



РУССКИЕ
ДРАМАТУРГИ



РУССКИЕ
ДРАМАТУРГИ



3

РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

XVIII – XIX ВВ.



*Монографические очерки
в трех томах*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Г. П. Бердников, Б. И. Бурсов,
Г. П. Макогоненко, Б. С. Мейлах



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

Ленинград · Москва

1962

РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА



Том третий

Под редакцией
Б. И. БУРОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
Ленинград · Москва
1962

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века Россия вступила на путь интенсивного капиталистического развития. Это обстоятельство внесло существенное изменение в расстановку общественных и литературных сил. Революционная ситуация, сложившаяся в конце 50-х—начале 60-х годов — массовые стихийные выступления крестьян против помещиков, возмущение широких слоев русского общества беззакониями, коррупцией крепостнической бюрократии, с особой силой проявившейся во время Крымской войны,— вызвала подлинный демократический подъем в стране.

Угроза крестьянской революции заставила «первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить *сверху*, чем ждать, пока свергнут *снизу*»,¹ лучше официально отменить крепостное право, чем ждать, пока оно будет уничтожено народным восстанием.

Поставленное экономическим развитием страны и политической ситуацией перед необходимостью проводить буржуазную по существу реформу, правительство, которое опиралось прежде всего на дворянство, стремилось компенсировать «потери» помещиков-крепостников за счет крестьян. Поэтому реформа 1861 года, сопровождавшаяся невыгодным для крестьян «размежеванием», изъятием наиболее удобных земель в пользу помещиков, а также незаконным и непомерно высоким выкупом, носила открыто грабительский характер.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 17, стр. 95.

Защиту народных интересов, попираемых правительством и помещиками, взяла на себя революционная разночинная интеллигенция, рост общественного влияния которой является одним из характерных исторических признаков этого времени. В период проведения реформы явно обнаружилось, что революционная демократия противостоит не только консервативному крепостническому дворянству, но и либеральной буржуазии. Последняя была заинтересована в отмене крепостного права, но боялась революционного движения народа и поэтому шла на сговор с помещиками.

Во второй половине XIX века в России «в несколько десятилетий совершался превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века».¹ После реформы 1861 года на фоне бурного развития капитализма происходило формирование, резкое размежевание и усиление взаимно противостоящих сил — либерально-монархических группировок, стремившихся укрепить и усовершенствовать существующий политический и социальный строй, и революционно-демократического лагеря, политические устремления которого в конце XIX и начале XX века нашли выражение в выступлениях пролетариата и революционно-демократического крестьянства.

«В революции 1905-го года те две тенденции, которые в 61-м году только намечались в жизни, только-только обрисовались в литературе, развились, выросли, нашли себе выражение в движении масс, в борьбе партий на самых различных поприщах, в печати, на митингах, в союзах, в стачках, в восстаниях, в Государственных думах».²

Острая борьба политических идей и социальных интересов с особенной силой проявилась в литературе, начиная с середины 50-х годов. Русская литература второй половины XIX века вобрала в себя наиболее жгучие и острые вопросы, которыми жило общество, явилась ареной и средством политической борьбы.

Влияние революционной демократии на развитие реалистического искусства этой поры было огромным. Можно сказать, что ни один подлинный художник-реалист не мог пройти и не прошел мимо идей теоретиков революционной демократии, мимо их эстетических теорий и критических отзывов, которые приобрели силу самого авторитетного и нелицеприятного литературного суда. Исторически осмысляя наиболее существенные

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 17, стр. 95—96.

² Там же, стр. 98.

явления современной ему действительности, писатель-реалист неизбежно наталкивался на проблемы, поставленные идеологами революционной демократии. И хотя те или другие литераторы подчас не соглашались с точкой зрения революционеро-демократов, а в отдельных случаях противопоставляли ей свои, иногда либеральные или даже консервативные воззрения, тем не менее подлинно художественное проникновение в действительность неизбежно приводило их к выводам, в конечном счете исторически прогрессивным, помогавшим демократическим силам общества в их борьбе. Поэтому Белинский, деятельность которого в 40-х годах XIX века как бы предвещала расцвет революционно-демократической критики, придавал такое громадное значение восторженному изучению современной социальной жизни России писателями и реалистическому ее воспроизведению в литературе. Поэтому Некрасов, Чернышевский и Добролюбов неоднократно подчеркивали, что «нелицеприятное», свободное от предвзятого подхода к изображаемой действительности реалистическое творчество неизменно приносит пользу обществу, способствует борьбе с социальным злом.

Новые идеи, новые темы, новые художественные формы, появившиеся в русской литературе в конце 40-х годов, то есть на грани первой и второй половины столетия, вскоре нашли свое яркое выражение в драматургии. Этот жанр литературы в силу своей «народности» («книжку журнала прочтут несколько тысяч человек, а пьесу посмотрят несколько сот тысяч», — писал впоследствии Островский)¹ приковывал к себе внимание как правительственного, так и демократического лагеря.

Драматургом, творчество которого в 50—60-х годах стало одним из центральных явлений литературной жизни, был А. Н. Островский. Он начал как писатель, сознательно следовавший за Гоголем и вносивший в драматургию новые темы, сюжеты и типы, общественная значимость которых могла быть осознана только на основе опыта натуральной школы. В программном сборнике этого литературного направления «Физиология Петербурга», в одной из основополагающих своих статей «Петербург и Москва», Белинский отмечал, что наряду с темой Петербурга, с изображением социальных контрастов, характерных для административного центра бюрократической монархии, в литературу должна войти тема Москвы — промышленной столицы России с типичным для нее бытом купечества — новой социальной силы, влияние которой неуклонно растет.

¹ А. Н. Островский о театре. Л.—М., «Искусство», 1941, стр. 64.

Среда, прежде интересовавшая литераторов своим «курьезным», нелепым в глазах наблюдавшего дворянина бытом, стала оказывать все большее влияние на все стороны экономической и политической жизни страны.

Вопрос о буржуазии, об экономических основах ее бытия и ее этике стал одним из важнейших вопросов, поставленных современностью. Развитие буржуазных отношений, их откровенный, обнаженный характер способствовали тому, что значение экономического фактора в общественной жизни было осмыслено литераторами.

Связь человека со средой, зависимость взглядов, устремлений и даже бытовых привычек людей от материальных интересов сословия, к которому они принадлежат, явилась основной темой и подлинным открытием натуральной школы.

Огромное значение этого открытия состояло в том, что передовые писатели нашли путь к проникновению в основу, в корень современных социальных противоречий, что обличение темных сторон действительности соединилось с изучением ее исторически сложившихся закономерностей. Реалистическая литература связала анализ психологии современного человека с анализом социальной среды, сделала нравственные оценки поведения героев элементом критики общества. Она показала, что счастье личности неотделимо от общественного благоустройства, что наиболее острые современные этические проблемы могут быть решены только на основе огромных социальных сдвигов.

Уже Гоголь, показавший в «Женитьбе» и «Игроках» страшную силу денег, представил целую галерею лиц, одержимых мечтой о капитале. Писатель заклеил страсть к обогащению как общественный порок, но он не выяснил и не показал корней этого порока.

В «Ревизоре» Гоголь рассматривал человека главным образом в его отношении к общественному, гражданскому долгу. Островский, отказываясь, как и Гоголь, от романтической трактовки героя в его идеальных устремлениях, чуждых «низкому» современному быту, раскрывает прежде всего не гражданские, а социальные, экономические стороны темы. Он обращается к изображению жизни купечества, к анализу закономерных, «нормальных» для данной среды отношений.

Развертывая картину жизни купечества, Островский шаг за шагом демонстрирует связь ложных понятий, искаженных представлений и моральных принципов представителей этой среды с нормами их практической деятельности, с их материальным бытием.

Первая комедия Островского «Свои люди — сочтемся» (1850) была встречена лучшими людьми того времени как значительное общественное событие. В ответ на критику правительственных чиновников, осуждавших сатирическое направление пьесы, Островский заявлял, что свое призвание комедиографа рассматривает как долг перед обществом: «Я должен был написать комедию или ничего не написать».¹

Вслед за комедией «Свои люди — сочтемся» Островский пишет комедию «Бедная невеста» (1852) — произведение, в котором он находит новые формы комизма, поднимает новые проблемы, занявшие затем видное место в его творчестве. В «Бедной невесте» Островский показывает неустройство общества через судьбу девушки, естественные, благородные стремления которой обречены на гибель. Здесь впервые возникает типичный для Островского сюжет — столкновение молодого, неимущего и зависимого человека с хозяевами общества, представляющими силы, господствующие в современной социальной жизни, ее бесчеловечные законы.

Наличие драматических элементов в комедиях Островского, сочетание в его пьесах сатирически очерченных образов с персонажами, отмеченными сочувствием автора, резко отличает драматургию Островского от пьес Гоголя.² Корень этого отличия кроется в различном отношении писателей к социальному быту и его воздействию на человека. Гоголь понимал, что мысли и поступки человека определяются его материальным бытием. Однако ему представлялось это обстоятельство трагическим, унижающим человека, опошляющим, искажающим его человеческое существо.

Островский не мыслил себе людей, стоящих вне борьбы за существование, вне материальных интересов. В борьбе за удовлетворение законных, разумно направленных эгоистических интересов личности видел Островский выход из противоречий современной действительности. Изображение светлого, положительного характера угнетенного человека занимает значительное место в драматургии Островского. Богатство природы маленького человека, его одаренность, его высокие стремления и человеческие требования служат доказательством его права на счастье. Более того, душевный склад и потребности радо-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч. (М., Гослитиздат, тт. I—XVI, 1949—1953), т. XIV, стр. 16. Далее в статье цитируется это издание.

² См.: А. Скафтымов. Белинский и драматургия Островского. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 104 — 160.

вого, простого человека выступают как сильнейший аргумент в доказательстве несостоятельности отношений, господствующих в обществе.

Демократический гуманизм Островского нашел свое яркое выражение уже в первых пьесах драматурга. В последующих своих произведениях, написанных между 1853 и 1855 годами, несмотря на известный налет идеализации, возникший как следствие временного увлечения писателя идеями славянофилов, Островский продолжал свой путь правдивого художника, борца за реалистическое развитие отечественного театра. Оценивая творчество Островского в конце 50-х годов, когда стало ясно, что драматург прочно связал себя с передовой демократической литературой, Добролюбов писал: «Чутье истинных потребностей и стремлений русской жизни никогда не оставляло его (Островского); оно иногда и не показывалось на первый взгляд, но всегда находилось в корне его произведений».¹ Пьесы Островского, пробившие себе дорогу на сцену в первой половине 50-х годов, демонстрировали собою обновление драматургии на основе социального анализа, сатиры и психологизма, характерных для реализма 40-х годов.

Примечательно, что эта победа реализма в драматургии, повлекшая за собой постепенную, неодолимую перестройку театра, относится к тому периоду после 1848 года, когда реакция прилагала все усилия, чтобы подавить всякую свободную мысль, всякое прогрессивное движение в искусстве, к годам, получившим в истории выразительное название «мрачного семилетия».

Сюжеты пьес Островского, живо волновавшие простых людей, герои, близкие и симпатичные им, обличение тунеядцев-дворян («Не в свои сани не садись» — 1853), самодуров-купцов («Бедность не порок» — 1854), взяточников-чиновников («Бедная невеста»), правдивое изображение будничной обстановки современной жизни, красочный и выразительный народный язык — все это привлекало демократического зрителя. Пьесы Островского исполнялись в переполненном зале, вызывая дружный энтузиазм актеров и большей части публики.

Драматургия Островского столь стремительно завоевала сцену, что уже в начале 1854 года, констатируя, что «успех двух купеческих пьес Островского ввел этот род в моду»,² ре-

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. (тт. 1—6. М., Гослитиздат, 1934—1939), т. 2. М., 1935, стр. 31. Далее в статье цитируется это издание.

² «Пантеон», 1854, т. XIII, № 1, стр. 42.

цензенты относили ряд начинающих драматургов к числу отверженных «школы молодого писателя Островского».¹ Эти драматурги в большинстве случаев были далеки от Островского по своему мировоззрению, а подчас и по художественным устремлениям, однако они воспринимались как его последователи потому, что использовали некоторые завоевания Островского, освободившие сцену от многих запретов и рутинных правил. Островский открыл путь новым сюжетам и темам в драматургии, показал, каким богатым источником ярких образов, драматических и комических положений является обыденная жизнь простых людей. Если в 1846 году Тургенев с полным основанием говорил, что нет ни одной пьесы, которая могла бы рассматриваться как достойное продолжение достижений Гоголя, что реалистический путь развития драматургии нашел свое выражение пока лишь в потребностях современных людей и в безмолвных замыслах писателей, то менее чем через десять лет реалистическая драматургия утвердилась на сцене настолько, что противники ее стали жаловаться на засилье «простонародных» пьес в театре. К середине 50-х годов, наряду с драматургией Островского, появился ряд пьес Тургенева, лучшие из которых не «пробились» на сцену и вошли в русский репертуар лишь спустя много лет. Оба драматурга — Островский и Тургенев — расширяли границы драматического жанра, смело включая в свои пьесы общественные мотивы и темы, которые считались «эпическими», свободно используя новые средства художественной выразительности.

Расцвет реалистической литературы повествовательных жанров, накопление опыта реалистической драматургии давали материал для новых эстетических теорий, для развития эстетических воззрений.

В середине 50-х годов на страницах журналов все большее место стали занимать статьи по вопросам эстетики. Проблемы поэтики и теории искусства привлекали к себе внимание читателей и становились предметом оживленной полемики. Демократическая молодежь, которой через несколько лет было суждено повести революционное наступление на твердыни социальной несправедливости, в 1854—1855 годах начала пересмотр всех рутинных, привычных представлений и предрассудков в области искусства.

В сфере внимания критики неизбежно попадали вопросы, связанные с поэтикой драмы. Опираясь на опыт русской

¹ «Москвитянин», 1854, т. 1, № 1, стр. 68.

драматургии и, в еще большей степени, на тенденции ее развития, Чернышевский — критик и эстетик, ставший вождем революционной демократии, высказал суждения, которые расширяли сферу драматического искусства. Он утверждал, что любой эпизод жизни, заключающий в себе значительные события, может быть предметом драмы, которая не обязана рисовать только некий поучительный цикл событий. Чернышевский отвергал представление о том, что трагическое является выражением неотвратимых, роковых закономерностей истории и человеческой жизни, что героем трагедии должен быть «муж рока», сильная личность, воплощающая в себе трагически властвующие над человеком законы истории. Приводя примеры из произведений Гоголя и учитывая опыт реалистической литературы 40-х годов, Чернышевский доказывал, что маленький человек, угнетенный и забытый, в большинстве случаев переживает жизненные трагедии, имеющие огромный общественный и человеческий смысл, а потому может и должен стать героем современных драматических произведений.

Эти положения Чернышевского, который опирался на теории Белинского и практику Гоголя, Тургенева и Островского, явились высшим достижением русской эстетики этого времени и предпосылкой дальнейшего развития реалистической драматургии и литературы вообще.

Середина 50-х годов, когда крестьянское освободительное движение стало принимать все более широкие, все более угрожающие самому существованию крепостничества формы, когда общественное сопротивление политическому и социальному гнету становилось все действеннее, политическая проблематика заняла видное место в произведениях всех жанров литературы. В драматургии политическая тенденциозность звучала в эти годы подчас с публицистической откровенностью и страстностью.

«Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы», — писал впоследствии Островский.¹ Народность театра проявилась с особенной силой в период общественного оживления. Именно так было в 50-х — начале 60-х годов. Тема «Ревизора» — обличение государственного аппарата — снова зазвучала в это время со сцены, вызывая живой отклик демократической аудитории, шумно аплодировавшей писателю и артистам, нашедшим средства для выражения народной ненависти к чиновничеству.

¹ А. Н. Островский о театре, стр. 64.

В 1854—1855 годах, во время обороны Севастополя, выявилась особенно наглядно антипатриотическая сущность государственной бюрократии. Бюрократия была ненавистна и народным массам, и интеллигенции России как порождение крепостнического произвола и оплот реакции, орудие правительственного террора против общества.

В годы подготовки отмены крепостного права необходимость реформ государственного аппарата выступила как одна из наиболее важных проблем политической жизни страны.

Ненависть мыслящих русских людей к бюрократии и уверенность их в том, что борьба с нею есть и борьба с самим несправедливым социальным порядком, определяли то обстоятельство, что тема чиновничества, наряду с темой крепостного права, была поднята на щит сатирической литературой, бурно расцветшей в эти годы после вынужденного затишья эпохи «мрачного семилетия».

Демократическая сатира конца 50-х — начала 60-х годов отличалась действенным, наступательным характером. Не общая идея отрицания, не высмеивание злоупотреблений чиновников, а непримиримая вражда к бюрократии, последовательная дискредитация ее, борьба, имеющая своей конечной целью уничтожение всей старой административной системы, — вот пафос лучших сатирических произведений этого периода, рисующих чиновничью среду. Художественные произведения, критические и журнальные выступления оказывали непосредственное воздействие на внутреннеполитическую жизнь страны, вынуждая правительство идти на реформы. Широкие обобщения, социальные типы, острые политические характеристики, данные в сжатых, броских формулах, сочетались в литературе этих лет с прямыми разоблачениями лиц, злободневными намеками.

Все эти особенности сатирической литературы были присущи и драматургии, и театру. Нередко артисты подчеркивали то, что было завуалировано в тексте пьесы автором, опасающимся цензурного запрета. Они умели раскрыть намек, обнаружить лицо, подвергшееся осмеянию, превратить сатирический спектакль в общественное событие.

Наряду с сатирическими произведениями, с силой подлинного реализма разоблачающими бюрократическую систему в самых ее основах, в литературе конца 50-х годов появилось целое направление, обличительный пафос которого был направлен на то, чтобы указать отдельные недостатки государственного аппарата и таким образом содействовать усовершенст-

вованию, укреплению самой системы. Такая сатира была глубоко враждебна передовым, радикально настроенным кругам общества и подвергалась со стороны революционной критики осуждению.

Однако самый тот факт, что даже те писатели, внутренним побуждением которых было стремление защитить основы современного общества, а также драмоделы, жаждавшие успеха у публики, обратились к политической сатире, говорит о том, сколь близки были массе зрителя настроения протеста и сколь велик был интерес к политическим вопросам.

Настроения демократической части общества, глубоко ненавидевшей бюрократию и отвергавшей всякую мысль о том, что отдельные улучшения бюрократической машины могут изменить характер современного государственного строя России, выразил Островский в своей комедии «Доходное место» (1857). Островский выступал и в этой комедии как представитель натуральной школы. Он анализировал экономические, материальные основы жизни чиновничества, как в других комедиях — быт купечества. Однако, и это характерно для настроений всей демократической литературы тех лет, политические мотивы звучат в комедии «Доходное место» гораздо определеннее, чем во всех его произведениях предшествующего периода.

В отличие от комедии «Бедная невеста», где основное действие было сосредоточено в сфере частного быта и взяточничество жениха-чиновника выступало лишь как «обстоятельство», дающее возможность предвидеть дальнейшую судьбу героини, в «Доходном месте» самая тема положения женщины переплетена с социальными мотивами обличения чиновничества как страшной, реакционной среды, нравы и обычаи которой накладывают отпечаток на всю жизнь общества. Островский показывает порочность системы воспитания девушек и необходимость освобождения их от ложных понятий, внушенных им с детства. Эта тема дается в его пьесе, что особенно характерно для эпохи, на фоне изображения настроений демократической молодежи, ее свободолюбивых устремлений, на фоне подчас беспоследовательного и стихийного, но выражающего общественные потребности протеста «университетских людей» против сложившихся социальных отношений, против этики дворянской и бюрократической среды. Если Гоголь рассматривает своих героев-чиновников прежде всего в аспекте их отношения к служебному долгу, в комедии Островского взяточничество предстает как естественное проявление жизни обще-

ства, породившего целый социальный слой, материальное благополучие которого зиждется на произволе, притеснении и обмане бесправного населения.

В качестве источника общественной несправедливости в «Доходном месте» Островского, а затем и в последующих его пьесах 50—60-х годов выступают не злоупотребления чиновников, а условия, создающие почву для злоупотреблений. Взяточничество связывается в пьесах Островского со всеми сторонами жизни общества, с ростом капиталистических, буржуазных отношений, которые превращают все нужное, дорогое человеку в предмет купли-продажи, и с прочно сохранившимися феодальными устоями, сделавшими бытовой нормой произвола и беззаконие. Если в «Ревизоре» Гоголя преступники, творящие беззакония, чувствуют свою виновность и все время боятся возмездия, то у Островского они проникнуты сознанием своей правоты и рассматривают всякую попытку ограничить их злоупотребления как потрясение общества, покушение на их священные права.

«Доходное место» резко отличалось от комедии Гоголя также тем, что Островский не ограничился сатирическим обличением социального порока, а ввел образ, непосредственно выражающий новые требования, представляющий поправленные чиновниками интересы общества.

Образ Жадова стоит в центре комедии, его столкновение с миром общественного зла составляет безусловно главное содержание пьесы.

За неясными убеждениями и туманными, хотя и горячими монологами Жадова стоит высокое нравственное чувство, которое не дает молодому человеку «жить, как живут все» в чиновничьей среде и богатеть за счет взяток. В моральном чувстве героя Островского, так же как и в его стремлении подчинить действительность теориям передовых профессоров, читавших ему в университете лекции о праве, выразилась новая потребность общества.

В комедии Островского «Доходное место» впервые в творчестве драматурга и в русской драматургии вообще возникла ситуация насилия над прогрессивными убеждениями человека как крайнее выражение гнета и произвола. Впоследствии эта ситуация во многом определила драматизм ряда пьес Островского. В таких его произведениях, как «Гроза», «Пучина», «Таланты и поклонники», «Правда — хорошо, а счастье лучше», грубая, жестокая, лживая среда приобретателей и хищников преследует «отщепенцев» и протестантов, чтобы заставить

их отказаться от своей правды, от своих убеждений и нравственных понятий.

Не наказание Вышневого, не уголовный суд, который ему грозит, и не малодушный поступок Жадова решают центральный конфликт «Доходного места», а победа нравственного чувства, которое с новой силой вспыхивает в душе героя в момент, когда он находится на грани полного падения. Это нравственное чувство, в конечном счете выражающее новые и неодолимые потребности общества, объясняет и смутные, горячие речи Жадова, и его готовность бедствовать, и безнадежную попытку героя перевоспитать избалованную барышню.

Борьба носителей разных убеждений, столкновение разных мнений выступили в комедии Островского, рисующей эпоху подготовки решительного наступления передовых сил общества на крепостничество, как характерная для современного момента ситуация, как знамение времени.

Государственный аппарат стал предметом широкого обсуждения и резкой критики в 60-х годах. Островский был не единственным писателем, откликнувшимся на эти обсуждения и давшим свой ответ на споры, занимавшие общество. В драматургии 60-х годов выразились разные точки зрения на государственную администрацию, разное отношение к ней.

Либеральные обличители бюрократии стремились переложить ответственность за положение в стране с правительства на отдельных «злоупотребляющих» мелких чиновников и внушить читателям уверенность в том, что небольшими реформами государственного аппарата, а главное, перестановками внутри бюрократической системы можно ликвидировать все язвы современного государственного управления.

При всей резкости либеральных фраз, содержащихся в произведениях этих авторов, общий смысл их драматургии сводился к оправданию современного государственного строя. Характеризуя либерализм в цикле «Признаки времени», Салтыков писал: «Жгучий и пламенный с виду, он не жжет никого, но многим позволяет греть около себя руки. Грозный с виду, он никого не уstraшает, но многим подает утешение. Всякий ждет, всякий заранее проливает слезы умиления... И опять все-таки ждет, и опять проливает слезы умиления...»¹

Силой, которой предстоит осуществить искоренение всех недостатков административного аппарата, авторы либеральных

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VII, М., Гослитиздат, 1935, стр. 144.

пьес провозглашали честных чиновников, как правило, дворян (В. А. Соллогуб «Чиновник», Н. М. Львов «Предубеждение. или Не место красит человека, а человек место» и другие).

Против поверхностно либерального решения проблемы чиновничества и против примитивного деления чиновников на добродетельных и взяточников выступил А. А. Потехин в комедии «Мишура» (1858). Потехин изобразил здесь советника губернского правления Пустозерова, аристократа среди чиновников, славящегося своим бескорыстием и щеголяющего им. Пустозеров произносит тирады в духе Надимова — героя обличительной пьесы Соллогуба «Чиновник», губит мелкого, бедного чиновника, обвиненного во взяточничестве. Однако во всех своих действиях Пустозеров руководствуется соображениями карьеры и эгоизма.

Добролюбов охарактеризовал «Мишуру» Потехина, как «нехудожественную, но умную и резкую комедию».¹ Потехин показал, что воспеваемый Соллогубом, Львовым и другими авторами «новый либеральный чиновник» — это дворянин-карьерист, предпочитающий чины взяткам. Резкость критики либерального чиновника в комедии Потехина, безусловно, поднимала последнюю над средним уровнем обличительной драматургии. Однако в этом произведении Потехин оставался на позициях либерализма. Выступая против поверхностного обличительства, Потехин в то же время основной задачей считал воспитание кадров новых чиновников, которые были бы честны не только по форме, но и по существу, служили бы самоотверженно и руководствовались не карьеристскими соображениями, а интересами дела. Эта идея высказана в пьесе устами молодого образованного человека Золотарева, резонера, непосредственно выражающего мнения автора. Пьеса пронизана дидактизмом, характерным для творчества Потехина в целом. Потехин сделал впоследствии попытку перенести конфликт молодого, демократически настроенного человека с реакционерами непосредственно в деревню, показать сопротивление крепостников проведению реформы. В комедии Потехина «Отрезанный ломоть» (1865) возникает ситуация, которая в эти годы неоднократно становилась основой романов. Старый помещик-крепостник ведет упорную борьбу со своим сыном-нигилистом и с защитником крестьян — демократом мировым посредником. Нигилисты и демократы одерживают победу над поборником помещичьих прав, нанеся ему поражение в его же доме, в его

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 427.

же имени. П. Д. Боборыкин даже пытался утверждать, что тема «отцов и детей» поставлена в пьесах Потехина острее, чем в романах Тургенева.

Потехин, считавший себя учеником Островского, явился одним из выдающихся представителей обличительной, проблемной драматургии 60-х годов.¹ Однако обличения его, подчас весьма резкие и язвительные, не были пронизаны глубокой политической мыслью, в основе их не лежал социальный анализ современной действительности. Потехин, выступивший в качестве драматурга под впечатлением встреч с членами молодой редакции журнала «Москвитянин», опирался на слабые стороны драматической системы Островского начала 50-х годов (элементы идеализации старины, упрощенный конфликт, схематичное деление героев на сугубо положительных и сугубо отрицательных). Он так и не проник в глубину социального видения Островского и не усвоил присущего его учителю тонкого умения воссоздать мысли и чувства современного человека.

Считая, что реформа разрешила все противоречия между помещиками и крестьянами, что под влиянием новых «благотельных» перемен воспитывается идеальный тип защитника интересов крестьян — чиновника и выборного лица, Потехин в своих пьесах 60-х годов переносит все общественные противоречия в сферу семьи. В семье же источником угнетения и несправедливости он считает привычку к тирании и самодурству старшего поколения и покорность, которую проявляют младшие члены семьи, прежде всего женщины. Эта либеральная идея лежит в основе комедии Потехина «Виноватая» (1867). В пореформенных произведениях Потехин в большинстве случаев отходит от обличения бюрократии и, подобно другим либеральным драматургам второй половины 60-х годов, обращается к решению семейных, психологических и моральных проблем.

Получившая широкое распространение в пореформенную эпоху «проблемная» или «тенденциозная» драматургия, одним из видных представителей которой был А. А. Потехин, генетически связана с обличительной драматургией. Однако авторы «проблемных» пьес стремились уже не к тому, чтобы доказать необходимость хотя бы и небольших изменений в государст-

¹ См. статью С. В. Касторского «Писатель-драматург А. А. Потехин».. В кн.: Из истории русских литературных отношений. М.—Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 180—198.

венном аппарате или общественном устройстве. Они ставили проблемы, решение которых, по их мнению, зависело от убеждений, распространенных в обществе, стремились решить наиболее болезненные вопросы семьи, брака и «темных» сторон психологии человека, делая главного героя своих пьес рупором либеральных идей.

Внешне смелые, благородные, эти драмы на самом деле выражали настроения успокоенной буржуазии, стремящейся к мирной, благополучной жизни. Поэтому драматургия эта во многом была близка к школе здравого смысла, заполнившей своими изделиями сцены Франции и всей Европы. В отличие от своей французской «родственницы», русская тенденциозная драма претендовала на роль общественно-политического зрелища. Она прочно усвоила ряд мотивов, современность и глубокое значение которых были выявлены Островским в «Доходном месте». Однако и характер столкновения молодого героя с реакционерами в тенденциозных пьесах, и вопросы, являющиеся здесь предметом спора между персонажами, и главный герой (не реальный современник с его мечтами, надеждами и слабостями, а идеальный, ходульный резонер) — все это ничего общего с сатирической комедией Островского не имело.

В творчестве В. А. Дьяченко, П. Д. Боборыкина, а затем и В. А. Крылова (Александрова) либеральные фразы нередко сочетались с антидемократическими тенденциями и открытыми выпадами против революционно настроенной молодежи. Уже в 60-х годах, по мере усиления политической реакции, а затем, особенно явственно, в 70-х годах либеральные драматурги повернули острие своих сатирических обличений против нигилистов. Гоголевские традиции жестокой и суровой оценки положения общества в целом, отношений, господствующих в нем, были чужды им. Высокая комедия сохранялась и развивалась в 60—70-х годах драматическими писателями, наиболее прочно стоявшими на демократических позициях и бесстрашно выступавшими против всяких проявлений социальной несправедливости.

Так, например, Островский противопоставил либеральным легендам о блистательной карьере честного чиновника картину неотвратимой гибели всех благородных устремлений и идеалов маленького человека в темном царстве купеческого и бюрократического аморализма («Пучина», 1866). В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) — едкое изображение либеральных краснобаев включено в сатирическую панораму жизни верхушки общества. Островский рассматривает обличи-

телей, делающих карьеру на либеральных звонких фразах, как типичное порождение лицемерной, паразитической среды людей, жаждущих наживы и власти. Главный герой его комедии — порождение не только определенной социальной среды, но и политической обстановки своей эпохи. Это ренегат, который в обстановке борьбы мнений и усиления консервативных «старцев» легко и просто предает свои убеждения и готов ради карьеры выполнить любые предначертания высшего начальства. Политическую сущность этого типа, которому Островский дает главным образом социально-этическую характеристику, раскрыл Салтыков-Щедрин. Он ввел образ Глумова, созданный Островским, в свои циклы «В среде умеренности и аккуратности» и «Современная идиаллия», дав политическую квалификацию ренегатов — верных псов реакции и полицейского шантажа.

В 60-е годы намечается тесное сближение Островского с Салтыковым. В пьесах Островского появляются резко и остро охарактеризованные герои, деятельность которых протекает в официальной сфере. И хотя Островский непосредственно не изображает официальной, служебной или политической деятельности своих героев, он раскрывает социальные интересы, определяющие собою их официальную деятельность. Это зачастую придает его произведениям откровенно политическое звучание. В 60-х годах «удельный вес» сатирических произведений в творчестве Островского резко увеличился. Комедии, свободные от драматических и лирических эпизодов, от элементов трагизма и подвергающие беспощадному осмеянию самые основы бытия современного общества, в творчестве Островского 60-х годов развивали линию драматической сатиры, намеченную в «Свои люди — сочтемся».

В годы пробуждения общества после длительной реакции сатирические произведения неизбежно воспринимались в политическом аспекте. Добролюбов подчеркнул это, показав в своих статьях «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860), что чуткий современный читатель неизбежно извлечет освободительные идеи из пьес Островского, рисующих семейные отношения и «отношения по имуществу».

Не случайно М. Е. Салтыков-Щедрин, обратившийся к драматургии в середине 50-х годов, в выборе темы и даже сюжета своего произведения идет по стопам Островского. Замечательная комедия Салтыкова «Смерть Пазухина» (1857), подобно комедии «Свои люди — сочтемся», рисует жестокою

борьбу членов семьи за капитал, грызнию приобретателей между собой.

Вслед за Островским, сильной стороной дарования которого Добролюбов считал умение показывать героев не как злодеев и не как образец добродетели, а как рядовых людей, сознание которых искалечено социальным укладом, Салтыков через историю Пазухина раскрывает, какую школу проходит человек, прежде чем в нем сформируется тот законченный, ловкий, жестокий и хитрый хищник, которому суждено побеждать в капиталистическом обществе. «Смерть Пазухина» прежде всего — антикапиталистическая комедия. Однако характерно, что наиболее отвратительным среди хищников, показанных в пьесе, является крупный чиновник — статский советник Фурначев. Понимая взаимную связь всех общественных явлений, Салтыков раскрывал политический смысл слияния буржуазного стяжательства с чиновничьим бессердечием.

Так Салтыков по-своему развивал традиции гоголевской комедии, комедии, в которой единственным честным лицом является «благородный смех». Сатира Салтыкова отличается четкой политической направленностью. Автор комедии мыслит политическими категориями. Сам лирический подтекст произведения у Салтыкова носит иной характер, чем у Гоголя. Авторский лиризм по существу не может в его комедии быть определен как «смех». «Смерть Пазухина» представляет собой редкое в русской литературе явление — комедия, совершенно лишенная комизма. Мрачный колорит пьесы приводит на память понятие «трагического злого», о котором говорил Чернышевский. Термином «трагическое зло» Чернышевский, как известно, определял злодейство и преступления, от которых страдает все общество, а не отдельные лица. «Страдающим лицом в трагическом злого является нам общество и нравственный закон; печаль и сострадание к обществу, оскверняемому, заражаемому личностью с пагубным направлением, также непременно возбуждаются в нас при таком зрелище»,¹ — пишет Чернышевский в статье «Возвышенное и комическое».

Отстаивая высокое значение комизма, Гоголь утверждал: «Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготу своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. И тот, кто бы понес мщение противу злобного человека, уже почти

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 185.

мирится с ним, видя осмеянными низкие движения души его».¹

Салтыков доказал своей пьесой, что гнев, негодование против зла и общественного порока может, так же как осмеяние его, явиться основой общественной комедии и возбуждать в зрителях любовь к добру. Салтыков, так же как Островский и другие деятели натуральной школы, не верил, в отличие от Гоголя, в единую, дружную реакцию всего зрительного зала, в момент эстетического потрясения обратившегося к правде и хоть на время отрешившегося от своих низких расчетов и интересов. Гнев Салтыкова должен был разить и героев, которых он рисовал, и их подобия в зрительном зале. На них, сидящих в зале фурначевых и пазухиных, была рассчитана жестокость реза, которым высекал Щедрин сатирические фигуры своей комедии.

Политическая целенаправленность, характерная для творчества Салтыкова-Щедрина в целом, в еще большей степени, чем в «Смерти Пазухина», проявилась в драматической сатире «Тени», написанной Салтыковым, очевидно, около 1865 года и не напечатанной при жизни автора. Само название драмы, изображающей мир бюрократии, «Тени» — напоминает первоначальное название «Смерти Пазухина» — «Царство смерти» и термин Добролюбова «Темное царство». Салтыков дает в «Тенях» широкую картину жизни общества, рисует ряд типических характеров представителей бюрократии.

В драме «Тени» семейные и бытовые вопросы окончательно подчинены политической проблематике.

Гоголевская тема чина, денежного капитала, стремления «достать выгодное место» оборачивается у Салтыкова анализом пружин, определяющих внутреннюю политику государственных органов, целей, к достижению которых стремятся крупные бюрократы, их социальных и экономических связей.

Салтыков выступает в этом произведении как революционный политический деятель, разоблачающий методы, которыми пользуются враги демократии.

Салтыков рисует здесь, подобно Островскому с его «Доходным местом» и «На всякого мудреца довольно простоты», историю идейного падения человека, историю измены убеждениям. Он показывает ренегатство, как явление, типичное для эпохи, когда правительство готовило и осуществляло разгром революционных сил. «Тени» — откровенно политическая комедия. В этом произведении время и обстановка действия определя-

¹ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. V. Изд. АН СССР, 1949, стр. 169.

ются общественными событиями, которыми жила Россия в ту эпоху, и характеристика героев носит остро политический характер.

Высшая правительственная бюрократия выступает в драме «Тени» в виде клики, объединенной круговой порукой, общностью преступлений и взаимным шантажом. Пороки бюрократов трактуются здесь не как моральное падение, нарушение гражданского долга и не как проявление борьбы чиновников за свои экономические интересы, а как выражение преступной кровавой политики правительства.

Жестокость и преступность бюрократии была раскрыта, хотя и без политических ее определений, в произведениях другого крупнейшего представителя русской драматической сатиры 60-х годов — А. В. Сухова-Кобылина.

Трилогия Сухова-Кобылина — «Свадьба Кречинского» (1854), «Дело» (1861) и «Смерть Тарелкина» (1869) — стала одним из значительнейших явлений драматургии 60-х годов. Сухово-Кобылин объединил общим замыслом социально-бытовую комедию («Свадьба Кречинского»), сатирическую драму («Дело») и сатирический фарс («Смерть Тарелкина»), превратив их в драматическое повествование о современном состоянии общества, о хищничестве, плутовстве и беззакониях, достигающих гигантских размеров и превращающих жизнь в «проклятый венецианский» или «отвратительную трагедию».

Ненависть к чиновникам, к бюрократии, которая представлялась ему главным злом, развещающим современное общество, Сухово-Кобылин выразил в форме острой социальной сатиры.

Вместе с тем кругозор писателя был ограничен. Оставаясь на позициях дворянина, отстаивающего привилегированное положение дворянства и не желающего видеть связь, существующую между социальной практикой господствующих классов и бюрократическим государственным строем страны, Сухово-Кобылин впадал в пессимизм, в преувеличение сил бюрократии, не видел реальных путей борьбы с нею.

Драматург не признавал необходимости и возможности революционного переустройства общества, бюрократические беззакония не ставил в связь с крепостническими порядками, с помещичьим произволом. В этом отношении он противостоял революционной демократии и, не смыкаясь с либералами, тем не менее сближался с ними.

Противоречия мировоззрения Сухова-Кобылина нашли свое отражение в его творчестве. Бесстрашно и последовательно отрицая бюрократические порядки, он создает сатирическими

средствами реалистически обобщенную картину жизни бюрократической администрации и нравов современного общества. Непонимание же дальнейших путей исторического развития приводит его к пессимизму и к попыткам идеализации поместных дворян, их патриархальных взаимоотношений с крестьянами, уклада их домашней жизни.

Первая часть трилогии—комедия «Свадьба Кречинского»—прозвучала как произведение, развивающее драматургические принципы, завещанные Гоголем, в том же направлении, в котором развивал их Островский. Сухово-Кобылин изображает, вслед за Островским, попытку обедневшего дворянина поправить свои дела за счет женитьбы на провинциально наивной и искренне преданной ему девушке, которая для него — только нежелательное приложение к приданому.

Герой Сухово-Кобылина — порождение крепостничества, барин, не способный не только к труду, но и к расчетливому расходованию средств, добытых даровым трудом крепостных крестьян. В новых условиях, когда деньги становятся главным условием достижения жизненного успеха, а нерасчетливое хозяйничанье неизбежно приводит к полному разорению, Кречинский жадно стремится к наживе. Погоня за деньгами, которая характерна для людей буржуазного общества, превращается у него в азартную игру. Сухово-Кобылин рисует Кречинского сильным человеком, и тем убедительнее звучит в его комедии тема разложения, общественной дискредитации дворянства, типичной для предреформенных и пореформенных лет. Сатирическая обостренность образов, в гораздо большей степени характерная для двух последующих частей трилогии, выразилась в первой комедии в том, что импозантного и наделенного известным обаянием Кречинского дублирует падший, опустившийся на дно общества и морально растленный Расплюев. Расплюев, его аморализм и его деклассированность, как бы являет собой ту бездну, перед которой стоит Кречинский.

Но здоровые начала, которым суждено возродить общество, Сухово-Кобылин все-таки искал в самом дворянстве. В «Свадьбе Кречинского» он с большой теплотой изображает провинциальную помещичью семью Муромских. Раскрывая ограниченность, свойственную Муромским, их беспомощность, провинциальный консерватизм, Сухово-Кобылин тем не менее рисует среду патриархальных поместных дворян Муромских здоровой, противопоставляя ее развращенному столичному дворянству.

В комедии «Свадьба Кречинского», наиболее близкой по

своему художественному стилю к комедиям Островского, Сухово-Кобылин рисует конфликт, происходящий в дворянской среде, создает образы дворян и купцов и почти не затрагивает вопроса о чиновничьей бюрократии. Лишь в конце пьесы на сцене появляется полицейский чиновник. Сухово-Кобылин резко нарушает драматургическую традицию. Полицейский чиновник, который обычно в пьесах, изображавших плутовство, являлся носителем справедливости (вспомним, что даже в комедии «Свои люди — сочтемся» Островскому пришлось под нажимом цензуры ввести этого традиционного полицейского «блюстителя справедливости»), в комедии Сухово-Кобылина является носителем самого страшного зла, самой большой несправедливости. Во второй части трилогии — «Деле» — выясняется, что именно этот блюститель бюрократического порядка донес на невиновную Лидочку и дал, таким образом, повод для начала чудовищного преследования семьи Муромских чиновниками, составляющего содержание драмы «Дело».

Такая развязка «Свадьбы Кречинского», смысл которой выяснился, правда, лишь в следующей драме «Дело», была полемически заострена против либерально-обличительной драматургии, утверждавшей, что злоупотребляющим чиновникам можно противопоставить лишь чиновников же, но добросовестных, против пьес, рисовавших правительство и его представителей как защитников добра и карателей зла.

Драма «Дело» и «комедия-шутка» «Смерть Тарелкина» целиком посвящены разоблачению бюрократии. Рисуя в драме «Дело» единственный случай насилия бюрократической администрации над людьми беззащитными и бессильными, Сухово-Кобылин превращает его в яркую сценическую демонстрацию бесправия граждан России, произвола и злоупотреблений чиновников, начиная с самых низших и кончая министрами и главой государства — царем. Сухово-Кобылин здесь не сосредоточивает внимания на раскрытии внутреннего мира героев. Он пренебрегает подчас и более важным: герои в его драме делятся на бюрократов и их жертв; в лагере жертв оказываются представители разных сословий, и антагонизм между ними стирается, приглушается социальная окраска некоторых образов. Сухово-Кобылин дает смягченное, лирическое изображение жертв бюрократии и яркими, гротескно обостренными чертами рисует служителей чиновничьей администрации — «колеса, шкивы и шестерни бюрократии». Драма «Дело» посвящена изображению неравной борьбы бесправных «частных лиц» с всемогущей бюрократической машиной. Драма насыщена

сатирическим элементом в части, представляющей «чудовищный водевиль», происходящий «в залах и апартаментах какого ни есть ведомства», и лирическим пафосом в изображении мук, разорения и гибели людей, страдающих от произвола и беззакония. Обличающие несправедливость современного общества лирические монологи героев, у которых «правда горлом лезет», сближают эту драму Сухова-Кобылина с «Тенями» Салтыкова-Щедрина.

Сухово-Кобылин внес значительный вклад в развитие русской драматической сатиры. Он дал классические образцы разного рода сочетаний комизма с драматическими и трагическими элементами. Если в первой его комедии стихия смешного определяет собою тональность почти всех сцен и именно через высший смех выражается осуждение общественного порока, то в последующих пьесах трилогии — в драме «Дело» и комедии «Смерть Тарелкина» — «трагическое зло» является фоном, на котором по-новому звучат и лирические сцены в семье Муромского, и гротескные, фарсовые перипетии грызни между чиновниками, и душераздирающий драматизм борьбы Муромского с бюрократической механикой. Писатель разработал различные виды комического: от легкого юмора до мрачного сарказма. Не только бытовая комедия и политическая драма, но водевиль и фарс получили в творчестве Сухова-Кобылина совершенно новую, только этому писателю присущую трактовку. В основу многих как лирических, так и гротескно-фарсовых эпизодов его пьес положено специфическое, характерное для реалистической литературы 50—60-х годов проникновение в диалектику психологии современного человека. Изломанная, искаженная психология человека, воспитанного атмосферой канцелярий и ведомств, составляет основу гротескно-комедийных ситуаций «Дела» и «Смерти Тарелкина»; страдания политически бесправных и задавленных гнетом людей выражены в трагических ситуациях.

Психологизм, получивший глубокое развитие в реалистической литературе середины века, стремление понять сложный противоречивый процесс внутренней жизни личности уже в начале 50-х годов накладывали отпечаток на русскую драматургию. Уже в «Бедной невесте» психология человека составляет важнейшую сторону проблематики пьесы. Эту задачу решает и Тургенев в своих пьесах. То обстоятельство, что психологические проблемы рассматриваются в драматургии 50—60-х и последующих десятилетий на основе изображения «маленьких

людей», зависимых и угнетенных, говорит об огромном сдвиге во взгляде русского общества на театр, о демократизации театра и драматургии.

В начале 50-х годов А. А. Потехин сделал попытку соединить социальную проблематику с этической в народных драмах.

В пьесах «Шуба овечья — душа человечья», «Суд людской — не божий» (1854) и «Чужое добро впрок не идет» (1855) он рисовал крестьянскую среду и пытался показать этические коллизии, которые возникают в этой среде. Однако народность драматургии, по мнению Потехина, должна была выражаться в дидактизме. Стремясь раскрыть высокие душевные качества простого народа, Потехин приходил к слащавой идеализации, ибо реальные формы существования народа казались ему грубыми и отталкивающими. Вместе с тем он идеализировал отсталость и закрепощенного народа, толкуя смирение, подавленность, простоту как высшие проявления народного характера. Этические проблемы в пьесах Потехина были связаны с упрощенной трактовкой народных характеров. Следуя схеме идеолога славянофильства А. Григорьева, он различал в народной среде два основных психологических типа: кроткий и буйный. Соответственно этому делению он характеризовал своих героев, строил драматические конфликты своих пьес. Поэтому драматургия Потехина не являлась решением проблемы народной психологической драмы.

Задачу создания народной драмы ставил перед собой также А. Ф. Писемский. Действие своей драмы «Горькая судьбина» (1859) он разворачивает в обстановке крепостной деревни. Абстрактность и этнографизм крестьянских драм Потехина, окружавшего «извечные» народные характеры «деревенской обстановкой вообще», чужды Писемскому. Однако автор «Горькой судьбины» далек и от социальной глубины творчества Островского.

Показывая гнет, насилия, которым подвергаются крепостные, беззакония помещиков, Писемский сосредоточивает главный интерес пьесы не на этих обстоятельствах, а на душевной драме крестьянина, его трагической вине и возмездии. Салтыков, утверждавший, что содержанием драмы может являться только борьба и, главным образом, борьба между «естественными потребностями, склонностями людей и силой угнетения», не удовлетворился драматической линией «Горькой судьбины». Салтыков утверждал, что Писемский не передает в своем про-

изведении динамики борьбы, зарождения протеста и развития его.¹

Известный схематизм дает себя чувствовать в образе центрального героя драмы — Анания Яковлева. Подобно Островскому, Писемский ищет положительного героя в среде простых, угнетенных людей. Он рисует крестьянина, который вырос из колодок крепостнических отношений и явно тяготится ими. Однако герой противопоставлен здесь не только барину, но и крестьянской массе. «Питерщик» Ананий Яковлев, разжившийся и приобщившийся к купеческой среде, в своем сознании стоит выше односельчан. Между ним и крестьянами его деревни нет взаимопонимания, его судьба, его трагедия и переживания во многом чужды им.

Сильные страсти, их столкновение и трагическое разрешение этого столкновения — такова, по мнению Писемского, основа драмы. Подобными конфликтами изобиловала жизнь крепостной деревни. Но, создавая свой вариант народной драмы, Писемский основывал ее действие не на обыденных, неизбежных в данном обществе и постоянно действующих конфликтах, а на взрывах страстей, нарушающих обыденное течение жизни. Сильной же стороной крестьянской драмы Писемского было проникновение в психологические особенности разных крестьянских характеров, тонкое изображение переживаний простых и сильных людей, решительно и самозабвенно следующих своим стихийным чувствам.

В поисках сильных характеров, столкновение которых могло бы послужить источником драматических положений, Писемский впоследствии обратился к эпохе расцвета крепостного права. Из среды помещиков-крепостников он извлекал героев, наделенных необузданными жестокими страстями, способных как на преступление, так и на внезапное самоотречение («Самоуправцы», 1867, «Былые соколы», 1868). Такая эволюция любимшегося Писемскому сильного, буйного характера вполне закономерна. Ведь еще в Анании Яковлеве Добролюбов усмотрел черты самодурства.

Критик-революционер отмечал, что Ананий Яковлев, сильный и гордый герой Писемского, обращает свой гнев не против помещика и других подлинных виновников своего унижения и несчастья, а против беззащитных и зависимых от него жены и ребенка. Добролюбов противопоставлял Анания Яковлева подлинно революционным натурам из народа. Он заметил, что

¹ См.: Н. Щ е д р и н (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. V, стр. 168.

Островский «умел почувствовать, что такое значит подобная широта натуры, и заклеил, ошельмовал ее несколькими типами и названием самодурства».¹

Народная драма Писемского с его своеобразным психологизмом и ярким драматизмом страстей имела влияние на дальнейшее развитие русской сценической литературы. Такие писатели, как В. А. Дьяченко, И. В. Шпажинский, А. И. Сумбатов и другие, в своих пьесах зачастую использовали драматургические принципы, близкие к тем, которыми руководствовался Писемский. Они создавали пьесы, в которых герой сильного, необузданного, буйного нрава неизменно вступал в борьбу с кроткой, чуткой натурой и оказывался морально побежденным ею, как в «Самоуправцах» Писемского, «Неровне» Дьяченко, 1863, «Майорше», 1879, «В забытой усадьбе», 1880, «В старых годах», 1889, Шпажинского, «Сергее Сатилове», 1883, Сумбатова и других.

Конечно, эти драматурги не считали себя последователями Писемского; они во многом ориентировались на драматическую систему Островского,² уже освоенную театром и получившую замечательное воплощение на сцене. Однако по своим принципам разработки характеров и психологических коллизий произведения массовой репертуарной драматургии 70—80-х годов были родственны скорее Писемскому, чем Островскому. Мело-драма, дискредитированная усилиями Гоголя, Белинского, а затем Тургенева и Островского, как бы брала реванш, возвращая себе на сцене позиции, казалось бы, навеки отвоеванные у нее реализмом.

Демократически настроенные писатели делали психологический анализ средством защиты человеческой личности, утверждения закономерности и перспективности борьбы во имя прав человека. Однако в психологической драматургии намечался и другой подход к раскрытию душевного мира человека. Уже в начале 50-х годов некоторые писатели психологическую характеристику героев строили на признании хищности как законного проявления человеческого характера. В протесте, способности к бунту, своеобразии такие писатели усматривали проявление стихийных страстей и хищных инстинктов человеческой природы. Победа кротости, христианской терпимости и просветленности над стихией мятежа и протеста, обычно заканчивав-

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 332.

² См.: Г. А. Бялый. Драматургия И. В. Шпажинского. Ученые записки. Саратовский государственный университет, т. LV, 1957, стр. 433—434.

шая их пьесы, переводила психологический аспект произведений в дидактический. Впоследствии, в драматургии 70—90-х годов изображение хищных устремлений, разнузданных страстей и психологических изломов становится одной из главных тем. Изображая авантюристов, интриганов и злодеев и противопоставляя им то идейных интеллигентов — героев «малых дел», то добродетельных наивных женщин и детей, то благородных стариков, писатели воскрешали старые каноны мелодрамы. Субъективно веря, что их произведения обличают «век без идеалов, без чаяний и надежд, век медных рублей и фальшивых бумаг» (выражение Писемского), они фактически, как и авторы старых мелодрам, возводили буржуазные нравы в ранг неизменных свойств человеческой природы, а банковский ажиотаж конца XIX века рассматривали как буйное торжество вечных пороков и несовершенств человечества.

Недаром уже в 1867 году Н. С. Лесков в своей драме «Расточитель», во многом следуя традиции «Горькой судьбины» Писемского, рисовал борьбу честного человека с хозяевами темного царства как стихийный разрушительный бунт, во время которого в душе протестанта пробуждаются жестокие инстинкты и страсти, приобщающие его к миру зла. В драме «Расточитель» Лесков вступает в прямую полемику с Островским и революционно-демократическим истолкователем его творчества — Добролюбовым. Оптимизм Островского, выраженная в его пьесах вера в право человека на счастье, а тем более та страстная защита Островским «маленького человека», революционно-политический смысл которой раскрыл Добролюбов, были неприемлемы для ряда писателей.

Добролюбов отмечал, что самым «решительным» произведением по силе реалистического обобщения фактов действительности и обличения социального зла является драма Островского «Гроза». Критик указывал вместе с тем, что в этой драме наиболее полно и живо выразились настроения эпохи, непримиримость стихийного протеста народа и его созидательные устремления.

Добролюбов особенно ценил «Грозу» Островского за то, что драматургу удалось здесь создать «решительный, цельный русский характер», типичный для народа, готового революционным путем отстаивать свои права. Характер Катерины, по преимуществу, — указывает Добролюбов, — «характер созидательный». Она страстно хочет, чтобы все вокруг нее было прекрасно, поэтому она не может и не желает примириться с законами «темного царства» и вступает с ними в спор. Борьба эта для

героини кончается трагически, но в основе своей она оптимистична.

В «Грозе» Островский, может быть в большей степени, чем во всех предшествующих произведениях, заботится о единстве впечатления, о том, чтобы зритель отдал свои симпатии главной героине и осудил ее антагонистов. В основе драмы — изображение борьбы Катерины с обстоятельствами, с отношениями, прочно утвердившимися в ее среде, познание ею окружающего мира и своего положения в нем и, как следствие этого, критика привычных понятий и представлений. Так в драме возникает тема борьбы героини с самой собой. Борьба эта предстает здесь как непосредственное отражение противоречий действительности.

Психология главной героини драмы раскрывается в процессе показа преодоления ею сознания своей вины и веры в законность возмездия, которое ее ожидает. Кульминационный пункт этой борьбы — сцена грозы и покаяния Катерины. Покаянием, признанием преступности своеволия, нарушения морали среды заканчивались многие произведения из народной жизни, написанные до «Грозы» и после нее (см. такие пьесы, как «Суд людской — не божий», «Чужое добро впрок не идет» А. Потехина, «Горькая судьбина» Писемского; ср. концовку повести Григоровича «Антон-горемыка», присоединенную к ней официальным редактором журнала «Современник» А. В. Никитенко).

Островский помещает это событие в середину драмы. Покаяние Катерины перед народом ведет не к справедливой каре и «очищению» от греха, а к торжеству Кабанихи и ее лицемерной, бесчеловечной морали. Сцена признания Катерины — сцена торжества Кабанихи. Сцена эта оканчивается возгласом Кабанихи, выражающим ее торжество: «Что, сынок! Куда воля-то ведет!»¹

Весь ход драмы раскрывает бессмысленность покаяния Катерины, закономерность и справедливость ее вольнолюбивого стремления уйти из среды Кабановых и Диких. Покаяние Катерины оказывается «ложной развязкой», за которой следует обострение конфликта героини со средой, ухудшение ее положения и укрепление ее свободолюбивых устремлений. Вторая развязка — гибель Катерины после не вполне обдуманного ухода из дому и неудачной попытки соединить свою судьбу с судьбой Бориса — является выражением окончательного отказа Катерины от попыток «жить как все» и осознания ею своей пра-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 258.

воты. Эта вторая развязка, хотя и рисовала победу грубой силы хозяев темного царства над человеком, пытавшимся противопоставить их обычаям свое моральное чувство, но уже не являла собой моральную победу Кабанихи. Предпочитая смерть жизни в семье Кабановых, Катерина тем самым утверждала свое несогласие с моралью семьи и свое неверие в справедливость наказания, которому ее подвергают. Если покаяние Катерины, признание ею греховности своего поведения было торжеством Кабанихи, так как утверждало незыблемость исповедуемой темным царством морали и пагубность ее нарушения, то величайшим поражением хозяев темного царства стало нежелание «грешницы» признать их авторитет, их право на власть над нею, ее побег из дому и самоубийство.

Так, в народной драме, рисующей устремление простой женщины к счастью, столкновение ее с общепринятой ложью, ставшей нормой бытия, и освобождение от пут этой неправды, Островский выразил свое отношение к современным социальным условиям жизни, к бунту личности против норм и канонов, укрепляющих подобный порядок. «Гроза» Островского оказала заметное влияние на дальнейшее развитие русской драматургии. Отдельные ее мотивы, те или иные вопросы, поставленные в ней, неизменно повторялись впоследствии в пьесах, изображающих народную жизнь. Более чем через два десятилетия Л. Н. Толстой в драме «Власть тьмы» (1886) столь же тесно связал этические проблемы с наиболее острыми социальными вопросами современности, как Островский в «Грозе» через страсти и страдания простого человека показал типические черты эпохи, ее главные проявления.

Драму «Власть тьмы» Толстой посвящает изображению распада патриархальных форм быта в крестьянской среде.

Основная проблема современности — разрушение феодальных отношений и смена их буржуазными, протест народа против буржуазного хищничества и поиски новых, справедливых форм общественного быта — лежит в основе драмы «Власть тьмы».

Толстой писал «Власть тьмы» для народных зрителей. Считая, что театр должен быть школой жизни и прежде всего школой для народного зрителя, Толстой во «Власти тьмы» создал свой вариант народной драмы. Народ для него прежде всего крестьянство. Жизнь крестьянства — главная, наиболее важная сфера общественного быта. В комедии «Плоды просвещения», над которой писатель начал работать, еще не окончив «Власть тьмы», он вывел на сцену трех простых «нехитрых»

мужиков и сделал их судьями жизни высших классов. В драме «Власть тьмы» скромный, забитый, но мыслящий мужик произносит приговор над современным бытием крестьянства, и приговор этот, укрепленный и усиленный событиями, происходящими на сцене, вызывает эмоциональный отклик и сочувствие народного зрителя.

Обращаясь к крестьянской теме в драматургии вслед за Потехиным и Писемским, Толстой учитывал опыт этих писателей, но шел своим, самостоятельным путем.

Уже Потехин пытался создать моралистические пьесы, рисующие современный быт деревни (например, «Чужое добро впрок не идет»). Однако эти пьесы Потехина идеализировали современную крестьянскую жизнь, а созданные им образы опирались на схематические представления о народном характере.

Следует, однако, отметить, что в драме «Чужое добро впрок не идет» в основу сюжета положена использованная затем Л. Н. Толстым народная этическая сентенция: «Коготок увяз, всей птичке пропасть».

С Писемским Толстой связывает изображение жгучего накала страстей, взаимного жестокого озлобления членов крестьянской семьи, близок к пьесе Толстого и изображенный в «Горькой судьбине» эпизод убийства крестьянином невинного младенца и покаяния его перед народом.

Но по существу «Власть тьмы» гораздо ближе к творческим принципам Островского, не писавшего «крестьянских» драм, чем к творчеству этих, непосредственных предшественников Толстого по разработке крестьянской темы в драматургии.

Толстой сам признавался, что «Власть тьмы» создавалась им под впечатлением драматургии Островского и Гоголя.¹

Толстой показывает в своей пьесе, как родственные чувства и любовь принимают в атмосфере стяжательства искаженный характер и в конце концов превращаются из чувств, вырастающих на почве общего труда и взаимной поддержки в этом труде, в круговую поруку соучастников преступления, ненавидящих друг друга и мстящих друг другу за общий грех.

Рисуя, подобно Островскому, быт современной «приобретательской семьи», Толстой показывает, что внутренний антагонизм ее членов сильнее связей, объединяющих их, и что, чем сильнее связывает их общая погоня за деньгами, общее хищничество, тем сильнее оно отчуждает их друг от друга по существу.

¹ «Толстовский ежегодник», 1912, стр. 27.

Непосредственное поучение, дидактика казались Толстому в большей степени, чем Островскому 60—80-х годов, необходимым признаком народной драмы. Вместе с тем Толстой никогда не шел по пути упрощения или идеализации ради того, чтобы сделать свою драму максимально доступной простому зрителю.

Сурово правдивые картины жизни деревни, беспощадное обличение аморализма, который приходит в деревню с денежными отношениями, и глубокое проникновение в диалектику душевных движений — все это явилось основой этической публицистичности драмы «Власть тьмы».

Положительная, истинная мораль у Толстого — не новый взгляд, в борьбе и страданиях вырабатываемый оскорбленными и угнетенными в темном царстве «горячими сердцами», а старая, патриархальная, исконная мораль трудового крестьянства, от которой отступают люди, оказавшиеся «во власти тьмы».¹

Герои Толстого, преступившие нормы народной морали, несут неизбежное возмездие, ибо мораль, которую они нарушили, «истинна», и страшны отход от истины, пребывание в грехе, а не наказание за грех. Поэтому глубоко трагическое действие пьесы Толстого, представляющее собою цепь падений героев, преступлений и ужасов, оканчивается развязкой, которая при всем своем драматизме воспринимается как светлая и даже радостная. Поняв, что «людей бояться не надо», Никита кается перед народом. Это покаяние, по понятиям представителей приобретательского общества, — полный крах героя. Он должен лишиться состояния, будет изъят из семьи, попадет на каторгу и т. д. В представлении же Толстого и близких ему героев покаяние — начало счастливого избавления Никиты от богатства, которое погубило его и не может принести ему счастья, от семьи, которая ненавистна ему, потому что толкала его на преступления, от всей праздной, порочной и лживой жизни. Покаяние и наказание — путь к миру с своей совестью и с народом.

В этом отношении концовка пьесы Толстого имеет совсем другой смысл, чем финал «Горькой судьбины» или «Антон-горемыки» Григоровича. Не преследования, доводящие героя до отчаяния, гневного протеста и затем раскаяния, а безнака-

¹ Обращает на себя внимание сходство выражений «темное царство» и «власть тьмы», которое нельзя считать за случайность.

занное преступление, отход от норм народной морали и возвращение к ним через покаяние рисует Толстой.

Если в «Горькой судьбине» Писемского крестьянин, сильный духом, гордый и внутренне независимый, противопоставлен холопской среде односельчан, то во «Власти тьмы» отход гордого своим богатством мужика от массы работающих скромных крестьян означает его падение, а возвращение к ним — возрождение.

Интересно резкое различие между развязками драматических коллизий «Власти тьмы» и «Грозы». К. Ломунов отмечает, что во «Власти тьмы» даны как бы две развязки судьбы Никиты — самоубийство, которое оказывается «ложным выходом», и покаяние перед народом — подлинный выход.¹

Действительно, покаяние Никиты, признание им высшей правды нарушенной им морали и раскаяние в своем отступничестве развязывает узлы драмы, знаменует победу светлого человеческого начала над злом.

В «Грозе», напротив, покаяние Катерины — ложный выход. Катерина отрекается от инстинктивно найденной ею новой правды (веры в то, что любовь должна быть свободной и подлинно душевной близостью людей, что ложь, насилие и ханжество в любви невозможны и т. д.) и отдает себя во власть хозяев «темного царства». Самоубийство, утверждение своей правды и уход из среды, законам и обычаям которой она не желает и не может покориться, — оказывается подлинным выходом для героини.

Это отличие драм Толстого и Островского объясняется тем, что один из писателей противопоставлял современному хищничеству исконную патриархальную мораль трудового народа (Толстой), другой же — патриархально-купеческой жестокой и застывшей морали, основанной на интересах торговли и наживы, противопоставил современные потребности и стихийное чувство простых людей, открывающие путь к критике утвердившихся понятий (Островский). Но оба они в пьесах, рассчитанных на народного зрителя, подвергли строгому суду нравственного чувства простого человека лживую буржуазную мораль.

Идея ухода из современного общества, вся порочность которого нашла свое выражение в современной семье, связывает «Грозу» и с «Властью тьмы», и с «Живым трупом» Толстого.

Антибуржуазная направленность, непримиримость ко вся-

¹ К. Л о м у н о в. Драматургия Л. Н. Толстого, М., 1956, стр. 156.

кого рода лжи и публицистическая страстность сближали драматургию Островского и Л. Н. Толстого и противопоставляли ее пьесам репертуарных писателей конца века.

Если, изображая современную жизнь в своих тенденциозных драмах, репертуарные писатели рассматривали ожесточенную борьбу страстей как главную особенность современного «нервного» века, то, обращаясь к историческому прошлому, они готовы были видеть в столкновении эгоистических «личных страстей» главное драматическое содержание отдаленных эпох. (См. драмы: Н. А. Чаева «Свекровь», Д. В. Аверкиева «Слобода Неволья», «Каширская старина», «Разрушенная невеста» и другие).

Писемский, обращавшийся от пьес, рисующих эпоху расцвета крепостного права («Самоуправцы», «Бывшие соколы») или политическую борьбу XVIII века («Поручик Гладков», 1867), к драмам из современной буржуазной жизни («Ваал», 1873, «Просвещенное время», 1875, «Финансовый гений», 1876), каждую из этих эпох характеризовал как время разнузданной борьбы сильных, одержимых страстями личностей. Финансовый ажиотаж, банкротства, растраты, злоупотребления и другие явления, характерные для конца XIX века, изображались обычно в тенденциозных драмах с помощью авантурных интриг, театрально-эффектных ситуаций и схематичных героев. Лица, называвшиеся в ремарках банкирами, адвокатами, кандидатами прав, князьями, светскими львицами и т. д., по своему существу были повторением условных театральных фигур: мелодраматических злодеев, хищных женщин, невинных жертв, благородных отцов и пр.

Поздние пьесы Островского, изображавшие ту же действительность, на решение вопросов которой претендовали тенденциозные драматурги, противостояли творчеству последних. На фоне расцветшей буржуазной проблемной драмы преимущества художественной манеры Островского ощущались особенно остро. К тому же сам драматург в борьбе с неприемлемой для него репертуарной драматургией отточил и заострил свое мастерство. А. П. Чехов, литературные вкусы которого формировались в период борьбы Островского с репертуарной драматургией 70—80-х годов, встал на сторону великого драматурга в его споре с «театральными» писателями.

Чехов противопоставляет близкое и симпатичное ему содержание, которое он считает характерным для Островского (обыкновенная любовь и семейная жизнь, герои, которые не делятся резко на положительных (ангелы) и отрицательных),

штампам репертуарной драматургии с ее эффектными сюжетами и броскими образами демонических женщин-авантюристок и различных героев нервного, «золотого» спекулятивного века.

Через два года после смерти Островского Чехов утверждал: «Драматургов 700 у нас, а беллетристов в сто раз меньше... спасение театра в литературных людях».¹

Когда Чехов иронизировал над общепринятыми «законами сцены» и приемами драмы, он выступал не против Островского, а против «700» писателей, которые эпигонски повторяя некоторые образы и ситуации произведений Островского, отстаивали каноны рутинной буржуазной драматургии.

Принципиальная установка Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают... а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...»,² была не по репертуару Островского, а по тем «модным», хорошо «сделанным» пьесам французских и русских буржуазных драматургов, которые при поддержке театральной администрации теснили и выживали со сцены драматургию Островского.

Эпизод, выхваченный из потока обыденной жизни, представлялся обоим писателям достаточным сюжетным основанием для пьесы. Однако в отличие от Островского, извлекавшего из этого потока отрезок, содержащий некий заверченный цикл событий, Чехов, как показано исследователями его творчества, видел в любом эпизоде быта, любом жизненном факте источник обобщений, основание для выводов о строе жизни в целом.³

Однако не этот частный признак, а коренные различия художественной системы отделяют драматургию Островского от творчества Чехова, хотя во многом Чехов продолжал Островского, подчас даже более решительно и смело, чем его предшественник, проводя новый принцип организации драматического действия.

Коренные отличия драматургии Чехова и Островского кроются в различии эпох, в которые они творили, и в своеобразии задач, которые ставил перед собой каждый из них, исходя из своего общественного долга.

Островский как драматург сформировался и написал большую часть своих произведений в эпоху, когда формировались и

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XIV. М., 1949, стр. 232—233.

² Арс. Г. [И. Я. Гурлянд]. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Театр и искусство», 1904. № 28, стр. 521.

³ См.: Г. А. Бялы й. Чехов. В кн.: История русской литературы, т. IX, ч. 2. М., изд. АН СССР, 1956, стр. 399.

укреплялись идеи 60-х годов, выступая в качестве идей, исторически наиболее прогрессивных.

Определяя особенности исторической обстановки 80-х годов, В. И. Ленин писал: «... в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III!»¹ Ленин относил 80-е годы к тем периодам, когда «мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования».²

Чехов не считал себя теоретиком, а тем более общественным деятелем, но не мог отказаться от выступлений против устаревших теорий, именно потому, что был верен подлинным традициям 60-х годов. Понимая идеи 60-х годов весьма широко, Чехов связывал с их влиянием расцвет реалистической литературы середины века, общественное ее значение.

Рассказывая о впечатлении, которое производит на просто-го читателя драматургия Островского, Чехов отмечал черты, характерные, по его мнению, для этой драматургии: благородное обличение лжи современной жизни, мораль, близкая и понятная простым людям и «сложная, искусная постройка». Сложность постройки, о которой говорит Чехов в применении к Островскому, означает не запутанность сюжета или остроту интриги (выше уже отмечалось, что Чехов высоко оценивал простоту и жизненность сюжетов Островского), а целеустремленность, четкость композиции его пьес, неизбежно приводящих читателя и зрителя к определенным выводам и умозаключениям.

Действительно, все богатство и разнообразие художественных средств, которыми пользовался Островский, было направлено на то, чтобы ясно выразить основную мысль пьесы, обнажить «опоры», на которых стоит общество, показать основные, коренные общественные отношения. Выражая мечты, устремления, требования бедняков, защищающих свою правду и сужасом отвергающих волчьих законы современной жизни, Островский давал зрителям почувствовать, какой должна быть жизнь и, по выражению Чехова, «пленял» этим.

«Идеалы должны быть определены и ясны, чтобы в зрителях не оставалось сомнения, куда им обратиться свои симпатии

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 230.

² Там же.

и антипатии»¹, — утверждал Островский. Так он и писал свои пьесы, и в этом, а не в четкости интриги или сюжетного построения, прежде всего состояло своеобразие его драматургии. Островский писал: «Жизнь вообще производит на разных людей различное впечатление, а драматическое произведение должно производить одно. Этого оно достигает ясностью и единством мысли и стройностью формы».² Примечательно, что Островский говорит о «единстве мысли», считая именно ее, а не сюжет организующим началом современной драмы.

Единства мыслей и того, чтобы жизнь, будучи в произведении отлита в стройную форму, производила на разных людей «одно впечатление», Чехов не добивался. Можно сказать скорее, что он ставил перед собой подчас обратную задачу: разрушить иллюзию ясности жизни, стройность распространенных о ней представлений, которые, по его мнению, не соответствовали характеру современной действительности.

Если в пьесах Островского рядовые «маленькие» люди напряженно размышляют о сущности отношений, господствующих в обществе, и приходят к совершенно определенным и верным выводам относительно своего положения и истоков зла современной жизни, то герои Чехова — интеллигентные, одаренные, умные люди, пытаясь решить мучительные общественные вопросы, в лучшем случае находят лишь крупинцы правды среди множества заблуждений и ошибок. Жизнь оказывается столь сложной, противоречивой, запутанной, что она ускользает от привычных определений, разрушает надежды и предположения, смеется над схемами и на каждом шагу ошеломляет неожиданностями.

Чехов рисует жизнь во всем многообразии ее форм и явлений. Большие события, накладывающие отпечаток на судьбы людей, и незначительные семейные происшествия, неупорядоченные размышления и споры, выводов из которых не делается, мелкие обиходные занятия, множественные проявления индивидуальных, неповторимых привычек и характеров, скрытые переживания и обнаженные взрывы чувств — все это многообразие жизненного материала объединяется в пьесах Чехова лирическим настроением, общим для его страдающих и жаждущих разумной жизни героев и самого автора — мудрого, гуманного, но сурового в своей правдивости. Настроение, которым проникнуты пьесы Чехова, тонко передает «воздух

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 255.

² Там же, стр. 321.

эпохи» и характер изображаемой среды, оно больше, чем что-либо другое, выражает общий смысл произведений.¹

Взгляд Чехова на изображаемые события большей частью не совпадает с мыслями его героев. Нередко, когда героям кажется, что они нашли какое-то чрезвычайно важное решение, Чехов видит, что они блуждают во мраке;² бывает же и так, что в случайных, неожиданно озаривших героев догадках, во внезапных душевных порывах и «проходных» эпизодических столкновениях автор усматривает прикосновение или приближение своих героев к истине.

Настроения, передающиеся зрителю, сочувствие напряженным идейным исканиям и неудовлетворенности людей, которых Чехов показывает в пьесах, создает единство между публикой и сценой, придает спектаклю характер эмоционального, волнующего зрелища.

Чехов показал, что не только и не столько материальные интересы и отношения, сколько напряженные, страстные размышления и переживания, связанные с осмыслением окружающей жизни, поиски «определенного мировоззрения» и путей изменения действительности определяют драматизм положения современного ему человека.

Жажда осмысленной жизни и деятельности, общей идеи, поиски цели, достойной труда и жертв, отличают в пьесах Чехова подлинных людей от пошлых обывателей, для которых не существует ничего, кроме низких, эгоистических интересов.³

Герои Чехова всегда охвачены какими-то чувствами и мыслями, не имеющими прямого отношения к их бытовому, житейскому положению.

В пьесах Чехова материальное благополучие часто не только не приносит счастья людям, но никак не помогает решить им жизненные проблемы, вставшие перед ними. Подобные ситуации пьес Чехова были полемичны по отношению к современным тенденциозным драмам, рисовавшим весь быт современного общества как борьбу одержимых страстью к наживе «жрецов Ваала». Однако в усложнении всех переплетений связей и противоречий общества, в подчас парадоксальных и вместе с тем крайне жизненных ситуациях пьес Чехова выразился и отход его от «поэтики ясности», характерной для

¹ См.: С. Балухатый. Чехов-драматург. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 282.

² См.: Г. Бердников. Чехов-драматург. Л. — М., «Искусство», 1957, стр. 205—206.

³ Ср.: А. Скфтымов. Статьи о русской литературе, стр. 380—381.

Островского, от обнаженного показа основных отношений и противоречий, определяющих природу буржуазного общества.

Уже в 1900 году, оценивая творчество Чехова как вершину реализма, Горький писал о том, что Чехов выражает современные потребности общества и создает своими художественными открытиями предпосылки для возникновения нового литературного стиля. «Право же, — настало время нужды в героическом», — писал он.

Горький, усвоивший все богатство русской реалистической традиции в области драматургии, своеобразно откликнулся и на проблемы, поставленные Островским, и на вопросы, волновавшие Чехова. В художественной ткани его пьес своеобразно отразились и преломились достижения обоих корифеев русской драматургии второй половины XIX века. Однако сам Горький явился драматургом новой эпохи, создавшим тот героический стиль, рождение которого он предвидел на пороге XX века.

Героический стиль, призыв к революционному деянию, понижающий драматургию Горького, находит свое выражение и в острых сатирических фигурах хозяев буржуазного общества, меткостью и четкостью политических определений напоминающих образы драматургии Салтыкова, и в его положительных героях — революционерах. Положительные герои Горького — рядовые современные люди, часто рабочие, не удовлетворяясь простейшими извлеченными из своего индивидуального опыта представлениями о жизни, напряженно, как и герои Чехова, вырабатывают «общую идею». Однако, в отличие от чеховских героев, они приходят к определенным выводам, а затем к теоретическому осмыслению окружающей действительности и к революционному действию.

Если Островский стал «отголоском стремлений, требующих лучшего устройства»¹ в тот период, когда демократическая разночинная интеллигенция поднялась на борьбу против крепостничества, а затем и против остатков феодальных отношений, если Чехов выразил предчувствие «очистительной бури» и жажду решительных перемен, то Горький явился тем сознательно связавшим свою деятельность с освободительным движением писателем, которому было суждено заговорить в литературе голосом самих масс, выступивших против всех форм гнета и социальной несправедливости.

Критический пересмотр устаревших, не отражающих всей сложности кризисной эпохи представлений привел Горького к

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 331.

приятию и освоению марксизма, к участию в революции и сознательному служению ей своим творчеством. Революционная политическая целенаправленность драматургии Горького придала специфический, новый характер народности его театра.

Горький, подобно Островскому, рассчитывал на то, что драматургия его будет принята с сочувствием простыми людьми, демократическим зрителем и отдавал себе отчет в том, что она вызовет негодование буржуазной публики. Свою деятельность в театре он рассматривал как одну из форм революционно-просветительской работы. Изменение действительности, пробуждение политического сознания и революционной решимости народа были целью Горького.

И до Горького, в революционно-демократической драматургии Салтыкова-Щедрина, социальным силам общества были даны политические характеристики, а политической борьбе социальные оценки, однако Горький был первым драматургом, который открыл перед пролетариатом, готовившимся к боям трех революций, двери великой школы — театра, писателем, который превратил театр в школу политической борьбы.

Мысль о решающей роли народа в крупных исторических событиях, которая была выражена Пушкиным в «Борисе Годунове» и затем Островским в его исторических хрониках 60-х годов, у Горького приобрела совершенно иное звучание. Горький видел и передавал в своей драматургии исторический смысл современных событий. Жизнь современного общества предстала в его пьесах как преддверие битвы народа за свое освобождение.

Чуткое чеховское ожидание больших исторических сдвигов у Горького заменилось научным предвидением, основанным на знании исторических законов жизни общества. Каждый герой в пьесах Горького оказывается в центре исторических событий. Купцы, интеллигенты, пролетарии, опустившиеся на дно жизни бедняки выступают в его пьесах как носители идей, которые отражают историческое движение общества или служат отголоском этого движения. Положение, мысли и самый характер каждого из героев определяется общим политическим и историческим состоянием страны в целом. Напряженность, предельная обостренность противоречий, близость грозы характеризует почти всех пьес Горького.

Разрывая традиции Островского, который сделал основанием драматического конфликта в своих пьесах столкновение представителей различных материальных и социальных интересов и зачастую раскрывал этот конфликт через изображение прин-

ципиального спора антагонистов, Горький превратил подобную ситуацию в прямую картину классовых столкновений или идейной борьбы, подготавливающей их. Замечательным завоеванием Островского было то, что угнетенный маленький человек выступал в его произведениях не как забитая, безгласная жертва а как личность, жаждущая счастья и ведущая неравный жестокий бой за него.

Огромные исторические сдвиги конца XIX — начала XX века, которые поставили пролетариат во главе народных масс, готовых идти на штурм всех форм социального угнетения, давали Горькому, ставшему выразителем идей и настроений пролетариата, жизненный материал для создания нового демократического героя — пролетария. Герой этот ведет уже борьбу не только за свое личное счастье, а за счастье всех себе подобных против общественной несправедливости, политического бесправия и нищеты. Поэтому глубокий общественный конфликт, основное социальное противоречие, которое никогда не могло быть разрешено в пьесах Островского и иногда заменялось развязкой частного сюжета, случайным благополучным исходом индивидуальной судьбы, в пьесах Горького обретает перспективу оптимистической, счастливой развязки. Не милость богача, не случайность, не нелепые выходы самодуров, а близость революционного взрыва всех современных ложных отношений определяла реальность такого решения конфликта, накладывала отпечаток на положительного героя Горького — бедняка-пролетария, придавая ему черты уверенности, силы и стойкости в борьбе.

Горький снова обращается к «драматургии ясности». Четкость размежевания сил в его пьесе «Мещане», где впервые появляется образ пролетария, ведущего непримиримую борьбу с мещанско-буржуазной идеологией, не нравилась Чехову. Однако аргументировать свое отрицательное отношение к резкости и непримиримости героя Горького — Нила — Чехов не смог. Сам он выразил своей драматургией требование времени — необходимость возникновения положительного, сильного, идейного героя, сам показал в пьесе «Вишневый сад» ограниченность, неполноценность интеллигента-революционера. Только последовательный борец, идеологически связанный с пролетариатом, мог явиться подлинно героической личностью в эту эпоху. Уже в пьесе Чехова «Вишневый сад» в устах революционера Пети прозвучала мысль, что критерием состояния современного общества, его неблагоустройства и порочности лучших его представителей является ужасное положение рабочего

класса — самой угнетенной и бесправной части общества. В пьесах Горького уже не к интеллигенции, а к самому пролетариату предъявлено требование деятельной борьбы со злом. Представитель пролетариата выступает в пьесах Горького как хозяин общества, которому история вручает новые права и которому она предъявляет новые требования.

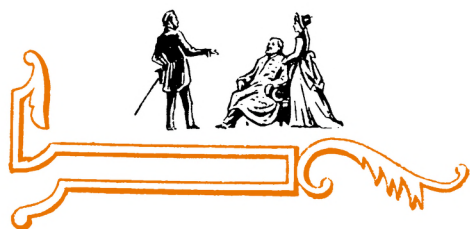
Горький раскрывает природу героизма нового человека революционной эпохи. Подобная личность тесно связана с народной средой, не противопоставляет себя ей и действует с нею заодно. Ясность мысли, выразившаяся в пьесах Горького, резкость противопоставления в них героев и социальных групп, которая казалась несколько архаичной Чехову (она как бы возвращала драматургию к принципам Островского), была следствием не «консервативности» Горького, а его новаторства, проникновения писателя в специфические формы драматизма, характерные для новой эпохи. Ожесточенная борьба классов в период революционного подъема способствовала размежеванию социальных групп и сил, прояснению классовых устремлений и позиций. В пьесах Горького зачастую стали действовать целые социальные коллективы,¹ представляющие собою как бы уменьшенное изображение класса; их частные столкновения (например, столкновение рабочих и фабрикантов в драме «Враги») несли в себе все признаки классовых столкновений общего порядка, выражали их природу. Единство общеклассовых, даже общенародных и частных интересов рабочих данного завода приводило к тому, что практическое действие неизменно соединялось с теоретическими, идейными спорами, а идеологические размышления накладывали отпечаток на политическую борьбу. Изображение сознательного, целенаправленного действия коллектива и подготовки этого действия составляет содержание ряда пьес Горького.²

Так под пером Горького возникает новый тип пьесы — идейно-политическая драма, пронизанная социалистической, пролетарской идеологией и рисующая начало победоносной борьбы рабочего класса за освобождение человечества от рабства и насилия.

Л. М. Лотман

¹ См.: Ю. Юзовский. Максим Горький и его драматургия. М., «Искусство», 1959, стр. 180—181, 583—584.

² См.: Б. В. Михайловский. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. М., «Искусство», 1955, стр. 276.



А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН

1 8 1 7 — 1 9 0 3





Как типичный представитель гоголевской школы в драматургии выступил А. В. Сухово-Кобылин. В его трилогии, состоявшей из комедии «Свадьба Кречинского» (1854), драмы «Дело» (1861) и сатирической «шутки» «Смерть Тарелкина» (1869), прозвучал голос писателя-гражданина, негодующего и непримиримого. Сатира Сухово-Кобылина наносила беспощадные удары государственной бюрократии, кровно связанной с крепостничеством, охранявшей привилегии эксплуататоров и устои сословной монархии. Рисуя характерный для эпохи рост буржуазных отношений, Сухово-Кобылин разоблачал буржуазное хищничество, психологию предпринимательства и накопления.

Две части трилогии, «Дело» и «Смерть Тарелкина», по цензурным причинам долгое время не могли попасть на сцену, но «Свадьба Кречинского», которая стала известна актерам прежде, чем читателям, и прозвучала со сцены театра прежде опубликования, сразу вошла в репертуар русских театров. Эта комедия сыграла огромную роль в упрочении и развитии русского сценического реализма. Целый ряд замечательных актеров работал над воплощением образов произведений Сухово-Кобылина. Актерами-реалистами были раскрыты глубокий социально-политический смысл пьесы драматурга и психологическая многогранность характеров его героев.

Советские театры постоянно обращаются к пьесам Сухово-Кобылина. Не только «Свадьба Кречинского», но и две другие части трилогии ставятся советскими театрами. О широком

интересе советского зрителя к пьесам Сухова-Кобылина свидетельствуют такие факты, как экранизация «Свадьбы Кречинского» в постановке московского Центрального театра Советской Армии, огромный успех у публики спектакля «Дело» в Ленинградском театре имени Ленсовета и экранизация этой постановки.

Сухово-Кобылин выступил как писатель в начале 50-х годов. Яркие литературные и театральные впечатления предшествовали его обращению к работе в области драматургии. Студентом Сухово-Кобылин стал свидетелем споров о значении творчества Гоголя, которые разделили на две партии не только литераторов, но и публику.

В 1836 году Москва была взволнована крупным общественным и художественным событием — постановкой «Ревизора» в Малом театре. Сухово-Кобылин стал горячим поклонником гоголевской драматургии. Гоголя он считал своим учителем в области драматургии.

Увлеченный реализмом Гоголя и успехами русской реалистической школы в театре, среди мастеров которого он особенно ценил Щепкина, Сухово-Кобылин имел случай во время своих зарубежных путешествий по Франции и Италии познакомиться с театрами в Париже и Риме. Особенный интерес вызвали у него актеры, связанные с традициями народного театра и создающие живые современные типы на сцене.¹

Интересы русского искусства, однако, неизменно занимали Сухова-Кобылина, где бы он ни находился. Особенно органически он почувствовал свою кровную связь с миром литературы и науки, когда тяжелая личная драма столкнула его воочию с социальной несправедливостью, произволом и беззакониями, царившими в крепостнической России, когда следствие, возбужденное против него, поставило его как «ничтожество или частное лицо» перед «силами бюрократии». Именно в среде литераторов, проникнутой демократическими настроениями, питавшей презрение и полное недоверие к чиновничеству, Сухово-Кобылин встретил доброжелательный прием и признание своего таланта.

Литературный и театральный успех «Свадьбы Кречинского» воспринимался как поддержка в борьбе с бюрократическим насилием: «В то время как, с одной стороны, пьеса моя мало-помалу становится в ряд замечательных произведений литера-

¹ См.: Л. Гроссман. Театр Сухова-Кобылина. М.—Л., ВТО, 1940, стр. 62—68.

туры, возбуждает всеобщее внимание, подлейшая чернь нашей страны, бессовестные писаки судебного хлама собираются ордоу клеймить мое имя, законом охраняемой клеветой», — записывает Сухово-Кобылин в своем дневнике.¹

Сухово-Кобылин знакомится с Некрасовым и сотрудниками «Современника» и передает «Свадьбу Кречинского» в журнал для опубликования. В пятой книге «Современника» за 1856 год, рядом с рассказом Л. Толстого «Два гусара», появляется «Свадьба Кречинского». Эта комедия, развивающая гоголевские традиции в драматургии, органически вошла в беллетристический отдел «Современника».

Под знаком следования традициям Гоголя и усиления обличительно-сатирических тенденций в литературе развивалась вся дальнейшая деятельность драматурга.² Огромное влияние на его литературную судьбу оказало дружеское сближение драматурга с живым носителем традиций «гоголевского периода» — М. С. Щепкиным. Великий артист, соратник Гоголя, побуждал Сухово-Кобылина продолжать драматургическую деятельность. Подобно тому как в 40-е годы Щепкин своим рассказом дал Герцену материал для одного из замечательнейших произведений гоголевской «натуральной школы» («Сорока-воровка»), он рассказывает Сухово-Кобылину случай, который затем входит в новую драму писателя. 29 августа 1856 года между Сухово-Кобылиным и Щепкиным происходит беседа о творчестве писателя, а 31 августа 1856 года Сухово-Кобылин записывает в своем дневнике: «Вечером написал две первые сцены из нарождающейся новой комедии».³ Новое произведение было задумано как резко сатирическая пьеса, острием своим направленная против бюрократического государственного аппарата, реальных проявлений чиновничьего произвола. «Дело» — моя месть. Мечь есть такое же священное чувство, как любовь. Я отомстил своим врагам! Я ненавижу чиновников», — говорил впоследствии писатель.⁴

Сухово-Кобылин следует за Гоголем в обличении официальной России, однако основным эмоциональным фоном дейст-

¹ «Русская старина», 1910, кн. V, стр. 284—285.

² См. обстоятельное рассмотрение вопроса о воздействии Гоголя на творчество Сухово-Кобылина в кн.: К. Рудницкий, А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества, М., «Искусство», 1957, стр. 126—129, 133—136, 144, 243—246, 248, 249, 251—253.

³ Цит. по кн.: К. Рудницкий, А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества, стр. 140.

⁴ Юр. Беляев. Мельпомена. Изд. Суворина, стр. 110.

вия как в драме «Дело», так и в комедии «Смерть Тарелкина» становится не благородный «честный смех», выражающий авторский лиризм, а суровое отрицание, негодование, граничащее с ужасом перед изображаемыми явлениями.

Образ Муромского, ставший центральным в драме «Дело», был создан Сухово-Кобылиным в расчете на то, что Щепкин, игравший уже этого героя в «Свадьбе Кречинского» на сцене Малого театра, будет исполнять полюбившуюся ему роль и при постановке новой пьесы. Возможно, что углубленно психологическая трактовка Щепкиным образа Муромского натолкнула Сухово-Кобылина на мысль сделать этого героя страдающим центральным лицом, вокруг которого разворачивается патетика драмы «Дело». После одной из репетиций «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылин отмечал: «Щепкин в роли отца играл отлично и сам расплакался».¹ Работа над драмой «Дело» была окончательно завершена и пьеса представлена в цензуру в 1860 году, в год смерти Щепкина, однако, характеризуя своего героя, Сухово-Кобылин ориентировал и будущих исполнителей и читателей «Дела» на щепкинскую трактовку образа Муромского: «Та же простота и непосредственность натуры, изваянная высоким реэцом покойного М. С. Щепкина», — пишет он о герое «Дела».

Замысел трилогии — единого художественного целого — возник уже в начале работы писателя над драмой «Дело». Рядом с первоначальными набросками «Дела» появилась запись о новой пьесе, однако закончена «Смерть Тарелкина» была значительно позже «Дела». Попытка драматурга опубликовать и поставить свои произведения натолкнулась на упорные цензурные препятствия.

В 1869 году выходит первое, искаженное цензурой издание трилогии под названием «Картины прошедшего» (только под таким, снижающим остроту обличения заглавием цензура разрешила трилогию). В течение всей жизни драматург, по собственному его выражению, вел «борьбу â outrance (на смерть) с цензурой»,² добиваясь разрешения на опубликование и постановку своих пьес. Настойчивость и упорство Сухово-Кобылина в борьбе с цензурой привели к тому, что «Дело» и «Смерть

¹ Цит. по кн.: К. Рудницкий. А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества, стр. 54.

² Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина, вып. III. Academia, 1934, стр. 261.

Тарелкина» (под названием «Расплюевские веселые дни») увидели, правда в сильно измененном и смягченном виде, свет рампы еще при жизни драматурга.

Трилогия Сухово-Кобылина представляет собой сложное идейное и художественное единство. Каждая из ее частей имеет самостоятельное значение, решает особые тематические и сюжетные задачи и отличается своим стилем и тоном. Сюжетные нити, связывающие части трилогии, не очень прочны, но, несмотря на это, трилогия воспринимается как цельный драматический цикл, объединенный общей идеей, художественной манерой автора и «логикой мотивов» (выражение Сухово-Кобылина).

Писатель-диалектик, в течение всей жизни серьезно занимавшийся изучением философии, Сухово-Кобылин чутко отмечал изменения, происходящие в жизни общества. Он понимал, что на смену крепостническим отношениям приходят отношения буржуазные, основанные на хищничестве и погоне за наживой. Будучи вместе с тем далеким от революционного понимания диалектики, он не видел общественных сил, ведущих борьбу против угнетения и эксплуатации вообще. Свои симпатии он отдавал старым, патриархальным формам жизни, рассматривая их как прибежище от буржуазного аморализма и бюрократической государственности. Однако, внимательно наблюдая русскую жизнь и с беспристрастием ученого, философа и историка оценивая свои наблюдения, он констатировал обреченность милых ему патриархальных устоев. «Мы, помещики, старая оболочка духа, та оболочка, которую он, дух, ныне, по словам Гегеля, с себя скидает и в новую облачается», — заявлял писатель в гегельянских терминах, выражая мысль об исторической обреченности дворянства.¹

«Свадьба Кречинского», наиболее ранняя и наименее связанная с остальными частями трилогии пьеса, представляет собой социальную комедию, изображающую русское дворянство предреформенной эпохи. В комедии, строящейся на стремительном развитии действия, которое охватывает сравнительно узкий круг лиц, драматург сумел охарактеризовать исторически существенные тенденции и процессы, происходившие в русском обществе накануне реформы.

Драма «Дело» охватывает значительно более широкий круг

¹ Цит. по кн.: Л. Гроссман. Театр Сухово-Кобылина, стр. 47.

лиц, нежели «Свадьба Кречинского». Хотя главный конфликт пьесы сосредоточивается вокруг семьи Муромских, автор характеризует в произведении всю бюрократическую государственную машину в целом. Не только предпосланный драме список действующих лиц, в котором открыто, в декларативной форме разоблачается общественная и служебная иерархия бюрократического государства, но и вся пьеса была направлена на обличение бюрократической системы во всех ее звеньях и осуждение современных форм общественного быта. Бюрократия, резко сатирически изображенная и осужденная в драме «Дело», получила огромное развитие в николаевское царствование. Она защищала устои крепостнического государства и выполняла функции подавления сил протеста, сопротивлявшиеся гнету и социальной несправедливости.

Бюрократия и ее нравы не испытали существенных изменений после отмены крепостного права. Главное — не изменились функции бюрократии и ее место в жизни общества. Поэтому драма «Дело» воспринималась как произведение, посвященное животрепещущей теме, полное современного смысла, а не как картина «отжитого времени». Сам Сухово-Кобылин в «данностях», своеобразном предисловии к драме «Дело», дал понять, что действие пьесы происходит в современный момент: «Со времени расстроившейся свадьбы Кречинского прошло шесть лет», — писал он. Шесть лет отделяли окончание «Дела» от опубликования «Свадьбы Кречинского». «Свадьба Кречинского» сразу после своего появления вошла в сознание читателя и зрителя как пьеса, рисующая современный быт. Таким образом, упоминание о шестилетнем промежутке между событиями «Свадьбы Кречинского» и «Дела» имело смысл прямого указания на то, что действие происходит в настоящее время. Сухово-Кобылин стремился к тому, чтобы живой, современный смысл его произведения с максимальной остротой ощущался читателем и зрителем. «Писал с натуры А. Сухово-Кобылин», — помнил он на титульном листе первого издания трилогии. Подчеркивая достоверную подлинность нарисованных им картин, драматург включал свое произведение в традицию литературы, обличавшей злоупотребления, беззакония и насилия представителей бюрократии на реальных фактах. Вместе с тем всякому читателю было ясно, что драма Сухово-Кобылина стоит в одном ряду не с произведениями либеральной литературы, направившей свой обличительный пыл на отдельные незначительные уклонения от «норм» бюрократической «законности», а с демократической беллетристикой и публицистикой, крити-

ковавшей самые нормы и законы, самые основы бюрократического государства («Губернскими очерками» Щедрина, статьями «Колокола», «Искры» и другими). Художественное обобщение частных, конкретных фактов и произнесение на их основании осуждения современной социальной действительности — вот к чему стремился писатель-реалист.

Иронизируя над приемами обличительной либеральной литературы, Сухово-Кобылин заявлял в предисловии к «Делу»: «Для тех, кто станет искать здесь сырых намеков на лица и пикантных пасквильностей, я скажу, что я слишком низко ставлю тех, кто стоит пасквиля, и слишком высоко себя, чтобы попустить себя на такой литературный проступок».

Стремление автора трилогии к широким социально-политическим и философским обобщениям выражалось и в характеристике действующих лиц, предпосланной драме «Дело», и в двойном эпиграфе, поставленном писателем «в головах» его трилогии. Первую часть эпиграфа составляет изречение из «Логики» Гегеля: «*Wer die Natur mit Vernunft ansieht den sieht sie auch vernünftig an*». В этом изречении содержится и призыв к изучению закономерностей действительности, и характерное для Гегеля провозглашение разумности действительности. Во второй части эпиграфа в качестве «русского перевода» драматург предлагает читателю поговорку: «Как аукнется, так и откликнется». Если действительность неразумна, то в художественном произведении она предстанет во всей своей нелепости, как бы говорит Сухово-Кобылин своим «переводом». Эпиграф, предпосланный драматургом трилогии, явно переключался с эпиграфом «Ревизора» Гоголя («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») и был, как и эпиграф Гоголя, направлен против попыток ограничить свободу творчества писателя-сатирика, обличающего неразумную действительность.

Особенной силы достигло сатирическое выражение мысли о «неразумности», ненужности современных социальных отношений в последней части трилогии — «Смерть Тарелкина». Автор подчеркивал, что социальные нравы, изображенные им в этой пьесе, характерны для пореформенной России, хотя произвол бюрократии, ее ничем не ограниченная власть над населением сохранились почти полностью, а зверское угнетение бесправных граждан не изменило даже своей формы. «Гадина, которая только в петербургском болоте и водится», чиновник-вымогатель и шантажист Тарелкин выступает в качестве «воеводы передового полку» либеральных, пореформенных «деятелей», сохраняя за собой право «броситься вперед», как только

послышится «треск от ломки совершенствования». Прогресс, «объявленный» правительством, проводившим реформы, и восхваляемый либералами, носит такой характер, что впереди его идет Тарелкин, «так что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади». Запутавшись в долгах и не поладив с более крупным хищником — своим начальником, Тарелкин предлагает себя в качестве управляющего помещикам и обещает в пореформенных условиях прекрасно «наладить» эксплуатацию крестьян: «Одно слово, введу вам прогресс: рациональное хозяйство на вольнонаемном труде... так обделаю, что только ахать будете». Полицейские чиновники в «Смерти Тарелкина» с полным основанием заявляют: «Не прошло еще наше время». Они беспрестанно творят любые беззакония.

В последней пьесе трилогии Сухово-Кобылин отразил политическую обстановку наступления реакции на все права граждан, на всякое проявление свободы мысли, характерное для таких лет, как 1862—1863 и 1866—1868 годы. Чрезвычайно актуально и политически остро звучали такие сцены пьесы, как разговор полицейских чиновников в третьем действии:

Р а с п л ю е в. Сначала вертелся --- а потом сознался... другой уж день не пойм, так тут всякое чистосердечие наружу полезет. Наконец показал, что их целая шайка.

О х. Стало, заговор.

Р а с п л ю е в. Я вам докладывал и теперь докладываю: меры строгости потребны, хватать надо... когда сам арстант показывает: целая, говорит, партия... Все наше! Всю Россию потребуем... следует постановить правилом; — всякого подвергать аресту... Правительству вкатить предложение: так, мол, и так, учинить в отечестве нашем проверку всех лиц: кто они таковы? Откуда?.. Вот так пошла бы ловля!.. С одних купцов что можно взять!..

О х. Не хуже бы холеры было.

В обстановке политических процессов революционеров и массовых арестов передовой молодежи подобные сцены могли быть поняты только как сатира на политическую реакцию.

В целом трилогия Сухово-Кобылина давала яркую характеристику состояния русского общества 50—60-х годов, вскрывала чудовищное порабощение народа, угнетение граждан, насилие над ними, фальшь и лживость реформ, которые не принесли подлинного освобождения народу и обновления общества.

«Свадьба Кречинского» — социальная комедия. Ее действие происходит в Москве, и исходный пункт его развития — традиционная, обычная для быта старой дворянской Москвы

ситуация. Богатый ярославский помещик, «деревенский житель» Муромский привозит в Москву на «ярмарку невест» свою дочь. Сестра Муромского мечтает породниться с представителем высшего света, она одержима мыслью о «хорошем тоне», моде, «светскости». Дальнейшее развитие сюжета пьесы, по сути дела, не приносит ничего неожиданного, необычного, такого, чего не знала бы литература до Сухово-Кобылина (сватовство игрока, мечтающего о приданом невесты). Глубокая оригинальность комедии Сухово-Кобылина состояла, прежде всего, в созданных им типических характерах, в образной системе его произведения. Главный герой комедии — Кречинский ничего общего не имеет с традиционным образом драматургии XVIII—XIX века — игроком и мотом. Сухово-Кобылин дает острую социальную характеристику своего героя, рисует образ типический для определенной социальной среды в определенный период ее исторического развития. Кречинский — дворянин, по своему происхождению связанный с состоятельными и родовитыми слоями дворянства. Воспитанный в среде богатого барства, Кречинский не привык стеснять свои потребности; разнузданный разгул, увлечение кутежами, картами — вот в чем прошла его молодость. Студент Петербургского университета, блестящий франт и кутила, Кречинский вращался в кругу «золотой молодежи» Петербурга. «Еще в университете кутил порядком, а как вышел из университета, тут и пошло, и пошло, как водоворот какой! Знакомство, графы, князья, дружба попойки, картеж. И без него молодежь просто и дыхнуть не может», — вспоминает камердинер Федор о прошлом барина. Привыкший, не считая, бросать деньги, добытые трудом крепостных («он целый век все такой-то был: деньги — ему солома, дрова какие-то», — говорит Федор), Кречинский разорился. «Имение в степи было — фию! ему и звания нет; рысаков спустили, серебро давно спустили; даже одежды хватило не сколько».

Душевно опустошенный, лишенный каких-либо интересов, Кречинский всю свою энергию сильного, умного и волевого человека изливает в кутежах, загуле.

Разорившись, он со всей ясностью убедился в том, что право на праздную, беззаботную жизнь дают только деньги и что именно деньги обеспечивают в современном обществе высокое положение человеку. «Порядочные люди и эти чопорные баре стали от меня отчаливать», — констатирует он, подводя итог запутанности своих материальных дел. Кречинский обращается к ростовщикам и переживает при этом унижения человека,

который не пользуется кредитом. Деньги, которые он привык тратить не считая и презирать, как «настоящий барин», становятся предметом его страстного стремления, их добыча — целью его жизни.

Если в дни своей молодости Кречинский отказывался от денег, которые навязывали ему любившие его женщины («Ну нет, говорит, я бабьих денег не хочу; этих денег мне, говорит, не надо. Сожмет кулак — человек сильный — у меня, говорит, деньги будут; я, говорит, гулять хочу...») — рассказывает о нем Федор), то в период своей жизни, непосредственно изображенной в комедии, он употребляет все усилия, чтобы добиться любви наивной, смешной провинциальной барышни и овладеть ее приданым. Кречинский уверен, что женитьба на богатой невесте вернет ему связи в дворянском обществе. «Делаю, что называется, отличную партию, у меня дом, положение в свете, друзей и поклонников куча», — мечтает он. Но главное, к чему он стремится, — игра, крупная игра, которая привлекает его уже не как развлечение или разгул страстного азарта, а как средство, при помощи которого он может победить в жестокой борьбе за деньги, дающие неограниченные права и привилегии. «У меня в руках тысяча пятьсот душ, — и ведь это полтора миллиона, — и двести тысяч чистейшего капитала», — рассчитывает он.¹ — «Ведь на эту сумму можно выиграть два миллиона! и выиграю, — выиграю наверняка; составляю себе дьявольское состояние, и кончено: покой, дом, дура-жена и тихая, почтенная старость... привольная жизнь, обеды, почет, знакомство — все».

Усвоивший мысль о власти денег, Кречинский усвоил и хищническую мораль буржуазного общества. Он знает, что проходит время «спокойных» денег, «незаметно» и «естественно» доставляемых крепостными крестьянами помещикам, что в новых условиях только изворотливость, хитрость, предприимчивость и полная неразборчивость в средствах может обеспечить богатство. Поэтому он напевает:

Что бы было без ума?
Жизнь печалью полна,
Наготой покрыта
С ним (то есть с умом) несчастье
лишь обман.
Коль сегодня пуст карман,
Завтра мы богаты.

¹ Характерно самое это переведение крестьянских душ на деньги.

Ум, который он прославляет, — практицизм циничных хищников-приобретателей. Страстная погоня за деньгами, сознание того, что хищничество и аморализм, война всех против всех являются нормой отношений в современном обществе, толкают Кречинского на крайности, риск, авантюризм. Вчерашний богатый барин, который принят в дворянском обществе, потому что разорение его еще не стало явным, Кречинский стоит на грани нищеты, падения на дно общества: «Ведь я тебе, разбойнику, велел украсть... обворовать!!! (душит его) и достать мне денег! ... В каждом доме есть деньги... непременно есть... надо только знать, где они...» — в запальчивости кричит он Расплюеву.

Сухово-Кобылин как бы намечает в своей комедии путь от верхних слоев общества к его дну, от петербургских и московских салонов до проселочных дорог и ночлежных домов. Блестящий светский щеголь, душа общества, друг графов и князей, Кречинский видит себя в будущем то обладателем миллиона, петербургским большим барином, то бездомным, нищим бродягой, преследуемым полицией. Обе возможности вполне реальны. «Не пришлось бы вот мне, с кульком за плечами, улепетнуть за заставу, в предупреждение вот этого... (Берет себя за ворот, помолчав.) Побродяга, а? фу!.. тяжело!..» — рассуждает сам с собой Кречинский в «роскошно убранном» кабинете «холостой» квартиры, поразившей провинциала Муромского своим великолепием.

Как признак деклассации Кречинского, грозящего ему падения на дно общества, в его речи возникают такие выражения, как «сытый миллион сорвется у меня с уды», «начисто обобрать всю эту сытую братию» и т. д.

Изображение промотавшего свое состояние дворянина, ищущего бешеных денег и использующего свой светский лоск как средство для составления выгодной партии, было дано уже в начале 50-х годов Островским («Не в свои сани не садись». «Не сошлись характерами!» и т. д.), впоследствии Островский развил и углубил трактовку этого социального типа в ряде своих пьес (например, «Последняя жертва»). Существенное отличие образа, созданного Сухово-Кобылиным от образов пьес Островского состоит в том, что Сухово-Кобылин делает своим героем не среднего, «дюжинного» представителя дворянства, а сильного человека, наделенного волей, характером и незаурядным умом: «Правильная и недюжинная физиономия» — характеризует драматург своего героя в списке действующих лиц

пьесы. Эта характеристика поддерживается созданным в комедии образом Кречинского. Вместе с тем в ходе пьесы автор раскрывает цинизм своего героя, моральную его деградацию. Образом Кречинского Сухово-Кобылин дал свой ответ на вопрос о судьбах сильных натур, страстных людей дворянской среды, живущих одной жизнью с высшим дворянским обществом и разделяющих его пороки. Сухово-Кобылин дает представление об эволюции такого героя и показывает его падение. «Потомок» романтических героев, генетически связанный с такими образами русской драматургии, как Арбенин («Маскарад» Лермонтова), Кречинский как бы пропускается через горло сатирической оценки.

Драматург подчеркивал и развращенность героя, и природное богатство его натуры. Недаром Сухово-Кобылин создал впоследствии иной вариант окончания пьесы. Вместо знаменитого восклицания «Сорвалось!!!», характеризующего героя как азартного игрока и циничного авантюриста, согласно этому варианту Кречинский должен был кончить самоубийством. Вариант этот не мыслился Сухово-Кобылиным как замена основного текста пьесы, но писатель утверждал, что подобная развязка не противоречит характеру Кречинского: «Он страстная натура, игрок, легкомысленный прожигатель денег, для добывания которых не стесняется средствами, пока последние составляют тайну. Но раз его карты открыты, свадьба сорвалась, впереди ждет позор, может проснуться благородство, и отсутствие другого выхода может заставить его предпочесть смерть позору и бедности!»¹

Психологическая характеристика Кречинского давала простор для социальных и политических выводов. Это понимали современники. В письме к артисту Александринского театра В. В. Самойлову Щепкин протестовал против попытки Самойлова снизить социальное значение образа Кречинского: «Вся сила, вся ее («Свадьбы Кречинского». — Л. Л.) важность для нашего времени заключается в общественном значении ее сюжета и особенно главного лица, Кречинского», — утверждал Щепкин, и затем указывал Самойлову: «Зачем вы сделали из него поляка? Это — русское лицо, представитель нашего так называемого хорошего общества, которое должно было видеть в Кречинском себя, а не чужого человека... Тогда бы пьеса произвела на нас надлежащее действие и сыграла бы серьезную

¹ Л. Гроссман. Театр Сухово-Кобылина, стр. 16.

общественную роль, послужив к раскрытию язв и пороков нашего общества».¹

Огромное общественное содержание было заключено и в другом образе комедии — образе Расплюева. Расплюев — агент, друг и сообщник Кречинского, одной своей близостью к Кречинскому знаменующий степень его падения. «Скверно то, что в последнее время связался я с такой шушерой, от которой кроме мерзости и неприятностей ничего не будет», — размышляет Кречинский, имея в виду Расплюева. Расплюев — дворянин из небогатых и неродовитых дворян. В комедии он появляется разоренным до совершенной нищеты, бродягой и шулером, морально падшим, лишенным чувства собственного достоинства и какой-либо порядочности. Получив от Кречинского поручение взять у Лидочки Муромской солитер и разрешение «приврать что-нибудь», Расплюев отвечает: «Я привру, Михайло Васильич, я охотно привру». Аморализм Расплюева сочетается с наглым пустословием, мошенничеством и трусостью — с позой. На восклицание Нелькина, стремящегося разоблачить плутню Расплюева: «Где нет зла, господин Расплюев? Где его нет?» — Расплюев лицемерно возражает: «О нет! я не этого мнения: зло надо искоренять, надо, непременно надо», — эта реплика впервые открывала новую сторону личности героя. В последнем акте Сухово-Кобылин придает характеристике Расплюева черты, которые не противоречат созданному до этого в комедии облику, но существенно дополняют его и, главное, намечают пути дальнейшего развития этого характера. Расплюев готов предать Кречинского в тяжелый для него момент. В последующих частях трилогии — драме «Дело» и комедии «Смерть Тарелкина» — образ Расплюева совершает дальнейшую эволюцию. Опускаясь морально все ниже, Расплюев становится сначала клеветником и доносчиком, а затем — полицейским чиновником, который стряпает «дела», производит дознания, арестовывает и пытается свои жертвы. Характерно, что герой подымается по общественной лестнице по мере того, как падает морально, его карьера обусловлена пороками, воспитанными в нем обществом и ставшими основой его характера. Это остро почувствовал Салтыков-Щедрин, оценивший созданные Сухово-Кобылиным образы Кречинского и Расплюева за их социальную емкость, типичность, за те обобщения, которые в них заключа-

¹ Цит. по кн.: К. Рудницкий, Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества, стр. 86.

лись и давали возможность сделать далеко идущие выводы политического характера.

Салтыков ввел Расплюева в свои циклы «Благонамеренные речи», «В среде умеренности и аккуратности», «Письма к тетеньке»; использовав этот образ для обличения реакции. Сатирик-демократ указывал, что людей, подобных Расплюеву, ценит и поддерживает правительственная верхушка, потому что они «пойдут навстречу всяким паскудствам и... в случае надобности, могут заслонить своими телами нищих духом Амалат-беков.¹ Но само собой разумеется, что... по распутству могут и предать».² Салтыков раскрывает социальную природу цинизма Расплюева. Он подчеркивает духовное родство Кречинского и Расплюева, дает понять, что черты предателя были во многом восприняты Расплюевым от «вольнодумного» барина Кречинского, цинизм которого растлевает окружающих. Щеголяющий своим безразличием к судьбе хозяев — консерваторов, в интересах которых он «по обязанности» «за минуту перед тем хладнокровно перервал горло совершенно постороннему человеку»,³ Расплюев в «Письмах к тетеньке» Салтыкова ссылается на «уроки», полученные им от Кречинского: «Я вообще насчет всего — вольного образа мыслей... Это еще покойный Кречинский мне заповедал. Если хочешь быть счастливым — сказал он — имей вольный образ мыслей!»⁴

Салтыков намечает дальнейшую эволюцию Расплюева. Под его пером Расплюев превращается в одного из заправил реакционной террористической и сыскающей организации, созданной для подавления освободительных настроений. Как бы воплощая в образы восклицания Расплюева из комедии «Смерть Тарелкина»: «Всякого теперь могу взять и посадить в секрет... Все наше! Всю Россию потребуем», — Салтыков рисует картину террора, шпионажа и сыска, которыми реакционная организация при активном участии таких ее членов, как Расплюев, опутывает и запугивает обывателя.

Низводя Кречинского до Расплюева, делая его «духовным» отцом Расплюева и трактирным героем, убитым на ярмарке за

¹ Этим именем Салтыков обозначил министра двора и начальника царской охраны И. И. Воронцова-Дашкова — одного из организаторов и вдохновителей террора против революционеров и всякого проявления свободы мысли.

² Н. Щедрин. Полн. собр. соч., т. XIV. Гослитиздат, 1936, стр. 327.

³ Там же.

⁴ Там же. стр. 326.

шулерскую проделку, Салтыков-Щедрин выразил свое презрение к «талантливым натурам» из дворян.

Кречинскому с его жадной погоней за наживой и циничной предприимчивостью «аккомпанируют» образы ростовщика Бека и купца Щебнева — «капиталиста», готового из-за незначительной для него суммы прикончить «долбней по голове» должника.

Как знамение времени и выражение понятий, сложившихся под влиянием характерных для общества в эту эпоху отношений, звучит восклицание Расплюева, восхищенного мошеннической проделкой Кречинского: «Наполеон, говорю, Наполеон! великий богатырь, маг и волшебник!.. оболванил человека... человека?.. нет; ростовщика оболванил — и великую по себе память оставил».

Сухово-Кобылин рисует обеднение, деклассацию дворянства и обогащение ловких предпринимателей как единый процесс. В его пьесе цинизм барина, жаждущего легкой наживы, вступает в своеобразное соревнование с хищничеством «именитых», уважаемых в обществе купцов. Сталкивая Кречинского с Щебневым, а затем с Беком, Сухово-Кобылин показывает, что их взаимоотношения, в ходе которых Кречинский то оказывается «прижатым к стене», то близким к победе, то обманщиком, то обманутым, — выражение войны всех против всех. Барская спесь Кречинского заставляет его презирать купцов и ростовщиков. Говоря о Щебневе, он упоминает о его «хамском почерке», Расплюев, рассказывающий со слов Кречинского о Беке, называет ростовщика «хамом», и вместе с тем в пьесе показано, что судьба Кречинского сплетена с судьбами других «предпринимателей», что их путь един. Кречинский многому учится у буржуазных дельцов новой эпохи. Не случайно Салтыков в неоконченной главе своего цикла «Благонамеренные речи» уподоблял игрока Кречинского «пауку» — дельцу-адвокату буржуазной эпохи, а Расплюева — наемному агенту «паука». Хотя Кречинский и находится в состоянии конфликта с Беком и Щебневым, хотя субъективно он противопоставляет себя как «благородного» человека им и хотя Щебнев и Бек, со своей стороны, считают себя честными купцами, а Кречинского — несостоятельным должником, а затем мошенником (Бек), однако они принадлежат к одному миру. Кречинский говорит о своих кредиторах, как о волках, которым надо «несытую... глотку заткнуть», Бек о Кречинском — как о «звере». Но их объединяет стремление к наживе и циничная неразборчивость в средствах, которыми они хотят добиться обогащения, их звериная мораль.

Разоблачая растрепанное и разоренное дворянство и нового хищника — капиталистического предпринимателя, Сухово-Кобылин, в отличие от Салтыкова, в поисках здоровых сил общества, противостоящих хищничеству, обращается к среде провинциального, патриархального дворянства. Быт помещиков, занятых «полезным делом», Сухово-Кобылин рисовал в смягченном, опоэтизированном виде. Рассказывая о своих отношениях с мужиками, патриархальный барин Муромский — герой «Свадьбы Кречинского» — заявляет: «Когда с мужиком толкуешь, так или мне польза, или ему, а иное дело — обоим», — и автор как бы присоединяется к его толкованию взаимоотношений, существующих между помещиком и крепостным крестьянином. Крепостнические окрики Муромского подаются как милая воркотня доброго старика. «Я их знаю, им только повадку дай — копейки платить не будут, — говорит Муромский об оборочных крестьянах. — Кондратий! Слышишь? Так и напиши: всех в изделье!.. Ты Акиму-то напиши. Я и его в изделье упеку. Он чего смотрит? Брюхо-то растит! Брюхо на прибыль, а оброк на убыль — порядок известный... по Головкову семь тысяч недоимки!»

Оригинальность, своеобразие созданных Сухово-Кобылиным образов Муромского, Нелькина, Атуевой состояло в том, что драматург показал своих героев как выражение социально-типических явлений предреформенной эпохи. Патриархальные устои, на которые опираются взгляды и мораль Муромского и Нелькина, колеблются, оказываются непрочными, поэтому и самые их взгляды архаичны, не дают им возможности правильно ориентироваться в окружающем. Нелькин говорит о Муромском: «... старика... не сшибешь; он, брат, на трех сваях сидит, в четвертую уперся...» Кречинскому очень легко удастся «сшибить» Муромского. Муромский оказывается не менее легковерным, чем Атуева, только, в отличие от Атуевой, его расположение удастся Кречинскому завоевать не «светскостью» и бойкостью, а видимостью домовитости и хозяйственности. Лидочке Муромской воспитанием привита патриархальная добродетель — покорность. Она послушна и отцу и вздорной тетке. Вместе с тем она совершенно неспособна разбираться в людях, оценивать их по достоинству. Слушаясь советов тетки, она отдает свое первое искреннее и непосредственное чувство Кречинскому, при этом она не замечает, что его ухаживание — «пошлейшее волокитство», и становится по существу союзницей Кречинского против Муромского. Нелькин, всей душой преданный семье Муромских и в особенности Лидочке, не мо-

жет оберечь ее от любви к Кречинскому, а Муромских от разорения. Он приводит в дом Кречинского озверелого ростовщика Бека и полицейского чиновника, представителя бесчеловечной государственной машины. Заступничество Нелькина навлекает на Муромских новые, страшные беды.

Традиционная комедийная развязка — появление полицейского чиновника и разоблачение плута, приобретает в «Свадьбе Кречинского» новое значение. Эта концовка связывает «Свадьбу Кречинского» со второй пьесой трилогии — драмой «Дело». Полицейский чиновник, появляющийся в конце комедии и «карающий» порок, представляет собою то общественное устройство, которое порождает, насаждает и охраняет современные пороки. Бюрократическая машина современного государства, по мнению Сухова-Кобылина, порождает такое зло, по сравнению с которым хищничество «частных лиц или ничтожеств» меркнет и представляется незначительным. Окончательно убедившись в своем бессилии, в том, что жизнь в городе страшна и непонятна ему, Муромский на вопрос растерявшейся Атуевой: «Что же нам-то делать?» — отвечает: «Бежать, матушка, бежать!» Однако и в деревне, куда бежит Муромский, ему не удастся скрыться. Полицейский чиновник, появляющийся под занавес последнего действия «Свадьбы Кречинского», своими ложными показаниями о соучастии Лидочки в плутне Кречинского начинает страшную интригу преследования Муромских. В драме «Дело» эта интрига вторгнется в патриархальную жизнь поместья и разорит его рачительного хозяина. Так, бытовая комедия о разоблаченной плутне игрока, пытавшегося поправить свои дела женитьбой на богатой невесте, превращалась под пером Сухова-Кобылина в социально-психологическую комедию, трактующую вопрос о судьбах дворянства, его «сильных натур» и рядовых представителей, «светских» столичных франтов и патриархальных помещиков.

Независимо от того, был ли у драматурга с самого начала его работы над «Свадьбой Кречинского» замысел трилогии или он возник лишь в пору работы над «Делом», первая комедия трилогии давала возможности и основания для написания подобного цикла.

Драма «Дело», резко отличающаяся от «Свадьбы Кречинского» своим содержанием и художественным стилем, представляет собой закономерное развитие проблематики, сюжетных мотивов и стилистической системы первой комедии.

В центре внимания автора во второй его пьесе все те же, волновавшие его в первой комедии проблемы — рост хищниче-

ства в обществе, растлевающая все алчная погоня за деньгами, разорение дворянства, бессилие честных патриархальных дворян отстоять себя от посягательств хищников и защитить свою правду и свои права. Однако в драме «Дело» писатель делает попытку своеобразного расширения проблематики, укрупнения, обобщения мотивов. В списке действующих лиц, предпосланном драме «Дело», драматург дает беглую, но определенную характеристику распределения сил в обществе, предварительную наметку конфликтов, своеобразную экспозицию пьесы. Характеристика структуры общества и присущих ему конфликтов дается здесь более широко, чем в самой пьесе. Так, например, разделяя героев драмы соответственно их положению в бюрократическом государстве на «начальства», «силы», «подчиненности» и «ничтожества» или «частные лица», драматург помещает крепостного слугу Муромского — Тишку — в особый раздел, как «не лицо» в феодально-бюрократическом государстве. Эта мысль не реализуется затем в пьесе. Драматург не видит связей, которые существуют между бюрократической системой, привлекающей его главное внимание в этом произведении, и крепостническими порядками. Не получают своего развития в пьесе и некоторые черты характеристики приказчика Муромского — Ивана Сидорова, данные в списке действующих лиц. Драматург называет его в списке фамилией Разуваев и сообщает о нем: «Прежде и сам занимался коммерцией, торговал, поднялся с подошвы и кое-что нажил». В «Деле» приказчик Муромского выступает как представитель крепостных, преданный своему помещику и интересам крестьянского «общества», «мира». В тексте драмы и в ремарках Разуваев даже называется не по фамилии, а только «Иван Сидоров». Социальная практика кулака Разуваева, так же как и «особое положение» в обществе крепостного Тишки, кажутся Сухово-Кобылину явлениями, имеющими второстепенное значение в жизни общества, и, отмечая их в своеобразном введении, он затем пренебрегает ими в драме, посвященной изображению основной, по его мнению, современной коллизии.

Носителем зла — хищничества и обмана — в драме «Дело» является государственная бюрократическая машина, она выступает как «обидчик», творящий беззакония, угнетающий беззащитных и обирающий доверчивых «частных» людей. Сухово-Кобылин резко порывает с традиционным построением драмы и, развивая сатирический метод Гоголя — автора «Ревизора» и «Мертвых душ», — делает целую социальную среду, целую политическую систему собирательным «носителем зла»,

над которым произносится суд. При этом драматург подчеркивает, что зло творится всей бюрократической системой, в которой отдельные лица — «начальства», «силы», «подчиненности», «колеса, шкивы и шестерни» лишь исполняют свои функции чудовищного порабощения граждан. Подчеркивая, что не личные, индивидуальные качества того или другого чиновника, а место его в бюрократической машине имеет определяющее значение, Сухово-Кобылин не дает подчас имен своим героям, ограничиваясь указанием их служебного положения: «Весьма важное лицо», «Важное лицо», чиновник Омега (последний в списке «подчиненностей»).

Чиновников, исполняющих сходные функции, драматург разделяет сходными фамилиями: Герц, Шерц, Шмерц, Чибисов, Ибисов. Черты сходства их характеров имеют большее значение, чем частные различия их личностей.

Бюрократическая машина создает и воспитывает нужных ей людей. Добродушный Омега — «слаб и в жизни несостоятелен», он оказывается на низшей ступени служебной лестницы, потому что недостаточно рьяно выполняет свои обязанности чиновника-бюрократа. Его личная доброта и честность не оказывают влияния на дела и на положение «просителей».

Продвигаются по служебной лестнице, делают карьеру и становятся «силами» бездушные и бессердечные хищники, готовые выполнить любые распоряжения или пожелания начальства, совершить или покрыть любое злоупотребление. Они цинично используют свое положение для того, чтобы наживаться за счет бесправных граждан. Одного из таких, воспитанных петербургской бюрократией чиновников, «коллежского советника» Тарелкина, Сухово-Кобылин характеризует устами своего героя Нелькина: «Это не человек... Это тряпка, канцелярская затасканная бумага. Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек?! Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится». Расплюев, выступающий в «Деле» как доносчик, становится затем в «Смерти Тарелкина» чиновником — рабочим колесом бюрократии.

Взгляд на бюрократию как на носителя и организатора хищничества в современном обществе, как на силу, стоящую над гражданами и подавляющую все сословия, определяет расстановку лиц и особенность конфликта в пьесе. Все действующие лица в ней резко делятся на угнетателей и угнетаемых, отношение автора к ним совершенно определено: автор глубоко сочувствует жертвам бюрократии и беспощадно разит

представителей государственного аппарата. Сухово-Кобылин раскрывает тесную связь бюрократии с верхушкой столичного дворянства. Он не ограничивается, подобно либеральным драматургам, обличением мелкого или провинциального чиновника. В драме «Дело» он переносит действие из Москвы в Петербург — административный центр России, в котором сосредоточивались все высшие бюрократические учреждения. «Важное лицо» — тайный советник — князь, «Весьма важное лицо» — очевидно, член царствующей фамилии. Есть в пьесе эпизод, который наглядно показывает, что драматург возлагает ответственность за злодеяния и произвол бюрократии на главу государства — царя. Замученный провокациями, вымогательствами и шантажом чиновников, Муромский кричит: «Ведите меня к моему государю!.. я ему скажу... Отец!.. Всех нас отец... Милостивый мой, добросердечный... Государь!! (У него занимается дух.)»

После этих восклицаний героя появляется «Важное лицо», «распекающее» чиновников за то, что они позволяют «просителям» протестовать, и приказывающее «убрать» умирающего Муромского.

В преувеличении значения бюрократии как самостоятельной силы общества, стоящей над его классами и сословиями, отразились слабые стороны мировоззрения автора драмы «Дело» и комедии «Смерть Тарелкина». С полной ясностью этот свой взгляд Сухово-Кобылин сформулировал устами Ивана Сидорова, который подчас выступает в его произведении как выразитель народной точки зрения. Иван Сидоров утверждает, что «антихрист народился», «служит, и вот на днях произведен в действительные статские советники — и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу. Он-то самый и народил племя обильное и хищное — и все это большие и малые советники, и оное племя всю нашу христианскую сторону и обложило; и все скорби наши, труды и болезни от этого антихриста действительного статского советника, и глады и моры наши от его отродия».

Коллективному носителю зла — бюрократии, в пьесе противопоставлена группа страдающих «ничтожеств или частных лиц», поработанных и бесправных граждан России. В эту группу включены Муромские. Страдания всех граждан России автор пытается раскрыть через изображение гибели Муромского. В соответствии с задачей драмы он изменяет метод обрисовки героев. Многопланность характеристики героев «Свадьбы Кречинского» сменяется четкими, но более «однолинейными»

характеристиками. Муромский выступает прежде всего как человек, которого мучают и преследуют, и как оскорбленный отец. Черты барина-крепостника в нем стираются. На первый план выдвигаются черты, роднящие его с народом: участие в отечественной войне, простота и непосредственность его природы. В Нелькине, Лидочке, Иване Сидорове и даже Атуевой подчеркивается и выдвигается на первый план «человеческая» сторона их характеров.

Меняется и трактовка образа Кречинского. Кречинский появляется в пьесе лишь эпизодически, в речах действующих лиц и через свое письмо, однако даже эти упоминания делают ясной перемену в отношении драматурга к Кречинскому. Пороки Кречинского представляются в смягченном виде. В письме к Муромскому Кречинский сам дает свою характеристику: «...может, и случилось мне обыграть проматывающегосся купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У всякого своя логика; своей я не защищаю, но есть, как видите, и хуже».

Смягчается в «Деле» и вина Кречинского перед Муромскими. Не он является виновником их страданий. В ответ на восклицание Нелькина: «Я этого человека ненавижу. Он Каин! — Он Авеля убил», Атуева возражает: «Да не он убил!» и Нелькин, поразмысливши, приходит к выводу, что единственное счастье, возможное для Лидочки, — счастье с Кречинским, которого она любит. «Бросьте все; продайте все; отдайте ей письмо (Кречинского. — Л. Л.), ступайте за границу, да пусть она за Кречинского и выходит».

Лидочка мечтает встретиться с Кречинским и хотя бы своей смертью смягчить его, заставить вернуться на путь добра.

В доме Муромских происходят трогательные сцены, свидетельствующие о гуманных человеческих отношениях, которые существуют между страдающими под властью бюрократов людьми. Отношения эти недоступны пониманию бюрократов.

Характерна сцена, рисующая, как близкие и друзья отдают Муромскому все свои сбережения, чтобы помочь ему откупиться от «антихриста действительного статского советника». Все жертвуют все, что имеют, от чистого сердца. Приказчик Иван Сидоров заявляет Муромскому: «Что же, батюшка, мы люди простые; коли уж пошло на складчину — ну и даешь, сколько сердце подымает. Мое вот все подняло: что было, то и подняло».

Герои прекрасны и человечны, и их взаимоотношения самих их умиляют и радуют. В ответ на самоотверженный поступок

Ивана Сидорова Муромский, тронутый, говорит ему: «Добрый же ты человек... хороший человек!»

Лидочка (*быстро подходит к Ивану Сидорову*). Иван Сидоров! Обними меня!

Иван Сидоров (*обнимает ее*). Добрая наша... честная наша... барышня.

Идеализация взаимоотношений помещика и крепостного, имевшая место уже в «Свадьбе Кречинского», особенно ярко проявилась в «Деле». Рассказывая о допросах, учиненных чиновниками крепостным Муромского, Атуева сообщает, что все крестьяне горой стали за своих помещиков. Один только дворовый Петрушка захотел использовать следствие для мести помещику. Но он рисуется как мерзавец, исключение, выходящее из ряда вон: «Выбрался один злодей, повар Петрушка, негодяй такой; — его Петр Константиныч два раза в солдаты возил — этот, видите, и показал: я, говорит, свидетель».

Иван Сидоров, благодарный помещику за его доброе отношение к нему — «мужику», заявляет: «Я, батюшко, вас люблю, я у вас пристанище нашел; я ваши милости помню и весь ваш род. Для вас я готов и в огонь и в воду — и к Ваалову-то идолу и к нему пойду... А кумир-то позлащенный, чиновник-то, которому поклониться надо!»

Вся жизнь канцелярий и ведомств неразумна и жестока. Уже в первом действии, происходящем в квартире Муромского, автор драмы вводит читателя и зрителя в жизнь мира бюрократии через рассказы Атуевой, Ивана Сидорова и письмо Кречинского.

Появление «подсыла» от чиновников в доме Муромского — Тарелкина сопровождается водевильной сценой погони за ним кредиторов. Вместе с ним в дом Муромского врывается дикая фантастика канцелярий и ведомств.

Трагизм драмы «Дело» основан на том, что бюрократическая машина мучает, терзает и убивает живых людей, фарс чиновничьего государственного управления влечет за собой страшную трагедию человеческих личностей.

Сатирические, гротескные сцены, происходящие в канцелярии (см., например, конец третьего действия, когда чиновники, принесшие бумаги на подпись, забрасывают действительного статского советника Варравина ворохами дел, или сцены спора Варравина с экзекутором Живцом, разговоров Варравина и Тарелкина во втором, четвертом и пятом действиях драмы и т. д.), выражают всю нелепость, жестокость бюрократической машины.

Гневно обличая бюрократию, Сухово-Кобылин провозглашает право рядового человека на протест и обличение бюрократических порядков. В разговоре с бездушным, жестоким князем — тайным советником (очевидно, министром) Муромский обличает «пилатову расправу» чиновников над населением, клеймит законы, которые используются бюрократами как орудие насилия, и провозглашает право простого рядового человека на критику правительства и общественных верхов, несущих непосредственную ответственность за безответные, безгласные страдания оскорбленных, обесчещенных и ограбленных граждан. Драма «Дело» насыщена лирическими монологами героев, которые клеймят беззаконие всеми силами своей измученной души.

Весь ход действия в драме «Дело» показывал, что попытки «лояльными» путями, обращаясь из одной в другую бюрократические инстанции, воздействовать на чиновников, разоблачить злоупотребления безнадежны. Несостоятельны и надежды на заступничество царя — главы бюрократов, руководителя чиновничьего «воинства», ибо он «их и напустил» на граждан.

Иван Сидоров охлаждает надежды Муромского на справедливость сановного князя, который хвалится тем, что перед ним все равны: «Да как перед хлопущей мухи. Что мала — муха, что большая — все единственно», — поясняет он. Не может помочь угнетенному просителю тот, кто «во всей власти, да со всеми чиновачалиями, как с неба какова, и взирает».

Драматург патетически, страстно защищает подавленных, угнетенных людей. Вместе с тем он выражает мысль об ответственности всех граждан за состояние общества. Не видя органических связей феодальных форм жизни, крепостничества, с бюрократическим управлением, он обвинял дворян-помещиков не за то, что ради сохранения их привилегий и выгод создано бюрократическое государство, а за то, что они отдали свои «права», свое первое место в государстве и обществе чиновничеству и безропотно покоряются ему.

В драме «Дело» Иван Сидоров говорит знаменательные слова: «Светопреставление уже близко, а теперь только идет репетиция». В комедии «Смерть Тарелкина» изображается «светопреставление», «репетицией» к которому были сцены, изображающие бюрократическую машину в «Деле».

«Смерть Тарелкина» рисует мир бюрократии, подчиняющийся своим законам всю жизнь общества.

Последняя сцена драмы «Дело» является как бы прологом к «Смерти Тарелкина».

Если в течение всей драмы «Дело» на первый план выдвигался конфликт между представителями правительственной бюрократии и их жертвами, то здесь, после уничтожения жертвы — смерти Муромского, впервые изображается противоречие внутри бюрократического лагеря. Место гневных монологов врагов бюрократии здесь впервые заступает обличение зла устами представителя этого зла — Тарелкина. Сами угнетатели угнетены, создатели зла в мире ненавидят мир за это зло. Характер трагизма последней сцены «Дела» также предвосхищает заключительную пьесу трилогии. Элементы фарса и трагедии здесь взаимопроникают, образуя «проклятый водевиль, к которому страшным образом примешалась отвратительная трагедия» (слова из комедии «Тени» Салтыкова-Щедрина).

В последней пьесе трилогии — «комедии-шутке» «Смерть Тарелкина» нет уже деления героев на «людей» и «не людей», преследуемых и преследователей, как это было в предыдущей драме. Все герои этой пьесы снова равны, но равны не своей человечностью, а своей бесчеловечностью — «людей нет — все демоны», по выражению Тарелкина. Бюрократическая машина давит здесь уже не только людей, но и свои «механические части».

Сюжет пьесы базируется на абсурдной формально-бюрократической логике этого мира; людей и реальной жизни нет; вместо людей фигурируют бумаги, вместо жизни — канцелярское ее изложение и схоластические законы. Так как тело Тарелкина (в действительности же, положенное Тарелкиным в гроб чучело) «совершенно законным образом в землю зарыто», то не может быть сомнения в действительной смерти Тарелкина, с другой стороны, так как приходит бумага о смерти Копылова и документ, предъявляемый Тарелкиным, оказывается, по выражению Расплюева, «видом умершим» (именно вид умерший, а не человек), то крайне легко прийти, следуя формально-бюрократической логике, к фантастическому выводу о «беспаспортном вурдалаке». Поменяв свои документы на документы Копылова, Тарелкин в соответствии с логикой чиновников сам на глазах у публики превращается в Копылова.

Гротеск и фантастика «Смерти Тарелкина» имеют двойственный смысл. С одной стороны, они подчеркивают безумный, фантастический характер законов жизни департаментов и канцелярий, с другой — выражают мысль писателя о бесчеловечности чиновников — призраков-упырей, сосущих кровь из живых людей.

Следуя за А. К. Толстым, показавшим в фантастической

повести «Упырь» светское общество, в котором «приняты» и пользуются уважением упыри,¹ Сухово-Кобылин рисует чиновников, в среде которых орудует целая «шайка» упырей, сосущих кровь и имеющих при себе «яд жесточайшей силы».

Бессмыслица и бесчеловечность пронизывает весь быт чиновников.

Даже смерть в среде бюрократии оказывается чудовищным подлогом, совершается «наперекор и закону, и природе» (слова Тарелкина). В этом мире чудовищно искаженных отношений закономерно находит себе место Расплюев.

В «Смерти Тарелкина» находит свое развитие мысль драматурга о безгласности и покорности жертв произвола, как о страшном зле, влекущем за собой роковые последствия.

Свой гнев драматург обрушивает не только на чиновников, творящих беззакония, но и на их безгласные жертвы. Бессмысленно покорные, привыкшие к побоям и издевательствам дворник Пахомов и прачка Брандахлыстова, покорно дающий взятку купец Попугайчиков и помещик Чванкин, соединяющий гонор с полным бессилием, вызывают не столько сочувствие, сколько негодование и горький смех Сухово-Кобылина.

Подчинясь наглому насилию, они усваивают и логику своих угнетателей-бюрократов: «Ну, таперь тебе Силу-то Копылова оказывали? Ты его видела?» — допрашивает Брандахлыстову Расплюев.

Л ю д м и л а. Видела.

Р а с п л ю е в. Признаешь ли ты его?

Л ю д м и л а. Признаю.

Р а с п л ю е в. Ну, стало это он?

Л ю д м и л а. И он, сударики, и не он.

Р а с п л ю е в. (Оху, значительно). Вот оно! ..

Л ю д м и л а (продолжает). Его как звать-то?

Р а с п л ю е в. Сила Силин Копылов.

Л ю д м и л а. Ну он.

Р а с п л ю е в. А с виду?

Л ю д м и л а. А с виду не он.

Подвергнутая аресту Брандахлыстова быстро успокаивается на том, что если соседка уморит голодом ее детей, то будет отвечать перед полицией. Подобные доводы примиряют и дворника Пахомова с его арестом.

¹ К повести А. К. Толстого ведут и диалог Варравина и Расплюева о значении слова «Вурдалак» — «упырь» (ср. рассуждения Рыбаренко в «Упыре» А. К. Толстого) и в какой-то степени даже образ чиновника Тарелкина — Копылова (см. в «Упыре» образ упыря — статского советника Теляева «в коричневом фраке, в парике, с большим Владимирским крестом на шее и с знаком отличия за 45 лет непорочной службы»).

Рисуя покорность, отсутствие протеста против насилия, безволие и ограниченность страдающих от бюрократии лиц, Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина» изображает каждый случай притеснения не как трагедию страдающего человека, а как бессмысленный, отвратительный фарс, имеющий в общественном плане трагический смысл.

Попав в руки Варравина, Тарелкин сравнивает сам свое положение со страданиями Муромского. «Ох... людей морили... Вот вы теперь меня морите... ох... Муромского уморили... всю кровь высосали».

Эпизоду складчины, во время которой чиновники тащат друг у друга из бумажников деньги на похороны Тарелкина («Смерть Тарелкина»), противостоит складчина в доме Муромских («Дело»).

Даже угроза «освидетельствования» во врачебной управе, с помощью которой Варравину и Тарелкину удастся сорвать огромный куш с Муромского, в драме «Дело», в «Смерти Тарелкина» обращается на самого Варравина.

«Смерть Тарелкина» явилась логическим завершением трилогии Сухово-Кобылина. Эта комедия, названная министром внутренних дел Валуевым «сплошной революцией», противостояла либеральной литературе, восхвалявшей реформы в области администрации, уничтожившие якобы все злоупотребления.

Трилогия Сухово-Кобылина привлекала к себе внимание и интерес замечательных русских реалистических актеров. Единственная из его пьес, «Свадьба Кречинского», быстро и без особых цензурных препятствий попавшая на сцену, имела большой успех и прочно вошла в репертуар русских театров. Участвовавший в первой ее постановке (московский Малый театр, 28 ноября 1855 года) Щепкин «высоким резцом изваял простоту, непосредственность натуры» (выражение Сухово-Кобылина) Муромского, П. М. Садовский, игравший в этом спектакле роль Расплюева, создал замечательно яркий образ неудачника. выбитого из колеи и деклассированного человека.

На петербургской сцене постановка «Свадьбы Кречинского» была осуществлена 7 мая 1856 года. Наибольшее внимание зрителей привлек В. В. Самойлов, исполнявший роль Кречинского. Однако критика отмечала поверхностный характер трактовки этого образа Самойловым, который ослабил социальную характеристику героя Сухово-Кобылина, стремясь изобразить его поляком и подчеркнуть в нем внешние черты, выдающие его польское происхождение (акцент и т. д.). К тому же Самойлов

играл Кречинского мошенником, изображающим дворянина, а не дворянином, что также снижало социально-обличительный смысл образа, несмотря на внешнюю эффектность его исполнения.

Замечательное истолкование образов «Свадьбы Кречинского» впоследствии дали: П. В. Васильев 2-й (Расплюев, Александринский театр, 1872), В. Н. Давыдов (Расплюев, Александринский театр, 1880—1882), П. М. Свободин и К. А. Варламов (Муромский, Александринский театр), М. Ф. Ленин (Кречинский, Малый театр, 1923/24), Ю. М. Юрьев (Кречинский, ТИМ, 1933), И. В. Ильинский (Расплюев, ТИМ, 1933), Н. К. Яковлев (Расплюев, Малый театр, 1940) и т. д.

Особенно следует отметить гениальную игру В. Н. Давыдова, сумевшего создать яркий социальный и психологический тип разорившегося, оказавшегося вне всяких общественных связей и аморального Расплюева.

Постановка «Дела» Сухово-Кобылина около двадцати лет запрещалась цензурой, несмотря на энергичные попытки автора добиться разрешения на постановку этой пьесы. Только в 1882 году, с многочисленными цензурными изъятиями и искажениями, под заглавием «Отжитое время» «Дело» было поставлено в московском Малом театре, а затем в Александринском театре в Петербурге. В Москве драму исполнял прекрасный ансамбль артистов: И. В. Самарин (Муромский), Г. Н. Федотова (Лидочка), Н. М. Медведева (Атуева), К. Н. Рыбаков (Нелькин), О. А. Правдин (Варравин), В. Н. Андреев-Бурлак (Тарелкин); в Петербурге выделялись исполнители центральных ролей: В. Н. Давыдов (Муромский), К. А. Варламов (Варравин), Н. Ф. Сазонов (Тарелкин). И в Москве, и в Петербурге постановка драмы «Дело» произвела большое впечатление. На фоне либеральных «проблемных» и «психологических» драм начала 80-х годов резкая политическая и социальная сатира Сухово-Кобылина, воплощенная в живые образы замечательными мастерами сцены — реалистами, прозвучала как полное современного смысла, противостоящее либеральному драмодельству, крупное художественное явление.

«Дело» неоднократно возобновлялось и пользовалось успехом у зрителя.

Наиболее тщательными, продуманными и удачными среди этих постановок «Дела» являются спектакли, созданные Центральным театром Красной Армии в Москве (1940) и Театром имени Ленсовета в Ленинграде (1955).

Комедия Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» подверглась еще более длительному и настойчивому цензурному запрету, чем «Дело». Лишь в 1900 году, после неоднократных переделок, Сухово-Кобылину удалось добиться разрешения на постановку своей пьесы под заглавием «Веселые Расплюевские дни». Пьеса была поставлена на сцене петербургского театра Литературно-Художественного общества 15 сентября 1900 года, но большого успеха не имела, ибо постановка не соответствовала стилю произведения и не раскрывала внутренний смысл этого стиля.

После революции интерес к творчеству Сухова-Кобылина и, в частности, к последней пьесе его трилогии резко возрос. Был осуществлен ряд постановок «Смерти Тарелкина».

Замечательные образы героев Сухова-Кобылина были созданы Кондратом Яковлевым (Расплюев, в Александринском театре), Певцовым (Тарелкин, в Московском драматическом театре), Горин-Горяйновым (Тарелкин, в Александринском театре, 1917), Ильинским (Расплюев, ТИМ, 1922), Межинским (Тарелкин, Малый театр, 1936), Массалитиновой (Брандахлыстова, Малый театр, 1936) и т. д.

Л. М. Лотман

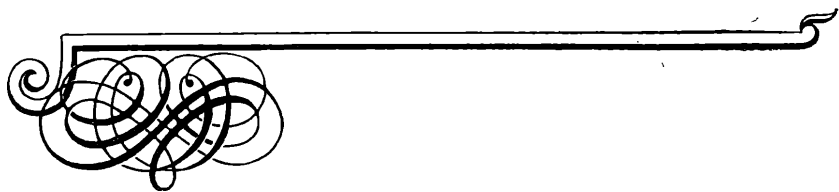




А. Н. ОСТРОВСКИЙ

1 8 2 3 — 1 8 8 6





1

Ранние прозаические опыты Островского примыкают к повествовательным традициям «натуральной школы» и возникают, в значительной степени, под прямым воздействием гоголевской прозы. Некоторые из этих повествований были задуманы и осуществлялись в плане «физиологического» очерка, раскрывающего характерные черты социального быта московского, в данном случае, захолустья. В других — элементы «физиологической» описательности служили основой и колоритным реалистическим фоном для развития сюжета, свидетельствовавшего о мелочной, пошлой, достойной осмеяния, но не лишенной своего, мещанского, трагизма жизни в глухих переулках и тупиках московских окраин.

«Замоскворечье, Замоскворечье! — восклицал автор в одном из черновых вариантов будущих «Записок». — Что ты? Что таится под твоей скромной, тихой наружностью? Жизнь ли патриархальная самодовольная или бедность горькая, вопиющая?»¹

Сатирические элементы «Записок замоскворецкого жителя» и примыкающих к ним очерков замоскворецкого быта говорят об остром и обличающем внимании молодого Островского к уродливым социальным нравам московского патриархального купечества и мещанства, тупой ограниченности чиновничьего существования и жестокому укладу всей жизни «Замоскво-

¹ Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. Под ред. М. Д. Беляева. Л., ГИЗ, 1924, стр. 13.

речь», приобретающего широкий эмблематический всероссийский смысл. Здесь Островский делает первые шаги на пути к той сатирической типизации явлений действительности, которая составит одну из наиболее сильных сторон его драматургии.

Ранние драматургические опыты Островского, из которых наиболее показательным является комедийно-сатирический этюд «Картина семейного счастья», весьма близки к повествовательной технике и некоторым идейным мотивам его прозаических очерков. Вместе с «Записками замоскворецкого жителя» «Картина семейного счастья» выступает как предвестие больших комедийных полотен Островского, поразивших его первых слушателей и читателей смелым реализмом и острой типичностью лиц и нравов изображаемой среды. Элементы «физиологического» очерка дают знать о себе в каждой сцене этого комедийного наброска. «Картина семейного счастья» своим заглавием свидетельствовала о близком родстве с жанрово-описательными произведениями «натуральной школы», знакомившими читателя с малоизвестными ему социально-бытовыми пластами и нравами замкнутого «темного царства» замоскворецкого купечества. Здесь уже определился представленный в стольких вариантах в театре Островского образ купца-самодура Андрея Андреевича Пузатова, выкристаллизовалась тема семейного деспотизма и лицемерной подчиненности, свидетельствующей о глубоких трещинах в домостроевском укладе, определилась тема обмана и плутовства как основного и почтенного способа жизни.

Воспитанный на Белинском и Гоголе, наделенный особым даром наблюдательности и ясно представляющий себе общественные задачи, стоявшие перед драматургом, Островский к концу 40-х годов выступает с вполне готовой творческой программой комедиографа-сатирика и обличителя, мастера реалистического театра и знатока русской речи. К тому же он выступает как драматург, крепко связанный с русским бытом и превосходно ощущающий его национальное своеобразие, как материала драматической литературы.

Годы 1846—1849, когда Островский работал над своей первой большой комедией «Свои люди — сочтемся», были периодом решительного становления его как драматурга-реалиста.

Глубокая убежденность в том, что искреннее и самобытное творчество восходит к народу и питается народной жизнью, руководила Островским и в понимании задач «нравственно-общественного направления» в развитии русской драматической литературы.

Никто из русских драматургов 50—70-х годов XIX века не раскрыл перед зрителями столь широкую картину российской действительности, как сделал это Островский, который, по меткому замечанию И. А. Гончарова, «исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь московского, то есть великороссийского государства. . .» Ценность этой картины определяется не только гением художника-реалиста, но и его демократическим мировоззрением, его демократическим гуманизмом и глубокой народностью его творений.

Важнейшей и завершающей задачей своей деятельности Островский полагал создание русского национального и народного театра, который своим репертуаром и эстетическим обликом противостоял бы казенщине и рутине императорской сцены. «. . . Театр для огромного большинства публики, — замечал драматург в «Автобиографической заметке», — имеет воспитательное значение; публика ждет от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью». ¹ Поэтому и «задачей драматического писателя является создание такого репертуара, который покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нем дикого и грубого, с чем он должен бороться». ²

Таким образом, с конца 40-х до середины 80-х годов творческая мысль Островского неизменно ориентировалась в сторону создания народного, демократического театра, в первую очередь народного, демократического репертуара. «Мы хотим писать для всего народа», — заявлял драматург уже на склоне своих лет в условиях жестокой и ханжеской победоносцевской реакции. Жизнь доказала и правоту, и правильность этого требования. Если в 80-е годы Островский с особой остротой ощутил ограниченность и узкость тех рамок, в которые царский режим и буржуазная действительность заключили творческие возможности русской прогрессивной литературы, то в течение своей предшествующей сорокалетней драматургической деятельности, невзирая на многообразные препятствия и помехи, он фактически этому требованию уже ответил своими сорока восьмью пьесами, составившими основу национального русского реалистического театра и прочную базу прогрессивного развития русской драмы.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Гослитиздат, 1949—1953, стр. 256. Далее в статье тексты из произведений Островского цитируются по данному изданию.

² Там же, стр. 122.

На путь драматического писателя и, в частности, драматурга-комедиографа Островский решительно вступил в 1847 году. 14 февраля 1847 года оказалось, по словам Островского, «самым памятным днем» его жизни. В этот день он с успехом прочел «Картину семейного счастья» на домашнем литературном вечере у профессора С. П. Шевырева. «С этого дня,— писал Островский,— я стал считать себя русским писателем и, уж без сомнений и колебаний, поверил в свое призвание».¹ В 1847—1849 годах происходит сближение Островского с известным московским артистом П. М. Садовским — многолетним спутником и товарищем драматурга в театральных успехах, с Т. И. Филипповым, Е. Н. Эдельсоном, А. А. Григорьевым, Б. Н. Алмазовым и другими членами молодого славянофильского кружка, группировавшегося вокруг журнала М. П. Погодина «Москвитянин». Между тем, после ряда неосуществленных драматических замыслов и опытов, была закончена комедия «Несостоятельный должник», переименованная в «Банкрота» и впоследствии в «Свои люди — сочтемся».

Уже до появления на страницах «Москвитянина» (1850, № 6) комедия «Свои люди — сочтемся» принесла Островскому широкую известность в московских и петербургских литературных кругах. Сам автор и его друг актер П. М. Садовский читали ее в различных кружках и в домах ценителей литературы, где она неизменно вызывала восторги слушателей. 3 декабря 1849 года Островский читает «Банкрота» на литературном вечере у М. П. Погодина в присутствии Гоголя, который, сделав несколько частных замечаний по поводу драматургической техники молодого писателя, передал ему листок с собственноручным положительным отзывом о его первом большом произведении.

Переписка литературных деятелей эпохи, дневники и мемуары, относящиеся к литературной жизни 1849—1850 годов, полны свидетельствами о решительном успехе молодого драматурга. «Читал ли ты,— запрашивал В. Ф. Одоевский одного из своих провинциальных друзей,— комедию, или лучше трагедию Островского «Свои люди — сочтемся» и которой настоящее название «Банкрот»? Пора было вывести на свежую воду самый развращенный духом класс людей. Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просо-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 401.

ченной всякою гнилью,— то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор»; на «Банкроте» я поставил номер четвертый».¹ Резко отрицательное отношение к новой, столь нашумевшей комедии высказали некоторые влиятельные представители крайних реакционных кругов и крупного московского купечества. Разрешенные к напечатанию, «Свои люди — сочтемся» были категорически запрещены к представлению на сцене личной резолюцией Николая I. Попечитель московского учебного округа генерал В. И. Назимов получил распоряжение «вразумить» автора, а сам Островский был отдан на пять лет под негласный надзор полиции. В собрании сочинений Островского, изданном в 1859 году, комедия была помещена в изуродованном, согласно требованиям цензора, виде. В этом изуродованном виде она была поставлена в московском Малом и в Александринском театрах в 1861 году. Только через двадцать лет, в 1881 году, «Свои люди — сочтемся» увидели свет театральной рампы в основной авторской редакции на сцене частного, так называемого «Пушкинского театра» в Москве. Реакционными врагами Островского была поднята в 1856 году клеветническая кампания в «Ведомостях московской городской полиции» и в «С.-Петербургских ведомостях», имевшая целью обвинить драматурга в присвоении себе замысла и ряда сцен «Свои люди — сочтемся», якобы принадлежавших авторству бесталанного актера и сочинителя бездарных пьес Д. Горева-Тарасенкова.

Драматический конфликт, лежащий в сюжетной основе комедии «Свои люди — сочтемся», Островский почерпнул из богатого запаса своих наблюдений над коммерческими нравами и торговой моралью крупного московского купечества, ярко представленными в десятках дел, которые служили предметами разбирательства коммерческого суда. Обманные, так называемые «злостные» банкротства с сопутствующими им мнимыми переводами своего имущества на чужое имя, выдачей фиктивных векселей и подделкой приходо-расходных счетов были достаточно распространены в купеческой среде, свидетельствуя о кризисе и разложении старой, патриархальной торговой морали.

Затевя надуть своих кредиторов и поживиться за их счет, именитый купец Большов задумывает объявить банкротство, предусмотрительно переведя свои капиталы и товары на имя воспитанного им во всех правилах истой купеческой морали своего приказчика Подхалюзина. Из этого хищнического

¹ «Русский архив», 1879, № 4, стр. 525.

замысла проистекают все дальнейшие перипетии комедийного действия. Они заканчиваются для самого Большова весьма драматически — полным разорением и заключением в долговую тюрьму, а для Подхалюзина — торжеством мошеннических комбинаций и наглой разбойничьей хватки. С полным сознанием своей правоты он овладевает столь легко доставшимся ему богатством старика самодура, заодно женившись на его глупой, но не лишенной алчной смекалки дочери. Развитие сюжета комедии было подчинено, таким образом, господствующей силе денежных отношений и стремлению к прибыли как основному стимулу буржуазного общества в среде Большовых и Подхалюзинных, проявляющемуся с особой откровенностью и неприкрытой грубостью. Тем самым комедия обличала основную и господствующую силу данного общественного строя в целом, основанного на принципе «человек человеку — волк», иронически выраженному в заглавии комедии.

Основные действующие лица комедии окружены группой второстепенных персонажей, в обрисовке которых уже сказалось высокое мастерство Островского создавать живую среду драматического действия. Выполняя те или иные вспомогательные функции в развитии сюжета комедии, эти персонажи дополняют и детализируют разворачивающуюся картину жизни. В образах свахи Устиньи Наумовны, стряпчего Рисположенского и мальчика Тишки драматург раскрывает развращающее влияние господства денежной силы на подчиненных ей мелких людишек. Мелочный протест против условий существования поднимается в их среде только тогда, когда затрагиваются их шкурные интересы и ускользает из рук та доля прибыли, которая могла бы отчислиться в их пользу от грабительских подвигов хозяев. Не лишен особого интереса образ Тишки, достойного выученика большовского дома, повторяющего ранние годы жизненной карьеры Подхалюзина и восходящего вместе с ним к эскизному образу Максимки в очерке нравов Замоскворечья «Кузьма Самсоныч».

Комедией «Свои люди — сочтемся» Островский положил начало той серии своих пьес, в которых столь многокрасочно и всеохватывающе предстала жизнь российской торговой буржуазии с ее убежденной и наивной, как у Большова, грабительской моралью, с ее увертливым и бесстыдным подхалюзинским мошенничеством, с подлым эгоизмом Липочек и рабской психологией окружающих мелких людишек. Здесь уже наметилась и, вслед за «Картиной семейного счастья», получила дальнейшую разработку тема самодурства, как одна из основ того «темного

царства», образ которого на основе анализа пьес Островского 50-х годов гениально запечатлел Добролюбов.

И в этой комедии, и во многих последующих своих произведениях Островский рисовал широкие и живописные картины быта не как жанрового фона и окружения действия, а как той среды и тех типических обстоятельств, которые питают темную силу и являются источником ее злых выявлений в жизни. «Свои люди — сочтемся» были не жанрово-бытовой пьесой из жизни московского купечества, а первой «нравственно-обличительной» комедией о русской буржуазии и российском капитализме. Новаторство Островского заключалось в том, что, нарисовав великолепную картину социального быта русского торгового сословия, он художественными средствами раскрыл облик буржуазии, которая «не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана».¹

В иной плоскости и на ином бытовом материале тема «темного царства», тяготеющего над русской жизнью, была разработана Островским в его второй большой комедии «Бедная невеста» (1852).

«Бедная невеста» была таким же обвинительным актом против «гносной» действительности, как и «Свои люди — сочтемся». Драма жизни в плену окружающих обманов, горестных разочарований и безвыходных условий существования маленьких, простых людей раскрывалась Островским на примере трагической судьбы русской женщины, нравственное существо которой вступало в острый конфликт с эгоистичной, расчетливой и хищной средой искателей легкой добычи. С большой тонкостью психологических оттенков Островский рисует историю несчастной любви Марьи Андреевны к пустому дворянчику Меричу для того, чтобы сочетать драматическую развязку этого глубокого, но обманутого увлечения с драмой вынужденного выхода замуж за отвратительного в своем стяжательском цинизме, солидного и благодетельствующего бедное семейство чиновника. Обыденная для своего времени история «бедной невесты» приобретает под пером Островского ту широкую социально-этическую обобщенность, вершин которой его творчество достигло в более поздние годы. «Бедная невеста» открывала путь таким позднейшим шедеврам его драматургии, как «Гроза» и «Бесприданница», не теряя, однако, своей самостоятельной

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. М., Госполитиздат, 1952, стр. 35.

идейно-художественной ценности. Последний акт пьесы своей тонкой и напряженной драматической композицией, мастерством диалога и заключенной в нем нравственной и жизненной трагедией безответных жертв подлости и бессердечия хозяев жизни принадлежит к лучшим страницам литературного наследия великого драматурга.

В «Бедной невесте» Островский обнаружил новую сторону своего дарования — драматический лиризм, который впоследствии так высоко оценил Добролюбов в комедии «Воспитанница». Этот драматический лиризм, достигший своего полного раскрытия в «Бесприданнице», придал не только особую человеческую глубину основным коллизиям «Бедной невесты», но и создал ту своеобразную атмосферу гуманности и нравственной чистоты, которая делала Марию Андреевну, несмотря на всю драматичность ее безответной судьбы, моральным победителем в конфликте с миром Меричей, Добротворских, Беневоленских, прониравливых свах и жадных маменек.

«Бедной невестой» закончился первый период творческой деятельности Островского.

В этом периоде определялись основные направления его дальнейшей творческой работы, как драматурга-демократа и демократа-реалиста, в произведениях которого уже содержался «непосредственный протест» против господствующей общественной системы и порождаемых ею жестоких нравов «темного царства», тяготевшего над жизнью и судьбой простых русских людей. Pamфлетная сатиричность комедии «Свои люди — сочтемся» и глубокий человеческий драматизм «Бедной невесты» легли в основу последующего развития драматургии Островского, охватившей существенные явления русской жизни в условиях абсолютистско-полицейской государственности и капиталистического периода русской истории.

Две первые большие комедии Островского были напечатаны в журнале «Москвитянин», к сотрудничеству в котором его привлёк М. П. Погодин в 1850 году. В «Москвитянине» Островский поместил, кроме того, несколько критических статей и рецензий. Вынужденный довольствоваться крайне скудным месячным жалованьем, он заодно возился с корректурами, выполняя разные редакционно-административные поручения, вел переговоры с некоторыми авторами и т. д. В это время Островский начал заниматься и переводами драматических произведений с иностранных языков («Азинария» Плавта, «Укрощение строптивой» Шекспира и другие).

В 1851 году Островскому удалось собрать вокруг себя в ре-

дакции «Москвитянина» группу молодых сотрудников, в которую входили критики, поэты и литераторы: Аполлон Григорьев, Б. Н. Алмазов, Е. Н. Эдельсон, Л. А. Мей, Н. В. Берг, артисты П. М. Садовский и И. Ф. Горбунов, скульптор Н. А. Рамазанов, Т. И. Филиппов и другие. К этой группе вскоре примкнули А. Ф. Писемский и П. И. Мельников-Печерский. Опираясь на эту группу, Островский ставил перед Погодиным вопрос о передаче ему и его литературным друзьям руководства журналом. Погодин предоставил кружку Островского редактирование лишь литературно-художественного отдела своего издания. Таким образом в «Москвитянине» образовалась так называемая «молодая редакция» журнала, во многом расхвалившаяся со взглядами и идейной программой его руководителя.

«Москвитянин», выходявший под редакцией М. П. Погодина и С. П. Шевырева с 1841 года, представлял собой орган «официальной народности». Над идейным обликом журнала господствовала формула «православия, самодержавия и народности», усиленно проводившаяся Погодиным в его исторических и историко-философских статьях, а Шевыревым в его борьбе с прогрессивной реалистической литературой и революционно-демократической критикой в лице Белинского.

Далеко не единодушная во всех своих взглядах и убеждениях, «молодая редакция» журнала пыталась найти свое — «демократическое» толкование проблемы национальной самобытности литературы в направлении, близком к воззрениям некоторых относительно прогрессивных славянофилов, выступавших против крепостного права, засилья бюрократии и полицейского характера николаевского режима.

Однако, наряду с некоторыми положительными сторонами в общественно-политических воззрениях отдельных представителей «молодой редакции», она тяготела, в общем, к идеалистическо-консервативному мировоззрению, проникнутому культом патриархальности и враждебному понятию исторического прогресса. Основной теоретик «молодой редакции» Ап. Григорьев проблему народности разрешал с позиций, подсказанных ему идеалистическим учением Шеллинга об особом «национальном духе», составляющем «органическую» основу народной жизни и господствующем над вопросами социальной борьбы, классовых антагонизмов и общественных противоречий. Ап. Григорьев и большинство его единомышленников выступали как идеологи социально отсталых элементов мелкой и средней буржуазии, быт, нравы и житейские воззрения которых подвергались, в данном случае, своеобразному философскому осмыслению и

литературной идеализации. В этих условиях господствовавшее в журнале направление оказывало в ряде случаев заметное влияние на отдельных членов и сотрудников «молодой редакции», хотя в общем между нею и Погодиным существовали натянутые отношения.

Сближение Островского с Ап. Григорьевым и другими членами «молодой редакции» объясняется, в частности, характерным для них интересом к русскому национальному быту, народному творчеству, историческому прошлому народных масс. Островский, по-видимому, не сумел различить в этом интересе его основного консервативного начала и тем самым допустил возможность довольно сильного воздействия на свои творческие замыслы некоторых социальных и этико-философских положений патриархально-мещанской идеологии «молодой редакции» «Москвитянина», в которой он занял одно из наиболее видных мест. Второй, недолгий, впрочем, период его драматического творчества, ограниченный 1852—1855 годами, был отмечен несомненными результатами подобного воздействия.

В эти годы Островский напечатал в «Москвитянине» три пьесы: «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854) и «Не так живи, как хочется» (1855 и 1859). Их появление спутствовало весьма показательное письмо драматурга к М. П. Погодину, датированное 30 сентября 1853 года. Напоминая в этом письме о цензурных мытарствах комедии «Свои люди — сочтемся», Островский намечал свою ближайшую творческую программу:

«О первой комедии я не желал бы хлопотать потому: 1) что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2) что направление мое начинает изменяться; 3) что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким; 4) что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были «Сани», второй оканчиваю».¹

Термин «народ» в этом письме следует понимать в том значении, которое вкладывал в него Ап. Григорьев, отмечая в своей статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», что «под именем народа в обширном смысле разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагаю-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 39.

щееся из черт всех классов народа: высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных...»¹ Замечание о «соединении высокого с комическим» означало стремление драматурга уравновесить отрицательный эффект критического содержания драматургии эффектом положительного разрешения жизненных конфликтов в той патриархальной среде, которая является преимущественной сферой его наблюдений и творческого толкования. «Слишком жесткий» взгляд на жизнь, вызвавший острую сатиричность первой комедии молодого драматурга, должен уступить место воззрениям, возникшим под влиянием идеалистической этики славянофилов и, в частности, учения Ап. Григорьева о том, что «залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов,— в классах, не тронутых фальшью цивилизации», по преимуществу — «в классе среднем, промышленном, купеческом», в котором ярче всего сказывались патриархальные традиции «старой, извечной Руси».²

Все три «славянофильские» пьесы Островского, которые, по выражению Чернышевского, родились под пером драматурга на «тинистой тропе» его идейных связей с редакцией «Москвитянина», имеют одно определяющее их начало — попытку идеализации патриархальных устоев жизни и семейной морали. В комедии «Бедность не порок» эта идеализация сказывается в стремлении найти положительное разрешение острого социально-бытового конфликта при помощи нравственного перерождения типичного самодура Гордея Торцова. В комедии «Не в свои сани не садись» идеализируется патриархальный уклад семейного купеческого быта в его конфликте с социально чужеродной «фальшью цивилизации». Бурные коллизии драмы «Не так живи, как хочется» завершаются религиозно-этическим просветлением преступной совести и крушением злых чар греховной, разрушительной страсти.

Однако и в этих трех пьесах программные заявления драматурга не исчерпывали их реального идейно-художественного содержания. Творческая практика Островского оказывалась шире и вместительнее продиктованных извне и отражавших преходящие идейные влияния теоретических положений. Островский и в трех своих «славянофильских» пьесах все-таки не терял нитей, крепко связывавших его с реальной действитель-

¹ Ап. Григорьев. Собр. соч., вып. II. М., 1915, стр. 14.

² А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. В. Княжвина. Пг., 1917, стр. 151.

ностью. Поэтому, подвергая справедливой критике консервативные начала этих пьес, Добролюбов мог писать: «... в комедиях «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» — существенно дурные стороны нашего старинного быта обставлены в действии такими случайностями, которые как будто заставляют не считать их дурными. Будучи положены в основу названных пьес, эти случайности доказывают, что автор придавал им более значения, нежели они имеют в самом деле, и эта неверность взгляда повредила цельности и яркости самых произведений. Но сила непосредственного художнического чувства не могла и тут оставить автора, и потому частные положения и отдельные характеры, взятые им, постоянно отличаются неподдельной истиною».¹ Наблюдение Добролюбова подтверждается противоречивым идейным содержанием «Бедности не порок» и наличием отчетливых внутренних противоречий в замыслах и содержании двух остальных «славянофильских» пьес.

Особое внимание в «Бедности не порок» привлекает образ опустившегося на дно жизни и спившегося с круга Любима Торцова. Ап. Григорьев и другие представители «молодой редакции» «Москвитянина» потратили немало сил и литературного пафоса, чтобы сделать этот образ неким символом чистой человеческой совести, голос которой раздается в мире греховных заблуждений, корыстного эгоизма и слепого себялюбия.

Отвлеченно морализирующее толкование Ап. Григорьевым Любима Торцова не в полной мере, однако, отвечало истинному месту этого образа в комедии и его идейному содержанию. Восходя к одному из ранних героев «физиологических очерков» Замошворецья — Ивану Ерофеичу, Любим Торцов был первым большим опытом драматурга воплотить на сцене открытый протест «бедных и безответных» жертв жизни против ее хищных хозяев. Мелодраматическая ситуация столкновения двух братьев, богатого, но жестокосердного, и бедного, но человеческого, исправление первого из них под влиянием патетической проповеди второго, домостроевская смиренность Любви Гордеевны и ряд других идейных и художественных слабостей пьесы, вскрытых, в частности, в суровой, осуждающей статье о «Бедности не порок» Чернышевского («Современник», 1854, № 5), — в значительной степени ограничивали критико-реалистическое содержание комедии своей сентиментальной назидательностью и нарочитой чувствительностью. Однако тот успех,

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, 1935, стр. 49—50.

каким комедия пользовалась у широкого зрителя, подсказывает, что в ней содержались начала «неподдельной истины», которые могли захватить и взволновать демократическую общественность в годы глухой правительственной реакции и начавшегося, по словам Герцена, «внутреннего освобождения» передовой русской демократической интеллигенции.

В данном случае биография Любима Торцова, разорившегося купца, в котором его бедственная и унижительная жизнь пробудила «человеческую» совесть, играла второстепенную роль. Демократический читатель и зритель «Бедности не порок» воспринимали ее героя в согласии с объективным смыслом пьесы, как образ изобличителя «темного царства» купеческих самодуров и хищных фабрикантов, царства российской буржуазии, процветающей в условиях абсолютистско-полицейского строя. Любим Торцов изобличал перед этими зрителями не только жестокосердие своего брата Гордея и алчность Коршунова, а социальный порядок, основанный на угнетении и эксплуатации «бедных и безответных», простых людей «старшими, богатыми и своевольными» насильниками-толстосумами.

По замыслу комедии нравственное просветление Гордея Торцова должно было искупить грехи его самодурства, невежества, чванства, но в художественном осуществлении характеристика жестокого и капризного самовластья богатого купца оказалась достойной пера автора «Свои люди — сочтемся». Образ фабриканта Коршунова, «изверга» и эксплуататора, предвестника будущих Кнуровых и Прибытковых, свидетельствовал о том, что, при всех уступках окружавшей его среды «молодой редакции» «Москвитянина», Островский не терял своего «жесткого» взгляда на старших, богатых и своевольных хозяев жизни.

Комедия «Не в свои сани не садись» с ее образами степенного, богатого купца Русакова и благодушного владельца мелочной лавочки Бородкина, с ее искателем богатых невест, промывавшимся кавалеристом Вихоревым и обольщенной им купеческой дочкой Авдотьей Максимовной — предстала в отзывах славянофильствующей критики как программное выступление драматурга в защиту патриархальных начал жизни и истового, домостроевского уклада русского быта. Действительно, в этой пьесе, законченной почти одновременно с обращенным к Погодину письмом Островского об изменении своего «взгляда на жизнь», образы купеческих героев выступают как примеры поисков «хорошего» в нравах и быту торгового сословия. В моральном отношении и Русаков и Бородкин являются полной противоположностью Большову и Подхалюзину. Распаду патри-

архального купеческого дома, который рисуется в комедии «Свои люди — сочтемся», противостоит здесь драматическая история восстановления нарушенной семейной чести. Нарушителем строгого уклада быта оказывается прогоревший дворянин, представитель того сословия, к которому Островский относился всегда непримиримо.

По поводу «Не в свои сани не садись» Добролюбов отметил: «...и эта пьеса должна вам представляться сильным протестом, захватившим самодурство в таком его фазисе, в котором оно может еще обманывать многих некоторыми чертами добродушия и рассудительности», хотя и обращал внимание на то, что благополучный финал комедии плохо вяжется с действительностью косного купеческого быта: «Для восстановления прав невинной, но опозоренной девушки нужна великодушная выходка Бородкина, совершенно исключительная и несообразная с нравами этой среды...»¹ Нарочитая назидательность развязки, подтверждавшая поучительный смысл названия комедии, не могла, таким образом, скрыть от глаз читателей и зрителей реалистического существа лежавшего в ее основе социально-бытового конфликта и реалистической природы характеристик действующих лиц.

Идейно-творческие противоречия отмечают и последовательную в своей этико-философской славянофильствующей назидательности пьесу, какой явилась в глазах «молодой редакции» «Москвитянина» «Не так живи, как хочется», столь превозносившуюся наиболее консервативным из всех друзей Островского — Третьим Филипповым. В этой семейной мещанско-купеческой драме напряженный морально-бытовой конфликт разрешался перед неминуемой, казалось бы, кровавой развязкой более чем неожиданным покаянным финалом, в котором нетрудно было угадать, безусловно неудавшуюся, попытку заслонить картину подлинной житейской трагедии, во многом столь реалистически воссозданную драматургом, надуманной и предвзятой назидательностью прозрения ослепленного страстью Петра. Сильно очерченные характеры основных действующих лиц драмы, начиная со страстной и решительной Груши и кончая беспомощными стариками Агафоном и Степанидой, ряд напряженных драматических сцен, правдивость всей обстановки действия, наконец, достойная большого художника смелость в разрешении отдельных коллизий и ситуаций свидетельствовали о том, что в осуществлении замысла «Не так живи, как

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 92, 94—95.

хочется» Островский упустил возможность создать пьесу большого драматического масштаба, ограничив себя узкими рамками подогнанного к славянофильствующей мерке морализирования. В отзыве Н. А. Некрасова о «Не так живи, как хочется» («Современник», 1856, № 2) было сказано: «...мы готовы просить г. Островского — не сужать себя преднамеренно, не подчиняться никакой системе, как бы она ни казалась ему верна, с наперед принятым воззрением не подступать к русской жизни. Пусть он даст себе волю разливаться и играть, как разливается и играет сама жизнь; пусть он разовьет в себе дух истинной художнической свободы и справедливости. . . Нам остается желать, чтобы г. Островский шел вперед своею дорогою, не стесняя и не задерживая самого себя, и он сам, быть может, удивится, что произведут его силы, когда он им даст полный простор и свободу».¹

Уж вскоре после образования «молодой редакции» «Москвитянина» между нею и главным распорядителем и хозяином журнала Погодиным обнаружился ряд несогласий как идейно-творческого, так и организационно-административного порядка. Не раз между 1851—1853 годами эти несогласия выливались в формы более или менее открытых конфликтов, обострившихся к тому же поистине патриархально-купеческим способом ведения Погодиным издательских, в том числе и гонорарных дел. К 1854 году редакция «Москвитянина» фактически распалась, так как Погодин упорно отказывался от всех предложений и настояний своих сотрудников. «Не так живи, как хочется» была последней пьесой Островского, помещенной на страницах погодинского журнала, который к тому же прекращал свое существование. Новая комедия Островского «В чужом пиру похмелье» была опубликована уже в журнале «Русский вестник». Во второй половине февраля 1856 года драматург присутствовал на устроенном в его честь редакционном обеде «Современника». Вскоре же в «Современнике» была перепечатана ранняя «Картина семейного счастья» («Семейная картина») и в 1857 году опубликована комедия «Праздничный сон — до обеда». Новый период творческой жизни Островского открылся комедиями «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место», вернувшими их автора на избранный им десятилетием ранее путь критического реализма.

¹ Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX, 1950, стр. 376—377, 378.

Сближение Островского с кругом «Современника» должно быть поставлено в связь с тем подъемом прогрессивных общественных сил и назреванием революционной ситуации, которыми была отмечена вторая половина 50-х годов. После комедии о раскаявшемся самодуре «В чужом пиру похмелье» за этот короткий период были написаны такие значительные в своем идейно-политическом содержании пьесы, как «Доходное место» и «Воспитанница», положено начало трилогии о Бальзаминове («Праздничный сон — до обеда») и, наконец, в период наличия революционной ситуации, уже на самом пороге «эпохи реформ», создана «Гроза». Появление статей Добролюбова «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860) решительно закрепило за Островским место крупнейшего представителя русской драматической литературы, творчество которого отвечало коренным потребностям русского народа и интересам революционной демократии.

В творческой жизни Островского большую роль сыграла его поездка по Волге, которую он предпринял по поручению морского министерства в качестве одного из членов так называемой «литературной экспедиции» в 1856 году. Перед «литературной экспедицией» была поставлена задача подробного описания в экономическом и бытовом отношении основных речных магистралей страны и некоторых приморских ее районов. Результаты наблюдений и исследований должны были печататься в «Морском сборнике». Островскому выпала задача обследования верхнего течения Волги от ее истоков до Нижнего Новгорода. Его отчет, значительно урезанный редакцией, был помещен в «Морском сборнике» в 1859 году.¹ Островскому удалось обозреть районы Твери, Торжка, Осташкова и Калязина. В июле путешествие было прекращено из-за сильного ушиба ноги, заставившего драматурга возвратиться в Москву. Поездка эта оставила заметные следы в творчестве Островского. Вынесенные из нее впечатления подсказывали драматургу мысль о создании целого цикла пьес под общим названием «Ночи на Волге». Хотя этот цикл и не был осуществлен, но образ великой русской реки занял особое место в нескольких пьесах Островского и прежде всего в «Грозе» и в «Воеводе». Во время своего путешествия Островский приступил к составлению «Опы-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XXXIX, кн. 2.

та волжского словаря», который впоследствии лег в основу собиравшихся им ряд лет материалов для словаря русского народного языка, переданных уже после смерти драматурга, в 1891 году, его братом М. Н. Островским в распоряжение Второго отделения Академии наук и использованных при составлении академического словаря русского языка.

Статья «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода», пополняющий ее дневник поездки и замысел создания словаря «волжской» народной лексики обнаруживают в Островском внимательного и чуткого наблюдателя народной жизни. Не ограничиваясь собиранием и регистрацией фактов, ближайшим образом интересовавших морское ведомство, драматург останавливает свое внимание на чертах народного быта обследуемых районов, на экономическом положении различных групп населения, на своеобразии местных промыслов и ремесел, на характерных деталях местных нравов и обычаев. Отдельные зарисовки волжской жизни нашли свое отражение в некоторых эпизодах исторической хроники «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», комедии «На бойком месте», драмы «Бесприданница» и т. д. Ряд мотивов, накапливавшихся в сознании драматурга, получил свое оформление под воздействием непосредственного знакомства с жизнью Волги, ее трудящегося люда, ее преданий, ее вольных просторов.

Общественно-политический подъем второй половины 50-х годов ближайшим образом сказался в комедии «Доходное место» (1856), этом решительном возвращении Островского на путь «нравственно-обличительной» драматургии. Показателем политической остроты и общественной актуальности комедии служит запрещение ее к постановке во всех театрах, вынесенное жандармской цензурой с той же категоричностью, с какой она запретила и «Свои люди — сочтемся». Жандармскому запрету через два года была подвергнута и «Воспитанница». Обе пьесы появились на сцене уже в пореформенную эпоху.

«Доходное место» следует рассматривать как прямое продолжение той обличительно-оппозиционной линии в истории русской комедии, которая дала «Ябеду» Капниста, существенно сказавшись в «Горе от ума» и определила сатирическое содержание «Ревизора». Российская бюрократия была таким же «темным царством», как и «невежественное» купечество, — одной из социальных опор николаевского режима. Обличение ее в «Доходном месте» приобретало поэтому в условиях 1856—1857 годов особый политический смысл. Недаром Л. Н. Толстой в письме к Островскому в январе 1857 года определил эту коме-

дию как «огромную вещь по глубине, силе, верности современного значения».¹

В сравнении со всеми предыдущими комедиями Островского «Доходное место» отличается сложностью строения и плана. Царская бюрократия предстает здесь в трех типических воплощениях, заостренно и подчеркнуто воссоздающих отвратительный облик чиновничества на трех ступенях иерархической лестницы, которая от ничтожного Белогубова, через умудренного гнусным опытом своей жизни Юсова, восходит к сановному Вышневному. Сановное положение Вышневного было в известной мере затушено драматургом по цензурным соображениям. Тем не менее читателю было нетрудно понять, что комедия Островского не высмеивает отдельные стороны чиновничьего быта, а сатирически обличает бюрократически-правительственную систему в целом, воплощая в образах трех ее характерных представителей типические черты взяточничества, лихоимства и откровенного грабежа страны.

Если в образе Вышневного драматург создал обобщенный характерный портрет бюрократических верхов, то в образе Юсова он запечатлел ту цинично-хищническую философию матерого царского чиновничества, которая из поколения в поколение складывалась на благодатной почве хитроумного крючкотворства, алчной эксплуатации подопечного населения и хамского сознания своей полной безнаказанности. Чиновничье-житейская философия Юсова представляет собой законченное выражение эксплуататорской и паразитической системы бюрократического порядка в ее каждодневном, обыденном действии во всероссийском масштабе. Этой обыденности и каждодневности в образе Юсова приданы те эпические черты, которые делают его фигуру живым олицетворением страшной силы «крапивного семени», цепко державшей в бюрократическом плену всю Россию.

Белогубов — достойный выученик Юсовых и Вышневных, взращенный в атмосфере бюрократических изворотов, стяжательства и канцелярских плутней. Пошлая идиллия его семейной жизни является прекрасным примером того «утробного» существования, которое обеспечивается канцелярским разбоем и хищничеством. Это существование предстает в комедии как страшная сила законного и нерушимого частного быта, обращающего себе на пользу все незаконные прибыли «доходного места».

Темным рыцарям взятки и лихоимства в «Доходном месте» противопоставлены образы Жадова, Мыкина и Досуева. Двое

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 60, 1949, стр. 158.

последних выступают в качестве фигур, пассивно сопротивляющихся бюрократическому засилью. На долю Жадова выпадает задача быть носителем открытого, обличающего протеста против власти Юсовых и Вышневских. Жадов обличает циничную философию «доходного места». Он выступает против юсовских методов узаконенного правительственного разбоя и против паразитических порядков частной, семейной жизни. Речи его полны благородного негодования по адресу бюрократических хищников, а его поступки свидетельствуют о самоотверженном стремлении построить свою жизнь на началах частного общественно полезного труда и чистой совести. Он терпит тяжкое поражение и в том, и в другом. Его обличительная риторика оказывается бессильной против законов и обычаев бюрократической твердыни, а искренние усилия заменить паразитическую идиллию семейной жизни иным, разумным и честным укладом быта разбиваются о непреодолимую силу домашнего мещанского окружения, твердо знающего, что бедность является все же пороком и что человека красит только «доходное место».

Протестующий против купеческого невежества и самодурства отставной учитель Иванов в комедии «В чужом пиру похмелье» (1855) одерживает нравственную победу над Титом Титычем Брусовым, богатым купцом, потому что Островский, рисуя их столкновение, стремился еще найти «хорошее» в озверелом облике замоскворецкого самодура. В Вышневском, Юсове, Белогубове и достойной их вдове коллежского асессора Кукушкиной этого сомнительного «хорошего» он уже не искал. Никто из них не отрекается от своих житейских принципов, и наивный идеалист Жадов капитулирует в опутавших его тенетах жестокого беззакония жизни.

Островский с явным сочувствием относится к Жадову, но, строго придерживаясь исторической правды, ограничивает его роль в комедии функциями глашатая и предвестника падения крепостнической системы. Отсюда преобладание в образе Жадова риторического элемента и завершение его неравной борьбы с Вышневским, Юсовым и Кукушкиными личной нравственной катастрофой. Эта катастрофа не умаляет ни политического, ни общественно-морального смысла критики Жадовым пороков бюрократического строя. Она свидетельствует лишь о том, что даже при безраздельном почти господстве этого строя, среди тех, кто является его жертвами, и тех, кто вынужден ему подчиняться, вся мерзость и гнусность господствующих порядков вызывают законный и неизбежный протест — предвестник будущих, роковых для этого строя столкновений. Печальная история Жадова

приобретала общезначимый и общен исторический характер, особенно в свете его, заключающего пьесу, монолог, в котором предрекается наступление новых времен и победа нового поколения «мучеников правды» над господствующим порядком.

В «Доходном месте» Островский отвел значительную роль теме мещанского существования. Примером этого существования он избрал семейство Кукушкиной, чиновничьей вдовы, озабоченной устройством своих двух дочерей. Чертами мелочного тщеславия и далеко рассчитанных претензий, паразитической морали и хитрого хищничества отмечены в особенности сама Кукушкина и ее дочь Юлинька, развивающая в откровенных беседах со своей сестрой Полиной идеалы мещанского брачного счастья и материальных выгод замужества за удачливым обладателем «доходного места».

Образ российского мещанства в широком обобщении был дан Островским в комедии «Праздничный сон — до обеда» (1857), за которой последовали «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861) и «За чем пойдешь, то и найдешь» (Женитьба Бальзаминова) (1861), составившие так называемую «бальзаминовскую» трилогию. Трилогия эта свидетельствует о том, что наблюдения над замоскворецкой жизнью не только дали Островскому большой и колоритный бытовой материал, но подверглись широкому художественному обобщению в тончайше выписанной картине мещанских нравов и быта.

С легкой руки приверженцев теории «чистого искусства» трилогия о Бальзаминове была признана безобидной шуткой драматурга, юмореской в трех эпизодах, не претендовавшей ни на глубину мысли, ни на значительность трактуемых в ней событий жизни. Либеральная критика в лице А. В. Дружинина объявила ее продуктом «смеха резвого и беззаботно веселого». «Названная пьеска, — писал Дружинин о комедии «Праздничный сон — до обеда», — настоящая русская шутка, в высшем и самом милом смысле этого слова, так опозоренного нашими водевилистами... мы не видим в названных сценах никакой печальной подкладки, никакого перехода к грустной стороне действительности...»¹

В «бальзаминовской» трилогии Островский, однако, использовал некоторые принципы водевильной драматургии. В фигуре ее героя наличествуют отдельные черты, роднящие его с фигурами простаков и неудачников из бытового водевиля 40—50-х годов. Возможно, что характеристика Бальзаминова и ряд черт его облика возникли у Островского под впечатлением тех

¹ А. В. Дружинин. Собр. соч., т. VII, 1865, стр. 566.

или других блестящих водеvilльных ролей столь высоко ценившегося им актера Александринского театра А. Е. Мартынова. Вместе с тем три комедии о Бальзаминове не только не остались в плену водеvilльных традиций, но создали совершенно новый и оригинальный жанр русской буффонадной комедии, которая не была, однако, носителем лишь веселого и беззаботного смеха. Комические злоключения Бальзаминова в поисках богатой невесты и столь неожиданный успех его матримониальных мечтаний, которым завершается последнее звено трилогии, в достаточной степени насыщены иронией драматурга, и потому нельзя видеть в происходящих событиях одно лишь стремление к беззаботному комизму. Комическое у Островского всегда вытекает из сопоставления отсталых нелепостей застойного и отживающего уклада с положительными и прогрессивными требованиями «нравственно-общественной» оценки современности. В своей буффонадной форме трилогия о Бальзаминове содержит глубокую, иронически выраженную правду о мещанстве и мещанском способе существования. В образе Бальзаминова со всей его умственной ограниченностью, дешевой, воспитанной на мещанских романах чувствительностью, наивной, но вместе с тем настойчивой и маниакальной жадой наживы, нелепыми мечтаниями и стремлением вырваться из-под гнетущей его власти собственной маловажности — предстает поистине типическая фигура мещанина. Это тот «мелкий» человек, которого Островский противопоставляет «маленьким» героям ряда своих комедий, отмеченных печатью подлинного угнетения и эксплуатации сильными мира сего. Эти «маленькие» герои посильно протестуют против условий своей жизни, и временами протест их поднимается до больших драматических высот. Из рассказов обиженного Бальзаминова о «невежестве» лавочных сидельцев и его жалоб на «необразованность», царящую в Замоскворечье, вытекает не протест, а мечта иметь голубой плащ на бархатной подкладке, как символ мещанского жизнеутверждения. Стяжатель по натуре, Бальзаминов — один из наиболее законченных в нашей литературе образов мещанской пошлости и мелочного мещанского мировоззрения, разработанный в буффонадном плане и с известной долей пародийно-комического лиризма, который находит оригинальную трактовку и в позднейшем творчестве драматурга.

В плане буффонадно-иронической трактовки темы мещанства была создана Островским в ближайшем соседстве с «бальзаминовской» трилогией и комедия «Старый друг лучше новых двух» (1860), с ее сюжетом ловли завидного жениха. К этому циклу буффонадных комедий примыкает и «Не сошлись харак-

терами!» (1857) с ее оригинальным и правдиво обнажающим логику денежных расчетов в делах любви размышлением героини, купеческой дочки Серафимы Карповны Толстогораздовой: «Когда у меня не будет денег — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы». ¹

В конце 1859 года К. Маркс писал Ф. Энгельсу: «В России движение идет быстрее вперед, чем во всей остальной Европе... В следующей революции России придется принять благосклонное участие». ²

В это время Островский уже закончил свою «Грозу», а годом раньше написал «Воспитанницу». «Воспитанница» была первой драмой Островского, в которой он создал образ помещичьего, дворянского гнезда, решительно отнеся его жизнь к явлениям «темного царства». Революционно-демократическая критика в лице Добролюбова пронизательно оценила антикрепостнический смысл пьесы и все революционизирующее значение нарисованной в ней картины крепостнического бесправия и насилия. Со своих позиций соответствующая оценка была дана «Воспитаннице» и жандармской цензурой. Эти «сцены из деревенской жизни» были категорически запрещены к представлению III Отделением.

Несложный сюжет «Воспитанницы» не ограничил, однако, идейного содержания пьесы. На одном эпизоде барского ухаживания сына помещицы Уланбековой за девушкой Надей, состоящей в «воспитанницах» у его строптивой и своенравной матери, Островский создал развернутый образ помещичьей среды и ее нравов, раскрывающий весь отвратительный механизм крепостнического произвола. Основная фигура пьесы — владелица двух тысяч душ, старуха Уланбекова, является первым в драматургии Островского типом крепостной помещицы, воплотившим основные социально-психологические черты своего класса.

Характеризуя драматургию Островского 50-х годов, Добролюбов отмечал: в ней «вы находите не только нравственную, но житейскую, экономическую сторону вопроса, а в этом-то и сущность дела. У него < Островского > вы ясно видите, как самодурство опирается на толстой мошне... и как безответность людей пред ним определяется материальной от него зависимостью.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 167—168.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, стр. 468, 469.

Мало того, вы видите, как эта материальная сторона во всех житейских отношениях господствует над отвлеченною, и как люди, лишенные материального обеспечения, мало ценят отвлеченные права и даже теряют ясное сознание о них». ¹

Помещица Уланбекова является примером распространения Островским понятия самодурства на российское поместное дворянство, составлявшее основную социальную базу абсолютистско-феодалного режима. «Толстой мощной» в данном случае служит не купеческий кошель, а крепостное достояние, к которому причислялись и живые души дворового люда, крепостного народа, всяческих «воспитанниц», приживалок, нахлебников и других. В «Воспитаннице» Уланбекова и ее сын Леонид окружены такого рода челядью, начиная от приживалки Василисы Перегриновны и старого дворецкого Потапыча, которые, действительно, потеряли ясное сознание «отвлеченных прав», и кончая «любимцем барыни» Гришей, сознающим их в меру своего развращенно-лакейского разумения.

В этой атмосфере нравственного угнетения, покорности и распада возникает чистый и светлый образ Нади, в творчестве Островского являющийся переходом от героини комедии «Бедная невеста» Марьи Андреевны к образу Катерины в «Грозе». Драматическая ситуация пьесы вырастает из искренней любви Нади к барчуку Леониду, создающей ряд неразрешимых конфликтов и коллизий. Эта любовь нарушает благотворительные планы Уланбековой выдать Надю за пользующегося ее покровительством пьяницу — приказного Неглигентова, она нарушает устав и законы классово-сословной иерархии, она же служит соблазном для всей дворни. Произвол Уланбековой встречает сопротивление в живой, человеческой любви Нади. За этим следует жестокая барская кара, к тому же жестокая вдвойне по вине расстроившего и обозлившего Уланбекову своим разудалым поведением ее любимца Гриши. Так в один клубок зла сплетаются и «экономическая сторона вопроса», и припадок сословной гордости богатой помещицы, и капризное своеволие крепостной тиранки. Трагедия Нади заключается в том, что для Уланбековой она в качестве благодетельствованной воспитанницы является не живым человеком, а своеобразным продуктом крепостного хозяйства, сбываемым на сторону, по личному усмотрению владельца в обмен на приобретаемую и укрепляемую репутацию добросердечной попечительницы о бедных людях.

Вводя в некоторые из своих предыдущих пьес образы про-

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 333.

мотавшихся дворян («Не в свои сани не садись», «Не сошлись характерами!»), Островский в «Воспитаннице» широко характеризует существо дворянско-помещичьей власти, держащей в своем повиновении две тысячи душ крутыми, своевольными и унижающими человеческую личность мерами. Уланбекова предстает, таким образом, как живое олицетворение крепостнического режима в его непосредственном, житейском облике, как страшная, темная сила угнетения и жестоких благодеяний. Свое дальнейшее развитие, уже в пореформенные годы, этот образ получает в фигуре помещицы Гурмыжской в комедии «Лес».

«Воспитанница» возбудила живое внимание революционно-демократической критики. Добролюбов посвятил ей особую статью в «Современнике» (1859, кн. II) и дал подробный анализ комедии в «Темном царстве». Появление «Грозы» вызвало широкую и бурную критическую дискуссию, в которой последнее и решающее слово осталось за революционными демократами в лице того же Добролюбова. Тримя своими крупнейшими произведениями второй половины 50-х годов, начиная с «Доходного места», Островский решительно сблизился с лагерем «Современника». «Грозой» Островский возвратился к теме купеческого «темного царства», но значительно обогащенной внутренне в сравнении даже с таким шедевром ее разработки, как «Свои люди — сочтемся». В «Грозе» его творчество достигло, на рубеже 60-х годов, своей наивысшей точки.

«Гроза» была задумана летом 1859 года. Работа над нею заняла у Островского три месяца. 9 октября 1859 года он ее закончил, 16 ноября она была впервые представлена на сцене московского Малого театра и в январе следующего года появилась в первой книжке журнала «Библиотека для чтения».

Касаясь вопроса о природе драматических сюжетов, Островский делился с драматургом Д. В. Аверкиевым следующими мыслями: «Драматург не изображает сюжетов... все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованы. Что случилось, драматург не должен придумывать; оно дело написать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят».¹

События, разворачивающиеся в «Грозе», и действующие лица, которые вовлечены в эти события, полны доподлинной

¹ Д. В. Аверкиев. Дневник писателя. Спб., 1886, стр. 258—259.

жизненности и правдивости. Драматическое искусство Островского сказывается прежде всего в том, что из простого, хотя и жуткого факта провинциального купеческо-мещанского быта он создал огромное полотно жизни, на котором этот факт предстал как грозное и потрясающее своей большой жизненной правдой обобщение всей неправды господствующего мрачного уклада нравов и быта. На склоне своих дней драматург отметил в одной из своих записей: «Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни».¹ Этими «законами жизни», столь ясно указанными в статье Добролюбова «Луч света в темном царстве», объясняются перипетии действия «Грозы», все ее драматическое содержание.

То впечатление жизненной достоверности, которое оставалось от чтения «Грозы», побуждало искать бытовой прототип драмы. Он был найден как будто бы в деле о самоубийстве Александры Клыковой, жены костромского мещанина Алексея Клыкова, возбужденном местными следственными органами в 1859 году. Обстоятельства этого дела, раскрываемая им обстановка мещанско-купеческого староверческого дома Клыковых, характеристики основных персонажей разыграншейся житейской драмы — ближайшим образом напоминают и развитие сюжета, и общую атмосферу действия «Грозы». Во всяком случае, «клыковское дело» является ценным историко-бытовым комментарием к «Грозе» и лишним свидетельством, вплоть до некоторых деталей, о жизненной правде драмы Островского. Предположение о том, что это дело могло послужить источником замысла, опровергается хронологической справкой. Тело Александры Клыковой было найдено в Волге, судя по протоколам дознания, 10 ноября 1859 года, то есть ровно через месяц после того, как Островский подписал последнюю страницу рукописи своей драмы.

Ранние волжские впечатления драматурга свидетельствуют о том, что отдельные элементы его будущей драмы стали складываться задолго до ее написания. В этом отношении примечательны его записи в дневнике 1848 года, поэтически рисующие пейзажи Костромы, Городни и окружающих Щельковского мест, его «неотступное» впечатление от щельковских оврагов и живописных берегов речки Вендеги, где «все вопиет о воспроизведении» и т. д. В дневнике волжской поездки 1856 года и в посвященной ей статье «Путешествие по Волге» обращают

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 321.

на себя внимание описания таких городков, как Торжок и Осташков, обычаев их жителей, нравов молодежи, отдельных типов, вроде разбитного «празицкого» ямщика из Еммауса, в котором нетрудно разглядеть черты будущего Кудряша, и пр. Подобные детали быта и нравов складывались в широкую картину русской провинциальной жизни, порождая отдельные образы и ситуации драмы, образуя ее живописный и реалистически правдивый бытовой фон.

Заключая свою статью «Луч света в темном царстве» словами: «русская жизнь и русская сила вызваны художником в «Грозе» на решительное дело»,¹ Добролюбов подчеркивал огромное революционизирующее значение драмы Островского в период сложившейся революционной ситуации. Подобное утверждение оправдывалось развернутой в пьесе картиной русской жизни и тем новым образом героини, который Островский так смело и решительно воплотил в облике Катерины.

В обрисовку «темного царства» патриархального быта Островский вводит в «Грозе» новый, исторически вполне оправданный мотив его обреченности и приближающейся гибели. Два столпа стародавнего, истового, домостроевского и проникнутого самодурством быта — купец Дикой и Кабаниха вдвойне жестоки и бессердечны в своей власти над подчиненными им людьми, так как озлоблены и встревожены смутными предчувствиями новых порядков и свидетельствами о наступающих временах непокорства, нечестья и неповиновения. «Жестокие нравы» города Калинова упорно противостоят, однако, всем проявлениям живой жизни. Косному невежеству Дикого противны попытки механика-самоучки Кулигина устроить громоотвод, невежественная Кабаниха с отвращением и ужасом слушает рассказы странницы Феклуши о железной дороге. Властвующая среда Диких и Кабаних создала себе свой, уже окостеневший мир понятий и представлений, в котором основную роль играют убеждения во всевластии тугой купеческой мощны, дикие религиозные суеверия и фанатичное охранение домостроевских начал быта, превращающее жизнь всех окружающих в мучительную тюрьму.

Характеризуя подчиненные слои калиновских обитателей, Островский создает ряд примечательных образов, начиная от бесхарактерного и сознающего свою зависимость от дяденькиной мощны племянника Дикого — Бориса и кончая льстивой и лживой Феклушей, этого воплощения религиозного мракобесия.

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 366.

Значителен образ местного просветителя, почитателя науки и поклонника природы Кулигина. Одним из наиболее сильных созданий в галерее образов Островского является сын Кабанихи — Тихон Кабанов, яркий пример растления и падения мелкой человеческой личности в условиях каждодневного гнета домостроевского уклада и жестоких принципов калиновской жизни.

В кругу этих действующих лиц возникает прекрасный образ Катерины — «решительный, цельный русский характер», в котором нашло свое отражение «новое движение народной жизни» (Добролюбов).

Основной, трагически завершающийся самоубийством Катерины конфликт драмы раскрывается Островским в тесно связанных друг с другом социально-бытовым и этически-социальном планах. Социально-бытовой смысл его состоит в протесте и борьбе «младших», угнетенных и поработанных членов общества против богатых и всевластных хозяев жизни. То, что в «Грозе» выразителем этого протеста выступает простая женщина из мещанско-купеческой среды, лишь заостряет постановку вопроса о законности и неизбежности этого протеста, исходящего от наиболее бесправного и наименее свободного слоя калиновских обывателей. Этически-социальная сторона разыгрывающегося конфликта обуславливается той ролью, которую в судьбе действующих лиц драмы и прежде всего самой Катерины играет ее страстная и нарушающая все законы предустановленного строя жизни любовь.

Любовь в драматургии Островского впервые выступает как жизнедеятельная, утверждающаяся и борющаяся с «темным царством» нравственная сила. Характерное для западного буржуазного театра понятие «любовной интриги» чуждо драматургии Островского, ибо сама демократическая природа темы «горячего сердца» диктует ему свои законы драматургического построения.

Подлинная, искренняя и глубокая любовь является в произведениях Островского достоянием его демократических героев, угнетенных, подчиненных и зависимых. Хозяева жизни у Островского, за редчайшими исключениями, любить не могут, ограничиваясь в своей жизни или отправлением мертвого домостроевского обряда, или куплей-продажей живого товара. В пьесах Островского, и в «Грозе» прежде всего, любовь выступает как социально-этическая сила в борьбе его героев за право на жизнь. Любовь у Островского, и этой любовью он наделил Катерину, несет с собой ту правду жизни, о которой мечтают и которую

ищут угнетенные и подчиненные люди в своих стремлениях к справедливости. Эта любовь исключает всякий эгоизм чувств, моральное лицемерие и неискренность. Она проста, но сильна и влечет за собой, как это сделано в «Грозе», трагические развязки, когда сталкивается с непреложными нормами быта или с бессердечным эгоистическим расчетом.

Любви Катерины в «Грозе» противопоставлен роман Кудряша и Варвары, изобличающий мнимую строгость нравов калиновского быта. Этот роман, исподтишка приспособившийся к господствующим «законам» и нравственным понятиям Диких и Кабановых, оттеняет трагическую участь Катерины, перед которой Варвара выступает как умудренная опытом калиновской жизни искусительница, ловко и умело пользующаяся негласными вольностями старозаветной морали.

Самоубийство простой русской женщины, явившееся следствием лежавшего на ней гнета всей калиновской системы быта, в том числе и гнета религиозно-суеверного, является актом борьбы и протеста, зовущим к уничтожению «темного царства».

Власть мертвящего религиозного начала, воплощенного в слепой фанатичности Кабанихи, в устрашающей стенной росписи с изображением страшного суда, в ханжеских росказнях Феклуши и в бредовых выкриках полусумасшедшей барыни, играет существенную роль в трагической судьбе Катерины. Этот гнет косных религиозных понятий, вырастающий на основе косного и мертвого социального быта, против которого восстает все внутреннее существо Катерины, является тем «ужасом жизни», на который, как на исток трагического, указывал почти одновременно с появлением «Грозы» Чернышевский в своей диссертации об отношении искусства к действительности. Наличие этого «ужаса жизни» в «Грозе» не только подчеркивается всей обстановкой действия и его сюжетным развитием, но и внутренним обликом самой Катерины.

«Гроза» была первой драмой в русской литературе, в которую широко вошли мотивы природы. Само название пьесы пользуется метафорическим образом стихийной и устрашающей силы, которая дает знать о себе с конца первого действия, проходит даже через разговоры Кулигина с Диким об устройстве громоотводов и разражается в сценах, предвещающих трагическую развязку действия. Образ этой стихийной силы сплетается с бушующей душевной драмой Катерины.

Островский тонко и любовно чувствовал русскую природу, о чем свидетельствуют и его записи в дневнике 1848 года, по-

священные щелыковским пейзажам. В «Грозе» он создал подлинную драматургию пейзажа и даже, с мудрым композиционным расчетом, открыл пьесу восхищенными словами Кулигина о невыразимой и радостной красоте волжских далей. Во второй сцене третьего действия, с ее «оврагом, покрытым кустами», с ее волжской, полной далеких песен и таинственных шорохов ночью, разыгрывается мучительная, радостная и тайная сцена любви. Последнее действие начинается в сумерках и заканчивается в темноте. Та картина волжской природы, которая сияла перед взором Кулигина в начале драмы, уходит теперь со смертью героини в темноту, но уже не томительной, соловьиной, овражной ночи, а жуткого мрака, прорезываемого испуганным и безнадежным воплем Тихона. Таким образом, драматургия пейзажа в «Грозе» органически сочетается с внутренним содержанием действия.

Реализм «Грозы», широкая картина «темного царства» и протестующее содержание образа Катерины вызвали настоящую полемическую бурю в прессе и литературных кругах своего времени. Блюстители реакционных и охранительных начал провозгласили Островскому «вечную анафему за его безнравственное чадо» (Н. Ф. Павлов) и яростно обличали «развращенное воображение» автора, называя шедевр русской национальной драматургии «грязным болотом, подлежащим ведению полиции общественного здоровья». Драматургическое новаторство Островского вызвало отрицательное к себе отношение даже у таких больших актеров, как М. С. Щепкин. Пьеса, разрешенная к постановке с пропуском некоторых, особенно смущавших цензуру мест текста, тем не менее запрещалась гражданскими и полицейскими властями на местах как «слишком не благопристойная для публичных представлений». В недрах Академии наук вокруг вопроса о присуждении «Грозе» Уваровской премии велись достаточно острые споры, и вопрос был решен положительно главным образом благодаря тому, что официальный рецензент Гончаров занял принципиально твердую позицию в оценке драмы Островского как «классического произведения» русской литературы, в котором «улеглась картина национального быта и нравов с беспримерною художественною полнотою и верностью». ¹ Решительное слово о «Грозе» было сказано русской революционной демократией в лице Добролюбова, отметившего, что в этой драме Островского показана та «высота, до которой доходит наша народная жизнь

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч., т. VIII, 1952, стр. 207.

в своем развитии».¹ Первое представление «Грозы» на сценах московского Малого и петербургского Александринского театров свидетельствовало о плодотворном развитии русского сценического реализма на базе драматургии Островского в игре таких выдающихся артистов, как Пров Садовский (Дикой), Рыкалова и Линская (Кабаниха), Никулина-Косицкая (Катерина) и особенно Мартынов (Тихон).

4

К концу 50-х годов Островский углубился в изучение отечественной истории, сосредоточив свое внимание главным образом на полных драматизма событиях исторической жизни русского народа конца XVI—начала XVII века, эпохе великого разорения Московского государства, мощных народных движений и патриотического подъема народных масс в борьбе с польской интервенцией. В занятиях этих определился и творческий интерес драматурга к русской истории. Ближайшим результатом их явилась драматическая хроника «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1861), за которой последовали хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) и «Тушино» (1866). Исторический материал в той или иной мере был использован, кроме того, в драме «Василиса Мелентьева» (1867) и в комедиях «Воевода» (Сон на Волге) (1865) и «Комик XVII столетия» (1872).

В 1881 году в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время», характеризуя репертуар, отвечающий интересам и потребностям широкого демократического зрителя, Островский особо подчеркнул значение исторической пьесы: «Еще сильнее действуют на свежую публику,— писал он,— исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству. Публика жаждет знать свою историю; учение, изыскания и монографии этого знания ей не дадут, а хорошей, полной популярной истории у нас еще не написано, она еще находится в периоде частных исследований. Да если бы и была такая история, если бы каждый читал и знал ее, все-таки историческая драма была бы нужна, а может быть, и нужнее. Историк передает, что было; драматический поэт показывает, как

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 357.

было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события».¹

Определяя, таким образом, основные задачи исторической драмы, Островский подводил некоторые итоги своей работы в этой драматургической области. Историческая драма представлялась ему как драма, назначенная для демократического зрителя, воспитывающая патриотическое самосознание и воссоздающая в живых, реалистических образах значительнейшие эпизоды народной жизни.

Подобное представление об исторической драме сложилось у Островского к концу 50-х годов не без влияния впечатлений, вынесенных им из «литературной экспедиции» по Волге и других поездок в приволжские края, овеянные богатými историческими преданиями. «Великорусская, народная сила, которая через Москву создала государство российское», как писал Островский,² предстала перед ним в образе московского Кремля и ожила при посещении Нижнего Новгорода. Из сочетания мыслей об организующей роли Москвы, как центра русской исторической жизни, представлений о земщине, как непосредственном выражении народной силы, создались основные исторические концепции Островского, которыми и определился круг его сюжетов как драматурга-историка. Эти концепции были тесным образом увязаны с общественным подъемом конца 50-х годов и являлись ответом драматурга на правительственную реакцию второй половины следующего десятилетия.

Историки 50—60-х годов сходились в признании огромной национальной значимости событий конца XVI и начала XVII века. Этот период прошлой русской жизни стоял в центре внимания исторической мысли кануна «эпохи реформ» и в ближайшие пореформенные годы, приобретя черты особой общественно-политической актуальности. Проблема крестьянской революции, восстановления Московского государства и борьбы народа за национальную независимость сделались центральными проблемами исторической науки в условиях кризиса крепостнической системы, назревания революционной ситуации и последующей правительственной реакции.

Вовлеченный в этот круг проблем и интересов, Островский остановил свой выбор, примерно в 1857 году, на истории нижегородского ополчения 1612 года и на давно уже привлекавшей его внимание фигуре Минина. Уже в 1845 году в своем дневнике

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 122.

² Там же, стр. 121.

драматург с укоризной отмечал то «жалкое состояние», в котором находился памятник герою нижегородской старины в его родном городе. Значительно позднее образ Минина продолжал занимать Островского. Он возвращался к нему и в 1866 году, в переписке с артистом В. В. Самойловым, и в 1881—1884 годах в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» и «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве».

Начав работу над драматической хроникой «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» в 1855 году, Островский закончил ее только в декабре 1861 года. Напечатанная в «Современнике», она вызвала крайне противоречивые оценки, начиная от отрицательных отзывов Тургенева и Писарева и кончая восторгами Ап. Григорьева, была отмечена показным вниманием Александра II и запрещена к представлению жандармской цензурой. В 1866 году драматург снова вернулся к «Минину» и создал новый вариант его текста, получивший доступ на сцену, но не имевший на ней особого и длительного успеха.

Следует отметить, что выбор Минина в качестве героя исторической драмы был обусловлен для Островского его давним интересом к этой замечательной фигуре русского исторического прошлого и корнями своими уходил в период славянофильских дружб и увлечений. Именно в славянофильской среде своеобразно интерпретированный организатор нижегородского ожоления 1612 года пользовался в свое время особой популярностью. Не случайно поэтому Ап. Григорьев, оценивая первую историческую хронику Островского, подчеркнул мысль о том, что в образе Минина нашел свое воплощение тип идеального русского человека, идеального «великого купца», как основной сословной опоры русского государства и хранителя национальной патриотической традиции.

Исходным историческим источником для хроники Островского послужила статья Мельникова-Печерского «Нижний Новгород и нижегородцы в эпоху смуты» (1843). Однако драматург с большой осторожностью стремился обойти все официально-самодержавные утверждения своего источника, корректируя их ознакомлением с историческими документами и уже ясно сложившимся взглядом на роль «темного царства» в русской национальной жизни.

В противовес казенно-монархической точке зрения на нижегородские события 1611—1612 годов, Островский, оценив образ Минина так же, как революционные демократы и Салтыков-Щедрин, выдвинул демократическую концепцию истории

нижегородского ополчения. Эта концепция требовала основать драму на картинах народного движения, а не превращать последние в пролог к апофеозу монархического начала и верно-подданнических восторгов по поводу избрания на царство Михаила Романова. Отсюда и утверждение идеи демократического патриотизма, выразителем которого выступает Кузьма Минин как заступник за народные права.

Выступая против воззрений Мельникова-Печерского и других реакционных толкователей нижегородских событий 1611—1612 годов, подчеркивавших идею классового мира и сословного единения в борьбе за восстановление монархии, Островский ясно изображает в своей хронике два мира — мир боярства и высшей боярской бюрократии, враждебно настроенных по отношению к народному движению, и мир демократии, всей мощью своею встающей на защиту родины. Он обращает внимание вместе с тем и на расслоение в среде нижегородского купечества, часть которого из своекорыстных и узкоклассовых интересов пытается уклониться от участия в национальном деле.

Движущей силой событий хроники выступает, таким образом, земское дело, земская сила, и ее вождь и организатор Минин делается вожаком тягловой массы, вдохновителем не только сравнительно узкого круга нижегородского купечества, но и всего приволжского племба, который стекается к нему вместе с руководителями крестьянских повстанческих отрядов, вроде Гришки Лапши и Ивана Кувшинникова. При подобной расстановке действующих лиц «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» являлся хроникой массового народного подвига, вместе с тем выносившей, с точки зрения интересов демократии, решительный исторический приговор реакционному боярству, корыстным богатырям и вероломному служилому сословию,— всем, кто не радел о большом национальном деле.

Следуя драматургии пушкинского «Бориса Годунова»,— единственного классического образца русской драматической хроники, который Островский имел перед собой,— драматург основывает действие «Минина» на сцене широкого масштаба, смело оперируя массой, извлекая действенные эффекты из полных динамики народных сцен, пользуясь характерными для быта эпохи фигурами и проникая в самую гущу событий. Вслед за Пушкиным он делает центром драматургической композиции «судьбу народную».

Глубокое изучение документов эпохи и прекрасное знание живого народного языка позволили Островскому воссоздать в репликах действующих лиц «Минина» подлинный облик рус-

ской народной речи XVIII века. Превосходное знание народной поэзии сказалось в тексте хроники общим эпическим характером ее стиля и широким использованием песенного материала, ярко характеризующим настроения народной массы.

Демократическое содержание хроники выразилось не только в воплощении Островским идеи народного патриотизма, что само по себе являлось свидетельством о прогрессивности его мысли на пороге 60-х годов, но и в тех идеалах счастливого будущего русского народа, о которых мечтает Минин в своих раздумьях о свободном народном труде на свободной русской земле. Наличие этой темы в «Минине» свидетельствует о том, что Островский ощущал глубокую подпочвенную причину мощного народного движения начала XVII века, как нарастающую волну революции крестьянских и городских ремесленных масс. Однако в идейной трактовке этого движения, в отличие от Пушкина и его смелого взгляда на реальный смысл социальных движений в Московском государстве XVI—XVII веков, Островский, еще не расставшись с некоторыми иллюзиями своего недавнего славянофильского окружения, придал в «Минине» несомненно преувеличенное значение религиозному мотиву.

Хотя в сознании участников событий «смутного времени» идея защиты православной веры, как атрибута национальности, от покушений католицизма и занимала известное место, тем не менее некоторая сгущенность религиозных красок в «Минине» подтвердила взгляд Герцена на славянофильскую теорию «благочестивой демократии», как на теорию, окутанную «дымом ладапа» и выступающую в оболочке «иконописных идеалов». В образе Минина сохранился этот «иконописный идеал», и черты экстазного подвижничества и боговдохновенного пастырства слишком настойчиво проглядывают сквозь облик народного, демократического героя.

Цензура не пропустила «Минина» на сцену и потому, что существо хроники составляла идея народного патриотического движения в защиту отечества, а не идея восстановления монархии, и потому, что тема столкновения Руси с польскими интервентами оказалась неуместной в связи с напряженным положением в Польше и вспыхнувшим восстанием 1863 года. Только через три года хроника появилась на сцене в новой редакции, в которой Островский, идя на уступки официальной трактовке событий 1611—1612 годов, включил в рамки действия тему избрания на царство Михаила Романова. Роль Минина в этой редакции завершалась эпизодом возведения его в дворянское достоинство. В монологах нижегородского героя были ослаблены

его раздумья о бедности и разорении народа, о злоупотреблениях боярства и о накапливающем народном гневе. Тем самым идея «земского дела», столь острая для дореформенных лет, отошла на второй план перед идеей единения народа и царя и искусственной концепцией «демократической монархии». В связи с этим печальным эпизодом в творческой жизни писателя следует принять во внимание его слова о «страхе запрещения пьесы», который является «самым вредным, самым губительным следствием... драматической цензуры».¹

Вторая и лучшая из всего цикла драматических хроник — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» — была написана в следовании той постановке проблемы взаимоотношения царской власти и народа, которая отличала пушкинского «Бориса Годунова». С новой остротой эта проблема возникла в период полного обнаружения истинного социального смысла правительственных реформ 60-х годов и наступивших лет реакции. В политическом содержании «Дмитрия Самозванца» можно отметить также и актуальнейшую для своего времени тему «революции сверху», реакционные результаты которой с полной ясностью сказались к 1866 году, отмеченном выстрелом Каракозова и наступившей полосой открытого жандармского террора.

В сюжетном отношении «Дмитрий Самозванец» продолжает пушкинского «Бориса Годунова», воссоздавая события недолго царствования первого Ажедимитрия и его кровавый, но бесславный конец. Изучение всех доступных источников и трудов, посвященных истории Самозванца, позволило драматургу прийти к самостоятельному освещению событий 1605—1606 годов, во многом совпавшему с оценками личности и деятельности Ажедимитрия в трудах позднейших представителей прогрессивной исторической мысли. Островский не случайно поэтому сообщал Некрасову о своем новом произведении: «Хорошо или дурно то, что я написал, я не знаю, но во всяком случае это составит эпоху в моей жизни, с которой начнется новая деятельность...»²

Истинный смысл этих слов становится понятным в свете несколько более позднего письма драматурга к его другу, актеру Бурдину, в котором, измученный нескончаемыми конфликтами с театральной дирекцией и ее равнодушным пренебрежением творческими интересами писателя, он заявлял о своем желании отречься от работы для театра. «Современных пьес, — сообщал

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 15.

² Там же, стр. 134.

Островский в этом письме,— я писать более не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму «Бориса Годунова». Таким образом, постепенно и незаметно я отстану от театра».¹

Строго, почти протокольно держась внешней стороны событий царствования первого Лжедмитрия, Островский с большим историческим чутьем подошел к внутреннему содержанию социальной и политической борьбы эпохи. Он отказался от карамзинской точки зрения на происхождение мнимого царя Дмитрия Ивановича и поставил всю историю его царствования в неразрывную связь с историей возвышения Василия Шуйского как главы княжеской феодальной партии. Основная тема хроники — борьба за московский престол польских интервентов и реакционного боярства на фоне нарастающего народного восстания. В целях наиболее рельефной характеристики народного начала драматург избавил Лжедмитрия от мотива сознательного обмана, допустил возможность его незаконного происхождения от Иоанна Грозного и, главное, сделал его лицом, внутренне убежденным в своем праве на московский престол и на власть над русским народом. Вместе с тем Самозванец выступает у Островского как сознательный враг и ненавистник России, узурпатор власти и лицемер-реформатор, демагогически противопоставляющий политической линии Годунова свое лживое милосердие, щедрость и великодушие по отношению к жертвам «тирании».

Блестяще разработан в хронике образ Василия Шуйского, олицетворяющего в себе всю косную силу реакционного боярства. Чрезвычайно важным в общем ходе развития драмы и в накоплении предпосылок ее кровавого финала является активное участие народа, тягловой массы, рабочего люда, образ которого выступает на первый план во всех разрешениях действительных конфликтов. Народ выступает как основная сила, свергающая с престола Самозванца. Исторические выводы из этого столкновения стихийной народной силы, враждебной народу внешней интервенции и поднимающегося реакционного боярства,— заключены в финальной реплике Голицына, изобличающей самовластие нового царя и осуждающей самый принцип царской власти, не основанной на всенародном избрании. Однако идея «земского царя» не ограничивала общенсториче-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 138—139.

ской концепции хроники, которая всем своим содержанием говорила о народоправстве, о неизбежности народного суда над узурпаторами власти, о народном возмездии за неправые дела на троне. Именно учитывая эту сторону «Дмитрия Самозванца», следует толковать смысл письма его автора к Некрасову, как к единомышленнику в оценке антинародного характера самодержавия, выступавшего главным отрицательным героем хроники.

Третье звено хроникального цикла Островского — «Тушино» — основано на событиях 1608 года, второй польской интервенции. В трактовке Островским этой новой попытки посягательства врагов Московского государства и русского народа на его национальную независимость особенно ярко подчеркиваются черты разбойничьего, грабительского характера тушинского лагеря, в котором находит себе пристанище всяческий сброд, составлявший разнузданную армию польских панов. Красочно изображенному облику этого лагеря противостоит образ Троице-Сергиевой лавры как одного из центров московской государственности и активной силы в отражении разбойничьего нашествия. Роль «земского» начала в борьбе за независимость родины значительно ослаблена по сравнению с «Мининым», и центр драматургической тяжести перенесен на любовно-романтическую историю некоего дворянского сына Николая Редрикова и дочери ростовского воеводы Людмилы. История эта осложняется сословной враждой между высоким княжеским родом и захудалым, окрестьянившимся дворянином. Важная для Островского тема «горячего сердца» выступает здесь в качестве побеждающего этического начала жизни, которое торжествует над злобой низких разбойничьих страстей и предрассудками феодальной спеси. Мелодраматический характер действия заслоняет историко-хроникальный материал первых сцен пьесы, уводя ее с того пути драматической хроники, который был твердо намечен в «Минине» и в «Дмитрии Самозванце» в формах эпической драмы о судьбах государства и народа.

В развитии русской исторической драмы 60-х годов драматические хроники Островского занимают особое и выдающееся место. Общая демократическая концепция исторического процесса, лежащая в их основе, обусловила и их исторический реализм, заключающийся не только в правдивости воспроизведения речевого колорита и бытового облика эпохи, но и в конкретном художественном воссоздании основных исторических черт народного движения. Его внимание к теме народа влечет за собой создание своеобразного демократического облика драмы, действие которой все время выносятся на широкие

просторы улиц, площадей, народных сборищ и т. д. В неразрывной связи с общим демократическим обликом исторической хроники у Островского стоит и ее языковой стиль — образец свободного и художественно выразительного пользования историческими богатствами русской речи и живым фондом народного языка.

Основываясь на строго проверенных и прочных исторических фактах в той степени, в какой они могли быть установлены наукой его времени, Островский осуществляет в своих хрониках гармоническое соединение правды и художественного вымысла в границах исторического правдоподобия и вероятности. Несмотря на известную ограниченность в понимании исторической действительности, идейная и художественная ценность хроник Островского заключается в их здоровых демократических началах, патриотической воодушевленности и реалистическом образе национального прошлого.

К числу исторических драм в точном смысле этого термина нельзя отнести «Василису Мелентьеву», написанную Островским при некотором участии С. А. Геденова. Основой ее сюжета послужили скудные данные об одной из наложниц Ивана IV, занявшей место царицы Анны. Из этого эпизода дворцовой хроники Островский создал полную действия и богатую психологическим содержанием драму любви, ревности и измены, не лишенную романтических эффектов и обладающую большими сценическими достоинствами. Как государственный деятель и политик, Иван IV выступает лишь в первых сценах драмы, рисующих его расправу с князем Воротынским и борьбу с феодально-боярской оппозицией. Дальнейшее содержание пьесы лишь косвенно связано с начальной политической ситуацией, вращаясь в пределах частной жизни царя и узком круге его приближенных. В личной характеристике Грозного подчеркнута жестокость, сластолюбие и патологическое своеволие тирана.

Исторические и народно-поэтические источники подсказали Островскому замысел комедии «Воевода». Замечательно, что комедия эта появилась на свет в период, отмеченный многочисленными крестьянскими волнениями, и, несомненно, представляла собой отклик на подъем народного движения, последовавший за крестьянской реформой 1861 года. В связи с этим нельзя не обратить внимание на тот факт, что после первых представлений на московской и петербургской сценах «Воевода», по-видимому, по негласному распоряжению властей был снят с репертуара, и за ним осталась репутация пьесы, неблагонадежной с точки зрения цензурных инстанций. Только в

1885 году Островский, как это имело уже место с «Мининым», представил в цензуру новый вариант комедии, значительно уступавший ее основной, первой редакции в остроте социально-политической характеристики боярской бюрократии и народного движения против царских властей.

Действие «Воеводы» происходит в XVII веке, узел событий завязывается вокруг попытки царского наместника в одном из больших волжских городов Нечая Шалыгина насильно взять себе в жены младшую дочь богатого посадского обывателя Власа Дюжего Марью. На защиту Марьи встает ее возлюбленный, дворянский сын Степан Бастрюков, которому помогает беглый посадский Роман Дубровин, под именем Худояра, предводительствующий храброй разбойничьей дружиной. Заимствованная из народных песен и волжских легенд фигура разбойника Худояра (Кудеяра) предстает в «Воеводе» как образ народного мстителя за боярские насилия и неправду, разбойника страшного, но справедливого, заступника за бедных и врага их угнетателей. Предвидя неизбежные цензурные затруднения, Островский уже в первом варианте комедии значительно ослабил ее основную тему выступлением против бесчинств Шалыгина всего посадского «мира», ходяки от которого добиваются в Москве царского указа о смещении зарвавшегося самоуправца. Тем не менее мотивы крестьянского бунта и содержащаяся в комедии широкая картина народного злосчастия, боярских насилий и приказно-бюрократического лихоимства делают «Воеводу» интересным и значительным образом народно-исторической драмы, в которой документальная правда старинных юридических актов сплетается с народным историческим преданием и поэзией народной песни и легенды. Как и в своих исторических хрониках, Островский мастерски воссоздает в «Воеводе» русский быт и нравы XVII века, свободно пользуется богатствами народной речи, придавая ей исторический колорит эпохи, и выводит на сцену ряд характерных образов исторического прошлого — бояр, посадских людей, дьяков, целовальников, беглого народа и т. д. Широкий и красочный народный фон, демократическая романтика сюжета и наличие чисто народных лирических сцен привлекли к «Воеводе» внимание молодого П. И. Чайковского, который положил текст комедии в основу своей первой оперы (закончена композитором Ю. В. Кочуровым в 1950 году).

На историко-бытовом материале основана и комедия Островского «Комик XVII столетия», написанная к двухсотлетней годовщине организации первых театральных представлений при

дворе Алексея Михайловича. Основные данные для художественного воспроизведения этого эпизода русской культурной жизни XVII века были предоставлены драматургу трудами профессоров Тихонравова, Забелина и других исследователей русской театральной старины.

Высоко ценя общественное значение театра, Островский основал комедию на конфликте между старым домостроевским укладом жизни и общественно-бытовых представлений и новыми явлениями культурного быта, вызываемыми ростом и развитием Московского государства. Раскрывая этот конфликт в комедийно-сатирическом плане, Островский вкладывает в уста действующих лиц (Артамон Матвеев, Иоганн Грегор и другие) восхваление театра как орудия гражданского воспитания и общественной критики нравов. Характерная для драматурга тема борьбы нового со старым и отжившим, творческого начала жизни с косным и мертвящим наследием старины находит в «Комике XVII столетия» свое воплощение в жанре историко-бытовой комедии с рельефной сатирической разработкой типичных для изображаемого времени образов старой, допетровской Руси.

5

Весной 1862 года Островский вместе со своими друзьями, актером И. Ф. Горбуновым и М. Ф. Шишко, совершил поездку по Западной Европе, посетив Германию, Австро-Венгрию, Италию, Францию и Англию, где в Лондоне состоялась встреча с А. И. Герценом. В конце 1862 года, по возвращении в Россию, Островский завершает работу над драмой «Грех да беда на кого не живет», которая по докладу академика А. В. Никитенко была удостоена Уваровской премии. В 1863 году создается пьеса «Тяжелые дни», за ней следуют комедии «Шутники» (1864), «Воевода» (1865) и «На бойком месте» (1865), драма «Пучина» (1865), исторические хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) и «Тушино» (1866). Летом 1867 года в имени Щельково, приобретенном Островским совместно с братом Михаилом Николаевичем у мачехи, он усиленно работает над переводами из итальянских драматургов (К. Гольдони, Т. Чикони, Итало Франки) и составлением либретто опер «Воевода» для П. И. Чайковского и «Вражья сила» («Не так живи, как хочется») для А. Н. Серова.

Между 1868—1870 годами им были созданы такие значительнейшие произведения, как «На всякого мудреца довольно

простоты» (1868), «Горячее сердце» (1868), «Бешеные деньги» (1869) и «Лес» (1870).

В 1869 году драматург вступил в брак с артисткой Малого театра Марией Васильевной Бахметьевой (по сцене Васильевой 2-й). От этого брака родилось пятеро детей. Последние двадцать лет жизни со страниц писем Островского не сходят горькие сетования на трудности своего материального положения, вызываемые необходимостью содержать все увеличивающуюся семью, поддерживать многочисленных родственников и оказывать пособия многим прибегающим к его помощи безработным литераторам и артистам.

В 1870 году при деятельном участии Островского создается Общество русских драматических писателей, одной из главных задач которого являлось урегулирование вопроса об оплате литературно-драматического труда и защита драматического писателя от антрепренерской эксплуатации его произведений. До этого, в 1865 году, по почину Островского в Москве был учрежден Артистический кружок, сыгравший большую роль в объединении и творческом росте деятелей передового реалистического искусства.

Углубляясь в работу над исторической драмой, Островский на всем протяжении 60-х годов не оставлял вне сферы своего творческого внимания ту социально-бытовую действительность, которая дала ему материал для пьес о дореформенном «темном царстве» русской жизни. Ряд комедий и драм, написанных в 1861—1866 годы, начиная с «Тяжелых дней» и кончая «Пучиной», свидетельствовал о дальнейшей разработке мотивов и тем, выдвинутых на предшествующем этапе деятельности драматурга. Нельзя не отметить, однако, что идейная и художественная значимость большинства этих пьес далеко не достигала уровня лучших произведений драматурга периода 50-х годов. Между 1861—1866 годами Островский искал новую, большую драматическую тему, к которой его звали критические статьи Добролюбова и намечившееся сближение с кругом «Современника». На ряде пьес этого времени лежит печать эскизности и попыток подойти к назревающим новым проблемам жизни. Только в 1868 году эти попытки выливаются в форму большого и законченного шедевра — политической комедии «На всякого мудреца довольно простоты», которой Островский положил начало своему сотрудничеству в «Отечественных записках».

Комедия «На всякого мудреца довольно простоты», созданная в условиях правительственной реакции конца 60-х годов, открыла новый этап в творчестве Островского, отразивший

капиталистический период русской истории. Последним крупным произведением этого этапа явилась драма «Без вины виноватые» (1883).

Изучая и творчески отображая новые явления в русской пореформенной жизни, Островский продолжает разрабатывать тему дореформенного «темного царства», усиливая в ее трактовке черты разложения и упадка патриархального самодурства и трактуя их в уничижительно-комическом плане.

Комедия «Тяжелые дни» возвращается к временам «Записок замоскворецкого жителя». Один из героев пьесы, перенесенный в нее со страниц «Доходного места», чиновник, занимающийся частными делами, Досужев, почти буквально цитирует характеристику замоскворецкого существования, уже фигурировавшую в ранних прозаических очерках драматурга. Повторяющимися здесь образами семейства Тита Титыча Брускова «Тяжелые дни» непосредственно связаны с комедией «В чужом пиру похмелье», составляя как бы продолжение старого рассказа о попытках купеческого сынка вырваться из-под отеческой власти и о грозном самодурстве его родителя. Центральная ситуация комедии — столкновение самодура Брускова с опустившимся дворянином, вымогателем Перцовым носит нелепый, анекдотический и карикатурный характер. Тема загнивания и распада темной силы домостроевских начал жизни после «Тяжелых дней» находит частое воплощение в комедиях Островского, занимая существенное место в «Горячем сердце», «Не все коту масленица» (1871) и «Сердце не камень».

Однако распад и загнивание старых форм быта и старого уклада «семейных и имущественных» отношений дали драматургу не только материал для изображения анекдотических фигур Тита Титыча Брускова и его оглупевшего семейства. В пьесах «Грех да беда на кого не живет» (1862) и «На бойком месте» Островский раскрыл мрачные пучины жизни, в которых злые силы «невежества», стяжания и корысти под покровом степенной патриархальности продолжали губить и угнетать слабых и беззащитных.

Драма ревности в пьесе «Грех да беда на кого не живет» перерастает в трагическую историю конфликта двух взглядов на жизнь с характерным для Островского разрешением его в социально-этическом плане. И Татьяну Даниловну, и Льва Краснова губит не ее измена и обман и не его доверчивость и ревность, а стоящая над ними сила мещанско-домостроевской косности и жестокости быта, прекрасно воплощенная в образах родственников Краснова и в особенности в фанатически озлоб-

ленном Афоне. Как бы ни был субъективно честен и порядочен Лев Краснов, в решительный момент морального испытания в нем поднялось темное, домостроевское начало мещанско-купеческой этики и заговорил голос самодура, который «свою обиду берет» на самом слабом и беззащитном из всех виновников происшедших событий.

Некоторые жанровые и сюжетные аналогии с «Грех да беда на кого не живет» представляет бытовая комедия «На бойком месте», где в обстановке разбойничьего притона, скрытого за гостеприимными стенами постоялого двора, разворачивается простая и страшная своей внешней обыденностью драма обманутой любви и честного, горячего сердца соблазненной помещиком Миловидовым Аннушки. И здесь виновником драматических коллизий, доводящих несчастную девушку до попытки самоубийства, выступают не столько субъективные качества участников драмы, сколько темный, основанный на обмане и преступлении быт всего дома Вукола Бессудного.

На примере пьес «Грех да беда на кого не живет» и «На бойком месте» нельзя не заметить, что после создания «Грозы» мотив любви, как большой этической силы, все чаще входит в драматургию Островского. При всей формальной виновности Татьяны Красновой перед ее мужем, ее стойкая и непреоборимая любовь даже к такому ничтожеству, как избалованный барчук Валентин Павлович, неизмеримо поднимает героиню пьесы над окружающей ее мещанско-торговой, полной отвратительной сословной спесью средой. Любовь Аннушки резко выделяет ее на фоне темных и развращенных нравов «бойкого места», заставляя даже донжуанствующего Миловидова встать на защиту девушки, доведенной до отчаяния его собственным легкомыслием и злой ненавистью золовки. После «Грозы» Островский с особым вниманием, таким образом, останавливается на любви, как положительном этическом принципе жизни, и заставляет ее не раз побеждать темную силу царящего над живыми людьми гнета несправедливости.

Демократический гуманизм Островского, выступающий на защиту «маленьких людей», обличает в «Шутниках» безжалостных и бессердечных в издевательствах над человеческой личностью любителей жестоких «шутков», дикие нравы и невежественную тиранию самодуров и различных «важных особ» над безответными и беззащитными жертвами их каждодневной травли. Единственный грех семьи Оброшеновых перед Хрюковыми, Шилохвостовыми, Недоносковыми и Недоростковыми заключается в их интеллигентной бедности, которую особенно

приятно и вместе с тем безбоязненно можно оскорблять самым циничным и жестоким образом. Такими оскорблениями бедности являются и весь эпизод с подкинутым Оброшенову фальшивым денежным пакетом, и вся история наглого предложения Хрюкова взять к себе в дом старшую дочь Оброшенова, Анну Павловну, в качестве «экономки». Однако драма семьи Оброшеновых заключается не только в том, что она является объектом подобных «шутков», зло эксплуатирующих ее бедность и беззащитность, но и в том, главным образом, что в существующем несправедливом укладе жизни для них нет другого выхода, как отдать себя во власть того же Хрюкова, лишь под приличной формой его законной женитьбы на Анне Павловне. Подобная «благополучная» развязка трагикомедии содержит в себе немалую долю грустной иронии. Островский опускает занавес над судьбой оброшеновского семейства в тот момент, когда его героям кажется, что они победили темные силы жизни, хотя хозяйками ее по-прежнему остались Хрюковы.

Засасывающее болото мещанского существования выступает главным действующим лицом пьесы «Пучина». Эти «сцены из московской жизни» представляют своеобразный опыт создания драматизированной биографии обыкновенного, порядочного, но никчемного интеллигента Кисельникова, гибнувшего в трясине семейных дрязг, родственных обманов, повального мошенничества и собственного слабоволия. Драматическая вина Кисельникова состоит в его добровольном отказе от трудовой жизни, от университета, от круга передовой и мыслящей молодежи во имя стремления к иллюзорным житейским благам обеспеченного существования в браке с купеческой дочерью Глафирой Пудовной Боровцовой. В заключительной сцене пьесы доведенный своей жалкой жизнью до потери рассудка Кисельников влачит нищенское существование обитателя толкучего рынка, а спасителем его семьи выступает сжалившийся над ее участью его бывший приятель студенческих лет Погуляев.

«Пучина» не принадлежит к числу первостепенных произведений великого драматурга. Мелодраматизм и обнаженность морализирующей тенденции значительно ограничивают заложенные в ней возможности реалистического раскрытия быта и нравов пучины жизни. В ряду пьес о темном купеческом быте старой Москвы она привлекает, однако, внимание острой трактовкой упадка и разложения патриархальной торговой морали, открыто превращающейся в вульгарную уголовщину. В истории русской драматургии вместе с тем «Пучина» примечательна как едва ли не первый опыт создания типической фигуры обыва-

теля-интеллигента, которая впоследствии нашла свою глубокую разработку в пьесах Чехова и Горького. Рисуя печальную судьбу своего интеллигентного обывателя, Островский справедливо указал на происхождение этого социально-бытового типа в процессе отхода известных слоев буржуазной молодежи от демократического движения 60-х годов.

Нельзя не подчеркнуть того факта, что четыре крупнейших комедии Островского рассматриваемого этапа его драматургической деятельности появились одна за другой в период наступившей правительственной реакции и быстрого развития русского капитализма. С 1868 года Островский становится постоянным сотрудником «Отечественных записок», перешедших в руки Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Напечатанные здесь в 1868—1871 годах комедии «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги» и «Лес» знаменуют начало нового периода творческой биографии драматурга, который чутко реагирует на существенные изменения в окружающей его общественно-политической обстановке.

Комедия «На всякого мудреца довольно простоты» представляет собой пример большой общественно-политической пьесы, замысел и осуществление которой исходили из наблюдений над жизнью господствовавших общественных слоев на фоне уже ясно определившихся социально-политических результатов периода правительственных реформ. Действие ее протекает в кругу лиц, характеризующихся драматургом как «богатый барин», «очень важный господин», «молодой важный господин», «богатая вдова, барыня» и т. д. Островский дает ясно понять, что некоторые из них близки к правящим сферам и, во всяком случае, воплощают в себе характерные тенденции официальных или околоофициальных кругов. В центре событий комедии стоит образ Егора Дмитрича Глумова — безвестного молодого человека, ставящего своей целью достигнуть возможных вершин житейского благополучия путями не столько рискованными, сколько в достаточной мере подлыми и хитроумными.

Образ Глумова принадлежит к числу наиболее значительных и удачнейших созданий Островского. Проницательно и с большой обличающей силой драматург запечатлел в нем не только характерные черты карьериста, ловящего рыбу в мутной воде пореформенной поры, но и показательный тип эпохи корыстных искательств, политического лицемерия и бесстыдных подлогов, в равной степени отличавших и реакционеров-крепостников, и процветавших в своем пустословии буржуазных либералов. Средства, которые пускает в ход Глумов на пути к дос-

тижению своих целей, вполне отвечают природе того общества, которое его создало и ему покровительствует. Лыстивое заискивание перед отставным генералом Крутицким, ловкая интрижка с супругой влиятельного и богатого барина Мамаева, умелое подлаживание к либеральничающему Городулину, лицемерная и циничная эксплуатация ханжеского суеверия Турусиной служат основными пружинами, действие которых должно привести к рассчитанному наперед житейскому успеху. Для осуществления своих замыслов,— основным из них является женитьба на девице с огромным приданым,— Глумов пользуется доносами, подкупами, шпионством, клеветой и шантажом. Лесть, двурушничество, наглый обман и хищная хитрость составляют оружие Глумова, наедине с самим собой предающегося злобному удовольствию заносить на страницы тайного дневника циничные и меткие характеристики своих многочисленных покровителей.

Из этих покровителей особый интерес представляют фигуры Крутицкого и Городулина — сатирически заостренные портреты двух типичнейших фигур своего времени — тупого ретрограда-крепостника и фразерствующего либерала.

Глумов угождает Крутицкому, облекая в литературные формы его дикие проекты всеобщего усмирения и полицейского благочиния, с Городулиным он договаривается о критике этих проектов на страницах либерально-благонамеренной печати. Озлобленно реакционная тупость Крутицкого, засевшего в своей берлоге в ожидании того дня, когда его призовут к водворению на место всех «внутренних врагов» полицейско-крепостнического государства, напыщенное красноречие либерала Городулина, ловкого пенкоснимателя на кухне буржуазного прогресса, создают тот общественно-политический фон комедии, на котором злобная фигура Глумова предстает как художественное обобщение ее основных морально-общественных черт. Прекрасно выписано в комедии уходящее своими корнями в культуру старого Замоскворечья невежественное суеверие Турусиной. В образе Голутвина — человека, не имеющего занятий», обличающие заклеяны нравы продажной и беспринципной буржуазной прессы. Эпизодическая роль гадалки и предсказательницы Манефы дополняет замечательную галерею типов комедии сатирическим портретом юродствующего религиозного лицемерия.

В своем основном деле — женитьбе на племяннице Турусиной Машеньке — Глумов потерпел крах. Дневник его предается огласке в присутствии всех затронутых и по достоинству оцененных в нем лиц. Но и в гневе на своего обличителя они сознают, что без Глумова, если его подвергнуть изгнанию, обществу их не

прожить. Морально осужденному карьеристу, лицемеру и двурушнику выносится поэтому единодушный социально оправдывающий его приговор. Глумов не раздавлен, не разбит и не уничтожен. Он прекрасно сознает сам, что нужен обществу, которое его воспитало и взрастило. Глумов и глумовщина будут процветать и строить свое благополучие до тех пор, пока существует и будет существовать общественный строй, основанный на хищном преуспевании, лицемерии и лжи. Салтыков-Щедрин в полной мере оценил всю обличающую правду созданного Островским образа, когда ввел Глумова в число действующих лиц своих общественно-политических памфлетов.

В комедии «Горячее сердце» Островский обратился к быту купечества и мещанства. Один из центральных персонажей комедии — богатый подрядчик Тарас Тарасыч Хлынов выступает как продукт уже новых времен и рядом с некоторыми героями сатирических очерков Салтыкова-Щедрина является одним из самых ярких в русской литературе воплощений типа «чумазога». Не случайно поэтому зрители первых спектаклей «Горячего сердца» охотно усматривали в безобразном облике калиновского самодура портрет разбогатевшего предпринимателя Н. Хлудова, прославившегося своими дикими кутежами и глупейшими фантазиями.

Пьяные выдумки Хлынова, весь распорядок его безобразий, его хамская самоуверенность, его стихийное «невежество» и сознание полной безнаказанности восходит к традиционным в драматургии Островского чертам типа самодура и хозяина жизни. Миллионы Хлынова держат в повиновении весь Калинов, как держала его в дни трагических событий «Грозы» тугая мошна Савела Дикого. Однако ругатель Дикой воплощал в себе все старозаветные, домостроевско-патриархальные признаки деспотической морали своего сознания, основанной на известных строгих устоях жизни. Хлынов же далек от каких-либо заветов и догм, сочетая в себе первобытную дикость нравов с показными прихотями своих нелепых измышлений, в которых он тщится перешеголять барские забавы и веселости не столь давней эпохи помещичьего разгула. Его самодурство лишено того социально-этического основания, которым обладало оно в домостроевском, патриархальном быту дореформенной поры. Безобразное озорство Хлынова, хотя и относится к категории явлений «темного царства», раскрывается Островским во всей его нелепости, благоглупости и никчемности. Драматург сатирически и насмешливо дискредитирует самодурство в новейшем фазисе его суще-

ствования. При всей своей хамской силе Хлынов все же не страшен, а противен.

Не страшен уже и «именитый купец» Курослепов — новый вариант старозаветного самодура, одуревшего и почти бессильного разбираться в окружающем, но по упрямой бытовой инерции проявляющего иной раз признаки своего дикого нрава, когда дело касается нарушения его старозаветных прав и привилегий. Создавая образы хлыновского разгула и курослеповского животного отупения, Островский смело пользуется приемами реалистического гротеска и комической гиперболичности. В образе Курослепова нелепость его существования подчеркивается полной путаницей в представлениях о яви и сне, потере реального ощущения времени и маниакальным страхом светопредставления. Курослепов — самодур, дошедший до последних ступеней потери образа человеческого, которому нет уже назначения в жизни, бессмысленное чучело, по заведенной привычке продолжающее свое бессмысленное и примитивное существование.

Однако образы Хлынова и Курослепова не должны рассматриваться только как курьезные достопримечательности глухого калиновского быта. Их фигуры имеют не только местное, провинциальное значение. Как и в «Грозе», город Калинов «Горячего сердца» выступает в качестве обобщенного образа российского социального быта и не только середины прошлого века. Хлыновщина и курослеповщина — явления, тесно связанные со всем существом российской «чумазой» буржуазии и наследственно перешедшие к ее потомкам и преемникам более поздних времен. Они воплощают в себе всю дикую разнузданность, доморожденную примитивность и косную отсталость российского «почвенного» слоя отечественной буржуазии. В «Горячем сердце» Островский окончательно, средствами сатирической издевки и уничтожающего смеха развенчивает те давние представления о торговом сословии, как носителе положительных начал национальности и народности, которые имели хождение в кругу «молодой редакции» «Москвитянина», и вместе с тем пронизательно характеризует ту скотскую природу именитых купцов, распоясавшихся подрядчиков и прочих чумазных героев российского капиталистического преспеяния, которая давала знать о себе и под европеизированным обликом позднейших Кнуровых и Вожеватовых.

Широко охватывая быт «уездного города Калинова», Островский окружает основных персонажей «Горячего сердца» большим количеством действующих лиц, создающих многооб-

разную реалистическую картину жизни русской провинции. На фоне этих лиц выделяется фигура городничего Серапиона Мардарыча Градобоева — великолепный литературный монумент российской полицейской администрации с ее заботливым попечением о соблюдении законов, неизменно толкуемых в пользу властей предрержащих. Всему «темному царству» города Калинова смело противостоит простая русская девушка Параша, дочь Курослепова от первого брака, обладательница «горячего сердца», которое побеждает в конце концов все препятствия, стоящие на пути ее естественных прав и стремлений. Основной конфликт пьесы заключается в столкновении «горячего сердца» Параше не только с патриархально-деспотическим укладом домашней жизни, но и со своим обманутым чувством к слабавольному и незадачливому жениху Васе Шустрому, который в страхе перед крутой расправой городничего идет в скоморохи к Хлынову. Нравственная сила Параше заключается в осознанном ею праве уйти из-под власти домостроевской тирании и пойти своим жизненным путем. В нелепое и пьяное существование калиновских обывателей Параша вносит начало смелой самостоятельности. Ее честному и прямодушному образу Островский противопоставляет лживость курослеповской супруги Матрены, любовницы приказчика Наркиса. Под старозаветным обликом патриархального дома Курослепова обнаруживается грязная история циничных обманов и воровства, довершающая обличительную характеристику «темного царства».

В драматическом рассказе о «горячем сердце» Параше Островский продолжает развивать мотив деятельной и смелой любви, как могучей социально-этической силы. В комедии «Горячее сердце» эта сила берет верх над стародавними обычаями «темного царства», не принося ему драматической жертвы. Образ Параше полон оптимизма молодости и настоящей жизненной воли. Он знаменует собой новый этап в трактовке драматургом темы женской доли в «темном царстве» старого быта.

Некоторыми чертами своего образа близка к Параше героиня комедии «Не все коту масленица», сметливая Агния. Воспроизводя уже известный тип замоскворецких сцен из купеческой и мещанской жизни, в «Не все коту масленица» автор разрабатывает тему крушения самодурства в том буффонадно-бытовом плане, в каком была создана трилогия о Бальзаминове и комедия «Тяжелые дни». Образ миллионщика Ахова принадлежит к числу наиболее завершенных типов патриархального купечества в драматургии Островского. Привычные бытовые черты самодурства дополняются в нем философским складом его рас-

суждений, развивающих по-своему продуманную и законченную теорию патриархального деспотизма в семейных и имущественных делах. В отличие от многих других героев «темного царства», Ахов представляет своеобразный тип самодура-рационалиста, в котором непосредственная, первобытная стихия самодурства уступила место своего рода самодурному формализму, уже лишенному стихийной силы деспотических натур Диких, Пузатовых и Китов Китычей Брусковых. «Не все коту масленица», где конкурентом Ахова в сватовстве к бесприданнице Агнии выступает его собственный племянник Ипполит, завершается поражением богатого купца, вставшего в тупик перед непокорностью и дерзостью молодого поколения.

Комедийно переосмысливая страшный некогда образ патриархально-купеческого самодурства, Островский не терял из поля зрения тему власти денег и денежной силы, которая в его пьесах 70-х годов заняла также большое место. Наблюдения его над действием этой силы уже в комедии «Бешеные деньги» перенеслись из сферы замоскворецкого быта в сферу дельцов новой формации русского капитализма.

Ни в одной из пьес Островского действующие лица не говорят так много и настойчиво о деньгах, и ни в одной из них отношения, основанные на денежных расчетах, не играют такой исключительной и определяющей роли. Действие комедии не выходит за пределы узкого круга московской светской жизни, характеризуемой такими фигурами, как промотавшийся барин Кучумов, разоряющийся жуир Телятев, искатель денег Глумов, торгующая своей дочерью «пожилая дама с важными манерами» Надежда Антоновна Чебоксарова, торгующая собою сама дочь ее Лидия. В эту морально разложившуюся, думающую только о деньгах как источнике и основе ее паразитического существования среду попадает провинциальный коммерсант Васильков, существование и деятельность которого, в свою очередь, подчинены только деньгам и заботам о накоплении «миллиона». Идея «миллиона» в форме ли бешеных денег, то есть доставшихся любым случайным путем для того, чтобы столь же случайным путем уйти из рук в обмен на всяческую мишуру блестящего светского образа жизни, или в форме капитала, расчетливо пускаемого в коммерческий оборот для получения новых и новых прибылей, владеет всеми действующими лицами комедии. Она превращает их то в жалких марионеток, движимых нитями денежных интересов, то в бешеных хищников, готовых перегрызть друг другу горло во имя личного обогащения. Лидия выходит замуж за Василькова ради маячащих перед нею миражей при-

вольного существования с тем же циничным расчетом, с каким она готова была бы продать себя за сходную цену любому другому богатому жениху. Васильков женится на Лидии как будто бы по любви, но на самом деле для того, чтобы красота и светская обходительность жены могла служить на пользу его деловым предприятиям. Он больше всего боится страсти, которая может заставить его «выйти из бюджета». Страсть, действительно, на время лишает рассудительного Василькова его делового равновесия, но ненадолго. Он вовремя спохватывается и, вспомнив об истинных целях своего брака, крутыми мерами принимается перевоспитывать «золотую бабочку», в чем и достигает успеха, умело пользуясь денежными неудачами отца своей супруги.

Островский наделил Василькова некоторыми чертами характера, как будто бы свидетельствующими о его моральной положительности. Но эти черты выступают таковыми лишь в сравнении с морально опустившимся кругом друзей Лидии Чебоксаровой и ее хищническим отношением к жизни. На самом деле вся положительность Василькова сводится к его коммерческой осторожности и расчетливости. При всей своей образованности и наружной честности Васильков в глубине души и в своем немудреном мировоззрении обнаруживает вполне кулацкий склад жизненной морали, принципиально мало чем отличающий его от любого преуспевающего «чумазого», собирателя капиталов и скупщика разоренных дворянских поместий. Островский, говоря словами Добролюбова, относящимися к характеристике некоторых героев его ранних пьес, «захватил» существо Василькова «в таком его фазисе, в котором оно может еще обманывать многих некоторыми чертами добродушия и рассудительности».¹ История его женитьбы на Лидии Чебоксаровой и связанных с этим коммерческих треволнений, составляющая внешнюю сюжетную линию «Бешеных денег», является таким же обличительным драматургическим памфлетом против торжества денежной силы, как и сатирическое изображение в лицах Кучумова и Телятева распада и разорения российского дворянства.

Страшную власть денежной, бешеной силы над покоряющейся ей человеческой личностью Островский изобразил в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1871) с ее жутким образом стяжателя и скупца Крутицкого, капиталы которого достаются собирающейся их «промотать» жизнерадостной племяннице Насте. Написанная в манере буффонадно-бытовых сцен замоскворецкой жизни, эта комедия отличается тем ироническим

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 92.

взглядом драматурга на мещанское счастье и денежное благополучие мещанских героев, который заставляет последних с наивной искренностью верить в разрешение всех вопросов жизни при помощи магической денежной силы.

Созданная вслед за «Бешеными деньгами» комедия «Лес» относится к числу крупнейших творений Островского как широтой и многосторонностью воспроизведения типических явлений действительности, так и критической силой обличающего эту действительность реализма.

В критике начала 70-х годов и «Лес», и «Горячее сердце» неоднократно сопоставлялись с обличительными произведениями М. Е. Салтыкова-Щедрина. Подобные сопоставления свидетельствовали об острой общественно-политической значимости этих двух комедий и, в частности, о сходстве ряда основных идейных мотивов «Леса» с творениями великого революционно-демократического сатирика.

В комедии «Лес» Островский воссоздает картину жизни глухого дворянского гнезда-усадьбы помещицы Гурмыжской, подробно и многосторонне характеризуя экономический уклад, быт и воззрения ее обитателей. Картина эта вполне отвечает страницам сатирических очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина, посвященных характеристике кризиса и распада фамильных помещичьих хозяйств. Драматический узел событий «Леса» развертывается на фоне тревожном и беспокойном, хотя владелица усадьбы «Пеньки» Раиса Павловна Гурмыжская предстает еще в ореоле барского величия. Близкой родственницей ей в галерее образов Островского является помещица Уланбекова в «Воспитаннице». Однако в Уланбековой сохранилось еще многое от примитивности патриархального самовластия. Гурмыжская несет на себе печать новых времен. Зло и ложь жизни, которые разоблачает Островский, выражены в ней сложным сочетанием хищничества, деловитости, деспотизма, чувственности и лецемерия. Образом Гурмыжской определяется существование окружающего ее эгоистического и злобного мира. Ее фаворит, недоучившийся гимназист Буланов, мечтает прибрать к рукам доходную лесную вотчину, лукавый и сметливый «чумазый», купец-лесоторговец Восмибратов уже прикидывает цену, так или иначе осужденному на распродажу лесу, но лицемерный деспотизм помещицы сталкивается вместе с тем с неожиданным сопротивлением «бедных и подчиненных» ей человеческих существ.

В сюжете «Леса» основное место занимает столкновение Гурмыжской с ее дальней бедной родственницей Аксюшей, проя-

вившей признаки непочтительности и стремления к самостоятельной жизни. Узел развязавшихся событий разрушает брат Гурмыжской — бродячий актер, трагик Несчастливцев, помогающий Аксюше и любимому ею Петру, сыну Восмибратова, добиться свободы и права на свое счастье. На этой простой сюжетной основе Островский создает действие комедии, отличающейся необыкновенным богатством и разнообразием жизненных положений и остротой конфликтов, вытекающих из противопоставления обитателей «леса» простым и сердечным людям, которые хотят выйти из темноты мрачных и враждебных им дебрей жизни.

В Аксюше собраны черты тех простых русских девушек, которых Островский наделял горячим сердцем, ясной совестью и честным взглядом на жизнь. Ее любовь к Петру выступает как этическая сила, протестующая против мрачного деспотизма Гурмыжской. Однако истинными героями «Леса» являются вольные актеры, представители бродячей актерской демократии — Геннадий Несчастливцев и Аркашка Счастливец, первый — носитель благородного и возвышенного, поистине «шиллеровского» протеста против лжи и жестокого эгоизма «лесной» жизни, второй — образ мыкающегося по свету маленького человека, в котором шутовская и насмешливая ирония по адресу сильных мира сего сочетается с трагикомической заботой о каждодневном пропитании своего тщедушного, но жизнелюбиво го существа.

Прекрасный знаток актерского быта и нравов, Островский в жизненных образах Несчастливцева и Счастлицева воплотил идею свободного искусства, противостоящего злу и пошлости существования людей, опутанных корыстными расчетами, взаимными обманами, ложью и лицемерием. В «Лесе» возвышающий пафос сценических подмостков вторгается в неприглядную действительность поместья Гурмыжской. Бродячий театральный герой, провинциальный трагик Несчастливцев становится обличителем злых нравов и злой жизни усадьбы богатой помещицы. Старый конфликт между богатыми и бедными, на сторону которых становится странствующий трагик, протекает в новой обстановке. Носителями темной силы выступают не домостроевские купцы и невежественные мещане, а высшее сословие в общественной иерархии империи, составляющее социальную базу господствующего политического порядка, — поместное дворянство, под внешне благородным образом жизни которого раскрываются низины морального разложения, одичалости и упадка. Тем самым комедия приобретает острый политический смысл. Буланов, официально объявленный женихом Гурмыжской и

почувствовавший власть в своих руках, мечтает о земской карьере в качестве выборного от уездного дворянства. Пустая болтовня дворянских либералов обличается в образе льстивого Милонова. Типичным представителем грубого реакционного солдафонства выступает отставной кавалерист Бодаев. Финальная сцена комедии, в которой благородное человеческое негодование Несчастливцева тирадами из шиллеровских монологов бичует лицемерие, паразитизм и показную благотворительность дворянского «леса», принадлежит к числу наиболее сильных и оригинальных по замыслу обличительных страниц русской демократической драматургии.

6

В 1872 году московская и петербургская литературная и театральная общественность широко отметила двадцатипятилетие драматургической деятельности Островского. Официальные круги воздержались от участия в этом торжестве, а министерство двора категорически отклонило ходатайство дирекции императорских театров о назначении пенсии великому драматургу. Островский не снижал своей творческой активности. В 1873 году он создал весеннюю сказку «Снегурочка», закончил пьесу «Поздняя любовь», переделал на русские нравы под заглавием «Пока» французскую комедию «En attendant», год спустя написал комедию «Трудовой хлеб» (1874). В 1875 году Островский пишет пьесы «Богатые невесты» и «Волки и овцы», в 1876 году — комедию «Правда — хорошо, а счастье лучше». В 1877 году он помогает молодому драматургу Н. Я. Соловьеву в обработке его комедии «Счастливый день», совместно с ним пишет комедию «Женитьба Белугина» и заканчивает свою очередную пьесу «Последняя жертва». В 1877—1878 годах учащаются жалобы драматурга на острое переутомление и болезненное состояние здоровья. В 1878 году он заканчивает драму «Бесприданница», работает над переводом пьесы итальянского драматурга Роберто Кастельвеккио «Фрина» и обрабатывает переведенную им ранее с французского языка одноактную комедию-шутку А. Деллиа и Ш. Ле-Сенна «Une bonne à Venture», озаглавив ее «Добрый барин». Примерно к этому же времени относится и его работа над переводами комедии Карло Готти «Женщина, истинно любящая» и драмы индусского (тамильского) драматурга Паришурамы «Дэвадаси» («Баядерка»). В 1879 году Островский продолжает сотрудничество с Н. Я. Соловьевым, работая совместно с ним над комедией «Дикарка», переводит

с испанского языка девять интермедий Сервантеса и заканчивает комедию «Сердце не камень».

Уже в раннем периоде литературной деятельности Островского настойчиво сказался его интерес к устному народному творчеству, народной песне и к различным формам народной обрядности. Широкое знакомство Островского с народным песенным репертуаром, в частности, относится к годам его близкого общения с членами «молодой редакции» «Москвитянина», среди которых были такие знатоки русской песни, как Т. Филиппов, А. Григорьев, М. Стахович и П. Якушкин. Заметную роль в изучении Островским народного песенного творчества сыграл композитор К. Н. Вильбоа. Многим в этом отношении был обязан драматург знаменитой Печкинской кофейной и некоторым винным погребкам, где собирались любители послушать известных всей Москве гитариста Николку Рыжего, певца Климовского, тромбониста Алексея и сидельца-песенника, ярославца Михаила Соболева. Крестьянская песня и бытовавшие среди народа, а также в мещанских и купеческих слоях популярные романсы, песни бурлацкие, острожные, фабричные, колыбельные, обрядовые и т. д. многообразно вводятся Островским в тексты его пьес, по большей части служа целям психологической характеристики действующих лиц или уточнения внутреннего смысла драматургических ситуаций. Кроме обширного песенного фонда, видное место в драматургии Островского занимают поговорки, прибаутки, скоморошья игрища («ряженные»), элементы народной драмы («Лодка» в «Воеводе»), старинные бытовые и календарные обряды и т. д.

Столь глубокий интерес Островского к народному творчеству не мог не вылиться и в целостной художественной форме. Первые, по-видимому, шаги в этом направлении были сделаны драматургом весной 1868 года, когда он принялся за работу над сказкой-феерией «Иван-царевич». Этот опыт создания драматической сказки не был завершен, хотя Островский полностью разработал сценарий всех ее шестнадцати картин и написал семь из них. Сплетая в «Иване-царевиче» традиционные мотивы русских народных сказок и ее традиционных персонажей со свободным вымыслом, драматург основал действие феерии на борьбе Ивана-царевича с Кашеем Бессмертным, томящим в плену царевну Милолику. В текст пьесы были введены реплики и сатирические куплеты, свидетельствующие о стремлении Островского придать сказочному материалу злободневное общественно-политическое звучание.

К концу 60-х годов относится и начальный замысел другой драматической сказки, которая под названием «Снегурочка» была написана весной 1873 года.

Буржуазная критика единодушно отнесла эту «весеннюю сказку» Островского к явлениям случайным и чужеродным на фоне его «бытовых» пьес, не вникнув в ее идейное существо и не усмотрев ее глубоких внутренних связей с основными идейными мотивами всего творчества драматурга. Между тем, создавая «Снегурочку», Островский не уходил от действительности в сферы красивого, но отвлеченного и, как казалось враждебной ему критике, «вздорного» вымысла. Мудрость народной сказки внушила драматургу мысль создать драматическое произведение, в котором сказочные мотивы и народное мифотворчество были бы объединены высокой этико-философской идеей.

Создавая образ берендеевского царства, Островский рисовал утопическую картину счастливого, отнесенного к доисторическим временам, нравственно чистого и возглавляемого мудрым царем-патриархом общества, которое не ведает бесчестного обмана, насилия, злой воли и угнетения. Это — царство естественного закона и естественных прав, царство простодушия и простых, наивных чувств. Сильнее, чем в какой-либо иной из своих пьес, Островский подчеркнул в «Снегурочке» свое давнее убеждение в том, что отличительная черта русского народа это «отвлечение от всего... личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого». Воплощением эгоистического начала выступает торговый гость Мизгирь, соблазнитель Купавы, нарушивший закон высшей и честной любви. Внебытовое, сказочное содержание «Снегурочки» раскрывается как глубокая жизненная драма, когда горячее сердце Купавы вступает в конфликт с эгоизмом Мизгирия. С другой стороны, ледяное сердце Снегурочки, дочери злого Мороза, является для нее причиной трагического сознания пустоты жизни. Мизгирь и Снегурочка гибнут в тот миг, когда золотые лучи поднимающегося солнечного бога Ярилы освещают царство берендеев. Царь Берендей высказывает в финале пьесы ее основную этико-философскую идею:

Свершился
Правдивый суд! Мороза порождение —
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет она жила меж нами,
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце.
Теперь, с ее чудесною кончиной,
Вмешательство Мороза прекратилось.
Изгоним же последний стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу.

В этих словах заключен один из основных этических принципов всего театра Островского. Душевная «стужа», «стужа» эгоистической отчужденности и корыстного эгоизма, как нравственная принадлежность «темного царства», во всех пьесах Островского несли зло и горе людям, как принесли они горе простодушной Купаве и самой Снегурочке. Солнечный бог Ярило выступает как мифическое олицетворение торжествующей силы жизни и света. Заключительной ночной сцене «Грозы», когда из реки поднимают убитую «стужей» черствых сердец и жестоких нравов Катерину, противопоставляется в «Снегурочке» финальная ликующая картина встречи народом «красного солнца» Ярилы. Символика сказочных образов, говорящих о победе солнца над тьмою и добра над враждебными жизни злыми силами, философски обобщает социально-этическое содержание драматургии Островского в ее глубинных народных началах, воплощенных здесь в образах народной сказочной драмы.

В «Снегурочке» Островский оперирует огромным народно-поэтическим материалом, стихия которого творчески вдохновила таких композиторов, как Чайковский и Римский-Корсаков. «Снегурочка» Римского-Корсакова (1881) стала одним из чудеснейших созданий русской музыки под непосредственным влиянием поэтической и нравственной красоты весенней сказки Островского.

На фоне тех проблем, которые были выдвинуты пореформенной действительностью и нашли свое отражение в больших комедиях общественных нравов конца 60-х и начала 70-х годов, Островский продолжал драматургически разрабатывать давнюю тему «темного царства» старозаветного купеческого быта. В 1876—1879 годы цикл его пьес, посвященных семейным и имущественным отношениям в недрах деспотически-патриархального, «замоскворецкого» уклада жизни, был завершен комедиями «Правда — хорошо, а счастье лучше» и «Сердце не камень».

Косность и вместе с тем лицемерность купеческого семейного благочиния Островский подчеркивает в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», делая его блюстителем властную главу дома Барабошевых бабушку Мавру Тарасовну, важность и строгость которой, однако, уже не находят полного и беспрекословного подчинения у окружающих ее младших членов семейства и домашней челяди. Любовь Поликсены и бедного счетовода Платона Зыбкина возмущает Мавру Тарасовну как ревнительницу сословной чести не только потому, что Платон беден и принадлежит к категории подчиненных существ, но и потому, что обязательное для таких существ покорное безгласие смени-

лось у него сознанием личного права откровенно высказывать свое мнение о господствующих порядках. Платон Зыбкин четко делит окружающих его людей на два разряда: «патриотов своего отечества» и «мерзавцев своей жизни». К первому из них относится «всякий человек, что большой, что маленький. . . , если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу», ко второму тот, «кто проживает только готовое, ума и образования не понимает, действует только по своему невежеству, с обидой и с насмешкой над человечеством, и только себе на потеху».¹ Конфликт между «патриотами» и «мерзавцами» разрешается вмешательством в пользу Зыбкина бывшего возлюбленного Мавры Тарасовны, отставного унтера Силы Ерофеича Грознова. Иронический смысл заглавия комедии вскрывается именно в этом эпизоде. В страхе перед разоблачением правды своего прошлого Мавра Тарасовна вынужденно соглашается на счастье Зыбкина и Поликсены и тем самым признает себя побежденной «огненным характером» девушки и правотой презираемого бедного счетовода.

В комедии «Сердце не камень» конец старозаветного самодурства как социально-этической силы воплощается в образе богатого купца-фабриканта Каркунова. Истинной героиней пьесы является его жена Вера Филипповна, один из пленительных образов тех простых русских женщин, которые в драматургии Островского выступают как носительницы высокого нравственного начала жизни.

Драматург тонко и целомудренно развивает историю любви Веры Филипповны к приказчику Красту. Рождаясь как невольный протест против тюремного домашнего режима, эта любовь приобретает смысл сознательного сопротивления живой человеческой личности мертвящей, темной силе семейного и имущественного деспотизма. Побежденный чистой совестью Веры Филипповны, самодур Каркунов умирает, признав ее правоту и справедливость. Со смертью Каркунова герои патриархального «темного царства» сходят со сцены театра Островского. В крупнейших произведениях драматурга второй половины 70-х и начала 80-х годов основные места занимают «мерзавцы» новой формации, герои послереформенного развития русского капитализма.

Комедия «Волки и овцы» (1875) принадлежит к числу тех больших «нравственно-общественных» пьес Островского, в которых он с такой обличающей остротой раскрыл и синтезировал

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 24.

типические, социально-существенные черты «волчьего», хищнического уклада жизни господствующих классов своего времени. В этой комедии, как и в «Бешеных деньгах», героями действия выступают не столько люди, сколько властвующие над ними капиталы, денежные расчеты, заемные письма и фальшивые вексели. Образ Мурзавецкой и некоторые связанные с ее «благотворительной» деятельностью эпизоды комедии были подсказаны драматургу на шумевшим в 1874 году процессом игуменьи Митрофании, который разоблачил темные, преступные дела этой настоятельницы одного из женских монастырей, умножавшей доходы своей обители различными мошенническими способами. По цензурным условиям Островский не мог воссоздать на сцене во всей его полноте образ этой хищницы в монашеской рясе. Он подчеркнул, однако, лицемерно-богоугодные черты облика своей героини, ее мнимую святость и ханжеское благочестие, за которыми скрываются непомерное честолюбие, жестокая воля и расчетливая жадность к чужому достоянию.

Мурзавецкая принадлежит к породе Уланбековых и Гурмыжских. Это властная «помещица большого, но расстроенного имения; особа, имеющая большую силу в губернии». Предметом ее стяжательских вождедений становится богатая молодая вдова Купавина. Нравственный облик Мурзавецкой полностью раскрывается в тех ухищрениях, которыми она стремится опутать и прибрать к своим рукам завидное состояние Купавиной. В этих целях она не брезгает и прямой уголовщиной, собираясь пустить в ход перед судебными инстанциями поддельное долговое обязательство покойного мужа своей жертвы.

Мурзавецкая окружена в высшей степени характерными для ее уклада жизни фигурами. Ее родственница, бедная девица Глафира умело носит маску лицемерной набожности и самоотречения, зорко подстерегая добычу в виде богатого, ожиревшего барина Лыняева, который должен стать ее подвластным и безвольным мужем. Бывший член уездного суда Чугунов в качестве поверенного в делах Купавиной бессовестно осуществляет воровские замыслы Мурзавецкой, поставляя ей фальшивые документы и помогая в делах, которые должны предать хищному «волку» доверчивую и простодушную «овцу». Племянник Мурзавецкой Аполлон Викторович, прапорщик в отставке, своей пошлой и ничтожной персоной олицетворяет полное умственное и нравственное оскудение дворянства. Под стать этому окружению оказывается и непутевый племянник Чугунова Клавдий Горещкий, подделыватель чужих почерков и фальсификатор документов.

Кроме «малоразумной» Купавиной, к разряду «овец» принадлежит Лыняев, который приукрашивает свое ленивое барство напускным либерализмом. Вина его, как и Купавиной, заключается в том, что у него имеются лежащие без пользы для «волков» деньги, на которые устремляет свои взоры ищущая выгодного брачного устройства Глафира.

Своеобразие драматургического построения комедии «Волки и овцы» заключается в том, что главное действующее лицо ее, настоящий волк большой хватки, впервые появляется на сцене только в четвертом действии, когда хищное лицемерие Мурзавецкой, идиотизм Аполлона, плутовские извороты Чугунова и ловкое искательство Глафиры сплетаются в один мерзкий клубок преступлений и обманов. Помещик Василий Иванович Беркутов, сосед Купавиной, предстает перед действующими лицами комедии, издали привлеченный соблазнительными перспективами овладеть «отличным имением и хорошенькой вдовой». Каноны буржуазно-назидательной драматургии требовали, чтобы Беркутов явился спасителем невинных жертв злых поползновений и хищных умыслов. Островский, противопоставляя этим канонам свой драматургический метод, опирающийся на реальные отношения действительности, вводит Беркутова в действие комедии как типичного представителя новой капиталистической силы, сложившейся в условиях распада феодально-помещичьего хозяйства. Он такой же «чумазый», как Хлынов, Восмибратов и Дерунов, но пришедший не снизу, из кулацких слоев деревни, а сверху, из среды помещиков-предпринимателей, а потому и обладающий особым апломбом дельца высокого сословного положения. Хищный оскал такого волка легче всего может быть принят за любезную светскую улыбку. С завидной быстротой обходительный Беркутов путает все карты тщательно продуманной игры Мурзавецкой. Ловкий хищник новой формации, точно оценив создавшееся положение и учтя слабые места каждого из участников разыгравшейся далеко не смешной комедии, искусно оборачивает в свою пользу хитроумные замыслы провинциальных волков и кладет себе в карман завидное имение Купавиной, где вскоре будет срублен вековой лес полумиллионной стоимости, открыт винокуренный завод и пройдет железная дорога. Так в заповедное помещичье гнездо вторгается энергия капиталистического дельца, который оказывается еще более хищным волком, чем местные звери той же, но менее изощренной породы.

Беркутов женится на Купавиной, Глафира женит на себе Лыняева. И в том и в другом случае совершенно очевидна житей-

ская лживость этих сочетаний по одностороннему расчету. Волки живьем пожирают овец, внушая им мысль о неизбежности и целесообразности подобного акта.

До «Волков и овец» Островский написал «Позднюю любовь» (1873) и «Трудовой хлеб» (1874), назвав и ту и другую «сценами из жизни захолустья». Термин «захолустье», как и предшествовавшее ему «замоскворечье», следует понимать расширенно и обобщающе. В обеих комедиях рисуется захолустье жизни, а не только лишь быт окраинных улиц Москвы. К этой тусклой, мелочной и мелкой среде драматург обращается уже не в поисках Бальзаминовых, Хрюковых и Епишкиных, а в стремлении встретить образы хороших и честных людей, жизнь которых принижена, исковеркана и придавлена тяготами существования, каждодневной заботой о куске хлеба, горькими неудачами и развеянными надеждами. В «Поздней любви» такими образами захолустья жизни являются адвокат из отставных чиновников Маргаритов и его дочь, немолодая девушка Людмила. «Здесь, Людмилочка, — разъясняет дочери Маргаритов, — сторона голодная, народ живет изо дня в день, что урвет, тем и сыт. Утопающий, говорят, хватается за соломинку; ну, а голодающий за то, что плохо лежит! Здесь все украдут и все продадут, а ловкие люди этим пользуются. Нужно подкупить человека на подлог, на преступление, нужно купить девичью честь — иди сюда, купишь и недорого купишь. Когда ты увидишь, что сюда пойдет или заедет человек богатый, хорошо одетый, так знай, что он не за добрым делом зашел, — он ищет продажной чести или совести».¹

В такой моральной обстановке, созданной жестоким и несправедливым укладом жизни, разыгрывается драма любви, совести и чести между Людмилой, ее отцом и Николаем Шабловым, поверенным в делах молодой купеческой вдовы Варвары Лебедкиной. Скромной и молчаливой, поздней любви Людмилы к Шаблову противопоставляется его слепая увлеченность Лебедкиной, которой разбитная и развращенная «золотая бабочка» цинично пользуется для поправки своих расстроенных финансовых дел. Слабый духом и побежденный сомнительными соблазнами Лебедкиной, Шаблов толкает Людмилу на преступление. Из бумаг, доверенных ее отцу, она похищает долговое обязательство Лебедкиной, думая этим принести счастье своему возлюбленному. История этого долгового обязательства — это история власти над людьми злой силы богатства, превращаю-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 323.

щей в рыночный товар совесть, любовь и честь слабых и беззащитных жертв господствующей морали буржуазного общества. Пьеса не завершается трагически только потому, что Островский, неизменно веря в торжество добра над злом, находит в образе Шаблова возможность морального прозрения и благодарной оценки вынужденного проступка Людмилы. Трагедия маленьких людей заканчивается благополучной и даже счастливой развязкой.

Тягостными для ее скромных действующих лиц испытаниями захолустной жизни полна и пьеса «Трудовой хлеб», вводящая читателя в семью старого учителя Корпелова, особый интерес представляет образ кончившего университет и начинающего свой трудовой педагогический путь Грунцова, первый в драматургии Островского образ, характеризующий в меру цензурных возможностей молодое поколение русской демократической интеллигенции 70-х годов с ее ясным и оптимистическим взглядом на жизнь, внутренней свободой и отходом от соблазнов личной карьеры во имя служения делу прогресса и просвещения.

Примечательно то внимание, с каким Островский в 70-е годы относится к положению и участи русской женщины. Уже создав богатейшую галерею женских образов на предыдущих этапах своей драматургической деятельности, он обогащает ее в период 70—80-х годов новыми и типичными в социальных условиях своего времени фигурами, постепенно накапливая черты уже вырисовывающегося в его творческом сознании облика и трагической судьбы Ларисы Огудаловой в будущей «Бесприданнице». Эти черты можно различить уже в сказочной Купаве, они наличествуют в образе Людмилы из «Поздней любви», ими наделена и героиня «Богатых невест» (1875) Валентина Белесова, выступающая в двусмысленной роли подопечной родственницы важного барина Гневышева. Прискорбные обстоятельства жизни Валентины Белесовой не мешают ей в конце концов найти спасительный выход в замужестве за полюбившим ее молодым человеком из «порядочной» семьи, подсказанный, впрочем, ее же покровителем, решившим из соображений чисто финансового свойства восстановить связь с своей законной супругой. Жалея Валентину Белесову как жертву житейской несправедливости и господствующего порядка, Островский заканчивает пьесу «Богатые невесты» драматичным нравственным переворотом, совершающимся в душе героини, и заставляет влюбленного в нее молодого человека из «порядочной» семьи искренне поступиться строгостью своих моральных принципов.

Подобная чувствительная развязка, по-видимому, не удовлетворила драматурга. Он мог ощутить в ней элементы той назидательно-умиротворяющей морали, которая, в общем, была чужда его воззрениям на жизнь. В «Бесприданнице», где находят свое место некоторые мотивы «Богатых невест» и само заглавие которой полемизирует с ироническим, впрочем, названием комедии о судьбе Валентины Белесовой, он разрешил возникший конфликт средствами ближе отвечающими звериному существу жестокой, эгоистической морали буржуазного общества.

Блестящую характеристику этой морали содержит комедия «Последняя жертва» (1877), в которой драматург синтезировал основные мотивы ряда своих пьес предыдущего десятилетия. почерпнутых из обстоятельств жизни, созданных наступлением всемогущей денежной силы на личное достоинство человека, которое превращалось в меновую стоимость на рынке буржуазных нравов.

Сюжет пьесы основан на отношениях трех главных ее действующих лиц — молодой богатой вдовы Юлии Павловны Тугиной, ее возлюбленного Вадима Григорьевича Дульчина и «очень богатого купца, румяного старика» Флора Федульча Прибыткова. За ними и вокруг них расположен целый сонм персонажей, живо и многообразно воссоздающих бытовой облик буржуазной Москвы, начиная с безденежного, но «полного, красивого брюнета» Лавра Мироныча и его дочери, искательницы богатого жениха Ирины, племянника и внучатой племянницы Прибыткова и кончая ростовщиком Салаем Салтаньчем, богатой купчихой Пивокуровой и разношерстной толпой клубных завсегдатаев.

В той карусели корыстных расчетов, прибыльных комбинаций и циничной торговли живым товаром, где вращается действие «Последней жертвы», единственной честной, но честной по-своему, все же на купеческий лад, остается Тугина, выросшая в среде Прибытковых и Салаев Салтаньчей, а потому, при всех своих нравственных муках, не понимающая до конца того унижительного положения, в котором она находится с первой до последней картины комедии. Растрачивая свои деньги на Дульчина, она оказывается такой же их рабой, как и всякий, кто верит в их абсолютное и непререкаемое могущество. Драма Тугиной состоит не в том, что она страдает или гибнет под властью чуждой ей деспотической силы, а в том, что она терпит разочарование и убытки в своем же, казалось бы, столь привычном и естественном кругу. В ней нет и не может быть поэтому того глубокого разлада с действительностью, который так трагически

сказывается на судьбе Ларисы Огудаловой. Великолепный психологический этюд, который представляет собой роль Юлии Павловны Тугиной, свидетельствует о том, что Островский чутко и с особой пронизательностью относился к задаче верного воссоздания в живых и типических образах всех проблем буржуазной морали, в том числе и проблемы морального приспособления по-своему честной натуры и товарно-денежной нравственности буржуазного общества.

В «Бесприданнице» все существенные черты буржуазного жизненного хищничества выступают наружу, несмотря на внешнее благоприличие его героев. Лучшую, наряду с «Грозой», драму нашего классического репертуара Островский задумал осенью 1874 года. Вплотную он начал работать над ней летом 1878 года и закончил ее 17 октября. Уже 10 ноября «Бесприданница» была в первый раз представлена на сцене московского Малого театра и 22 ноября шла в Петербурге в Александринском театре. Пьеса была напечатана в первом номере журнала «Отечественные записки» за 1879 год. До появления ее на сцене и в печати Островский пять раз читал ее в московских артистических и литературных кругах и сообщал Бурдину: «... в числе слушателей были лица и враждебно расположенные ко мне, и все единогласно признали «Бесприданницу» лучшим из всех моих произведений».¹ Однако постановка этой замечательной драмы на московской и петербургской сценах в 1878 году должного и ожидаемого успеха не имела. Отношение буржуазного зрителя к новому произведению великого драматурга откровеннее всего сказалось в рецензии «Нового времени»: «Неужели стоило Островскому, — спрашивал рецензент, — тратить свои силы и свое время на драматическое воспроизведение банальной, старой, неинтересной истории о глупенькой, оболыщенной девице, об оставшем военном Дон-Жуане самого невысокого разбора и о жалком чиновнике, бледный образ которого так и остается загадкой для зрителя...»² Характерный нарочитым непониманием истинного смысла драмы, отзыв «Нового времени» игнорировал и ту высокую типичность всей ситуации пьесы, которая характеризует социальную сущность буржуазных законов морали, и то высокое мастерство психологической характеристики действующих лиц драмы, которое явилось новым и крупнейшим творческим достижением русской драматургии после Тургенева и до появления театра Чехова.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XV, стр. 128.

² «Новое время», 1878, № 979, 18 ноября, стр. 2.

Простой и страшный факт жизни, о котором можно было прочесть несколько строк в хронике происшествий любого большого города, был возведен Островским в ту степень художественного обобщения, которое превратило этот факт в глубоко мотивированное обвинительное заключение по адресу буржуазного строя, отраженного в его моральных понятиях и преступлениях против человеческих прав.

Бесприданница Лариса Огудалова наделена тем «горячим сердцем», которое может или победить окружающую гнусную действительность, или же трагически погибнуть в столкновении с ее звериными обычаями. Она любила Паратова таким, каким видела его в своем восхищенном воображении, — смелым, благородным, великодушным. Он исчез с ее горизонта и появился вновь, уже как «блестящий барин, из судохозьев» в большом городе Бряхимове, на Волге, когда Лариса должна выйти замуж за небогатого чиновника Карандышева. С этого момента начинается мучительная драма Ларисы, катастрофический конец которой не столько определяется ее жестоким разочарованием в Паратове, сколько провоцируется хищной, эгоистической моралью каждого из участников происходящей пытки живого человеческого существа. Безнадежная перспектива жизни, крах веры в благородство и великодушие Паратова, циничные домогательства богача Кнурова соединяются для того, чтобы Лариса почувствовала себя счастливой только в тот миг, когда выстрел пистолета оскорбленного и озлобленного Карандышева приносит ей разрешающую все конфликты и сомнения смерть.

Драматическая вина Ларисы с точки зрения того общества, под властью которого она живет, заключается в отчаянной попытке бежать от предустановленной необходимости быть чьей-то вещью, предметом купли-продажи, не человеком. Паратов отказывается от этой вещи потому, что находит для себя более выгодным приобрести нужные для его предприятий деньги в виде приданого богатой невесты. Кнуров после постыдного торга и розыгрыша живого человека в орлянку со своим конкурентом Вожеватовым предлагает Ларисе купить ее за любую сумму, которую она только сможет назначить. Карандышев предъявляет на нее права безраздельного и законного собственника. «Вещь... да, вещь!.. — соглашается с его укорами измененная Лариса, — я вещь!.. Я любви искала и не нашла... А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать».¹ В этом убеждении,

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 229—231.

внушенном ей циничной моралью окружающей жизни, Лариса решает идти к Кнурову, и тут ее настигает мстительный выстрел Карандышева.

Рабское и подчиненное существование воспитало в Карандышеве, как и в других мелких героях драматургии Островского, пошлый индивидуализм, трусливую алчность, трагическое стремление выйти в люди и затаенную злобу к тем, в ком они видят своих врагов. Добролюбов писал ранее по аналогичному поводу, что пьесы Островского «яснее всяких рассуждений показывают внимательному читателю, как система бесправия и грубого, мелочного эгоизма, водворенная самодурством, прививается и к тем самым, которые от него страдают; как они, если мало-мальски сохраняют в себе остатки энергии, стараются употребить ее на приобретение возможности жить самостоятельно, и уже не разбирают при этом ни средств, ни прав».¹ Эта характеристика вполне приложима и к Карандышеву, воспитанному уже не системой самодурства старого покроя, а унижением и бесправием перед «крупными дельцами последнего времени», как определяет Кнурова и подобных ему хозяев жизни Островский. Карандышев — драматизированный и по-своему зловещий образ мещанина, оборотная сторона образа Бальзаминова, с которым его роднит упорное стремление к видимому житейскому благополучию, к утверждению своего ничтожного «я» в условиях «жестоких нравов» бряхимовского существования, к ложному блеску светского обихода.

Для Островского город Бряхимов 70-х годов оказался тем же, чем был для него в 50-е годы патриархальный Калинов, — обобщенным образом гнусной действительности, где место Диких заняли дельцы новой формации — Кнуровы, место Кабаних — торгующие своими дочерьми Хариты Игнатьевны Огудаловы, место безвольных Борисов — якобы благородные, но подчинившие свою волю закону стяжательства Паратовы. Содержащимся в ней обличением жестоких нравов всероссийского Бряхимова эпохи «цветения» русского капитализма «Бесприданница» Островского заняла исключительно важное место в истории нашей драматургии. В мировой драматической литературе конца прошлого века она почти не имеет соперников по силе и глубокой страстности действия, по жизненной правде ситуаций и подлинности психологического содержания образов.

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 334.

В 1880 году Островский пишет комедию «Невольницы», заканчивает совместно с Н. Я. Соловьевым пьесу «Светит, да не греет», работает с драматургом П. М. Невежиным над пьесой «Блажь» и произносит в Московском Обществе любителей русской словесности «Застольное слово о Пушкине». 1881 год был отмечен появлением пьесы «Таланты и поклонники». В 1882 году была написана комедия «Красавец-мужчина». Осенью 1883 года, в надежде немного отдохнуть и отвлечься от каждодневного изнурительного труда, Островский сопровождает своего брата Михаила Николаевича, занявшего в 1881 году пост министра государственных имуществ, в его поездке в Закавказье. Приезд Островского в Тифлис был восторженно отмечен местной грузинской и армянской литературной средой и многочисленными поклонниками его таланта. Великого русского драматурга чествовала тифлисская драматическая труппа, поставившая второй акт комедии «Доходное место» на грузинском языке. Русский любительский театальный кружок исполнил в его честь комедию «Не в свои сани не садись». Знаменитый армянский драматург Г. Сундукян поднес ему экземпляры своих пьес, созданных под благотворным влиянием великого русского драматурга. Кроме Тифлиса, Островский посетил Баку и Батум. По возвращении в Москву, в декабре 1883 года он закончил комедию «Без вины виноватые». В том же 1883 году Островский отдал немало сил пропаганде идеи создания в Москве общедоступного народного театра. В 1884 году по докладу министра двора тяжелобольному драматургу наконец была назначена пенсия в три тысячи рублей в год. В том же году вместе с Л. Н. Толстым и И. А. Гончаровым Островский был избран в число почетных членов Киевского университета. К концу года он завершил работу над пьесой «Не от мира сего». В 1865 году Островский помогал драматургу Г. Г. Лукину в обработке и переделке его пьесы «Чужая душа — дремучий лес», работая над новой редакцией пьесы «Воевода» и ведя переписку с нижегородской поэтессой А. Д. Мысовской о совместной работе над переделкой некоторых рождественских английских феерий-сказок и переводом всех комедий Мольера. С 1 января 1886 года он вступил в должность начальника репертуарной части московских императорских театров и отдал свои последние силы реорганизации их художественно-постановочной части, подбору репертуара, комплектованию трупп и руководству деятельностью театрального училища. В эти же годы Островский работал над окончательной редакцией

перевода интермедий Сервантеса, перевел комедию Макиавелли «Мандрагора» и трудился над переводом «Антония и Клеопатры» Шекспира. Немало труда и внимания Островский продолжал оказывать и в 80-е годы руководству Обществом русских драматических писателей. В эти же годы им был составлен ряд докладов и записок по вопросам театрального дела. Назначение драматурга на должность управляющего репертуарной частью московских императорских театров, при всем испытанном моральном удовлетворении, возложило на него новые труды и обязанности, которые не могли не отразиться на его здоровье и творческой продуктивности. С усилиями заставляя себя в 1884 году работать над пьесой «Не от мира сего», Островский сознавал, что она будет его последним произведением.

После «Бесприданницы» творческая мысль Островского продолжала возвращаться к разработанным в ней темам и мотивам. Это особенно ясно сказалось в комедии «Таланты и поклонники», наиболее значительной из всех пьес, созданных в последние годы жизни драматурга. Близость этой замечательной пьесы к «Бесприданнице» была подчеркнута и в выборе местом ее действия того же городка Бряхимова, в котором разыгралась трагедия Ларисы Огудаловой.

Действие «Талантов и поклонников» протекает в столь хорошо знакомой драматургу театральной и околотеатральной среде. Основой его служит один эпизод из жизни молодой талантливой актрисы Негиной, но в этом эпизоде находят свое отражение не только нравы театральной провинции, не только вопрос о положении женщины-артистки в буржуазно-дворянском обществе, но и более широкая, живо интересовавшая Островского на рубеже 80-х годов проблема отношения современного общества к искусству.

В тексте пьесы драматург не раз подчеркивает, что настоящими «поклонниками» и ценителями таланта Негиной являются демократические слои зрителей. На замечание матери артистки, Домны Пантелеевны, что «публика ее любит», бряхимовский меценат днззь Дулебов презрительно замечает: «Какая публика? Гимназисты, семинаристы, лавочники, мелкие чиновники!» «Негина нам не годится, — внушает Дулебов антрепренеру Мигаеву. — ... Вы обязаны угождать благородной публике, светской, а не райку. Ну, а нам она не по вкусу, слишком проста, ни манер, ни тону».¹ Общий, охватывающий весь сюжет пьесы конфликт разыгрывается, по существу, между «райком» и «пер-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 17, 34.

вымя рядами кресел» бряхимовского театра в борьбе за талант и творческую, а следовательно, и личную свободу Негиной. Публика «первых рядов кресел» — князь Дулебов, видный губернский чиновник Бакин, купчик Вася — принадлежит к той категории зрителей, которым не нужен талант Негиной и которые чувствуют себя оскорбленными ее отказами от тех узаконенных форм «поклонения», на которые с такой готовностью и непринужденностью идет актриса Смельская. Негина любит простой, хорошей и дружеской любовью «кончившего курс в университете и ожидающего учительского места» Мелузова. Мелузов — представитель «райка», истинно ценящего и талант, и личное достоинство молодой артистки. В его образе Островский отразил, в меру цензурных возможностей, облик русской демократической молодежи, воспитанной на идейных традициях Белинского, Добролюбова и Чернышевского. Обсуждая возмущенный отказ Негиной пойти на содержание к Дулебову, Бакин видит в этом «постороннее влияние». «У этой барышни, — объясняет он своему собеседнику, — нашелся наставник студент; значит, дело объясняется просто». Дулебов горестно констатирует: «И в театр проникли», и тогда Бакин уточняет свою мысль: «Знали бы свое дело, резали собак, да лягушек, а то вздумали актрис просвещать. Ученая пропаганда между актрисами — дело опасное; против нее надо принять неотложные меры... Ну, как они осветят их в самом деле, — куда ж нам тогда с князем деться?»¹

Заговор против Негиной «публики первых рядов кресел», решившей сорвать ее бенефис и изгнать непокорную актрису из Бряхимова, не удастся, несмотря на то, что припугнутый Дулебовым антрепренер объявляет ей о расторжении контракта. Вмешательство богатого помещика Великатова, нового варианта образа Василькова из «Бешеных денег», спасает Негину. Купив ее бенефис, он покупает и талант артистки, а заодно и ее самую, делая это в высшей степени деликатно, благородно и не лицемерно. На этот раз Негина не находит сил сопротивляться. Талант ее в данном случае становится ее проклятием. Островский с удивительной проникновенностью рисует борьбу в сознании Негиной, столкновение мыслей о судьбе ее таланта, о назойливой и утомительной бедности, о любви к Мелузову и о жестоких законах жизни. Ночью, после получения решающего письма Великатова, она уходит на свидание с Мелузовым и на другое утро дает Великатову согласие на его предложение. Из жалости

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 39.

к своей героине драматург опускает эту сцену, которая происходит между третьим и четвертым действием пьесы. Зато он с редким мастерством komponует заключительный акт комедии, где за несколько минут до отъезда из Бряхимова в имение Великатова Негина в станционном зале последний раз встречается с Мелузовым и с трагическим простодушием объясняет ему причины своего решения. Истинной среди них является одна — невозможность поступить иначе при господствующих условиях жизни: «...мы поплакали, да и рассудили... А ты хочешь, чтобы я была героиней... Какие мои силы! А все, что ты говорил, правда».¹

Примечательна и последняя страница пьесы, которая была написана Островским в декабре 1881 года, то есть через несколько месяцев после дела 1 марта. Она завершает «Таланты и поклонники» знаменательным диалогом Бакина и Мелузова, в котором чиновничьему цинизму противопоставляется бодрая и горячая уверенность студента-демократа в победе его дела: «У нас с вами и так дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба. Я просвещаю, а вы развращаете... Вот и давайте бороться: вы свое дело делаете, а я буду свое. И посмотрим, кто скорее устанет... Я же свое дело буду делать до конца».² Этот эпилог печальной истории Негинной освещает все развитие основной темы пьесы. «Жесткий» взгляд Островского на современную действительность раскрыл здесь судьбу таланта, хозяином которого является всевластная рука помещика и заводчика.

Продолжая внимательно вглядываться в семейно-имущественные отношения, сложившиеся в пореформенную эпоху, Островский посвящает этой теме комедию «Красавец-мужчина», о причине написания которой сам драматург на вопрос Александра III: «Почему вы выбрали такой сюжет?» — ответил: «Таково веяние времени».³ Реакционная критика крайне недоброжелательно встретила новую пьесу маститого драматурга. «Некоторые сцены, — писал один из ее представителей, — до того циничны и сальны, что не уступают любому натуральному роману французской школы реалистов». «... Драматург, — отмечал журнал «Искусство», — изображает... картину ужасную, даже, если хотите, отвратительную, где нет ни одной не только

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 72.

² Там же, стр. 75—76.

³ См.: А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. X. Спб., изд. «Промышление», стр. XXIII.

светлой, но даже сколько-нибудь порядочной точки, порядочно-го человеческого лица: все действующие лица на сцене пошляки, негодяи или добродушные глупцы». Сам Островский, однако, подчеркивал, что «Красавец-мужчина» был единственной пьесой, в успехе которой он ни минуты не сомневался, и считал ее «важным шагом» в своей жизни.

Комедия «Красавец-мужчина» была настоящим изобличающим памфлетом, направленным против буржуазного брака, гнусной торговой морали в вопросах любви, торгашеского отношения к красоте и личным достоинствам человека. Не без вины оказывается даже наиболее положительный персонаж комедии, страдающая и оскорбленная жена «красавца-мужчины», Зоя Васильевна Окоимова, купившая себе красивого мужа в уверенности, что он не продает за хорошую цену какую-то порцию своей красоты и любви, а отдает себя целиком и полностью идиллии семейного очага. Сам «красавец-мужчина» Аполлон Окоимов смотрит на свою красоту и обаяние, как на выгодный и доходный товар, приносящий ему «великие куши». Женитьба на Зое Васильевне, попытки уловить в свои сети богатую, молодую вдову Лундышеву и богатейшую купчиху Оболдуеву, полный план устройства развода с обобранной супругой и не менее подлые приемы извлечения прибылей из щедрых кошельков других ценительниц его достоинств составляют практическую иллюстрацию к теории брака, как «торговой сделке», развиваемой в кругу Окоимовых, Лупачевых и «молодых людей без определенных занятий», впрочем, «совершенно приличных», вроде Пьера и Жана.

Воспринятая буржуазной публикой как пощечина комедия «Красавец-мужчина» была фактически подвергнута репертуарному бойкоту. Бурдин, в одном из своих писем драматургу совершенно правильно, с точки зрения зрителей «первых рядов кресел», объяснял этот бойкот: «Упреки на тебя слышатся за то, что краски положены до того резко, что возмущается всякое человеческое чувство, и некоторые сцены производят впечатление, которое испытывает новичок при вскрытии человеческого тела, может быть, это действительно так, а, может быть, это непривычка публики сталкиваться с пороком во всей его наготе».¹

Кулисы буржуазной семьи раскрываются Островским на последнем этапе его творчества и в комедии «Невольницы», и в «семейных сценах», как он назвал свое последнее произведе-

¹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М.—Л., 1929, стр. 379.

ние «Не от мира сего». Сценическая судьба этих двух пьес была достаточно скромной, хотя первый спектакль «Невольниц» в московском Малом театре прошел, как сообщал Островский Бурдину, «буквально под гром рукоплесканий», а премьера «Не от мира сего» в Петербурге была отмечена великолепной игрой П. А. Стрепетовой. Причины этого следует искать не столько в некоторых драматургических несовершенствах обеих пьес, сколько в своеобразии их художественного замысла, не понятного, — что относится в особенности к драме «Не от мира сего», дежурной обывательской публикой Александринского театра.

Действие «Невольниц» и «Не от мира сего» протекает в буржуазно-обывательской среде. Однако, несмотря на сходные черты обстановки и некоторых ситуаций двух пьес, они существенным образом отличаются друг от друга в жанровом отношении. Комедия «Невольницы», в которой буржуазная критика усмотрела «рискованно-эротический оттенок», была оригинальной попыткой Островского использовать традиционные приемы буржуазной адюльтерной пьесы в целях изобличительного отображения пошлых житейских сторон буржуазного брака и мещанской экзальтированности российских «мадам Бовари». Брак Стырова, «очень богатого человека», и Евлалии Андреевны основан на лживой и непрочной основе. Приятель Стырова и его компаньон Коблов поучает своего друга системе обеспечить сохранность домашнего очага путем устранения всяких поводов к соблазну, совершенного ограничения свободы жены и установления над нею негласного надзора. С другой стороны, жена Коблова Софья Сергеевна внушает достаточно наивной Евлалии правила подневольной изворотливости и хитрости, сводящиеся к основному тезису: «Они считают нас хитрыми, и надо быть хитрыми. Они считают нас лживыми — и надо лгать».¹ Евлалия под влиянием подобных внушений вспоминает о своем девичьем увлечении Мулиным, ныне одним из главных служащих в конторе своего мужа, и затевает с ним роман, весьма докучая практичному молодому карьеристу своей мещанской сентиментальностью и экзальтацией весьма требовательных и обидчивых чувств. Почти фарсовая развязка комедии, основанная на том, что Евлалия оказывается в своей любви к Мулину неудачливой соперницей Софьи Сергеевны, приводит к установлению супружеского мира, посрамлению в глазах зрителей полицейской системы Коблова и торжеству обывательского семейного благополучия.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 305.

Пошлость семейного обывательского существования, полного мелких интриг, гаденьких обманов, завистливой клеветы и корыстного соперничества, составляет основную причину гибели героини «Не от мира сего» Ксении Кочуевой, жены «важного господина, служащего в частном банке». Источником мучений и смерти Ксении является ее «добродетель», ненужная, лишняя и даже вредная в том обществе, в котором она живет и моральных принципов которого она не понимает. Чужая этому обществу, она не оценивает должным образом ни лицемерную искренность своего мужа, ни провокации мнимых доброжелателей, ни лживую нравственность окружающих ее людей. Она гибнет жертвой своей собственной чувствительности, доверчивости и душевной чистоты, потому что не знает тех моральных компромиссов, сделок с совестью и с условностями окружающего быта, которые являются неперемненными и существенными чертами семейного благополучия в обществе, живущем взаимными обманами, ложью и хищной борьбой всех против всех.

«Без вины виноватые» достойно завершили сорокалетний творческий путь Островского не только своими драматическими и сценическими достоинствами, но и смелой постановкой основной социально-этической темы, воплощенной в жизненной судьбе двух главных действующих лиц драмы — актрисы Кручининой и ее незаконного сына Незнамова. После «Талантов и поклонников» Островский возвратился к театральному миру и закулисным нравам, в частности провинциальным, по ряду причин. Одни из них угадываются в написанной несколько ранее статье «О театральных школах» (1881—1882), где провинциальная сцена определяется как «последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи и которым уж больше решительно некуда деваться, — это рай для лентяев и туенядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе».¹

Именно на этом фоне с его мнимыми талантами и небескорыстными поклонниками, на этом дне жизни столь убедительно вырисовываются образы истинной служительницы искусства большого таланта, настоящей русской женщины Кручининой и отверженного, озлобленно бунтующего Незнамова.

«Без вины виноватые» не лишены некоторых мелодраматических условностей в построении сюжета. Однако основная

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 169.

драматическая линия пьесы — борьба честной и прямодушной, не приспособляющейся к ходовой, мещанской морали и высоко нравственной личности Кручининой за право на материнское счастье, за свою честь женщины и человека превращают «Без вины виноватых» в произведение большой жизненной правды. Кручинина в полной мере характеризует себя словами: «Я поступаю так, как велит моя совесть, как мне указывает сердце; других побуждений у меня нет».¹ В борьбе за этот принцип жизни страдали и гибли многие героини Островского. Значение и социально-этическая ценность победы Кручининой заключается в том, что она одерживает ее не в узких пределах старозаветного купеческого дома, а в столкновении с ханжеской моралью общества и жестокостью закона в отношении «прижитых», «незаконнорожденных» детей, подзаборников. Злая сила закона и буржуазно-дворянского общественного мнения выразительно выявилась в образе Незнамова, ненавидящего всякий закон, всех людей и больше всего самого себя в силу тяготеющего над ним обвинения в «незаконном» появлении на свет. Строя частные коллизии драмы на печальной участи Незнамова, Островский не сводит ее общую социально-этическую проблематику к протесту против того или иного параграфа существующего законодательства. В пьесе «Без вины виноватые» он разрешает более широкую задачу, противопоставляя в образе Кручининой принцип истинно свободной, гуманной морали господствующим нормам феодально-буржуазной законности, которые стоят на страже интересов подленьких Муровых, санкционируют куплю живого товара благородными Великатовыми, содействуют растленному паразитизму Окоемовых и ограждают рабовладельческие права Кнуровых.

«Без вины виноватые» были последней пьесой Островского, напечатанной в «Отечественных записках» (1884, № 1). В том же 1884 году этот орган русской демократической мысли был ликвидирован победоносцевской реакцией.

Длительные и сильные припадки грудной жабы заставляют драматурга в конце мая 1886 года выехать в Щельково. Здесь он возобновляет работу над переводом трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и скоропостижно умирает за письменным столом утром 2 июня от сильного сердечного припадка. Тело великого драматурга было предано земле в присутствии лишь членов его семьи и немногих близких лиц на кладбище в соседнем со Щельковым селе Бережки.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 175.

Работая над комедией «Дикарка», в 1879 году Островский писал своему соавтору-ученику, драматургу Н. Я. Соловьеву: «...у меня не только ни одного характера или положения, но нет и ни одной фразы, которая бы строго не вытекала из идеи. А идея моя вот такая, постарайтесь ее понять! Каждое время имеет свои идеалы, и обязанность каждого честного писателя (во имя вечной правды) разрушать идеалы прошедшего, когда они отжили, опошлили и сделались фальшивыми».¹ Точно определяя свои творческие задачи, Островский столь же точно характеризует и свой драматургический метод. Идеинные мотивы его театра определяют и его драматургический строй. Борьба нового со старым и разрушение «идеалов прошедшего» лежат в основе того метода критического реализма, который был так широко утверждён Островским в русской драматургии и в русском театре.

В своей замечательной «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) Островский выступает не только как прозорливый защитник идеи демократизации театра и непримиримый критик порядков, существующих на русской казенной сцене, но и как представитель национальной драматургии, имеющей право занять центральное место в жизни русского театра.

Основные идейные мотивы драматургии Островского группируются вокруг проблемы «богатых и бедных». Ясно осознанное социальное начало определяет и заглавия пьес Островского, среди которых наиболее заметное место принадлежит заглавиям-пословицам, где обычно сосредоточивается характеристика основной социально-этической («нравственно-общественной») темы произведения.

Знарок русского фольклора, Островский чрезвычайно широко использовал народную пословицу и поговорку и в тексте своих произведений. Вместе с тем его перу принадлежат такие сентенции и речения, которые сами, в свою очередь, стали широким народным достоянием, войдя в нашу живую речь.

Свою драматургическую деятельность Островский начинает пьесой, озаглавленной «Несостоятельный должник». Заглавие это в дальнейшем было заменено названием «Банкрот». И в том и в другом случае, однако, подлинный «нравственно-общественный» смысл комедии, ее острая обличительная направленность

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XV, стр. 154.

еще не нашли своего должного определения. В результате возникает почерпнутая из бытового обихода торгового сословия формула «Свои люди — сочтемся», точно, иронически и обличительно суммирующая весь социально-этический смысл комедии. Заглавия «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется», рожденные «на тинистой тропе» сближения писателя со славянофилами, показательны тем, что восходят к кругу тех русских пословиц, которые сложились в патриархально-консервативной среде российского третьего сословия, знаменуя идею подчиненности установленному иерархическому порядку социальных отношений и авторитету религии. Полный текст пословицы: «Не так живи, как хочется, а так, как бог велит» — достаточно полно характеризует назидательный смысл озаглавленной ею драмы. Такие пословицы или пословичные речения, как «Бедность не порок», «Без вины виноватые», характеризуют основные черты сюжетов комедий, обращают на себя внимание подчеркнутостью социально-этической стороны их содержания. Целая группа пословиц была выбрана Островским в силу их насмешливо-иронического характера: «В чужом пиру похмелье», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «Не все коту масленица, приходит и великий пост», «На всякого мудреца довольно простоты» и «Правда — хорошо, а счастье лучше». Близка к этой категории и пословица: «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В пословице «Сердце не камень» заключается четкая формулировка темы комедии, опровергающей власть домостроевского начала жизни.

В ряде заглавий Островским дается социально-бытовая характеристика тех действующих лиц, которые являются жертвами «темного царства»: «Бедная невеста», «Воспитанница», «Бесприданница». Заглавия эти, подчеркивая демократическую тематику пьес, предрекают в основном также их социально-этическое содержание.

Особой группой заглавий выступают те из них, которые образно формулируют направляющую «нравственно-общественную» идею пьесы. К их числу принадлежат: «Гроза», «Лес», «Пучина», «Доходное место», «Бешеные деньги», «Горячее сердце», «Трудовой хлеб» и другие. Этими заглавиями Островский определяет свою точку зрения на основные проблемы пьес или подсказывает зрителю характеристику тех типических обстоятельств, которые составляют их существенное содержание. «Гроза», «Лес», «Пучина» являются образцами заглавий-эмблем, образный смысл которых скрывает в себе иносказательное определение социально-бытовых конфликтов этих пьес.

«Нравственно-общественным» задачам Островский подчиняет также и имена своих действующих лиц, стремясь к соответствию их социальному и моральному облику персонажа. В большинстве случаев здесь наблюдается отрицательная характеристика «богатых», награждаемых фамилиями-прозвищами, иногда зашифрованными большей или меньшей редкостью термина. Сам драматург писал именно об этом, когда характеризовал русский народный юмор: «Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки».¹

В списках действующих лиц у Островского встречаются такие «говорящие» имена и фамилии, как Вихорев, Коршунов, Пузатов, Дикой, Кабанова, Хрюков, Шалыгин («шаль» — дурь, блажь), Глумов, Градобоев, Ахов, Лютов, Баклушин, Беркутов («беркут» — порода орлов), Барабошев («барабошка» — бестолковый человек, пустомеля), Кнуров («кнур» — боров) и т. д. В подборе собственных имен можно отметить подобные же эмблематические иносказания: Варвара в «Грозе» («варварить» — гулять, веселиться, кутить), Ксения в «Не от мира сего» («чужая»), Мизгирь в «Снегурочке» («ядовитый паук, тарантул»), Лариса в «Бесприданнице» («чайка») и т. д. Множество имен и фамилий анекдотического свойства создает сатирический облик купеческой и мещанской среды, характеризуя ее духовное убожество, мелочность, примитивность мышления и заскорузлость быта: Маломальский, Недопекин, Незабудкина, Разлюляев, Бальзаминов, Кукушкина, Толстогораздова, Перешивкина, Устрашимов, Белотелова, Белогубов, Недоносков, Шилохвостов, Пыжиков, Кубышкин, Мухояров и другие.

В противовес всем этим каламбурам, анекдотическим и уродливым именам и фамилиям Островский выбирает, и это в высшей степени показательно, для своих положительных героев простые русские имена или имена, имеющие положительное эмблематическое значение. К числу подобных положительных имен принадлежат: Марья («Бедная невеста»), Любовь, Митя («Бедность не порок»), Катерина, что значит «вечно чистая» («Гроза»), Надя («Воспитанница»), Параша («Горячее

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 14.

сердце»), Аксюша, Геннадий, что значит «благородный» («Лес»), Настя («Не было ни гроша»), Людмила («Поздняя любовь») и т. д.

Противопоставление «уродливого» «хорошему», социально и этически отрицательного—положительному составляет основное композиционное начало произведений Островского, отвечающее его требованию к драматургу писать ясно и доступно. Ясность эта означала прежде всего четкость социальных симпатий и антипатий автора, последовательность его отношения к общественным и нравственным качествам своих героев.

Островский явился одним из крупнейших мастеров реалистически-бытовой русской драмы, воплотившей существеннейшие стороны социальной жизни России с точки зрения русской демократии. Критически обличая господствующий порядок, он рисовал вместе с тем новые положительные силы русской жизни. Сам драматург еще в 1851 году писал о реализме, как о «чистоте представления и воспроизведения жизни во всей ее непосредственной простоте».¹ Эта «непосредственная простота» и была той ясностью видения социального существа жизненных фактов и явлений, которая составляет природу реализма Островского. Понятие «бытового» драматурга в данном случае требует своего уточнения.

В «Автобиографической заметке» Островский отметил роковую опасность для драматурга стать «репортером» и тратить свой талант на обличение «дворников и лавочников».² Реализм самого Островского при всех органических и неразрывных связях его с повседневной жизнью был бесконечно далек от «репортерского» метода воссоздания быта и от того ограниченного понимания бытовизма, которое характеризует большинство буржуазно-мещанских драматургов, его современников в России и на Западе. Быт для Островского не был сферой лишь одних рассеянных и мелочных наблюдений над особенностями житейского уклада тех или других социальных слоев. Отмечая не раз, что большинство сюжетов своих пьес он черпал из жизни, Островский не оставался, однако, в пределах воссоздания частных обстоятельств быта и каждодневного существования. В житейских случаях он угадывал возможности широких критических обобщений.

Основные черты реализма Островский усматривал в высокой прогрессивной идейности драматургии. С этой точки зре-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 157.

² Там же, т. XII, стр. 253.

ния он и подходил к быту как к категории социальной. Быт той среды, которая являлась сферой преимущественных наблюдений и изучений Островского, был совокупностью отстоявшихся житейских норм. Действующие лица в пьесах Островского живут пестрой и очень конкретно воссозданной жизнью: они едят, пьют, гуляют, отдыхают, считают деньги, обсуждают свои домашние дела, пишут векселя, бранятся, объясняются в любви, мечтают, делают покупки и т. д. Но из всех этих штрихов, черточек и поступков Островский не только складывает мозаику быта, а создает беспримерную по своему масштабу картину семейных, имущественных и личных отношений своего времени. Быт у Островского выступает как некий социальный закон, определяющий место и время каждого житейского поступка, как сила традиции и консервативного завета, подчиняющая себе личность. Попытки Островского пойти на примирение с этим бытом в его «славянофильских» пьесах носили, как мы знаем, эпизодический характер и не они привели драматурга к решающим художественным успехам.

Блестящий и глубокий знаток быта, Островский не отрывал его от понятия социального бытия. Подавляющее большинство пьес Островского основано на реальных социально-экономических предпосылках. В равной степени показательны в этом отношении и «Свои люди — сочтемся», и «Лес», и «Поздняя любовь», и «Волки и овцы». В тех случаях, когда в его произведениях, казалось бы, нет конкретного воплощения темы денег, долговых обязательств, векселей, основные конфликты их строятся на интересах, связанных с типическими условиями крепостнического или капиталистического уклада жизни: поисками «доходного места», соображениями карьеры, устройством выгодного брака и т. д.

Эти условия определяют существо героев Островского. Социальная типичность действующих лиц театра Островского составляет одно из самых примечательных свойств его реализма, причем демократическая трактовка житейских конфликтов коренным образом отличает реализм Островского от метода современных ему западных буржуазных драматургов (Дюма-сын, Ожье, Сарду, Скриб), сюжеты пьес которых внешне основаны на сходных жизненных ситуациях. Принципиальная антибуржуазность позиций Островского, не говоря уже о размахе дарования, оставляет далеко позади себя мещанские попытки «правдоподобия» западной «школы здравого смысла» в драматургии или пустое мастерство ловко скроенных механизированных интриг.

Прогрессивное значение реализма Островского заключалось в том, что этот реализм ясно и последовательно обличал угнетателей и эксплуататоров и защищал угнетаемых. По ясности и четкости подобных противопоставлений Островский является крупнейшим представителем русской демократической драматургии.

Особым свойством реализма Островского является его глубокое этическое содержание. Говоря о «нравственно-общественном» направлении русской классической драматургии, Островский имел в виду не только обличение нравов, но и свойственную передовой русской драме и русской литературе положительную социально-этическую направленность мысли.

Именно социально-этическое, нравственно-общественное осознание действительности с точки зрения прогрессивной демократической морали позволило Островскому поднять на такую большую и принципиальную высоту темы невежества и хищничества, темы «маленьких людей» и «горячего сердца».

Этика Островского была этикой не отвлеченно-филантропической, а конкретно-социальной и целеустремленной к идеалу свободной «радости жизни», о которой говорят заключительная реплика Кручининой в «Без вины виноватых» и все содержание «Снегурочки». Недаром Островский с таким неумолимым осуждением и сарказмом относился к господской «благодетельности», весь эгоистический, лицемерный и эксплуататорский смысл которой он так наглядно вскрыл в «Воспитаннице», в «Волках и овцах» и в «Лесе». Недаром с такой обличающей силой он выписывал фигуры морально развращенных героев буржуазного стяжания и хищничества, вроде Глумова в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

Реализм Островского раскрывал на сцене «большую» правду жизни и был чужд натуралистическим соблазнам маленьких, частных правдоподобий и мелких подробностей быта. Большая жизненная и художественная правда Островского — это всегда правда глубоких драматических столкновений и ярких комических коллизий, возникающих из самого существа жизненных отношений.

«Сильный драматизм» театра Островского вытекает из той меры социального зла и жизнеотрицающего начала, которой отмечено «темное царство» крепостнической поры и царство хищного миллиона в пореформенной России. Конфликты тех пьес, в которых выступают мотивы, связанные с характеристикой этих сторон действительности, тяготеют к трагическим развяз-

кам и влекут за собой суровый приговор существующему социальному и политическому порядку.

Сильный драматизм и комическая стихия не исчерпывают всего облика драматургии Островского. На лучших страницах своих творений Островский выступает и как один из крупнейших драматургов-лириков. Лирико-поэтическая стихия его драматургии отражает те «горячие и живые» чувства, о которых драматург упоминает в совете молодым авторам. Чувство самоотверженной, взволнованной и глубоко переживающей любви отчетливо связывает лиризм Островского с традициями русской народной песни, с ее устойчивыми темами любви, радостной и злосчастной.

Реалистический стиль драматургии Островского находит свое полное выражение в ее языке, отличающемся необычайным богатством красок, своеобразием лексического материала. Островский в полной мере осуществил завет Пушкина — учиться русскому языку у московской просвири. Из всех русских драматургов Островский, несомненно, наиболее глубокий знаток народной речи.

Сценическая речь Островского обладает, однако, не только богатством лексической выразительности. Ее отличает также исключительная драматическая действенность. Для социальной характеристики своих героев Островский блестяще пользуется всеми средствами речевой выразительности.

Добролюбов отметил «меткость и верность народного языка в комедиях Островского».¹ Этот «народный язык» представляет собой у Островского не свод нарочито цветистых и экзотических речений, а удивительную по своей жизненности картину внутреннего мира действующих лиц, принадлежащих к разным общественным слоям, к разным профессиям, к различным уровням культуры.

Островский — драматург-«слуховик», как не раз называла его критика, выступает одним из величайших поэтов русской речи и единственным в своем роде создателем драматически-речевых образов, шедеврами которых являются даже весьма незначительные в ходе действия той или иной из его пьес персонажи. К числу таких персонажей относится, например, странница Феклуша в «Грозе» с ее рассказами о всяческих чудесах и необылицах. С необыкновенным чутьем Островский раскрывает в самом речевом строе рассказчицы все социально-психологическое содержание образа, сотканного из нарочитого подобострастия,

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 46.

грубого лукавства и хитрого паразитизма, живущего за счет невежества слушателей. Обороты речи профессиональной выдумщицы с явными следами сказочной образности сочетаются здесь с отголосками религиозно-назидательных чтений и рассказов. Речь Бальзаминава, с другой стороны, выработалась в многократном перечитывании любовно-мещанских стихшков, захватывающих романов и любовных письмовников. Совсем иной породы, иного словарного состава и иного ритмического строя речь Катерины в «Грозе», в особенности ее знаменитые монологи, связанные в образном отношении с миром народной поэзии, столь высоко ценившейся и столь широко использованной Островским. Однако не только в этих монологах, но и в отдельных репликах проявляется свойственная Катерине поэтизация реальности.

Богатство лексических стилей, необыкновенное мастерство пользования интонациями, радужные краски речи и, наконец, замечательное ритмическое начало делают из «Грозы» подлинную симфонию русского литературного языка.

Поэтической русской речи у Островского противостоит мещанский жаргон Липочки («сами-то вы не очень для меня значительны», «формально нет никакой трудности», «сидишь натурально, вся в цветах», «право, уж тошно смотреть, как все это продолжается», «рябит меланхолия в глазах», «что ж он там спуска рукава-то сентиментальничает?»). Шедевром подобного мещанско-светского жаргона является реплика свахи в «Праздничном сне — до обеда»: «ходит под окнами манирует, а она ему из второго этажа пленирует».

Язык Островского весьма чутко фиксирует и отражает в себе все особенности речевого уклада классовых и сословных групп. Островский зло и метко пользуется «экзотизмами» жаргона Замоскворечья для того, чтобы при их помощи ярче и рельефнее подчеркнуть обличительную характеристику невежественных самодуров и закосневших в своей мелочной ограниченности мещан. Вместе с тем он умеет самой лексикой и строем речи отметить литературную манеру мышления некоторых из своих интеллигентных героев.

Народность Островского, столь ярко сказавшаяся в его языке, не может быть ограничена пределами фольклорных восприятий и цитаций, какое бы большое место они ни занимали в его творчестве. Искусство Островского народно прежде всего своей основной тематикой, по своим основным, широким идейным устремлениям от «недоли» к «радости жизни» оно близко основным чертам русского народного характера.

С полным основанием мог писать Островский больному Некрасову: «Как Вам умирать! С кем же тогда мне идти в литературе? Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды...»¹ И, в свою очередь, с полным основанием Л. Толстой писал Островскому: «Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть несомненно — общенародным в самом широком смысле писателем».²

В своих произведениях Островский обогащает русский литературный язык новыми элементами народной речи, развивая тем самым пушкинскую традицию демократизации русского литературного стиля.

Все положительное, что дал в творчестве своих выдающихся мастеров сцены с середины прошлого века русский театр, так или иначе восходит к Островскому, к его драматургии, к его теоретическим высказываниям и практическим указаниям. Островский несколько не преувеличивал, когда на склоне своих лет, в 1884 году, говорил о себе: «Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство меценатов; для драматического искусства покровительственным учреждением должен бы быть императорский театр, но он своего назначения давно не исполняет, и у русского драматического искусства один только я. Я — все: и академия, и меценат, и защита. Кроме того, по своим врожденным способностям я стал во главе сценического искусства».³

Через всю театральную деятельность Островского не только как драматурга, но и как учителя сцены, режиссера, строгого и благожелательного советчика и друга русских актеров красной нитью проходит идея о высоком «нравственно-общественном» значении и смысле театра, а в связи с этим и о высоком «нравственно-общественном» содержании актерского творчества. В своем «Лесе» великий драматург гениально воплотил эту идею в образе бродячего актера Несчастливцева, обличающего обитателей усадьбы Гурмыжской огненными словами из своей репертуарной роли и приносящего с театральных подмостков в грязную жизнь лесного дворянского гнезда чистое благородство возвышенных трагических чувств.

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 181.

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 63, 1934, стр. 361.

³ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 246.

Островский около четырех десятков лет находился в ближайшем общении с московским Малым театром и немало трудов отдал петербургской Александринской сцене. Многообразными путями влияние его проникало и в широкую театральную провинцию. «Все актеры,— писал поэтому драматург в цитированной выше «Автобиографической заметке»,— без различия ампула, начиная от великого Мартынова, пользовались моими советами и считали меня авторитетом. Садовский своей славой был обязан мне; я создал знаменитого С. Васильева, и после него все «простаки» московского театра были моими учениками; даже актеры частных театров ходят ко мне учиться. Об актрисах и говорить нечего: вот уже 30 лет для них для всех, и для трагических, и для ingénues, и для кокеток, и для комических старух, я — maestro в полном смысле слова. . . В Петербурге Снеткова и Владимирова своими успехами обязаны были единственно мне; комические старухи — Линская и Левкеева называли меня «наш боженька», и теперь Стрепетова относится ко мне с трогательным уважением. В Москве я поднял Косицкую; много способствовал успехам Васильевой и Колосовой, создал В. Бороздину; для Федотовой и Ермоловой я — учитель, а лучшая, блестящая ingénue, Никулина, — совсем мое создание; новое восходящее светило, несравненная актриса для комедии — Садовская — сразу вышла из меня во всеоружии. . . Молодые артисты — Садовский, Ленский, Рыбаков и другие — относятся ко мне, как дети к отцу. Одним словом, я — прибежище для артистов; я им дорог, как глава; я поддерживаю единство между ними, потому что у меня святыня, палладиум — старые заветы искусства».¹

В этом самопризнании привлекает внимание прежде всего список тех актеров, которых Островский, и, надо сказать, с полным правом, считал своим созданием или своими творческими союзниками. В список этот вошли почти все наиболее громкие имена русской сцены. «Актеры Островского» — это крупнейшие деятели той реформы русского сценического искусства, которая была связана с появлением в нашем театре драматургии автора «Грозы».

Пытливость Островского в вопросах теории и педагогики актерского искусства находит подтверждение в поразительном для своего времени практическом интересе великого драматурга к работам великого физиолога И. М. Сеченова. Дошедшие до нас заметки Островского, вызванные чтением «Рефлексов головного мозга», свидетельствуют о его смелом стремлении об-

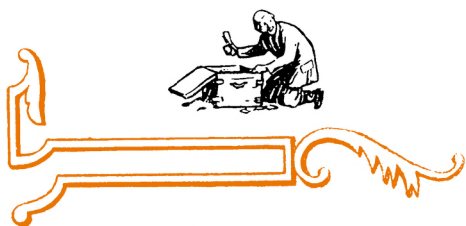
¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 246—247.

ратить рождающийся материалистический метод исследования психической деятельности человека в базу новой театрально-педагогической системы.

Островский требовал от актера прежде всего внутренней правды на основе убежденности в положительном социально-этическом содержании его искусства. И эта традиция русской школы актерской игры, нашедшая свое наиболее плодотворное осуществление в творческой истории московского Малого театра, оказалась переданной через семью Садовских, через Ермолову и Федотову, через остальных больших его актеров новому советскому поколению актеров «дома Островского».

К. Н. Державин

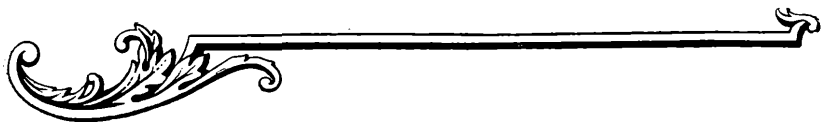




М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

1 8 2 6 — 1 8 8 9





Известно, что Тургенев и Толстой, Чехов и Горький, как драматурги, переживали минуты острых разочарований. В этом отношении Щедрин был особенно беспощаден к себе. Действительно, все написанное им для сцены относится к концу 50-х — началу 60-х годов, а последние двадцать лет он к драматургии и не обращался. Свои одноактные сцены он рассматривал лишь как составную часть прозаических циклов. Комедию «Смерть Пазухина», опубликованную в журнале, никогда не перепечатывал потом в своих книгах. А драматическую сатиру «Тени» похоронил в недрах письменного стола: читатели узнали о ней только в 1914 году, через двадцать пять лет после кончины автора. При его жизни только одна комедия, «Утро у Хрептюгина», прошла в Александринском и Малом театрах. Все остальное подпало под запрет театральной цензуры. Критики-либералы и критики-ретрограды сходились на том, что его драматургия грубо материальна, вызывающе тенденциозна и непристойна. Его бегство от драматургии не случайно совпало с переходом к эзоповским иносказаниям в прозе. Для драмы эзопов язык был уже подавно неприемлем.

Драматургия Щедрина опровергает поверхностные представления о некоем «среднесуммарном» стиле этого писателя, как стиле эзоповском, сплошь гротесковом. Щедрин не одинаков и в прозе. Его своеобразие не однообразно. В пьесах он больше напоминает автора «Господ Головлевых», идущего к сатирическим выводам путями психологического анализа, чем автора «Истории одного города», обзирающего сгущенные сатириче-

ские результаты. Инсценировка «Помпадуров и помпадурш» мало скажет зрителю о действительной природе щедринского драматического стиля, как и все вообще комбинации из полосатых полицейских будок, зеленых вицмундиров во всю сцену и оторопелых харь, этих неотъемлемых принадлежностей якобы щедринских спектаклей.

Щедрин-драматург ближе всего Гоголю и Островскому. Это его учителя. В последние годы жизни он говорил книгоиздателю Л. Ф. Пантелееву: «Я знаю две драмы, удивительные как по глубине внутреннего содержания, так и по художественному достоинству. Это — «Ревизор» и «Свои люди — сочтемся»... Обе как бетховенские симфонии: ни одного слова нельзя ни убавить, ни прибавить».¹

Признание принадлежало старому писателю, с седой бородой и колючим взглядом из-под насупленных бровей: такого Щедрина больше всего и знают по распространенным портретам. Но когда создавались пьесы, не было еще бороды и сердито нависших бровей, не было выстраданного величия и больной, желчной печали в глазах. «Проклятая пора эзоповских речей», «рабьего языка», эта гнусность, от которой, говоря словами В. И. Ленина, «задыхалось все живое и свежее на Руси»,² еще не наложила тогда своего отпечатка на внутренний мир писателя и на его облик.

В драматургию Щедрин пришел, когда ему исполнилось тридцать лет, и покинул ее на пороге сорока.

Правда, еще в юности, когда Салтыков учился в Царскоевском лицее, он написал трагедию в стихах «Кориолан», до нас не дошедшую; впоследствии автор вспоминал о ней с большим сарказмом. Тогда же Салтыков пробовал себя и как актер. 19 октября 1843 года он сыграл главную роль в комедии Н. А. Полевого «Иван Иванович Недотрога», поставленную для лицеистов актером Александринского театра И. И. Сосницким. В ту пору литературные и театральные интересы будущего Щедрина шли рука об руку.

Окончив лицей в мае 1844 года, молодой Салтыков окунулся в бурную общественную жизнь Петербурга. Настоящим властителем дум был для него Белинский. Последователь Белинский, участник сходок петрашевцев, Салтыков 40-х годов испытал сильное воздействие революционных идей, о чем свидетельство-

¹ Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. Под ред. С. А. Рейсера. Гослитиздат, 1958, стр. 450.

² В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 26—27.

вали его первые повести «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848).

Он сделался частым посетителем петербургских театров. Страницы его книг и его критические статьи обнаруживают, что он хорошо знал искусство мастеров Александринского театра и по достоинству ценил революционизирующее воздействие на зрителей спектаклей итальянской оперы. Повесть «Запутанное дело», в частности, показывала, как воспитывала гражданские чувства в скромном разночинце-зрителе опера Россини «Вильгельм Телль». Это значение итальянской оперы отмечали еще раньше Белинский и Герцен, а несколько позднее — Чернышевский.

Мятежные по духу повести Салтыкова привлекли сочувственное внимание молодежи и, по словам Добролюбова, наделали «большого шума». В глазах самодержавия этот успех был особенно пугающ в сопоставлении с волной революций на Западе. Повесть «Запутанное дело» появилась в марте 1848 года, а уже в апреле Салтыков был сослан в Вятку. Николай I нашел в его повестях «вредное направление и стремление к распространению революционных идей, потрясших уже всю Западную Европу».¹

В ссылке Салтыков пробыл до самой смерти Николая I. Те годы памятливы как «мрачное семилетие» русской общественной жизни. Писатель стойко вынес изгнание. Он возвратился в 1856 году с запасом новых впечатлений и творческих идей. Тема «противоречий» и «запутанных дел» открылась ему теперь в еще более острых социальных контрастах. В ссылке и сложился замысел его первой большой книги — «Губернских очерков». Там отозвались горькие раздумья над виденным и пережитым, и драматизм жизненного содержания иной раз прямо требовал драматургической выразительности формы.

«Губернские очерки» прозвучали предвестьем надвигающейся революционной ситуации 1859—1861 годов. Именно поэтому они подготовили приход Щедрина в лагерь Добролюбова и Чернышевского, приветствовавших дерзкую книгу. Правда, отдельные страницы отдавали наносными, для писателя вообще не характерными славянофильскими мотивами; они были изжиты вскорости и без остатка. Преобладающим содержанием книги был протест. Протестующие ноты отчетливо звучали в цикле «Драматические сцены и монологи»,

¹ С. Макашин. Салтыков-Щедрин. Биография, I. Изд. 2, М., Гослитиздат, 1951, стр. 277.

составившем самостоятельный раздел очерков. Вошедшие туда одноактные пьесы «Просители», «Выгодная женитьба», «Что такое коммерция?» были сатирически направлены против крепостничества, чиновничьего произвола, купеческого грабежа, против неестественных обстоятельств жизни, порождавших иерархию подкупа и разбоя. Все сочувствие автора принадлежало угнетенному народу. С позиций своих истинных героев, простых людей, Щедрин открыто и зло, без каких бы то ни было иносказаний обличал сламывающийся порядок вещей. «Является ропот, негодование, и в литературе он выражается сатирой, сначала глухой, действующей намеками — в басне, потом более открыто — в сатире лирической и драматической», — писал Добролюбов.¹ Слова эти были сказаны по другому поводу, в связи с общим ходом литературного процесса, и судьбой самого Щедрина парадоксальным образом не подтверждались: в тисках реакции писатель от открытых форм борьбы переходил к зашифрованным полунамекам, находя и в эзоповских приемах речи особую взрывчато-протестующую силу. Важно, однако, подчеркнуть, что революционные демократы считали драматическую сатиру одной из высших форм социального негодования: важно потому, что здесь содержится оценка всего драматургического творчества Щедрина.

Раздел «Драматические сцены и монологи» входит в прозаический контекст «Губернских очерков» свободно и естественно. Многие очерки из смежных разделов книги — тоже по сути дела монологи и диалоги действующих лиц, а кое-где, например в «Неприятном посещении», диалог открыто возникает посреди прозаического повествования, сопровождаемый всеми обычными принадлежностями драматического жанра: разбивкой реплик по именам персонажей, ремарками описательными и пояснительными и т. п. Но и не выделяя диалог обнаженно, а растворяя его в повествовании, автор «Губернских очерков» пользуется им мастерски. Например, знакомство читателя с проходившем Живновским, героем очерка «Обманутый подпоручик», происходит по всем правилам драматургии. Сначала доносятся реплики персонажа «из-за кулис», потом он сам является воочию, и его выход сопровождается надлежащей ремаркой, наконец разворачивается диалог, точнее — монолог героя, перебиваемый скупыми репликами собеседника-автора. Тут переданы речевые интонации, темперамент, ухватки, вся беспардонная натура Живнов-

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. I. Гослитиздат, 1934, стр. 207.

ского, того самого Живновского, который потом выступит непремненным персонажем комедий Щедрина 50-х годов.

Щедрин-прозаик не только живописует своих героев, не только изображает их среду и поступки каждого из них, — он дает им возможность широко и до конца высказаться, всякому на свой лад и во взаимодействии с высказываниями собеседников. Речевые характеристики, схваченные в диалоге, помогают автору передать своеобразие лиц, глубже проникнуть в свойства индивидуальностей, сделать психологические портреты переменчиво подвижными.

Эту важную особенность стиля «Губернских очерков» имел в виду Чернышевский, когда писал об «Озорниках» — едком саморазоблачении чиновника-взяточника — как о «мастерской речи, одной из лучших в книге Щедрина». ¹ И ту же особенность по-своему оценивал славянофил К. С. Аксаков: признавая за «Губернскими очерками» общественный интерес, но упрекая их в «карикатурности» и «цинизме», он заявлял: «Не смотря на драматические и другие формы изящной литературы, которые принимают эти Очерки, — это не произведение искусства, а ораторская речь...» ² Щедрину и впоследствии приходилось выслушивать сомнительные похвалы такого рода, где из-за общественной остроты подпадали под сомнение художественность, а применительно к драматургии — и сценичность произведений.

Борьба за Щедрина обозначилась в пору «Губернских очерков» весьма отчетливо. Но, так или иначе, драматическая ответственность их стиля не укрылась от первых читателей, самых разных по своим взглядам. Это качество стиля обусловил жизненный материал, определили обличительные задачи писателя.

Оттого некоторые из «Губернских очерков» почти одновременно начали не только литературную, но и сценическую жизнь.

Еще появились в журнале лишь начальные произведения цикла, а открывающий книгу «Первый рассказ подьячего» уже был представлен в театральную цензуру под названием «Прошлые времена». Рассказ подьячего разоблачал продажность царского правосудия, произвол и лихоимство чиновников. Гробиельские подвиги персонажа предстали перед читателем как свидетельство бесправия народа и самоуправства властителей. Поэтому так много внимания уделил этому рассказу Чернышевский

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Гослитиздат, 1948, стр. 300.

² К. Аксаков. Обзорение современной литературы. «Русская беседа», 1857, № 1, стр. 36.

в своей статье о «Губернских очерках». Чернышевский приходил к подлинно революционному выводу о необходимости коренной переделки действительности: «Если вам не нравятся некоторые понятия и привычки этих людей, подумайте о том, на каких обстоятельствах основываются эти дурные привычки. Постарайтесь изменить эти обстоятельства, и тогда вы увидите, что быстро исчезнут дурные привычки».

Театральная цензура, разумеется, запретила для сцены монолог подьячего. Все же отдельные очерки Щедрина были инсценированы и сыграны. 28 октября 1857 года в бенефис Ю. Н. Линской Александринский театр показал «Рассказ госпожи Музовкиной» в обработке режиссера Н. И. Куликова. Современники называли Линскую, актрису демократической складки, «Мартыновым в юбке». Роль бесполовой салопницы, обнищавшей дворянки Музовкиной явилась для нее своеобразным продолжением мартыновской темы, темы злоключений «маленького человека», получившей на этот раз отчетливые сатирические интонации. Еще одна инсценировка по Щедрину — «Провинциальные оригиналы» была поставлена в Александринском театре 8 ноября 1857 года. Ее осуществил для своего бенефиса комедийный актер, известный водевилист П. И. Григорьев. Две картины «Провинциальных оригиналов», не связанные между собой единством персонажей и сюжета, были созданы по уже упоминавшимся очеркам «Неприятное посещение» и «Обманутый подпоручик». В первой из них роль струхнувшего рабепного городничего Желвакова играл А. Е. Мартынов, роль ходатая по делам Перегоренского — В. В. Самойлов. Исполнители чутко уловили и передали новый, щедринский поворот сатирической гоголевской ситуации. Рецензент прямо указывал на преемственную связь Гоголя и Щедрина, когда писал об образах спектакля. Почти одновременно обе инсценировки прошли и на сцене московского Малого театра. 11 ноября, в бенефис В. И. Живокини, был сыгран «Рассказ госпожи Музовкиной», а 16 декабря — «Провинциальные оригиналы» с участием М. С. Щепкина в роли городничего. В московских постановках гоголевская традиция сказывалась столь же очевидно. Впрочем, даже рапорт театральной цензуры, со своей стороны, признавал тесное родство щедринских образов с гоголевским направлением в русской драматургии. «Представление подобных лиц со времени «Ревизора» Гоголя уже не новость для нашей сцены», — заключил цензор.¹

Щедрин заявлял себя учеником и продолжателем Гоголя.

¹ «Литературное наследство», т. 13—14. М., 1934, стр. 121.

Так был воспринят, но только по-разному оценен тот путь, на который вступал автор «Губернских очерков».

Путь был избран убежденно и уверенно. «Что реализм есть действительно господствующее направление в нашей литературе — это совершенно справедливо. . . Гоголь положительно должен быть признан родоначальником этого нового, реального направления русской литературы; к нему, волею-неволею, примыкают все позднейшие писатели, какой бы оттенок ни представляли собой их произведения».¹ Так писал Щедрин в 1863 году, когда готовилось уже третье издание его «Губернских очерков». Книга показывала, как близко примыкало к гоголевскому направлению творчество самого Щедрина.

В «Театральном разезде» Гоголь писал: «Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Утвердительно отвечая на вопрос Гоголя, Щедрин так прямо, по-гоголевски, и назвал одну из своих драматических сцен: «Выгодная женитьба».

В ней некий мелкий чиновник с большими планами, по фамилии Бобров, выдает свою любовницу Марью Гавриловну за жалкого столоначальника Дернова. Замужество Марьи Гавриловны служит для Боброва ширмой, помогает ему «уступить» любовницу своему начальнику Змеищеву и снискать благосклонность последнего. Бобров метит далеко: «Я вот дал себе обещание, какова пора ни мера, выйти в люди-с. У меня на этот предмет и план свой есть». Нетрудно разглядеть в Боброве черты, сближающие его с Глузовым из позднее появившихся комедий Островского, с чиновником Савеловым из романа Чернышевского «Пролог» и в особенности с Клаверовым из драматической сатиры Щедрина «Тени». Это в основе один и тот же тип, весьма распространенный по тем временам.

Такова подописка отнюдь не выгодной и скорее невольной женитьбы столоначальника Дернова. Она позволила Щедрину выделить и другие сатирические ситуации чиновничьего быта. Даже в семейных делах Дернов бесправен, даже сюда простирается власть его начальника Змеищева. Марья Гавриловна, приглянувшаяся Змеищеву, теперь становится для Дернова од-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. в двадцати томах. т. V. М., Гослитиздат, 1937, стр. 173. Далее в статье все цитаты приводятся по этому изданию.

ной из самых безжалостных притеснительниц, в ней он видит отныне дополнительный источник самых унижительных нравственных страданий. Рисуясь перед мужем своими отношениями с его начальником, Марья Гавриловна запросто принимает в доме и Боброва.

Вводя в число действующих лиц «Выгодной женитьбы» купца Скопищева, сатирик изображал другую ступеньку иерархии зависимости и обмана. Скопищев выступает в борьбе за выгодный казенный подряд. Он, в свою очередь, зависит уже от Дернова, которого и задабривает взяткой в виде... ложа новобрачных. А где-то в перспективе, за пределами сценического действия, угадывается и следующая ступенька — на ней стоят люди, подвластные Скопищеву...

Так в чисто бытовых, на первый взгляд, положениях писатель подмечал приметы острых социальных противоречий эпохи.

В «Выгодной женитьбе» он рисовал провинциальных чиновников; сцены «Что такое коммерция?» посвящены купеческой среде.

«Что такое коммерция?» — это живая беседа разоткровенничавшихся персонажей. На всем протяжении пьесы купцы Палахвостов, Ижбурдин и Сокуров сидят за столом в трактире, толкуя о своих делах. Все трое охарактеризованы с большой художественной полнотой.

Палахвостов пьет чай так же молча, как и ворует, и так же истово крестится при этом двумя перстами, по обычаю старой веры. Самый зажиточный и самый влиятельный, он веско изрекает свои немногословные суждения, обращаясь к обоим собеседникам на ты, иногда называя молодого Сокурова и попросту — щенком. А те величают его не иначе, как по имени-отчеству: Саввой Семенычем.

Речистый Ижбурдин, «нрава до крайности сообщительного», с простодушным цинизмом обсуждает мошеннические подвиги и нравы своей среды. Больше других он озабочен предстоящим. «Старые порядки к концу доходят, а новых еще мы не доспелись», — вот причина его беспокойств. Купеческий сын Сокуров не отделился от отца и с нетерпением дожидается смерти слепого старика; в нем нетрудно разглядеть прообраз Прокофия Пазухина — героя центрального драматического произведения Щедрина. С досадой признается Сокуров: «Известно, мы теперь в руках божиих, по стопам родительским, можно сказать, ходим... Вот другой манер, кабы мы своим капиталом действовали». Тут предсказана одна из основных ситуаций «Смерти

Пазухина», многосторонне развитая там в прямом драматическом действии, в открытом столкновении характеров.

Купцы преданы своему узко сословному кругу. В их старообрядческой истовости, в ненависти к короткопалому платью и бритью бороды, в их надувательских отношениях друг с другом и с чиновниками-грабителями — во всем этом прорастают нити, которые тянутся отсюда в комедию «Смерть Пазухина». Первоначальным поискам темы сопутствуют и первоначальные поиски драматической действительности.

Беседа купцов протекает в нарастающем напряжении, и этот своеобразный подъем отражается в интонационном строе их речи. Слово, интонация являются здесь и сценическими поступками, и двигателями действия, и средствами образной характеристики. Самобытно-узурчатый рисунок купеческой речи выделяется на фоне бесцветно-книжных реплик журналиста Праздношатающегося. Случайный соглядатай, а потом и собеседник главных персонажей, присоединяясь к бутылке купеческого тенерифу, он любопытствует — купцы степенно отвечают «его благородию». Палахвостов, Ижбурдин и Сокуров ведут речь начистоту — о самом главном и неотложно волнующем их. В конечном счете, разговор идет о судьбах старозаветного купеческого сословия в новых обстоятельствах капиталистического развития России: «Вот, сударь, сами изволите судить, какая тут может стать коммерция, коли мы антихриста с часу на час поджидаем... ин и подлинно светопреставленью скоро быть надоть!» — в этих тревожных предчувствиях, которые потом опять же будут одолевать Прокофия Пазухина, томятся Ижбурдин и его приятели.

Страхи сгущаются в темных и суеверных умах, но жадная страсть стяжания все-таки властно выступает на первый план. Рыцари наживы и чистогана, прямые свояки Пазухиных и Хрептюгиных, до конца открываются в своей отталкивающей собственнической природе. И нет нужды рассматривать сцены «Что такое коммерция?» только лишь как предвестье «Смерти Пазухина». Сцены эти обладают высокой и вполне самостоятельной художественной ценностью как раз в плане обличительных задач «Губернских очерков».

Именно острота социальных мотивов вызвала крайнее недовольство реакционной печати. Критик газеты «Русский инвалид», не в силах отрицать, что «в очерке под названием «Что такое коммерция?» чрезвычайно характеристически передано ложное понятие о торговле и т. п.», — тут же прибавлял: «Желательно было бы, однако, видеть в «Губернских очерках» более

примирительного характера». ¹ Примирительного отношения к гнусной действительности — вот чего требовала реакционная газета.

Такого рода советам резко противостояли выступления революционно-демократической критики. Обличительная сила щедринской сцены, выразительность характеристик позволяли Чернышевскому поставить ее в один ряд с комедиями Гоголя и Островского: «Мы нимало не расположены считать купеческий, или мещанский, или крестьянский быт идеалом русской жизни, мы совершенно признаем верность тех красок, какими рисуются купцы в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя, в комедии г. Островского «Свои люди — сочтемся» и в сцене Щедрина «Что такое коммерция?»» ²

Разумеется, Чернышевский не уравнивал собственно драматургических достоинств очень разных пьес. Да сценка Щедрина и не посягает на сопоставление с классическими комедиями Гоголя и Островского. Но она, как и «Выгодная женитьба», бесспорно свидетельствует о близости к ним реалистическим принципам. Эта близость выразилась в таких существенных качествах, как глубокий анализ жизненных противоречий, заостренная индивидуализация сатирических образов, лаконичная точность и комедийная характерность диалога. Реалистические качества щедринских зарисовок («мастерские речи», «верность красок» и т. п.) выделял Чернышевский, и в них — основа дальнейшего развития драматургии Щедрина.

Впрочем, одни эти черты сами по себе не определяют признаков жанра. Они необходимые условия драмы в такой же мере, как и прозы. По сути дела, здесь, как и в ряде уже упоминавшихся очерков, Щедрин оставался верен своим стилевым и композиционным принципам повествователя, но только избегал говорить от авторского лица и предоставлял всю полноту сатирического саморазоблачения персонажам.

В «Выгодной женитьбе» завязывался острый драматический конфликт, где определялись позиции и отношения характеров. Но намечен он был беглым пунктиром очерка. Щедрин дал лишь сюжетный остов пьесы, которая могла бы быть написана и которая, как мы увидим дальше, в самом деле была написана, пусть на несколько другом материале.

В сцене «Что такое коммерция?» не было открытого столк-

¹ Л. У. «Губернские очерки» Н. Щедрина... «Русский инвалид», 1857, № 26, 31 января, стр. 107.

² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 281.

новения борющихся сил, они только готовились прийти в движение и еще пребывали на исходных рубежах. Искусство диалога, мастерство речевой характеристики доведены здесь до высокой действенности. Но дальше экспозиции дело пока не шло. Содержание ответов на вопросы, которые тревожили Палахвостова, Ижбурдина, Сокурова, раскроется в поступках персонажей другого, подлинно драматического произведения Щедрина.

При всем том в «сценах», адресованных читателю, а не зрителю, уже содержались зерна будущих собственно драматургических замыслов. Надлежало расширить задачи, чтобы из ситуации «Выгодной женитьбы» вырос один из важных мотивов драматической сатиры «Тени», чтобы из проблематики сцены «Что такое коммерция?» возникла проблематика комедии «Смерть Пазухина».

Следующий шаг в этом направлении был сделан еще в пределах тех же «Губернских очерков». Обогащенный опытом своих первых комедийных проб, Щедрин вслед за ними написал провинциальные сцены «Просители» (1857).

Они также лишены острой внешней интриги. Действие разворачивается как цепь лаконично вырисованных конфликтных ситуаций, в которых прежде всего и раскрываются сатирические характеры. Это действие происходит все в том же Крутогорске, в приемной губернатора князя Чебылкина. Сталкивая людей различных сословий и непохожих характеров, заставляя их обращаться с прошениями к губернатору по самым разным житейским поводам, Щедрин в комедийном разрезе показал социальные отношения эпохи.

Герои сцены «Что такое коммерция?» на всем протяжении действия обсуждали свои неурядицы за столом в трактире. Просители долго выстаивают в губернаторской приемной, то вслух, то молча переживая свои истинные и мнимые горести, и постепенно все яснее возрастают дистанции — между разными группами просителей, между просителями и чиновниками.

Просители из «благородных» делятся между собой вздорными обидами и корыстными расчетами. Помещик Налетов, виновник гибели «мещанской девки», рассчитывает замести тут следы преступления. В поисках теплого местечка полицмейстера является сюда уже знакомый нам подпоручик Живновский, незадачливый интриган и завистник. Жмутся в сторонке, переминаются с ноги на ногу и вздыхают крестьяне, городская беднота. В перечне действующих лиц драматург объединил своих крестьянских персонажей пасторальной характеристикой «пейзане». Горькой усмешкой отзывается эта характеристика в далеко не идил-

лических сценах. Крестьянина Долгого избил писарь. «А кому жалиться-то?» — спрашивает Долгий. У крестьянина Малявки становой пристав увел со двора корову. У вдовы Шумиловой землемеры грозятся снести ветхое жилище, если та не откупится двумя рублями серебром; но для нее это непосильный, разорительный побор. . .

Молча томятся «пейзаны», а с ними и мещане. Краткими репликами обмениваются купцы, среди них Скопищев, по-прежнему помогающий казенного подряда. Наслаждаются беседой на самые отвлеченные темы Живновский и Забиякин. Общее оцепенение подчеркнуто нервическими расспросами и суетней Налетова. Неторопливый ритм диалога убыстряется по мере того, как входят дежурный чиновник, за ним — лекарь Шифель, наконец — доверенный чиновник князя Разбитной. Чередуются забавные и грустные недоразумения — композиционные вехи на пути развития комедийного сюжета: смена надежд и разочарований с выходом Разбитного; выход князя и нарастающая агитация просителей по мере нарастания его трагикомической непонятливости; парадоксальный финал — внезапный столбняк у крестьянина Сыча.

Посреди пьесы Щедрин перебивает действие своеобразной немой сценой, смело преобразуя знаменитую гоголевскую ситуацию. «Шш. . . кажется, сам идет. . .» — предупреждает вездесущий Живновский, услышав шум за дверью. И, по авторской ремарке, «становится в позицию; Шумилова сморкается; Забиякин закладывает одну руку за пуговицы венгерки, а в другой держит прошение, стараясь принять вид сколь можно любезный и развязный; Пафнутьев вздрагивает и подается всем корпусом вперед; Хоробиткина встает и поправляет на груди выбившийся из-под платья шнурок; купцы и пейзаны переминаются и вздыхают; один Налетов, развалившись, сидит на стуле. Картина».

Увы, тщательно подготовленный подъем вдруг спадает, немая картина расплывается, ибо, как сказано далее в той же ремарке, «тревога оказывается фальшивой, потому что, вместо князя Чебылкина, в дверях появляется Леонид Сергеич Разбитной». Повторяясь при действительном уже выходе князя, немая сцена еще более усиливает комедийный эффект.

В цепи трагикомических нелепиц существование князя Чебылкина в качестве губернатора оказывается нелепостью, так сказать, выдающейся. Непроходимое тупоумие князя, его полнейшая неспособность уразуметь смысл жалобы там, где такой смысл наличествует, и удивительное сочувствие жалобам, начисто лишенным смысла, его вопросы не впопад и нелепые реше-

ния, его напыщенное самодовольство и ребячливая взбалмошность — все эти черты характеристики, рождая комедийные положения действия и в этих положениях раскрываясь, складываются в образ истинно сатирический.

Писатель, столь сдержанный в оценке собственных пьес, придавал распространительное значение этому образу. «...Глупость не только не мешает, но даже украшает губернаторское звание, как ты можешь убедиться, прочитав мою комедию «Просители»,— писал Щедрин бывшему лицейскому однокашнику И. В. Павлову 15 сентября 1857 года, вскоре по выходе пьесы.

Губернатор непроходимо, преувеличенно глуп, зато слуги его вполне себе на уме и вертят повелителем, как марионеткой. Чиновник Разбитной, лощеный франт и пронырливый взяточник, еще до выхода князя «прищенивается» к просителям в самом вымогательском смысле этого слова. Мрачной тенью сопровождает губернатора пройдоха-лекарь Шифель, «которого все туловище находится сзади князя, а голова выдалась вперед». Они-то и вершат дела, снимая обильную жатву.

Однако, при всей своей умственной расслабленности, князь тверд в сословных привычках. Он пренебрегает сутью, но отлично улавливает внешность и форму, знает, с кого взыскать, а кому и помирволить. В том-то и заключается трагикомизм положения, что губернатор милостиво покровительствует убийце-дворянину и напущается на бедную вдову, пришедшую с жалобой на своих обидчиков.

Выразительна концовка комедии. Крестьянин Сыч, когда очередь доходит до него, на расспросы князя отвечает угрюмым молчанием:

Князь Чебылкин. Ты говори, любезный, не бойся! ты пред- ставь себе, что перед тобою не князь, а твой добрый староста. . .

Шифель. Ангел, а не человек!

Князь Чебылкин. Говори же, мой друг!

Сыч, однако ж, продолжает упорно молчать.

Многозначительно это молчание крепостного. «Дядя Лексей» забит и измордован. На примере других просителей-«пейзан» он уже успел постичь истинный характер губернаторского заступничества.

Такой совсем не комедийной нотой заканчивается комедия. Мотив трагической неустроенности жизни, все время нарастая в пьесе, достигает кульминации. Зло коренится в самой почве существующих общественных отношений — такой вывод складывался в итоге художественного анализа. В галерее схваченных

из жизни образов, в драматическом столкновении людских судеб с бездушием исполнительной власти раскрывалась протестующая мысль писателя.

Следует упомянуть, что пьеса первоначально предполагалась к постановке в Александринском театре. Ее выбрала для своего бенефиса Ю. Н. Линская, которая должна была играть роль обиженной вдовы Шумиловой. Но постановке не суждено было осуществиться. «На русской сцене не было еще примера, чтобы губернатор представлен был с невыгодной стороны в административном отношении...» — говорилось в цензурном рапорте.¹ Запрет был подтвержден и через пять лет, в 1862 году, а потом и в 1866 году, когда деятели театра добивались права сыграть «Просителей». Но то, что долго не удавалось актерам императорской сцены, все же осуществляли — в обход цензурных рогаток — прогрессивно настроенные актеры-любители. 19 ноября 1865 года пьесу сыграли студенты Новороссийского университета на благотворительном спектакле. В 90-х годах «Просителей» поставили политические ссыльные в Средне-Колымске; роль одного из приближенных губернатора исполнял известный в будущем писатель и этнограф В. Г. Тан-Богораз.

Театральная цензура разрешила комедию Щедрина лишь в годы бурного общественного подъема накануне первой русской революции. 1 мая 1903 года ее сыграли в Александринском театре. В тексте были сделаны многочисленные изъятия: цензор устранял крамольные реплики и даже ремарки, обличающие произвол и тупоумие царской администрации. Все же исполнители, и прежде всего В. П. Далматов в роли князя Чебылкина, уловили связь щедринской сатиры с традицией Гоголя, передали обличительную направленность пьесы. 27 марта 1908 года с успехом прошел и первый спектакль Малого театра, где роль князя Чебылкина играл А. П. Ленский, Разбитного — В. В. Максимов, Шумиловой — В. О. Массалитинова, Живновского — Н. М. Падарин.

2

Пять месяцев спустя после «Просителей», в октябре 1857 года была напечатана четырехактная комедия «Смерть Пазухина». Это крупнейшее создание Щедрина-драматурга тесно примыкает к «Губернским очеркам». Место действия — тот же город Крутогорск. Среди персонажей встречаются лица, уже по-

¹ «Литературное наследство», т. 13—14, стр. 117.

являвшиеся в «Губернских очерках»: купец-миллионщик Пазухин, его дочь Настасья Ивановна с мужем статским советником Фурначевым, отставной подпоручик Живновский. В раннем наброске комедии Щедрин, перебирая несколько вариантов названия, вписал и такой подзаголовок: «Губернские очерки»; должно быть, он думал поместить ее в четвертом, неосуществленном томе.

Комедия также вызвана наблюдениями периода вятской ссылки и воспроизводит их в тонах социальной сатиры. Очерки и комедию объединяет общая тема: обличение капиталистического хищничества. Грабительская суть процесса «первоначального накопления» вскрыта в комедии с силой и прямотой художника-реалиста. Процесс этот, как показал Щедрин, находил благодатную почву в условиях заскорузлого быта тогдашней провинции. Писатель схватывал теперь не только черты общественной неустроенности, — он отрицал «темное царство», отрицал последовательно, до конца.

В замысле драматурга многое объясняет одно из названий первоначального варианта комедии: «Царство смерти». Смерть купца-миллионщика, нетерпеливое ее ожидание наследниками, звериная борьба вокруг наследства — все это интересует Щедрина отнюдь не только как двигатель сюжетной интриги. Здесь отражены коренные общественные перемены. «Щедрин-Салтыков превосходно улавливал политику в быте», — замечал Горький.¹ Больше, чем к любой другой другой щедринской пьесе, эти слова относятся к «Смерти Пазухина». Неумолимо наступают новые, капиталистические порядки, хватают старое мертвой хваткой, душат, сживают со свету — вот о чем, в конечном счете, написана комедия. Кому отдать предпочтение в этой борьбе? . .

В ходе работы писатель отверг такие символические названия своей пьесы, как «Смерть», «Царство смерти». Но от исходного обобщающего замысла он не отказался. Замысел этот заявлен с первой же реплики, открывающей действие пьесы. Поднимается занавес, и старообрядец Никола Велегласный изрекает злоещие пророчества о светопреставлении, о пришествии антихристовом. Слушатели — жена и теща купца Прокофия Пазухина — видят в его словах вполне реальный смысл. Так сразу же возникает в пьесе ее ведущий мотив. Чем дальше, тем больше сгущается эта атмосфера. Мотив обреченности звучит все нарастая.

Как отмечалось, еще в сценах «Что такое коммерция?» купцы-собеседники томилась столь же тягостными ожиданиями:

¹ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 25, стр. 316.

«Ин и подлинно светопреставленью скоро быть надоть!.. мы антихриста с часу на час поджидаем...» В «Смерти Пазухина» эта трагикомическая тема значит особенно много.

В начале второго действия монолог Фурначева о предстоящем появлении кометы вновь поднимает тему конца света. «Стало быть, хвостом этим и землю задеть может... странно! что ж тогда предположения человеческие?» — рассуждает наедине с собой Фурначев.

Как и все другие мотивы «Смерти Пазухина», полукомический, полусерьезный мотив о комете был взят непосредственно из повседневности, творчески развит и включен в ткань действия. Прямое указание на это содержит ремарка, открывающая второй акт комедии и предшествующая монологу Фурначева: она гласит, что Фурначев, сидя за письменным столом у себя в кабинете, погружен в чтение «Московских ведомостей». Если последовать за ремаркой и перелистать комплект газеты, там в самом деле можно найти вести о некоей комете, якобы угрожавшей весной 1857 года земному шару. «Ныне некоторые обеспокоены появлением какой-то огромной кометы, которая будто бы столкнется с землею», — сообщала газета 20 апреля.

Страхи Фурначева должны были вызвать улыбку у тогдашнего читателя: предсказанный день катастрофы миновал благополучно, земля уцелела, а газетная сплетня оказалась простой небылицей. Что же касается персонажей Щедрина, — их эти слухи пугают, настраивают на философический лад. «Звезда небесная, сударыня, — наставительно говорит Фурначев жене. — Является она в години скорбей и испытания». Разговор о комете возобновляется неоднократно. Во втором акте и Прокофий Пазухин, ссылаясь на письмо столичного знакомца, опасается, что «великому надо быть перевороту, примерно, так даже думать надо, что и кончина мира в скорости наступить должна». Все тот же разговор о «звезде» сопутствует появлению умирающего Ивана Пазухина в третьем действии.

Находя в этом мотиве остро комедийное и вместе с тем глубоко драматическое начало, драматург ненавязчиво показывал связь между пересудами персонажей о «конце света» и их ощущением своих исторических перспектив. Комедийная тема «светопреставления» неизменно возникает на путях сюжетного развития, как бы аккомпанируя драматической теме гибели старых устоев, как бы оттеняя эту главную тему пьесы, поясняя ее социальный подтекст. Попеременно открываются два плана одной и той же темы.

Весть о близящемся «конце света» вызывает различные толки. Ее по-разному воспринимают разные группы действующих лиц. Отношение к известию о комете чаще оказывается пробным камнем характеристики персонажей, чем их позиции в борьбе за наследство. Если счесть темой «Смерти Пазухина» борьбу за наследство, — такая точка зрения высказывалась неоднократно, — пришлось бы искать драматический конфликт пьесы среди враждующих групп персонажей, и тогда это был бы, как неминуче должна показать логика подобных рассуждений, конфликт «отвратительного» с «наихудшим». Между тем Щедрин, подобно авторам «Ревизора» и комедии «Свои люди — сочтемся», меньше всего стремился противопоставить в нравственном отношении каких бы то ни было одних своих персонажей каким бы то ни было другим. Новаторская, гоголевская природа пьесы и ее конфликта выражалась не в схватке враждующих групп, не в междоусобице наследников, не в поединке Прокофия Пазухина с Фурначевым, а в решительном походе против всех персонажей, вместе взятых, со стороны «одного честного, благородного лица» — смеха, говоря словами Гоголя, или, говоря словами Щедрина, со стороны беспощадного остроумия, «относящегося к предмету во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым».

Действительно, в погоне за наследством старика Пазухина между персонажами нет существенных разграничений: пусть каждый действует за свой страх и риск, — в конечном счете одинаково обнажается общий для всех звериный лик собственников-обирал, хищников, готовых пожрать один другого. Как ни угнетает комета иных персонажей, даже перед лицом надвигающейся гибели (ее суеверно ждут эти люди) никто не в силах отступить от схватки за капитал, никто не может, да и не хочет преодолеть хищнической своей природы. Напротив, эта природа сильнее раскрывается в грозных предзнаменованиях конца. А ожидание кометы создает психологические послышки для весьма индивидуального самораскрытия действующих лиц.

У людей старозаветного уклада выплескивается наружу тягелое сознание обреченности, заявляет о себе их «социальный пессимизм». Нелепая сплетня в их глазах раздувается, достигая зловещей силы почти апокалиптических пророчеств. Для «нового ветхого человека» Фурначева это всего лишь предвкушение поживы, связанной с рекрутским набором: ведь комета — вестница войны. Ну, а на взгляд Живновского — просто «водка вздорюжает». Забудыга и прожженный плут, он безразличен к исходу борьбы, далек от оценки ее приемов и способов.

Зато он бескорыстно наслаждается всеобщей сумятицей, радостно созерцает схватку оголенных страстей и комментирует ее изменчивые перипетии, подогревая пыл участников. Он циничный зритель, и отвратительная игра ему по душе. Первый же его диалог с Прокофием Пазухиным — по сути дела провокация, подливающая масла в огонь. Услышав выдумку Живновского о том, будто духовное завещание отца уже подписано, встревоженный Прокофий чертя голову бросается в схватку.

В композиции пьесы важную роль играет диалог именно такого рода — беседа двух персонажей с глазу на глаз: это всегда диалог-заговор, диалог-провокация, если не то и другое вместе. Такое же значительное место принадлежит и монологу, где персонаж раскрывает свои низменные порывы и замыслы. Общая черта всех этих монологов и диалогов заговорщиков — звериное недоверие хищника к хищнику, нескрываемая подозрительность, ощущение тягостных предвестий.

«Эта, брат, звезда не даром», — убежден старик Иван Пазухин, одряхлевший вожак волчьей стаи, готовой его растерзать.

Купец-хищник, наживший миллионы, он под конец жизни порывает с прежней старозаветной средой. Он пробует включиться в поток «европеизированного» буржуазного развития, ищет дорогу к власти не только экономической, но и политической. Не случайно домогается богатый откупщик чина надворного советника, не случайно сближается с кругами бюрократии.

Не так давно у Ивана Пазухина и в помине не было таких стремлений. «И с чего только он остервенился так? давно ли сам-то, не скобля рыла, без стыда в народе ходил...» — горестно недоумевает старообрядка Василиса Парфентьевна. «Давно ли, сударыня!» — сокрушается с ней вместе ветхий старик Фингей Баев, пестун Прокофия. И почти умиленно вспоминает: «Сам я своими глазами видел, как в Черноборске исправник пытал его за браду трясти: «Не мошенничай, говорит, не мошенничай!», а теперича легко ли дело: и браду свою антихристу пожертвовал да и сына-то обездолил...»

Иван Прокофьич с легкостью перенял и унаследовал мошенничество от своего отца, многим похожего на подьячего прошлых времен — Прокофия Николаевича. «Ивана-то Прокофьича папынька волостным писарем был, — рассказывает Баев, — так нынче, кажется, и цари-то не живут, как он жил!.. Туточка они и капиталу своему первоначало сделали, потому как и волость-то у них все равно как свои крепостные люди были. А Иван-то Прокофьич подрос, так куда тоже ворист паренек стал; ну, папынька-то ихний, видимши такую их амбицию, что как они из-за

денег готовы и живого и мертвого оборвать, и благословили их по питейной части идти. . .»

Готовность и живого и мертвого оборвать укоренилась в натуре Ивана Пазухина. Правда, теперь, в последние годы жизни, он грабит много тоньше и изворотистей, чем в прошлые времена. Натура же остается прежняя, хищная, купеческая, ее не прикрыть показными жестами благотворительности. Страсть к деньгам поработает его до последней минуты. «У него, у голубчика, — рассказывает сожительница его, Живоедова, — только ведь и радости, что деньги считать! Утром встанет, еще не умоется, уж кричит: «Аннушка! сундук подай!» Ну, и на сон грядущий тоже».

Попытка Пазухина-отца переметнуться в сословие «благородных» в конце концов не осуществляется, его труды и жертвования оказываются напрасными: так и не дождавшись чина надворного советника, он умирает, как и жил, — купцом. Смерть его страшна и убога. Она приходит в дни распада семьи и разрыва с сыном-старообрядцем, пятидесятипятилетним Прокофием, в разгар междоусобицы наследников, когда крутой и самовластный Иван Пазухин изнурен болезнью, когда его томят мрачные предчувствия. Его слова о том, что звезда — не даром, как будто подводят итоговую черту под горестными раздумьями.

Причина конфликта между отцом и сыном заключена вовсе не в личных симпатиях и антипатиях Прокофия. Напротив, драматург настойчиво подчеркивает поначалу, как прочно врос Прокофий Пазухин в старый, косный уклад. Именно привычка Прокофия к патриархальной дикости и навлекает на него гнев умирающего отца, служит причиной острого раздора. Да, с одной стороны, Прокофия властно тянет за собой инерция привычных воззрений. «А как от денег отступишься?» — жалко вопрошает он себя, с другой стороны. И вначале ему сдается, что капитал-то как раз и обеспечит спокойное существование в милых сердцу старых обычаях. «Кабы капитал! — восклицает он. — Д-да! ладно бы, кабы капитал. . . а без капитала какой же человек!»

Власть капитала постепенно и неумолимо выжигает все в жадной душе Прокофия. Чтобы завладеть отцовым наследством, чтобы вернуть расположение старика, сын на первых порах поступает только некоторыми внешними своими привычками: снимает бороду, меняет сермягу на сюртук. Ему придают решимость речи раскольника Велегласного о том, что «на пользу древнему благочестию не токмо временное брады стрижение, но

и самая погибель души допускается». Слово «временное» особенно ободряет Прокофия.

И надо было пройти путь унижений, путь подлой и преступной борьбы за наследство, надо было, наконец, воровски завладеть этим наследством, чтобы «перерождение» Прокофия Пазухина окончательно потеряло свою первоначальную притворную видимость и облеклось реальностью конкретных дел и решений. Куда девалось елейное смирение! «Будет мне теперича кланяться, мы теперича сами при капиталах находимся!» — кричит Прокофий своим поверженным врагам. «Эй, вы! слушайте! теперича тятенька скончался, и я теперича всему законный наследник! *(Бьет по билетам, лежащим на столе.)* Все это мое! *(Разводит руками.)* И это мое, и это мое — все мое!» Прокофий, все более одушевляясь, куражится перед ненавистной и ненавидящей его родней. «Теперича я совсем человек стал другой! теперича я почувствовал, что я со своим капиталом пользу отечеству принести должен... Прочь с дороги! Потомственный почетный гражданин Прокофий Иванов сын Пазухин идет!» Эти слова произносит уже не прежний старовер, а истый сын Ивана Пазухина, перерядившегося на новый лад хищника.

Он уверенно вступает на стезю, которую нащупал перед смертью его отец. «Я так теперича... рассуждаю, что у меня кажинный день с утра до вечера бал здесь будет!.. Мавру Григорьевну в бархаты облачим, коляски с Москвы себе выпишем... только сторонись — задавлю!» Это не припадок самодурства одного из Тит Титычей. Это полная смена курса, патетическая декларация о «перестройке». Сбылось предчувствие, что «великому надо быть перевороту». Долго надвигавшееся «светопреставление» свершалось в пределах самого комедийного действия.

Переворот в судьбе Прокофия Пазухина оборачивался обобщением, даже гиперболизацией исторических судеб купеческого сословия. Драматург рисовал быт дореформенного купечества, развороченный новыми, капиталистическими отношениями. Всевластный «его величество Капитал» звериной хваткой брал за глотку старое, веками устоявшееся, ломал самые устои патриархальности в темном «царстве смерти».

В своей комедии Щедрин выставил напоказ то, что существовало в современности пока еще только как тенденция общественного развития, то, что еще не успело принять определенных очертаний. Накануне пресловутой эпохи «великих реформ» он с силой исторического предвидения рисовал важнейшие признаки времени.

«Старое общество,— указывал Ленин,— было основано на таком принципе, что либо ты грабишь другого, либо другой грабит тебя...»¹ Драматургия русского критического реализма не дала более выразительного доказательства этих слов, чем комедия Щедрина. Грабежом нажили свое состояние Прокофий Пазухин, его отец и дед. С годами меняются формы этого грабежа,— суть же остается прежней, нерушимой.

Особое внимание драматурга уделено зятю старика Пазухина, статскому советнику Фурначеву. Из всех хищников этот — самый лютый и ухватистый. Он больше, чем кто-нибудь другой, понаторел в законах новейшего, капиталистического беззакония. И недаром его ничуть не томят предчувствия надвигающейся гибели патриархальной старины: он давно и без всякой сентиментальности успел распрощаться с ее обычаями. Фурначев уверен: комета пройдет для него стороной. С сознанием собственного превосходства втолковывает он потерявшемуся Прокофию Пазухину: «Ну, если я этот стол отсюда велю переставить к стене, будет ли от этого светопреставление?.. Ну... теперь возьми ты, вместо стола, звезду и переставь ее с востока к западу — следует ли из этого, чтоб кончина мира была?..» В таких наивно-упрощенных образах декларирует Фурначев прочность своих социальных позиций.

Слабость к морализации — важная черта характера Фурначева. Все его рассуждения направлены к одной неизменной цели: урвать, ограбить, обмануть. У него что ни фраза — подвох, что ни поступок — преступление.

Никто в «Смерти Пазухина» столько не распространяется о добродетели, как Фурначев. Так и сыплет он на каждом шагу прописными истинами. «Сколько почтенна и достохвальна добродетель, столько же гнусен и непотребен порок!» — изрекает он. «Нет гнуснее порока, как лицемерие и неблагодарность!..» «Добродетель, сударыня, украшает жизнь человеческую; человек, не имеющий добродетели, зверь, а не человек!..»

На деле же своей подлостью Фурначев затмевает всех прочих персонажей комедии. Прямой предшественник Иудушки Головлева, он является ярчайшим олицетворением ханжества. Его рассуждения — подлинные образцы иудушкиного словоблудия. Его поступки — торжество волчьих законов стяжательства. Весь его облик — жуткое обобщение пошлой и преступной натуры собственника, порожденной тогдашней российской действительностью.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 269.

Путем грабежа, прикрытого ханжеским суесловием, Фурначев вышел в «люди» и из мелких подьячих дослужился до чина статского советника и «беспорочной пряжки» за усердие. С самодовольным смирением он заявляет: «Бог именно видит, кто чего заслуживает, а добродетельные люди всегда и на сем и на том свете мзду для себя получали. Это уж я по себе заключить могу». Истинная цена этих слов беспощадно показана драматургом.

На заре туманной юности Фурначев ограбил родного отца в минуту кончины. «Умирал тогда покойник батюшка — тоже боялся я, чтобы матушке после него наследство не осталось... Вошел, отомкнул сундук и взял...» Так начинается длинная цепь грабительских подвигов Фурначева. Она завершается в финале комедии ограблением только что умершего тестя — Ивана Пазухина. «Теперь, кажется, совершился всей моей жизни подвиг!» — восклицает Фурначев, выходя из комнаты покойного и ощупывая туго набитые карманы.

С уничтожающей силой пишет Щедрин сцену разоблачения лицемера. Пойманный с поличным, озирается затравленный хищник. Упиваясь победой, измывается над ним «торжествующая свинья» — Прокофий Пазухин. Под диктовку Прокофия униженный, раздавленный Фурначев пишет покаянное признание: «...ограбил я, посредством фальшивого ключа, достояние тестя моего, Ивана Прокофьяча Пазухина, находившегося уже в мертвенном состоянии, в каком гнусном поступке будучи достаточно изобличен, приношу искреннее в том раскаянье и обещаюсь впредь таковых не замышлять...»

Либо ты грабишь другого, либо другой грабит тебя... С большой драматической силой Щедрин передал логику собственнических отношений. Он не вывел на сцену ни одного положительного персонажа. И отставной генерал Лобастов, промышленный приданое для своей перезрелой дочери, и экономка-сожительница старика Пазухина, сирота из «благородных» Живоедова — все они зарятся на капитал, надеясь урвать для себя хоть кусок. И все они покорно принимают сторону победившего Прокофия, как только «светопреставление» произошло.

А кто же все-таки в пьесе тот «антихрист», пришествие которого было предсказано с самого начала? Кто вершитель «светопреставления», гнетущего многих и многих участников действия? Не Фурначев ли больше всех остальных приближается к этому гадостному олицетворению надвигающихся перемен? Нет, драматургу не нужна была такая персонификация «анти-

христа» в одном, пусть монументально разработанном сатирическом образе. Весь замысел комедии, вся суть конфликта отвергали такой путь, потому что невольная амнистия выпадала бы тогда на долю других, не менее и не более достойных соучастников схватки. «Если каждому воздать по заслугам, кто избежит пощечины!» — как говорится у Шекспира. И Щедрин не делал поблажек ни для кого. Приговор был неуступчив и распространялся на всех.

Только Сухово-Кобылин сумел тогда подняться на такую же высоту отрицания. В «Деле», проникнутом яростной ненавистью к царской бюрократии, вырастает поистине исполинская сатирическая фигура Варравина, по художественной выразительности не уступающая образу Фурначева и порой даже превосходящая этот образ в тонкости психологического анализа. Очевидны близко совпадающие подробности в обрисовке этих двух персонажей — и в их служебных «подвигах», и в их волчьей хватке, и в их благостном сознании собственной полезности для самодержавного государства. В уникальном первом лейпцигском издании «Дела» (1861) указывалось, что Варравин (подобно Фурначеву) имеет пряжку за тридцатилетнюю беспорочную службу. Сгущая образ до реалистического символа, Сухово-Кобылин пошел даже дальше Щедрина: он-то как раз отождествлял Варравина с антихристом. Он намеренно заставил Ивана Сидорова рассказывать об антихристе, который «на днях произведен в действительные статские советники — и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу», он вложил в уста Муромскому реплику: «Вот он антихрист, действительный статский советник».

Не случайны эти совпадающие указания о тридцатилетней службе Фурначева и Варравина. Ровно тридцать лет длилось реакционное правление Николая I, так остро ненавидимого и Щедриным, и Сухово-Кобылиным, и всеми мыслящими людьми их времени.

Избегая прямой персонификации зла: «Фурначев — антихрист», Щедрин решал задачу по-своему. Фурначев был для него лишь одним из слуг антихристовых: противники и союзники ничуть не уступали Фурначеву в этом смысле. Щедрину важнее было показать другое, то, что превосходно сформулировал Чернышевский в уже приводившемся отзыве о «прошлых временах»: «Постарайтесь изменить обстоятельства, и тогда вы увидите, что быстро исчезнут дурные привычки». Образ антихриста для Щедрина был символом николаевской реакции, зна-

ксм общественных обстоятельств, враждебных человеку и человечности.

«Господа! представление кончилось! Добродетель... тьфу бишь! порок наказан, а добродетель... да где ж тут добродетель-то!»

Словами праздного соглядатая Живновского заканчивается комедия. Добродетели действительно нет в ней и помину. Безжалостный реализм Щедрина отрицает хищный мир Пазухиных. Луч света не проникает в темное царство смерти.

Обнаженность сатирической темы, публицистическая острота обличений и прежде были знакомы русской драматургии. Концовка «Недоросля» и тирады Чацкого, монолог «Чему смеетесь?» из «Ревизора» и финал комедии «Свои люди — сочтемся» представляют собой вызовы, прямо брошенные зрительному залу. Творчески развитая и обогащенная, эта традиция прослеживается и в «Смерти Пазухина».

Черты сатирического метода Гоголя близки Щедрину. Не одна только заключительная тирада Живновского указывает на такую близость. Тут и отсутствие положительных персонажей, тут и резкость выразительных средств, доведенная порой до гротескности, тут и афористическое косноязычие речевых характеристик, алогичных по форме и глубоко содержательных в одно и то же время.

Единственным положительным лицом в «Ревизоре» выступал гоголевский смех сквозь незримые миру слезы, единственным героем «Смерти Пазухина» был щедринский гневный смех. Словно отвечая на вопрос о добродетели, заданный Живновским в финале, Щедрин позднее писал: «Да не подумает, однако ж, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала. В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии». И тут же он высказывал свое понимание идеала: «сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту».¹ Эти слова можно полностью отнести и к собственной комедии Щедрина.

Сходство эстетических позиций и принципов двух великих мастеров русской драматической сатиры бесспорно. И все же

¹ Н. Щ е д р и н. Полн. собр. соч., т. V, стр. 163.

Это не означает, понятно, совпадения обеих художественных индивидуальностей, самобытно отражающих разные этапы исторической жизни страны. Законный наследник и продолжатель Гоголя, Щедрин считал, однако, решительно невозможным воскресить «мертвые души» феодально-крепостнической России. В своей комедии он с гневом и ненавистью читал отходную «царству смерти». Он не морализировал, а разоблачал. Не проповедовал, а уличал и доказывал. Средством было обнажение, целью — нагота.

Можно найти примеры весьма близких тематических соответствий в пьесах Островского и Щедрина, можно проследить созвучность даже частных мотивов, рожденных тогдашней современностью. Комедия «Смерть Пазухина» ведет читателя и зрителя в ту заповедную область быта и нравов российского купечества, первооткрывателем и «первообличителем» которой был Островский. Рассуждения странницы Феклуши о «последних временах» в третьем действии «Грозы» или анекдотические тревоги пьяного купца Курослепова по поводу светопреставления в первом действии «Горячего сердца» бесспорно перекликаются с аналогичными мотивами, заданными в ранее написанной «Смерти Пазухина». Можно напомнить попутно и подхватившие тему Щедрина слова Разуваева о близком светопреставлении и народившемся антихристе в первом акте «Дела» Сухово-Кобылина и т. п.

Почвой сближения была не только общность жизненного материала, но и сходство в путях обработки демократических стилевых приемов разговорной речи, неисчерпаемых богатств живых просторечных оборотов. Подобно Островскому, Щедрин-драматург в своих фразеологических новообразованиях оставался верен народной стихии языка, придерживался структурных принципов пословицы, сочетал краткость формы с емкостью сути. Природу живого языка он знал точно, и это давало ему подлинную свободу в выборе словесных выразительных средств, позволяло смело актуализировать содержание и заострять форму, нигде и ни в чем не порывая с духом народности. Народность построения и звучания комедийного диалога в «Смерти Пазухина» — качество всей пьесы, пронизывающее действие от начала до конца, отзывающееся в любой, даже самой малозначащей реплике второстепенного персонажа.

Вот несколько реплик генерала Лобастова из четвертой сцены первого действия. Лобастов, мечтающий выдать замуж свою перезрелую дочь-бесприданницу, жалуется Василисе Парфеньевне, теще Прокофия Пазухина:

— Известно, девическая жизнь; как ее ни хлебай, все ни солоно, ни пресно...

— Да где его, жениха-то, найдешь! Вот и наклеивался было один соколик, да крылья, вишь, велики подросли, улетел!

— Вот вы и рассудите, каково моему родительскому сердцу смотреть, как детище-то мое сохнет! Ведь я, можно сказать, не сегодня, так завтра в будущую жизнь переселиться должен, а у меня, что называется, и чувств-то в естестве, кроме как чадолюбия, никаких не осталось... а она вот сохнет!.. Вы, Василиса Парфентьевна, не смотрите, что я водкой заимствуюсь... я хошь и пью, а родительские-то мои чувства пуше от того изнаывают... Вот у меня на ломбартном билете птица есть нарисована, так, поверите ли, сама даже своим собственным естеством младенцев-то своих кормит... Вот оно что значит, родительское-то сердце!

Эти реплики второстепенного персонажа относятся к дальней периферии драматического действия — но сколько в них подлинно народной изобразительности! Здесь и распространенные тропы народного разговорного обихода (жених — соколик), и пословичные речения о тяготах девичьей жизни, и народные комические обороты («водкой заимствуюсь»), и косноязычие слога... А за всем этим заостренная авторская интонация, иронический взгляд, особенно проглядывающий, когда дело касается символической птицы с «ломбартного билета». Если же прибавить к этому ответные сочувственные реплики Василисы Парфентьевны, выполняющие непосредственно юмористическую функцию («слыхивала, что от водки человек тучен бывает, а тучный человек, известно, против тощего в красоте превосходнее»), — станет ясно, как насыщена народной образностью страница щедринского текста, принадлежащая даже к числу «проходных», безакцентных страниц пьесы.

Любопытно, что реакционная эстетская критика пробовала опорочить эту самобытную черту щедринского сатирического стиля. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» заявлял: «Одна только есть в комедии особенность, лично г. Щедрина принадлежащая: непристойность речи, доведенная (без малейшей на то надобности) до самых крайних пределов, так что «Смерть Пазухина» не во всякой даже мужской компании можно читать целиком без опущений».¹ Противники Щедрина не

¹ Н. Н. Смерть Пазухина, комедия Н. Щедрина... «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 261, 30 ноября, стр. 1359.

брезговали никакими средствами поношения, пусть самыми смехотворными.

Демократическая тенденциозность Щедрина выступала будто невзначай и в третьестепенных, казалось бы, репликах — но тем самым выяснялась обязательность их присутствия в пьесе. Птица с «ломбартного билета», которая своим естеством младенцев кормит, — до такого гротескного заострения мог возвыситься в ту пору один Щедрин. Собственно, в этом и заключалось его сходство с Гоголем и Островским и его отличие от них: он поднялся на уровень их высших завоеваний в области словесного мастерства, сделал русское слово одним из положительных героев своего творчества и, закрепившись на достигнутых высотах, дал традициям критического реализма Гоголя новое развитие, поставил сложившийся опыт на службу демократической тенденциозности.

Передовая тенденциозность художника, непримиримая страстность его оценок определяли собой звучание комедии. Щедрин вдавался в коренные причины явлений, его приговор клеймил и уничтожал. «Литература и пропаганда — одно и то же»,¹ — утверждал он. Он не только изображал распад старых, прогнивших устоев, — комедия сама несла в себе большую разрушительную силу.

Именно эту особенность «Смерти Пазухина» имела в виду театральная цензура. Свой отзыв о пьесе цензор заключал словами: «Лица, представленные в этой пьесе, доказывают совершенное нравственное разрушение общества».² 2 ноября 1857 года «Смерть Пазухина» была запрещена к постановке на сцене, несмотря на хлопоты П. М. Садовского, мечтавшего сыграть Прокофия. Выдающееся произведение русской драматургии оставалось неизвестным зрителям вплоть до самого года кончины Щедрина.

Первое представление комедии состоялось 30 декабря 1889 года на харьковской сцене. Ставил спектакль Н. Н. Соловцов. «Комедия эта смотрится с интересом и, вероятно, долго продержится на сцене», — говорилось в рецензии местной газеты.³ Затем пьесу показали в Киеве, Севастополе, Екатеринославе, Самаре, Орле, Кишиневе, Керчи, Ярославле, Перми, Одессе и т. д. 15 января 1893 года ее поставил московский театр Ф. А. Корша.

¹ Н. Щедрин. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 116.

² «Литературное наследство», т. 13—14, стр. 122.

³ «Харьковские губернские ведомости», 1890, № 1, 1 января, стр. 3.

Спектакль был выдержан в бытовых тонах, острие социальной сатиры оказалось притупленным. 2 декабря того же года «Смерть Пазухина» впервые шла и в Александринском театре. Роль Прокофия играл В. Н. Давыдов, Фурначева — К. А. Варламов.

Самым крупным событием в сценической истории пьесы явилась постановка Московского Художественного театра 3 декабря 1914 года, осуществленная В. И. Немировичем-Данченко, В. В. Лужским и И. М. Москвиным. Верное постижение природы Щедрина определяло собой значительность общей удачи. «Это сатира, но и в ней сказывается русская мощь», — писал о «Смерти Пазухина» К. С. Станиславский критику Л. Я. Гуревич 2 октября 1914 года.¹ Спектакль дал наиболее глубокое воплощение образов щедринской комедии на дореволюционной сцене. Он укрепился в репертуаре МХАТа и, возобновленный в 1924 и 1939 годах, давал яркое комедийно-сатирическое изображение прошлого.

Комедийным, в частности, был и финал мхатовского спектакля. В. И. Немирович-Данченко писал в 1933 году: «...там, за дверью, лежит покойник, Живоедиха только что голосила над трупом, здесь взрослые сильные люди в сильных страстных сценах рвут друг друга на части, а в зрительном зале не ужас, не сочувствие и не гнев, а неудержимый, непрекращающийся хохот. И чем искреннее, чем ярче идет на сцене борьба не на жизнь, а на смерть, чем меньше актеры «играют» эти хищнические страсти из-за капиталов, тем раскатистее хохот зрителя, тем громче звенит моральная правда».²

Совершенно обоснованным было это стремление МХАТа донести до зрителя «моральную правду» комедии. Не ужаснуть зрителя историей падения его величества Капитала, не вселить в него хмурую настороженность при виде прямолинейных социологических выкладок режиссуры, а показать ничтожную изнанку разыгравшихся страстей, обнажить низменность не только средств, но и целей борьбы.

К заметным постановкам «Смерти Пазухина» последних лет относятся спектакли Московского театра-студии киноактера (1954) и Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького (1955).

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 602.

² В. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 128.

Как помнит читатель, старик Пазухин до последних дней помышлял о чине надворного советника. Помышлял безуспешно и помер, не дождавшись исполнения желаний.

Об этом не раз упоминается в комедии «Смерть Пазухина».

Мотив этот, впрочем, отражен там всего лишь несколькими скупыми репликами. Совсем иначе он был разработан в первоначальном наброске комедии — «Царстве смерти». Погоня за чином являлась «сквозным действием» Ивана Прокофьича Размахнина (так раньше именовался Пазухин). «Господи! хоть бы умереть-то надворным советником дали!» — жалобно восклицал семидесятипятилетний откупщик. Основные события первого акта и группировались вокруг этой именно темы. Но первый акт подвергся особенно значительной переделке. Из окончательной редакции выпал ряд эпизодов и лиц, связанных с темой погони за чином, например, либеральствующий пустозвон Разбитной, чиновник при крутогорском губернаторе, действующий и в «Просителях». Из перечня персонажей «Смерти Пазухина» исчез внук Ивана Прокофьича Гаврило. Прежде, в «Царстве смерти», он появлялся на сцене равноправно с прочими действующими лицами; теперь о нем только упоминали другие герои пьесы. Некоторые персонажи, заодно с Разбитным, вовсе остались за пределами сценического действия. Таков поручик Калужанинов, второй зять Ивана Прокофьича и, следовательно, добавочный претендент на его наследство. Таков майор Понжперховский, любовник Живоедихи, живущий у нее на содержании и мечтающий завладеть ожидаемым ею наследством. Таков отставной штаб-лекарь Иван Петрович Доброзраков, хачуга и лихоимец, знакомый читателю «Губернских очерков» по рассказам подьячего о «прошлых временах». Ни один из них не принадлежал к числу положительных героев: таковые отсутствовали уже с момента первоначального оформления сатирического замысла. Наконец, сам Иван Прокофьич выходял на сцену только в третьем действии «Смерти Пазухина».

Сделав тему погони за чином лишь вспомогательным средством характеристики Ивана Прокофьича, Щедрин повысил действенность своей комедии. Но от этой темы он не отказался и посвятил ей самостоятельное произведение — драматический очерк «Утро у Хрептюгина».

Эта новая пьеса была напечатана в феврале 1858 года, спустя пять месяцев после «Смерти Пазухина», но в театральную цензуру была представлена еще в октябре 1857 года, то есть

одновременно с появлением большой комедии Щедрина. Идеино-стилевая и тематическая близость обоих произведений несомненна.

Сцены и персонажи «Царства смерти», исключенные в процессе создания «Смерти Пазухина», и явились основой драматического очерка «Утро у Хрептюгина». Сюда перекочевали теперь и Понжперховский, и Доброзраков, и Разбитной. Соответствующие реплики Живоедовой перешли к другой экономке-приживалке, титулярной советнице Степаниде Карповне Гнусовой, линия отношений которой с Понжперховским во многом повторила ситуацию первого акта «Царства смерти».

Существенно видоизменился образ Ивана Размахнина — Пазухина, получившего здесь имя Ивана Онуфрича Хрептюгина. Герой помолодел на двадцать лет. Он не ждал смерти, он был весь поработан жаждой накопительства и погоней за чином. В связи с этим отпал мотив борьбы за наследство, отпала надобность в образе Прокофия. Гаврило, внук Размахнина — Пазухина, превратился теперь в европеизированного недоросля Дмитрия, сына Ивана Хрептюгина.

Духовное и социальное родство всех этих Размахнинных, Пазухинных, Хрептюгинных оставалось нерасторжимым. То были лишь разновидности одного определенного типа — купцы, стремящиеся порвать с вековым патриархальным укладом и пробиться к власти имущим. Тип этот неизменно привлекал внимание Щедрина. О Пазухине и Размахнине речь шла и в «Губернских очерках», Хрептюгину посвящен там очерк «Хрептюгин и его семейство». И в других произведениях 1857 года писатель не забывал о них, упомянув о Пазухине в повести «Жених» и о Хрептюгине в рассказе «Приезд ревизора» (из цикла «Невинные рассказы»).

Щедрин неохотно расстается со своими излюбленными героями. Они подолгу живут на страницах его книг, потому что видятся писателю на разных этапах исторического развития жизни — не только в «прошлых временах», но и в настоящем и, нередко, в будущем.

Пожалуй, нелепо должен выглядеть дородный откупщик Хрептюгин в модном короткополом сюртуке. Столь же контрастно сталкиваются в его нескладной речи разномастные стилиевые обороты: натуральные, кабацкие — с нахватанными, якобы светскими. Порой они престранно соединяются в одной фразе. «Я, коли деньги имею, так желаю, чтоб всякий, можно сказать, от лозы виноградной вкусил!» — заявляет Хрептюгин чиновнику Разбитному. Особенно примечательны реплики та-

кого именно рода, связанные с основной профессиональной деятельностью Хрептюгина — виноторговлей. Герой сплошь и рядом не выдерживает развязного светского тона и срывается в самый откровенный купеческий жаргон: «Сделайте ваше одолжение, ваше высокородие! опростайте стаканчик-то!» Контрастные грани образа сменяются столь часто и парадоксально, что в одной их смене уже заключен сатирический эффект.

При этом центральном герое и во взаимодействии с ним предстают сатирические характеры второго плана. Как и в гоголевской драматургии, как и в преобладающем большинстве щедринских пьес, в «Утре у Хрептюгина» нет персонажа, который олицетворял бы авторские симпатии, выступал носителем авторских идей. Все до одного тут откровенно сатирические лица, осмеянные автором, и прием сочетания контрастных мотивов внутри завершенной, цельной характеристики полностью распространяется на каждого из них.

Тщетно силится подражать хлыщу Разбитному великовозрастный сын Хрептюгина: светские претензии европеизированного оболтуса Demetrius'a убиты наповал неуклюжими ухватками вчерашнего Митюхи. Фурначев, как и в «Смерти Пазухина», весьма склонен к назойливой морализации, но решительно безразличен к каким бы то ни было моральным нормам. Отставной подпоручик Живновский, буян и пропойца, нежно лелеет, как и в «Просителях», мечту о... должности полицеймейстера, блюстителя закона и порядка. Гнусова кичится благородным дворянским происхождением и в презренной роли наложницы старого купца-сиволапа. Показной офицерский лоск прикрывает жульнические замыслы майора Понжперховского, что и заставило драматурга наделить его в перечне персонажей немногословной характеристикой: «ремеслом проходимец». В отставном лекаре Доброзракове привилегия образованности сочетается с искусством мрачных злодеяний, восхитивших подьячего в «Прошлых временах». Драматург, сторонник прозрачно осмысленных прозвищ, на этот раз хмуро пародирует шаблонный образец имени положительного персонажа, просвещенного резонера из ряда распространенных пьес.

Общность изображаемой среды, отношений и лиц сближает «Утро у Хрептюгина» со «Смертью Пазухина». Автор и сам не скрывает близости обеих своих пьес, вводя в круг действия общих для них персонажей — Фурначева и Живновского. Близки эти пьесы и по времени действия. Правда, по справке драматурга, Фурначеву в «Смерти Пазухина» пятьдесят пять лет, а в «Утре у Хрептюгина» только пятьдесят. Но это обстоятель-

ство еще не дает оснований для того, чтобы разделять время действия обеих комедий пятигодовичным сроком. Тем более что возраст Живновского и там, и тут одинаков: пятьдесят лет. Как следует из самого существа событий, они относятся к одному и тому же примерно периоду — к кануну реформы 1861 года. Обе пьесы представляли собой остро современные произведения и по социальной проблематике, и по своему политическому звучанию.

Правда, в «Смерти Пазухина» лишь вскользь затронуты отношения между купцом — обладателем туго набитого денежного сундука, и чиновным миром. В «Утре у Хрептюгина» они привлекают главный интерес драматурга. Крутогорский нувориш Хрептюгин, стремительно разбогатевший, должно быть, на поставках в годы Крымской кампании, пока не посягает на то, чтобы диктовать свою волю местным властям. Покуда они сами, от родовитой бюрократии до мелких приказных, верховодят Хрептюгиными, беззастенчиво собирают с них дань. Но еще подъячий в «Прошлых временах» рассуждал о естественности такого порядка вещей. «А нынче что! — восклицал он с искренним недоумением, — нынче, пожалуй, говорят, и с откупщика не бери. А я вам доложу, что это одно только вольнодумство. Это все единственно, что деньги на дороге найти, да не воспользоваться... Господи! По-моему, что откупщик, что блудница — все один черт: всем оба дают».

В самом деле, Хрептюгин не отказывает никому. «Конечно, и то сказать: у них только и надежды, что на меня!.. — не без самодовольства замечает он. — Только, братец ты мой, одолели уж они меня очень — даже словно вот мухи: и в глаза, и в нос, и в уши так и лезут! Намеднись вот на приют: от князя полиция приезжала — нельзя, говорит, меньше тысячи; через час места, председатель чиновника присылает — ну, пятьсот; потом управляющий... как-то оно уж и надоело, братец!»

Куда на самом деле пойдут те поборы, что взимают с него проворные чиновники вроде Разбитного? И какая доля ассигнаций прилипнет к рукам самих хлопотунов и старателей? Вот уж что нимало не беспокоит Хрептюгина. Денег ему, в сущности, не жаль, их он вернет без затруднений. «Вот в вино вассервейнцу малую толику подпустите — ан пожертвованье-то в тот же карман и возвратится», — понимающе говорит Хрептюгину прожженный плут Живновский. «Благотворительность» скорее выгодна, чем убыточна, для героя комедии. Так, по крайней мере, думается ему в ту предреформенную пору, когда Хрептюгины еще не сознают своей силы до конца, когда они еще не на шутку

дорожат благосклонностью их превосходительств и раболепно заискивают в ней.

Ведь именно за «воздаяния» крутогорский губернатор князь Чебылкин представил Хрептюгина к чину надворного советника. А это открывало возможность толстосуму попасть в привилегированное сословие и тем закрепить в обществе занятые позиции. Тяга к чину — не простая прихоть зарвавшегося «его сивушества». В ней — первая заявка на политические права.

В русской драматургии и прежде предпринимались попытки дать как основной двигатель сценического действия погоню героя за чином, орденом. Наиболее значительной обещала стать незавершенная комедия Гоголя «Владимир третьей степени», где «старания героя пьесы получить орден составляли центральную пружину драматического действия».¹ Замысел Гоголя едва ли мог быть известен Щедрина. Жизнь сама подсказала решение, воплощенное в «Утре у Хрептюгина». Ту тему, которой еще не мог поставить Гоголь в своей «задушенной» комедии, Щедрин во многих сходных чертах донес до читателя четверть века спустя.

Он видел близящееся единение своих героев — чиновников-обирал и обирал-купцов. Пусть его Хрептюгин пока что не получил желанного чина, подобно тому как гоголевский Барсуков не дождался ордена. Большой художник и проницательный политик Щедрин не мог не оценить хрептюгинской хватки, не мог не различить социально-исторических перспектив «чумазаго», его предстоящего взлета и неминуемого краха. Судьба героя ждала своего продолжения. Сатирик посвятит ей еще не одну негодующую страницу.

Театральная цензура долго не делала исключения для этой пьесы Щедрина. 21 октября 1857 года комедия была запрещена к постановке, разделив судьбу всех предыдущих и всех последующих драматических сочинений писателя. В 1862 году безуспешно хлопотал о постановке «Утра у Хрептюгина» в Малом театре П. М. Садовский. Однако еще через пять лет пьеса все же была допущена к представлению. Помогло вмешательство И. А. Гончарова, служившего членом совета главного управления цензуры. 20 октября 1867 года комедия впервые была показана на сцене Александринского театра в бенефис Ф. А. Бурдина, игравшего Хрептюгина. 24 апреля 1868 года ее показал и Малый театр в бенефис режиссера С. А. Черневского. Это была единственная пьеса Щедрина, поставленная при жизни

¹ С. С. Д а н и л о в. Гоголь и театр. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 71.

драматурга. Цензурованный экземпляр сохранил ряд характерных купюр, цель которых — оградить достоинство «начальства». Купюры перешли и в текст второй александринской постановки, показанной 1 мая 1904 года. Роль Хрептюгина в ней исполнял В. Н. Давыдов.

Драматический очерк «Утро у Хрептюгина» был включен в сборник «Невинные рассказы», изданный в 1863 году.

В том же году вышла и другая книга Щедрина — «Сатиры в прозе». В разделе «Недавние комедии» писатель объединил три новые одноактные пьесы: «Соглашение», «Погоня за счастьем» и «Погребенные заживо»; последняя из них, начиная со второго издания книги, получила название «Недовольные».

Сатирик теперь вполне обходился без прозрачных, никого не обманувших оговорок о «прошлых временах», якобы отодвигавших время действия «Губернских очерков» в некую туманную отдаленность. От «прошлых времен» он открыто обращался к временам «недавним» — еще более недвусмысленному псевдонимой живой современности. «Недавние комедии» так или иначе были связаны с главной темой дня — с пресловутой «освободительной реформой» 19 февраля 1861 года и трактовали эту тему с позиций революционной демократии.

Щедрин не случайно назвал себя однажды «мужиком». Его творческое мировоззрение было проникнуто «мужицким демократизмом», его книги были исполнены «народной страсти». С позиций «мужицкой демократии» он и отзывался на эпоху «великих реформ».

Написанная еще осенью 1859 года, комедия «Соглашение» из-за цензурных преследований появилась в печати только через два с половиной года. Исходя из своей охранительной точки зрения, цензор драматических сочинений Ребров писал о «Соглашении» уже много времени спустя, 21 февраля 1911 года, когда предполагалась постановка пьесы к пятидесятилетию отмены крепостного права: «Вследствие возбуждения неудовольствия одного сословия против другого, пьеса эта неудобна к постановке на сцене».¹

От комедии «Соглашение» веет духом классовой борьбы. Драматург изображает съезд глуповских помещиков в доме уездного предводителя дворянства Сергеева. Подобные съезды действительно имели место в том самом 1859 году, когда была написана эта комедия. Вызванные в Петербург предводители дворянства и депутаты губернских комиссий получали соответ-

¹ «Литературное наследство», т. 13—14, стр. 128.

ствующие наставления от столичных властей. Возвращаясь на места, они пробовали убедить крепостников в необходимости подчиниться предстоящим реформам.

И вот неузнаваемо перестроившийся в столице Сергеев призывает помещиков уезда примириться с близящимся освобождением крестьян: «Как члены просвещенного сословия, мы с своей стороны обязаны... это наш первый долг, господа! Я был во многих аристократических салонах в Петербурге, и везде, решительно везде только и разговору, что об меньшей братии».

Основа драматизма пьесы состоит в остроте отношения персонажей к жизненно важному для них «современному вопросу» — вопросу о том, как не прогадать на освобождении крестьян, коль скоро оно неизбежно. И крутая, невежественная помещица Антонова, свойственница какой-нибудь Салтычихи, и солдафон Постукин, и изворотливый уездный судья Кирхман, и осмотрительно либеральствующий Петров, и тупоумная вдова Лизунова, и пронырливый Примогонов, и меркантильный Мошинский — все они выступают ненавистниками народа, все озлобленно и враждебно обсуждают «современный вопрос».

Оставляя помещиков одних, чтобы дать им возможность прийти к добровольному соглашению, Сергеев предупреждает: «Я либерал не на словах только, но и на деле; я везде и во всем иду свободы... одной свободы! Я оставляю вас, господа, но предвараю, что никакое возражение в ретроградном смысле мною допущено не будет. В этом случае я буду тверд и неумолим». Понятия о свободе, о либеральности у предводителя истине крепостнические.

Потрясенные помещики и сами сознают плачевную необходимость «согласиться». Другого выхода они не видят. Но согласие их только показное. С радостью принимают они совет изощренного крючкотвора-судьи: «Нам прежде всего нужно поспешить заявлением нашей готовности, а потом... а потом можно будет оставить все по-прежнему-с... Не мешало бы даже для вида прикинуть что-нибудь! Так, самую малость... по части чувств!»

Потирая руки от удовольствия, помещики подхватывают эти слова. В самом деле, не лучше ли приступить к делу с легким сердцем и оставить все по-прежнему... Так думает даже Савва Саввич Постукин, некогда веселый и разговорчивый, а теперь от переживаний потерявший дар речи. Под занавес и он раздражается многообещающей тирадой: «Согласен! дда! я согласен! Только уж тово... по мордасам... бббуду! хоть ммилион

штрафу... а ббббуду!» Такова суть «глуповского возрождения», выясненная Щедриным.

Отставного капитана Постукина писатель не покидает и в дальнейшем. Он вводит его в свои очерки «Скрежет зубовный», «Литераторы-обыватели», «Наши глуповские дела» и в другие произведения 1860—1861 годов. В очерке «Клевета» матерый крепостник Постукин оканчивает свой жизненный подвиг. Перед смертью он долго молчит, сжав в руке неразлучный чубук, и, наконец, заявляет дворне: «Ну, подлецы, прощайте! По крайней мере, не при мне...» Не при Постукине произойдет отмена крепостного права. Он не доживает до нее — и в этом находит свое последнее утешение. «Сама судьба не допустила его отдать на поругание тайну его сердца».

Верность жизненным вопросам современности всегда составляла ценнейшее качество Щедрина — художника революционной демократии. Она проявилась в «Соглашении» с особой действенной силой. Весь гнев писателя обращен против помещиков — крепостников и либералов. Все его сочувствие отдано закабаленному народу.

Ни один из фактов, изображенных в пьесе, не вымышлен драматургом. Существовал в действительности прообраз отставного капитана Постукина. Об этом Щедрин еще 29 июня 1858 года писал из Рязани В. П. Безобразову: «На одном дворянском собрании один отставной военный долго крепился и молчал, но под конец не выдержал и выразился так: «отлично, господа! все это хорошо! только я вам вот что скажу: хоть вы пятьсот рублей штрафу положите, а уж я по мордасам их колотить все-таки буду!» (historique.) Рвения к освобождению крестьян незаметно никакого, а напротив, слышен повсюду плач и скрежет зубовный».

На самом деле имела место и жульническая сделка рязанских помещиков с предприимчивым купцом, упомянутым в пьесе под именем Прохладина. История прохладинской аферы проходит лейтмотивом сквозь всю пьесу. Почти все персонажи так или иначе причастны к этому «делу». Под именем Прохладина драматург выводит здесь братьев Хлудовых, имевших фабрику в Егорьевске. В бытность свою рязанским вице-губернатором Салтыков лично расследовал эту нашумевшую тогда авантюру. Хотя «купцам владеть крепостными не велено», как говорит один из персонажей «Соглашения», братья Хлудовы накануне «эмансипации» скупали у помещиков их крестьян, подлежащих освобождению, и закабалляли на своей фабрике. Еще несколько лет после реформы обманутые крестьяне должны были отрабо-

тывать свою «вольную». Деньги же получали помещики, им вдобавок доставались земля и все имущество насильно «отпущенных» крепостных.

«Посудите сами,—восхищается в пьесе либеральствующий помещик Петров:— их на фабрику-с, стало быть, одними, можно сказать, ихними телами всю ценность окупили; земля-то, стало быть, даром-с, да еще имущества ихнего сколько!»

Такова была изнанка «эмансипации». В отношении к «делу» Хлудовых еще отчетливее вырисовались сатирические портреты персонажей, обнажилась хищная природа крепостников, которые, подобно помещице Антоновой, способны проливать крокодиловы слезы о том, что «вот у нас и курочка-то есть, и поросеночек-то есть, и всего-то довольно, и всем-то мы избыльны, а у них (крестьян.— Д. З.) ничего-то, ничего-то этого нет!»

Хлудовское «дело» было показательным для эпохи «эмансипации». Недаром Щедрин вернулся к нему вновь и тридцать лет спустя, в «Мелочах жизни». Прохладин из «Соглашения» получил там новое выразительное прозвище. Теперь взамен него выступил Чумазый — один из распространенных персонажей позднейшего Щедрина, нарицательное имя капиталиста-хищника пореформенной поры.

Образы и положения пьесы «Соглашение» как бы раскрывают перед читателем живые черты одного из важных моментов русской истории — перевала от России феодальной к России капиталистической.

С событиями эпохи «глуповского возрождения» тесно связаны и две другие «недавние комедии» Щедрина — «Погоня за счастьем» и «Недовольные».

«Погоня за счастьем» написана в 1861 году, то есть в самый разгар этого «возрождения», и затрагивала одну из насущных тогда тем. Щедрин саркастически изображал в ней, как набирали штат мировых посредников — тех лиц, которым надлежало непосредственно проводить в жизнь освободительные мероприятия. Именно мировые посредники из местных дворян, а не губернатор и даже не министерства, должны были осуществлять реформу практически. Хотя и назначаемый губернатором, мировой посредник тем не менее объявлялся в своих действиях независимым от губернских властей и был ответствен только перед сенатом.

Но писатель видел, что губернаторы тянут на эти посты своих доверенных людей. Видел, что на мировых посредников делают ставку закоренелые крепостники, в расчете извлечь с их помощью наибольшие выгоды для себя. Видел он и то, что

крестьяне нимало не выигрывали от такой мнимой независимости мировых посредников.

Свой взгляд на назначение мировых посредников он и выразил с большой резкостью в «Погоне за счастьем». Пьеса эта по своей художественной структуре близка «Просителям». Как и там, здесь в приемную губернатора стекаются разного рода просители. Но только губернатор этот особый, глуповский — генерал Зубатов. А просители единодушно домогаются теплого казенного местечка с полуторатысячным годовым окладом.

Губернатор-солдафон выступает во всем блеске тупого административного величия. Привыкший повелевать, он багровеет и даже синеет от злости, когда просители слишком уж бессвязно, по-глуповски, излагают свои доводы. Вместе с тем он охвачен боязнью «благодетельной гласности» и сдерживается с большим усилием. Это удастся ему не всегда, и, вскипая, генерал издает по временам только бессложные звуки: «ффф... ззз...»

С горьким комизмом драматург изображает самих просителей — претендентов на должность мирового посредника. Сюда прочит своего сына-недоросля Антошу, без конца грызущего ногти, мадам Артамонова, «очень бойкая барыня». Зарится на это место невежественный помещик Кувшинников. Бестолково хлопочет за своего мужа некая дама под вуалью, хотя муж ее и не принадлежит к дворянам здешней губернии. Бедно одетый старик Кузнецов, опекун шести своих внуков, безнадежно помышляет о заветных полутора тысячах. Но, услышав тираду Зубатова о том, что «строгость — это, так сказать, главнейший нерв администрации», он, махнув рукой, уходит в последнюю минуту, так и не высказав губернатору просьбы.

Порицая Щедрина как представителя «деловой беллетристики», поборник «чистого искусства» П. В. Анненков пытался свести все художественные достоинства «Погони за счастьем» к несомненно присущему ей юмору. «Трудно и вообразить себе что-либо забавнее этой милой сценки, — писал Анненков; — но для того, чтоб иметь возможность наслаждаться всеми ее подробностями, читателю совершенно необходимо устранить из дела вопрос о происхождении мировых посредников, а также поправить отчасти несогласное с историей отсутствие всякого приличия и декорума в соискателях этих мест. Тогда уже он может свободно отдаться юмору автора...»¹ Другими словами, Аннен-

¹ П. Анненков. Современная беллетристика. Г. Н. Щедрин. «Сатиры в прозе», соч. Н. Щедрина. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, № 85, 19 апреля (1 мая), стр. 354.

ков приглашал Щедрина пожертвовать «делом» во имя «искусства», но такое бессодержательное искусство было ненавистно Щедрину. «Что там ни говорите, а сфера изящного... фаталистически следует за интересами жизни и не над нею господствует, не ей предлагает готовое содержание, но сама у нее это содержание вымалывает»,¹ — писал Щедрин в 1863 году, утверждая материалистическую основу своей эстетики, свою преданность интересам «дела» — в противовес призывам Анненкова.

Авторская преданность «делу» как раз и сообщала особую художественную силу финалу «Погони за счастьем». Один из просителей все же достигает желанной цели. Это — отставной ротмистр Пересвет-Жаба. «Ваше превосходительство! — истово заверяет он. — Я в целом околотке известен своею строгостью!» Признание бравого служаки, а также письмо от влиятельной петербургской особы Матрены Ивановны постепенно располагают к нему его превосходительство.

Имя Матрены Ивановны не случайно упоминается в комедии, насыщенной злободневными политическими намеками и выпадами. Писатель подразумевает «всемогущую» в 50-х—60-х годах Мину (Вильгельмину) Ивановну Буркову, содержанку министра императорского двора графа В. Ф. Адлерберга; за многотысячные подношения она раздавала чины, должности, подряды. В своем «Колоколе» Герцен назвал Мину Ивановну «Сюаса Махита современных гадостей». Ту же помпадуршу, как своеобразное знамение времени, Щедрин неоднократно упоминает и в других произведениях: под именем Каролины Карловны — в повести «Жених», под именем Клары Федоровны — в драматической сатире «Тени».

Всесильная Матрена Ивановна и ей подобные помпадурсы как раз и засылали на «новые места» своих, надежных людей.

«Смею уверить ваше превосходительство, что у меня все это останется по-старому!» — клянется в конце пьесы ошачливленный Пересвет-Жаба, почти дословно повторяя слова крепостников из комедии «Соглашение». Так устанавливает драматург единство целей своих персонажей — Матрены Ивановны и помещиков-крепостников, губернских властей и мирового посредника. Так приоткрывает он истинный смысл «освободительных новшеств», разоблачает самую суть «глуповского возрождения» 1861 года.

К «Соглашению» и «Погоне за счастьем» примыкает драматическая сцена-диалог «Недовольные», первоначально напе-

¹ Н. Щ е д р и н. Полн. собр. соч., т. V, стр. 259.

чатанная в конце 1859 года под названием «Погребенные заживо».

Эта сценка — сатирический отклик на показной либеральный трюк правительства Александра II, которое накануне реформы 1861 года произвело чистку старого, николаевского бюрократического аппарата. Два действительных статских советника, Андрей Иванович и Иван Андреич, оставшись в результате этой чистки за штатом, и являются персонажами комедии. «Недовольные» мечтают о реванше, помышляют о том, что и им придется еще послужить.

Щедрин предвидел возможность такого реванша. Видел он и то, что в действительности «погребенные заживо» еще вполне живехоньки и здоровехоньки — и тем более настаивал на их основательном погребении. Беллетрист Н. Н. Мазуренко, сотрудник «Современника», рассказывавший Щедрину в 1863 году о своей заграничной поездке и встрече с Герценом, писал об этой сценке: «Погребенные заживо» — живые, всем нам знакомые лица! И, к сожалению, вовсе не погребенные; напротив, здравствуют, живы, здоровы, даже веселы и чужой силой сильны».¹ Критик полностью соглашался с автором, что мертвые чиновничьи души, нарисованные Щедриним, все еще благополучно процветали и вовсе не ушли в небытие.

Оба «недовольных» осмеяны сатириком тонко и зло. Но есть в щедринской сценке и другая, не менее существенная сторона. Тупоголовые николаевские служаки не только сами выставлены на смех. В их пересудах о реформах и новшествах нередко проскальзывает издевка самого драматурга, направленная в адрес «обновленной» полицейско-бюрократической государственности. Щедрин не верил в целительную силу куцых преобразований сверху, призванных лишь укрепить основы самодержавного правления, принципы произвола и угнетения. . .

Вместе взятые, «Недавние комедии» составляли как бы три акта драматической сатиры, схватывающей важные черты «глуховского возрождения». Условно говоря, они давали основу для публицистического спектакля, единого по идейно-тематической направленности и художественному методу, по неподдельной жизненности образов и смелости положений, порой отточенных до гротеска. Разумеется, такому спектаклю не дано было осуществиться.

Подобная мысль казалась фантастичной и в 1911 году, когда деятели русского театра обсуждали вопрос о пьесах, которые

¹ Окнерузам [Н. Н. Мазуренко]. По поводу сатир Н. Щедрина. «Народное богатство», 1863, № 256, 24 ноября, стр. 1212.

следовало бы показать к пятидесятилетию отмены крепостного права. Режиссер Малого театра Н. А. Попов напомнил тогда о щедринском «Соглашении». Он писал, что «это не простые диалоги; за речами действующих лиц скрыты их подлинные мысли, вслух не высказываемые, а борьба страстей достигает несколько раз напряжения настоящего сценического произведения». Но, отмечая большую сатирическую остроту пьесы, Н. А. Попов вместе с тем предвидел: «Конечно, и теперь найдутся и губернаторы и полицеймейстеры, которым не понравится представление салтыковской комедии, могущей взволновать умы «вверенного их попечению народонаселения». Но так как в такой же степени зловреден и гоголевский «Ревизор», то, мне кажется, спокойствие страны после представления «Соглашения» не будет нарушено. Нарушен будет, пожалуй, покой десятка-другого «зубров»...»¹

Опасения режиссера были небеспричинны. Уже приводился отзыв театрального цензора о «Соглашении», относящийся к февралю 1911 года. И полвека спустя после реформы пьеса не утратила обличающей силы в глазах охранителей и действительно была запрещена «вследствие возбуждения неудовольствия одного сословия против другого...»

Постановка «Погони за счастьем», подготовленная актерами Александринского театра в 1905 году, также не состоялась.

Только сценка «Недовольные» увидела свет рампы. Она была исполнена в Александринском театре 23 апреля 1905 года. Кроме того, александринские актеры читали ее на литературных вечерах и концертах. Роль Андрея Ивановича играли В. Н. Давыдов и К. А. Варламов, роль Ивана Андреича — П. М. Медведев и К. Н. Яковлев. Варламов играл Андрея Ивановича в халате и с орденом на отвороте, а Кондрат Яковлев, следуя ремарке драматурга, гримировался под своего слоноподобного партнера и изображал его в миниатюре.

4

Основа щедринской драматической сатиры — это острый общественный конфликт, глубокий, психологически осложненный анализ социальных противоречий, гневное протестующее

¹ Николай Попов: Пьеса Салтыкова-Щедрина «Соглашение» (Справка для юбилейных спектаклей 19 февраля). «Театр и искусство», 1911, № 4, 23 января, стр. 89—90.

обличение. Отсюда, из интересов самой жизни, рождались щедринская едкая насмешка и щедринский одушевленный пафос.

«... Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? — писал Щедрин в 1863 году. — Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою».¹

Настаивая на том, что содержанием драмы является протест, вытекающий из действительного положения вещей, из противоречия между желаемым и сущим, Щедрин глубоко определял жизненную природу конфликта своей драматической сатиры. В антагонистическом классовом обществе, в условиях самодержавного строя сатира возникала как протест против притеснения. Именно об этом писал Добролюбов, рассматривая драматическую сатиру как одну из высших форм выражения социального протеста.

Никто в русской драматургии не выразил с такой силой, как Щедрин, идеи революционной демократии, и драматическая сатира «Тени» отличается исключительной для своего времени остротой политического замысла. С революционных позиций писатель постигал сущность изображенной им социальной среды и выносил свой приговор.

В «Тенях» сатирические задачи решаются последовательно реалистическими средствами. В богатство красок сатиры естественно входят конкретные психологические приметы. Здесь, как и в других пьесах Щедрина, нет ничего от эзоповского языка, не употребляемого на сцене. «Тени» — драма острых конфликтов, прямых обличений и открытых антипатий. Она представляет собой революционно-демократическое развитие гоголевской сатиры. Заостренность и преувеличенность здесь обнажают самую суть явлений, и сила типизации оттого лишь возрастает.

В этом именно плане типичны те положения, в которых предстают персонажи пьесы и сами себя секут. Такова головокружительная карьера тридцатилетнего генерала Клаверова — карьера лаея, выскочившего в люди по милости женщин вольного обращения. Таков жалкий бунт на коленях маленького чиновника Бобырева, завершающийся позорной сдачей. Такова ветреная погоня за счастьем жены Бобырева, Софьи Александровны, и т. п. «Какой-то проклятый водевиль, к которому странным об-

¹ Н. Щ е д р и н. Полн. собр. соч., т. V, стр. 167—168.

разом примешалась отвратительная трагедия», — говорит о зигзагах своей судьбы Клаверов. То же могли бы повторить за ним и все почти участники этого действия, где черты «проклятого водевиля» и «отвратительной трагедии» являются чертами не только стиля, но прежде всего — содержания. Во всем этом бездна горькой жизненной правды, почти фактическая достоверность ситуаций, обобщение доподлинно существовавших лиц. Недаром Щедрин писал, что в его произведениях «карикатуры нет... кроме той, которую представляет сама действительность».¹ Карикатура вырастает здесь на почве реалистического обобщения жизни, в данном случае — жизни чиновничества.

Накануне реформы 1861 года, в период подъема либерального «вольномыслия», тема разоблачения чиновничьего самоуправства и лихоимства достаточно широко прозвучала в русской драматургии. Писатели различных лагерей по-разному освещали эту тему.

Носителем незапятнанных совершенств, благополучным и добродетельным «государственным человеком» изображался Надимов — герой пьесы В. А. Соллогуба «Чиновник» (1856). Своими действиями Надимов являл пример образцового бюрократа, он даже произносил немало трескучих тирад, обличающих взяточников.

Добролюбов зло издевался над поверхностными «обличениями», которые содержала эта благонамереннейшая пьеса. Подобролюбовски расценил комедию Соллогуба и Щедрин, едко отозвавшись о ней сперва в «Губернских очерках», а потом, более развернуто, в рассказе «Приезд ревизора» («Невинные рассказы»). Почти дословно повторяя Добролюбова, Щедрин изображал актера-любителя, всерьез передающего ходульный пафос роли Надимова: «В швейцарской он уже полон негодования: «Надо крикнуть на всю Россию, — провозглашает он: — что пришла пора, и она действительно пришла, — искоренить зло с корнями», — и вместе с тем делает рукою жест, как будто действительно копается ею в земле».

Столь же поверхностной критике, как и Соллогуб, подвергал чиновника-карьериста и Н. М. Львов в комедии «Свет не без добрых людей» (1857).

Один только Островский в комедии «Доходное место», написанной в конце 1856 года, достигал подлинной остроты социальных обличений.

¹ Н. Щ е д р и н. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 206.

Щедрин, подобно Островскому, шел от жизни, от действительности, которая открывалась перед ним совсем другими гранями, чем перед его идейными противниками. Было бы напрасно объяснять появление «Теней» мотивами одной лишь полемики с «Чиновником» Соллогуба, с комедиями Львова и т. п., хотя полемические мотивы и занимают определенное место в творчестве Щедрина этих лет. Лица, общественная среда, изображенные в «Тенях», были те же, чиновничьи. Но Щедрин, говоря его собственными словами, мог высказаться только «в форме сатиры, которая провожает в царство теней все отживающее».

Вранью драматургов «необулгаринцев» Щедрин резко противопоставил свой беспощадный анализ того же самого жизненного материала, на который те наводили то пряничный глянecь, то жирные пятна сажи. «Тени» — тоже пьеса о бюрократах предреформенной поры, о чиновниках-ретроградах и чиновниках либеральствующих. И здесь иные персонажи тоже обольщаются мечтами «вырвать зло с корнями», полны самых очаровательных намерений. Однако исход у них другой и выводы у драматурга решительно другие. Пафос драматической сатиры «Тени» — в последовательном обличении всякого рода благонамеренных дерзновений. Либеральные болтуны терпят здесь полнейший конфуз. Либерал и ретроград сливаются к концу пьесы в одно лицо.

Щедрин и прежде немало гневных страниц посвятил чиновникам — от мелких приказных до губернаторов, от подьячего «прошлых времен» до статского советника Фурначева, князя Чебылкина, генерала Зубатова. Мир бюрократов был и оставался для Щедрина одним из важных объектов обличения. И если существовало все же различие между чиновниками из предшествующих комедий Щедрина и персонажами «Теней», то заключалось оно прежде всего в возросшей масштабности сатирического удара: там изображался круг провинциального чиновничества, здесь — крупная столичная бюрократия, самый цвет служилого барства. Писатель метил в одно из ведущих звеньев государственности.

Тема преследовала его неотступно, и по мере движения общественной жизни драматизм ее содержания все возрастал, требуя сплошь и рядом драматического своего воплощения. Это был тот случай, когда художник должен во что бы то ни стало выразить волнующий его замысел, даже если он в то же время прекрасно сознает невозможность увидеть свое произведение в печати и на сцене.

«Тени» Щедрина писал долго, с перерывами, то бросая начатую работу, то опять возвращаясь к ней. Он отложил свою пьесу вовсе, когда она, в сущности, была уже закончена, и никогда не пытался ее напечатать. Извлеченная из черновых бумаг писателя, она появилась в печати и на сцене лишь в 1914 году.

Среди исследователей творчества Щедрина существуют разногласия в вопросе о том, закончена ли вообще эта пьеса, дописана ли она до конца. Рукопись имеет подзаголовок: «Драматическая сатира в [...] действиях», и пробел, оставленный для цифры, вызывает разноречивые суждения о том, должен или не должен был последовать за существующими четырьмя актами еще один, ненаписанный пятый акт. С нашей точки зрения, четвертым актом пьеса завершается. В финальных сценах этого акта развязываются все основные сюжетные узлы, выясняются отношения между действующими лицами, исчерпывается содержание темы. Правда, остаются не уточненными отношения Клаверова с Кларой Федоровной. Но речь идет именно об уточнениях, не более того. Их драматург мог сделать без труда в двух-трех дополнительных репликах персонажей, если бы довел пьесу до печати. Таким образом, драматическую сатиру «Тени» надо считать законченной вчерне и требовавшей еще дополнительной шлифовки при сдаче в печать.

События пьесы относятся к кануну реформы 1861 года. На это указывает рассказ молодого князя Тараканова о предстоящей «эмансипации», то есть пугающей отмене крепостного права, слова Софьи Бобыревой о студентках, которых начали принимать в Петербургский университет в 1859 году, и т. д. Атмосфера предреформенной России отчетливо передана в пьесе, но одно обстоятельство обращает на себя внимание. Персонажи упоминают и о фактах несколько более позднего происхождения, например о газете «Северная почта», начатой изданием только в 1862 году, о балете «Дочь фараона», впервые показанном на петербургской сцене 18 января 1862 года, и т. д. Можно, таким образом, предположить, что Щедрин начал писать пьесу в 1862 году или, во всяком случае, не раньше этого срока.

По тексту рукописи проходит показательная поправка: название Пензы, откуда приезжает в столицу один из главных персонажей, чиновник Бобырев, драматург заменяет вымышленным названием Семиозерска. По-видимому, поправка вызвана тем, что в январе 1865 года Щедрин уехал из Москвы в Пензу и занял должность председателя тамошней казенной палаты. Освободясь от срочной журнальной поденщины, писатель вновь

чернулся к своей пьесе, пересмотрел отдельные сюжетные ситуации, вплоть до развязки (первоначально Софья Бобырева уходила от мужа вместе с Клаверовым, и Клаверов вынужден был оставить департамент), заменил и даже отменил некоторые персонажи. 1862—1865 годами и определяется время работы Щедрина над пьесой.

«Тени» — бичующая сатира, направленная против бюрократии. Драматург ведет нас в замкнутое бюрократическое царство, где бессильно борются «новые», либеральные веяния со старыми, николаевскими, далеко еще не отжившими. Тени старого так реально нависли над настоящим, старые устои укоренились так глубоко, что топкая трясина «общепринятых узаконений» быстро засасывает протестанта, государственная машина легко втягивает в себя и перемалывает «вольнодумца». Таков именно смысл истории о молодом чиновнике Бобыреве, рассказанной драматургом.

Коллежский советник Бобырев, назначенный сперва в Семеновск, проявил на службе непопозволенное свободомыслие: «несколько отдельных мнений по делам подал», а от этого «и неприятности кой-какие по делам вышли». Бобырев вынужден оставить службу и искать прибежища в столице, у приятеля своей юности Клаверова, дослужившегося до генеральского чина. Под его началом Бобырев мечтает потрудиться для «новых» порядков.

Клаверов некогда отдал дань «идеи просвещенной и добродетельной бюрократии» и тоже был не чужд либеральных настроений. «Да разве мы не либеральничали, разве мы не именем отрицания ворвались в святилище старчества?» — признается Клаверов. Но времена переменились, накануне реформы 1861 года произошла смена административного аппарата, молодые чиновники заняли места старых, тех самых, что изображены в сценке «Недовольные». «Года три тому назад кто мог бы сказать, что мы будем иметь вес, будем занимать видные места в администрации?»

Не в пример прекраснородушному Бобыреву, Клаверов вовремя опомнился, сумел приноровиться к существующим порядкам. Он знает: «От меня просто требуют, чтоб я не возражал, чтоб я исполнял, как машина». И он вступает на путь беззащитного карьеризма, действует «убежденно» там, где его предшественники действовали механически. Охотно подчиняется он «воздействию от старцев», далеко не утративших своей былой власти. С помощью одного из таких всемогущих «стариков», князя Тараканова, которому он «уступил» свою любовницу.

Клаверов к тридцати годам успевает выйти в генералы и возглавить департамент.

В уста Клаверову, человеку по-своему вовсе не заурядному, Щедрин вкладывает блестящую характеристику эпохи: «Нынче старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит». «Все так перемешалось, что самый пронизательный человек не сумеет разобрать, где настоящая сила». Сделанные наблюдения не на шутку пугают Клаверова. «Умрет ли старое, народится ли новое, где будет сила?» — размышляет он, пытаясь заглянуть в будущее. Вывод следует весьма практического свойства: «Надо много ловкости, чтоб пробалансировать подобное время!» И вся логика поведения Клаверова, весь путь его восхождения по ступенькам бюрократической лестницы — это баланс политика, это отказ от убеждений юности, это расчетливый и бездушный карьеризм. «Он прежде всего дитя своего века», — не без восхищения говорит о Клаверове его школьный однокашник и нынешний подчиненный Набойкин.

Что до Набойкина, — он недурно усвоил «мудрость века» и покровительственно наставляет другого своего школьного приятеля, провинциала Бобырева, при первой же встрече: «Я тебе должен сказать, — замечает он с дружеской прямоотой, — что эти отдельные мнения — большая глупость, и если возможно, чтобы Клаверов не знал об этом, то ты как-нибудь устрой... В наше время, друг, необходима дисциплина, а не мнения...»

Бобырев, приехавший в Петербург, чтобы употребить с пользой свои способности, чтобы послужить для «новых» порядков, чрезвычайно озадачен. Между тем Набойкин откровенен и доброжелателен. «Прежде, нежели войти к нам, — предупреждает он, — ты должен заранее убедить себя в доброте системы, всякой вообще, какая бы ни была тебе предложена, и потом совершенно подчинить ей все свои действия и мысли. Ты исполнитель — и ничего больше; твои способности, твое умение, конечно, драгоценны, но они драгоценны только в том смысле, что человек умный и способный всякую штуку сумеет обделать ловчее, нежели человек глупый и неумелый. Клаверов это понял, и потому он так высоко стоит, а будет стоять еще выше... Вот, любезный друг, жизненное направление нашего времени».

Так что же переменилось в заскорузлом бюрократическом мире? Ничего. Решительно ничего. Хваленые «новые веяния» прошли стороной, не коснувшись существа дела. Как и встарь, процветает низкая лесть, рабское чиновничество, своекорыстный расчет. Олицетворяет эту вековечную старину экзекутор Свистиков, шут и угодник, «осколок седой древности», как

рекомендует его Набойкин. По-прежнему рамолический князь Тараканов правит ведомством, решая государственные вопросы по прихоти своей содержанки Клары Федоровны, «знаменитой Клары Федоровны, о которой болтает весь Петербург». А сама Клара Федоровна за крупные взятки распределяет должности, раздаст выгодные откупа и подряды.

Помпадур и помпадурша не появляются на сцене. Но их сумрачные тени нависли над всем происходящим. Их имена многократно упоминаются в разговорах персонажей. На их мнения ссылаются, их волей отдают распоряжения. Обе «тени» охарактеризованы на редкость выразительно и играют важную роль в развитии действия. Своеобразный художественный прием, смело примененный драматургом, — включение в сюжет «закулисных» персонажей на правах ведущих действующих лиц, — придал этим персонажам в данном случае широкое распространительное значение.

Клара Федоровна особенно активно вторгается в действие; она одна из ведущих участниц драматического конфликта. Например, в конце первого акта в кабинет Клаверова входит сын откупщика Нарукавников. Он претендует на теплое местечко в департаменте и уже отвалил за это крупный куш всесильной Кларе. Развязная самоуверенность просителя покоится на убеждении, что «мы, потомки откупщиков, не имеем привычки бросать деньги даром». Нарукавников ведет наступление на Клаверова с прочных позиций: он не только обладатель тугого денежного мешка; ему покровительствует сама временщица.

Клаверов выпроваживает наглеца, едва сохраняя самообладание. Его высокомерие выскочки уязвлено. «Приятно получать такие щелчки по носу? а? приятно? И от кого? от женщины вольного обращения! — восклицает он, оставшись один. — Да, от нее, от нее, я не могу скрыть от себя, что от нее! Если б не она, я бы смешал с землей это откупщицье отродье, а теперь...» Оскорбительный щелчок по носу все время напоминает о себе. Монолог превращается в своеобразную перепалку с незримым противником.

Как отомстить бывшей любовнице, сделавшейся всесильным врагом? Повторить уже блестяще удавшийся ход. «Сосватать» старому князю другую женщину. «Ба! Бобырев... Соничка Мелипольская... какая мысль!» — восклицает наконец Клаверов, осененный идеей нового своднического подвига. Теперь не кто иной, как жена Бобырева должна стать в руках Клаверова орудием свержения Клары...

Активная роль «закулисных» персонажей пьесы выступает в этом и подобных ему эпизодах. В схватке с ними определяется исход трагикомедии выскочки.

Ставка на создание второй Клары объясняет все последующие отношения Клаверова с Бобыревыми и прежде всего с Софьей. Подобно некоему Пигмалиону от бюрократии, пробует Клаверов, а с ним Набойкин и все остальное окружение Софьи, создать новую статс-Галатею, вдохнуть в нее отравленное дыханье черствого века.

А Софья — та жадно впитывает в себя впечатления светской столичной жизни. Начальные комедийные эпизоды рисуют кружение сердца юной легкомысленной провинциалки. Софья полна счастливых ожиданий. В ней пробуждена какая-то невинная испорченность, безотчетная готовность веселиться и веселить. Она с ясными глазами выслушивает двусмысленные любезности верткого Набойкина, принимает домогательства сиволапого откупщика Обтяжнова, восхитительно посмеивается над светскими хлыщами Апряниным и Камаржинцевым, наконец с робкой беззастенчивостью льнет к Клаверову, ставшему ее любовником.

Таким образом, проклятый водевиль смешался и тут с отвратительной трагедией. Водевиль пока преобладает. Бобырев выслуживает чины — его жена делает головокружительную, как ей кажется, светскую карьеру. В третьем акте Софья на вершине своих успехов. Когда горемычный муж, прихватив хересу, удаляется со Свистиковым в кабинет, в ту же гостиную вваливается компания на подпитии. Софья окружена поклонниками. Старый князь уже удостоил ее благосклонностью. Она царит в своей гостиной. И как будто непроизвольно сталкиваются контрастные состояния героини. «Скажите, *messieurs*, отчего так скучно жить на свете?» — спрашивает она вдруг в самый разгар бесшабашного веселья. Вновь водевиль сплетается с трагедией.

Водевиль пятится от трагедии в четвертом, последнем акте. К Софье приходит горькое прозрение. Ее финальный монолог перед Клаверовым звучит выстраданной обличительной речью. И все же это не моральное возрождение героини. Она покидает кабинет Клаверова, опираясь на руку молодого князя Тараканова, сопровождаемая матерью-сводней. Легко разгадать саркастический намек драматурга: Софья уже прошла клаверовскую школу, вторая Клара рождена и воспитана. Как и первая Клара, она — орудие, Клаверовым созданное и против него же обращенное. Тени и тут осиливают. Торжествуют пока что они.

В конце концов, именно тени соткали липкую паутину, опутавшую Бобырева. Благодушный романтик и сам не заметил,

как постепенно расстался с былыми идеалами, с либеральными ожиданиями юности. Он устремился по стопам Клаверова на путь неприкрытого карьеризма. А Клаверов тем временем со-вратил его жену и затем расчетливо передал ее старому князю — точь-в-точь так же, как некогда передал ему и Клару. Князь благодетельствует Клаверова, Клаверов презрительно покровительствует Бобыреву. В этой злокозненной иерархии теней высокопоставленная тень поработщает тень нижестоящую, ниже-стоящая — коленопреклоненную, а та — распростертую ничком, совсем как в экспозиции-предупреждении к «Делу» Сухово-Кобылина.

В «Тенях» Щедрин единственный раз попробовал частично отступить от драматического конфликта «гоголевского» типа и наметить контуры положительного героя не только в авторском идеале, «противоположном описываемому», но и в виде одного из персонажей. Попытка оказалась эскизной: положительный герой действовал в ряду внесценических персонажей пьесы, и самый конфликт этого плана протекал за сценой. Дело в том, что Бобырева хочет отстоять группа чиновников-либералов во главе с его давним школьным другом Шалимовым. Не выводя Шалимова на сцену, драматург уделил ему такое же внимание, как его антиподам — князю и Кларе. Но в этой пьесе четких социальных характеристик облик либерального чиновника Шалимова получился расплывчатым и представляет собой уязвимое звено художественного замысла. На долю персонажа досталась непосильная нагрузка. Условность образа Шалимова подтверждает слова Маркса о том, что Щедрин не был счастлив в своих положительных выводах. И уже поневоле Щедрин совсем глухо упомянул о другом положительном «закулисном персонаже», Секирине, чья фамилия, как видно, содержит намек на представителя революционной демократии, бросившей народу клич: «В топоры!» Это на Секирина «злобно посматривал» старый князь, называя «красных» виновниками предстоящих реформ.

Как бы то ни было, письмо Шалимова заставляет Бобырева оглядеться вокруг и призадуматься. Он остро переживает слова дружеского предостережения: «С кем ты связался, кем окружил себя!.. Клаверов! Набойкин! Да разве ты не чувствуешь, каким от них разит тлением, разве в тебе до такой уже степени притупилась способность разгадывать людей, что ты не можешь понять, что эти люди не представляют даже залогов жизни!»

Не только князь и Клара, но и Клаверов, Набойкин — это

«тени человеческие», они живут призрачной жизнью, лишены будущего.

Намек Шалимова на отношения Клаверова и старого князя с Софьей словно добивает жалкого, недалекого чиновника. Напившись пьяным, Бобырев врывается в комнату, где Софья принимает своих гостей. Он бросается к Клаверову: «Я напился пьян для того, что мне необходимо сказать тебе при всех, что ты подлец, Клаверов. . . Да, ты подлец, подлец и подлец! Трезвый я не сказал бы тебе этого! . . .»

Обличение неотделимо от саморазоблачения. Да, трезвый Бобырев не дерзнул бы на такой шаг. Хмель проходит, а с ним гаснет последняя вспышка протеста, последняя искра человеческого достоинства. Еще более жалкий, чем прежде, Бобырев униженно просит извинения у своего начальника. Куда девались мечты о бескорыстном служении отечеству, порывы к «высокому и светлому»? Бобырев смирился, сломленный обстоятельствами. Он сам стал тусклой, бесплотной тенью этих обстоятельств.

Такова истинная цена либерализма. Таков исход судьбы чиновника «независимого образа мыслей». Быстро облезает либеральный глянец щедринаского героя. За всеми видимыми разногласиями либеральствующих чиновников и откровенных ретроградов драматург показал их конечное единство и общность.

Прообразами драматической сатиры «Тени» явились реальные современники Щедрина. Но обобщающие задачи художника далеко выдавались над плоскостью прямых памфлетных обличений. Князь Тараканов — это не только граф В. Ф. Адлерберг, ставший министром императорского двора еще при Николае I; Клара Федоровна — не только конкретная В. И. Буркова, фаворитка Адлерберга; Клаверов — не только доверенный чиновник министра барон К. К. Кистер, которому к воцарению Александра II было тридцать четыре года; а Шалимов — не только крупный чиновник А. М. Унковский, прогрессивный общественный деятель эпохи реформ и близкий друг Щедрина, человека, которого преследовало правительство и которого с уважением называл В. И. Ленин. . .

О принципах решения сходных обобщающих задач Щедрин писал 2 апреля 1871 года А. Н. Пыпину в связи с «Историей одного города»: «Критик должен быть прозорлив и не только сам угадать, но и другим внушить, что Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и граф Д. А. Толстой, и даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы».

Говоря о партиях отнюдь не в нашем современном понимании

этого слова, Щедрин тем не менее практически претворял в своем творчестве идею непримиримой партийной тенденциозности. Воплощая в образах типические черты «известных партий», в столкновениях людей — борьбу старого и нового, он достигал большой силы сатирических обобщений. Сатирические персонажи пьесы — образы емкие и многозначные, несущие в себе резко выраженные тенденции своей судьбы. Разоблачая партию «умирающих», партию «теней», которые «не представляют даже залогов жизни», драматург смело проводит тему их исторической обреченности.

Задачи, подсказанные идейным замыслом пьесы и характером изображаемой среды, обогатили щедринскую драматическую образность. В «Тенях», как раньше в «Смерти Пазухина», по-прежнему важную композиционную роль выполняют монологи, служащие целям самораскрытия персонажа. Дальнейшую разработку получает искусство диалога. Важным носителем драматического действия, наряду с диалогом-стычкой, выступают диалог-заговор и диалог-провокация, столь характерные для человеконенавистнических взаимоотношений большинства действующих лиц. Открытых сражений в «Тенях» еще меньше, чем в «Смерти Пазухина»: к ним принадлежат только диалог Клаверова и Нарукавникова в первом акте, пьяная эскапада Бобырева в финале третьего акта и заключительная сцена ухода Софьи от Клаверова в четвертом акте. Чуть ли не все остальные диалоги представляют собой лукавые беседы заговорщиков, стремящихся объегорить друг друга, либо вдвоем замышляющих нечто предосудительное против третьего, отсутствующего персонажа. Таковы диалоги Клаверова и Набойкина, Клаверова и молодого князя Тараканова в начальных сценах первого акта, где по-разному обсуждаются планы в отношении Клары. Большой диалог Клаверова и Софьи и эпизод с букетом от старого князя во втором акте реализуют в наглядном действии интригу: Клаверов соблазняет Софью, чтобы затем ею соблазнить князя. Цель — создание второй Клары, способной занять место ненавистной Клаверову нынешней княжеской фаворитки; средство — совращение Софьи, обман Бобырева. Характер заговора имеют в третьем акте диалог Бобырева и Свистикова, краткий диалог Софьи и Набойкина. Таковы же, наконец, почти все сцены последнего акта.

Нередко и монолог оказывается своеобразным диалогом персонажа сценического и персонажа внесценического. Например, монологи Клаверова в финале первого акта и в четвертой сцене второго акта обращены, последовательно, к Кларе и к Шали-

мову. Монолог Бобырева в начале третьего акта обращен к ряду отсутствующих на сцене лиц.

Существенная особенность словесной ткани «Теней», в прежних пьесах Щедрина так отчетливо не проступавшая, — разработка определенной системы речевых и интонационных «лейтмотивов», пронизывающих высказывания персонажей. Если в «Смерти Пазухина» мотивы «светопреставления», борьбы за наследство, за капитал по-разному варьировались в репликах и монологах всех центральных действующих лиц, не принадлежа никому в особенности, то в «Тенях», где изображена столь же замкнутая сословная среда, система «лейтмотивов» помогает индивидуализации персонажей, их самораскрытию и их саморазоблачению.

В третьем акте Софья неоднократно восклицает о скуке и желании веселиться: «скука какая!», «женщины тоже хотят веселиться!», «мы сегодня будем веселиться», «так мы сегодня веселимся, messieurs! (зевает)», «скажите, messieurs, отчего так скучно жить на свете?», «нет, серьезно, мне скучно!» В этих словах, в капризно-кокетливой интонации, их сопровождающей, схвачена и удручающая пустота легкомысленного, праздного существа, и таящаяся где-то в глубине души разъедающая неудовлетворенность жизнью.

Красноречив и «лейтмотив» откупщика Обтяжнова: «Солидное, господа, солидное — вот наш девиз». Прозвучав в одной из начальных реплик Обтяжнова, он затем варьируется: «Для нашего брата, солидного человека...», «Вспомните когда-нибудь и нас, солидных людей!» и т. д. В пьесе о ветхих «тенях», об «умирающих» самоуверенный девиз откупщика сплошь и рядом окрашивается очевидной иронией драматурга.

Сатирическим задачам служит и «лейтмотив» Клаверова, особенно наглядно заявляющий о себе в монологах. Выражен он, впрочем, не определенной словесной формулой, а интонацией, вопросительной и смятенной, которая с самого начала пронизывает три из имеющихся четырех монологов Клаверова. «Что теперь делать?» — так начинается один из этих монологов. «Приятно получать такие щелчки по носу? а? приятно? И от кого? ..» — зачин второго. «Ну вот, я и добился... только чего добился?» — начало монолога, открывающего последний акт. Далеко не случайна эта вопросительная интонация в речи героя, остающегося один на один с собой: она — не только от склонности политика оценивать ситуацию, не от избыточной его рефлексивности, а прежде всего — от пугающей зыбкости положения.

В обиходе ловкого и циничного карьериста много полувопросительных «девизов», характеризующих либеральное фразерство вообще: «Какие новые уступки сделать, какую новую комбинацию придумать?», «Вот и угадывай тут, умей составить целые фразы из разрозненных слов, схваченных на лету!», «Надо много ловкости, чтоб пробалансировать подобное время!» Признания, вырвавшиеся невзначай, рожденные психологией неомолчалинского склада, — не просто блестящие афоризмы сатирика Щедрина: они воспринимаются в живом драматическом контексте именно как факты внутреннего самораскрытия, невольного саморазоблачения Клаверова.

Признания такого рода, сделанные мимоходом и характеризующие больше всего способ мышления героя, дополняются другими признаниями, взвешенными, обдуманнными, программными, рожденными его философией и определяющими уже содержание мышления: «Нахальство есть самое верное средство, чтоб не затонуть в болоте, которое мы называем жизнью», «Подлость позволительна, даже в известной степени допускается как необходимая приправа жизни, но неумение, но глупость — вот где настоящее преступление, вот где позор!», «Сила не в мнимоблагородных поступках, сила во власти, сила в том, чтоб удерживать за собой свое положение!» и т. п.

Вместе взятые, обе эти группы высказываний составляют катехизис карьеристского образа действий, кредо растленной индивидуалистической морали. Дав ненавистному для него герою высказаться откровенно и до конца, драматург уже самой мерой своей реалистической объективности достиг высокого сатирического результата.

Подле своего вчерашнего приятеля и нынешнего начальника Клаверова мелким бесом вьется угодливый плут Набойкин. Он поддельвается под Клаверова, думает его мыслями, говорит его словами. «Он так же, как и все эти трутни-проходимцы, весь шит из чужих лоскутьев, весь набит чужими словами, весь пропах чужими запахами», — с высокомерным презрением отзывается о нем Клаверов, сам чрезвычайно далекий от подобной заурядности. Характерно, что в репликах Набойкина нет собственной определительной интонации, а лишь отчетливо различимы отзвуки речей «патрона». Пересказом заповедей Клаверова звучат многие слова Набойкина: «Необходимы связи, а для того, чтобы добыть связи, необходимо делать уступки — в этом вся теория жизни!», «Человек сильный обязан завладеть этими двумя, обязан заставить их повиноваться себе; если он не успел в этом, стало быть, он сам виноват; стало быть, он недоста-

точно силен...» Обращает на себя внимание уже самая «клаверовская» конструкция фразы, с повтором одних и тех же слов, придающих ей повелительный, императивный характер. Но в откровениях Набойкина отзываются лишь вслух высказываемые мысли Клаверова: вопросительные девизы из смятенных внутренних монологов начальника неведомы и недоступны подчиненному. Стереотипные формулы Набойкина естественно вливаются в афористически четкий диалог, создают внутреннюю переключку персонажей, слагаются в некую законченную систему взглядов, образуют кодекс неписанных норм.

Бобырев оказывается наиболее пассивным объектом действия в сложной субординации персонажей-теней. Главными субъектами действия, как отмечалось, тут выступают закулисные тени — Клара, князь. Все основные участники событий испытывают на себе воздействие их воли. Ощущает его и Клаверов, обходными путями пробует противиться и в конце концов сознает свое поражение. Сам будучи объектом влияния закулисных теней, Клаверов, однако, выступает активным субъектом действия в отношениях с Бобыревым. Подчиненность позиции Бобырева в драматическом конфликте, либеральная бесхребетность героя выражаются и в его речи. Драматург намеренно делает речевую характеристику Бобырева бесцветной, неиндивидуальной. «И что за выражения! как этот человек тривиален!» — отзывается о муже по-французски Софья. Действительно, Бобырев изъясняется стертыми фразами, а если и употребляет какую-нибудь поговорку, так уж непременно самую затрепанную, вроде «а ты пей, да ума не пропей». Но отсутствие характера тоже может быть способом характеристики. Именно таким способом и пользуется здесь драматург, находящий в безликости своего героя типичную черту выразителя «благонамеренных дерзновений».

Так в «Тенях» развились достижения Щедрина-драматурга, мастера речевой характеристики, психологически содержательного слова, реплики, монолога, диалога. Многообразные приемы драматического мастерства исподволь накапливались в творчестве Щедрина и уже в «Губернских очерках» проявились с большой художественной силой. Они позволили писателю, глубококому знатоку жизни и общественных отношений его времени, тонкому мыслителю и психологу, создать одно из великих произведений русской драматургии — комедию «Смерть Пазухина». Рядом со «Смертью Пазухина» по праву достойна стоять драматическая сатира «Тени», крупное произведение драматургии русской революционной демократии.

Пьесу впервые сыграли 26 апреля 1914 года на вечере

Литературного фонда, посвященном двадцатипятилетию со дня смерти Щедрина. Поставил ее режиссер А. Л. Загаров в Мариинском театре силами артистов Александринского театра. Роль Клаверова исполнял Б. А. Горин-Горайнов, Бобырева — Н. Н. Ходотов, Софьи — Е. И. Тиме, Свистикова — В. Н. Давыдов, Обтяжнова — И. М. Уралов. Шел спектакль в сборных декорациях, текст пострадал от режиссерских купюр. И все-таки даже либеральная печать, далекая от щедринских революционных выводов, не могла отрицать художественного успеха постановки. У откровенных реакционеров пьеса вызвала злобную брань. Сатира Щедрина оказалась слишком своевременной и острой в канун крушения самодержавного строя. Печать заранее сообщала, что пьеса пройдет на сцене только один раз. Правда, имеются сведения о постановках «Теней» в Ставрополе и Севастополе, прошедших в мае того же года. Тут сценическая история пьесы надолго обрывается. Это лишь подтверждало основательность взгляда писателя на то, что в тогдашних условиях пути на сцену «Теням» были заказаны. Пьеса была страшна для самодержавия.

Но пьеса пережила самодержавие и получила в наши дни интересную сценическую жизнь. В 1952 году состоялась премьера «Теней» в ленинградском Новом театре (ныне — Театр имени Ленсовета). Спектакль, поставленный Н. П. Акимовым, тонко раскрыл социально-психологические мотивы щедринской сатиры.¹ Вскоре он был экранизирован. Успех ленинградской постановки побудил обратиться к «Теням» и другие творческие коллективы страны, среди них Московский театр имени А. С. Пушкина, Художественный театр Латвийской ССР и другие.

5

Есть своя жестокая логика в пути Щедрина-драматурга, так рано оборванном.

К тому времени, когда писатель прекратил работу над своей последней пьесой — драматической сатирой «Тени», он был широко известным прозаиком, имевшим немало приверженцев и даже подражателей; круг его читателей увеличивался год от года. Но это был драматург без своего театра, автор ряда не поставленных на сцене пьес, преследуемый цензурой.

¹ См. сб.: «Тени». Спектакль Ленинградского государственного театра имени Ленсовета. М., «Искусство», 1954.

С усилением реакции, наставшим вскоре после отмены крепостного права, сценическая жизнь для драматургии Щедрина была заказана надолго. Он сам, находившийся в плену крепостной цензуры, видел это отчетливо. Не случайно именно в 60-е годы складывались в его творчестве приемы «эзоповской» речи, идущей от лица сатирического персонажа-повествователя: инсказанья были единственно возможным путем сатирических обличений в прозе, но они решительно не отвечали природе драматических жанров. В прозе и публицистике Щедрин искусно пользовался эзоповской манерой, но все-таки это была вынужденная форма литературного повествования писателя, лишённого возможности открыто говорить с читателем на главные темы дня, и сам писатель называл эту свою манеру «рабьей».

Щедрин 60-х—80-х годов мог бы создать не одну пьесу острого сатирического звучания. Этому не суждено было осуществиться в условиях давящего пресса цензуры. При всем том писатель охотно обращался к формам драматизированного очерка, создал несколько своеобразных памфлетов в лицах. Его коротенькая «комедия в четырех сценах» под названием «Секретное занятие» (1863) высмеивала реакционеров Каткова, П. Леонтьева, Н. Павлова, тайком читающих «Колокол» Герцена. Драматическая была «Стрижь» (1864) полемически направлена против Достоевского и консервативных идей его журнала «Эпоха». В текст книги «За рубежом» (1880—1881) Щедрин включил «разговор в одном явлении» — «Мальчик в штанах и мальчик без штанов», «драматический разговор в одном явлении» «Граф и репортер» и «прерванную сцену» «Торжествующая свинья, или Разговор свиньи с правдою». В заключительную главу «Современной идиллии» (1883) он ввел «две картины» — «Злополучный пискарь, или Драма в кашинском окружном суде».

Сатирическим образом невежественного «мальчика без штанов» воспользовался В. И. Ленин в статье «О праве наций на самоопределение» (1914), направленной против ликвидаторов и буржуазных националистов. Образ «торжествующей свиньи», сомневающейся в существовании солнца и в необходимости свободы, воскресил Горький в одном из своих «Очерков и набросков» 1895 года. А 27 апреля 1914 года «Торжествующую свинью, или Разговор свиньи с правдою» перепечатала большевистская газета «Путь правды».

Сценки Щедрина служили надежным оружием политической борьбы. Средства диалога и речевых характеристик помогали писателю острее воплотить сатирический замысел, играя, однако,

чисто вспомогательную роль. К постановке эти сценки, разумеется, не предназначались.

Отрекаясь от драматического творчества, Щедрин между тем не оставался безучастен к судьбам русской драматургии, русского театра. Его журнальная публицистика изобилует отзывами о пьесах, спектаклях, актерах. Он посвятил специальные статьи разбору новейших произведений отечественной драматургии. Высоко оценивая творчество Островского, «великую силу» его таланта, Щедрин в то же время выступал против драмоделов-ремесленников, спекулирующих на злобе дня. Этих бесчисленных «самопишущих литераторов» он именовал «добрými малыми, которые не знают, куда деваться от скуки». Далекие от действительных интересов народа, они не умели хотя бы частично отразить главные конфликты современности. Их отрицания были величиной «с булавочную головку», их утверждения Щедрин предлагал выразить в названии, одинаково подходящем для всех пьес, ими написанных: «Детские мысли, или чего хочу — не знаю, о чем тужу — не понимаю».

Не только публицистика, но и проза Щедрина включает в себя многочисленные образные сравнения, заимствованные из области театра и служащие все тем же целям сатирического обличения. Писатель нередко говорил о насквозь фальшивой «театральности» эпохи «освободительных реформ». В «Губернских очерках», в «Тенях» и т. д. он сравнивал либеральствующих фразеров с плохими актерами, которые играют «кожжей, а не внутренностями», изобличал «картонность» их поз и речей, «ведливость» их переживаний и поступков.

Особенно широко обращался Щедрин в своих произведениях к образам русской классической драматургии. Он как бы продолжал во времени жизнь фонвизинских, грибоедовских, гоголевских сатирических типов, погружая их в мутные волны современной ему действительности. В качестве государственных чиновников в книгах Щедрина выступают фонвизинские Митрофан, Скотинин, Кутейкин, Цыфиркин. В «Господах ташкентцах» Митрофан оказывается в роли неудачливого просветителя. В очерках «Господа Молчалины» Щедрин дал несколько вариантов судьбы грибоедовского персонажа. Один из Молчалиных руководит либеральной газеткой «Чего изволите?». Начальниками другого Молчалина, Молчалина-чиновника, поочередно оказываются Чацкий, Репетилов и молодой князь Тугоуховский. Здесь же изложена дальнейшая судьба Фамусова и Софьи.

Близость сатирических образов Щедрина с образами, созданными его великими предшественниками, отмечали еще

Добролюбов и Чернышевский. На нее указывал Горький в своих лекциях 1909 года: «Взять литературного героя, литературный тип прошлого времени и показать его в жизни текущих дней — это любимый прием Щедрина. Его герои в 70-х—80-х годах — потомки Хлестакова, Молчалина, Митрофана Простакова, заполнившие всю жизнь с особенной силой после 1881 года. Значение его сатиры огромно, как по правдивости ее, так и по тому чувству почти пророческого предвидения тех путей, по коим должно было идти и шло русское общество на протяжении от 60-х годов вплоть до наших дней. . . В наши дни Щедрин ожил весь. . .»¹

Сам Горький воспринял многие черты щедринского сатирического метода в своей художественной прозе и публицистике. Традиции Щедрина-драматурга продолжились и в драматическом творчестве Горького. Острота сатирических характеристик, публицистическая обнаженность призывов, сила политических обличений, умение уловить политику в быте отмечают уже первые пьесы Горького. В «Мещанах» он подхватил тему о людях, «не представляющих даже залогов жизни», и противопоставил Бессеменовым, людям «без семени», без будущего, хозяев завтрашнего дня, таких, как революционный пролетарий Нил. Разоблачению «умирающих» Горький посвятил пьесу «Последние», и звучащие там слова о «трагическом балагане» как стиле жизни Коломийцевых объективно близки словам Клаверова о смеси «проклятого водевиля» и «отвратительной трагедии». Конец щедринских «прошлых времен» показан в гибели символической «улицы», на которой заблудился Егор Булычов, в судьбах ее разноликих обитателей. Несомненно, с учетом финала «Смерти Пазухина» написана заключительная сцена второй редакции «Вассы Железновой» — последней работы Горького-драматурга.

Образная система Щедрина оказала влияние и на творчество Маяковского, в частности на его драматургию. Маяковский пощедрински опирался в своей поэзии на классические образы русской сатиры. Образы произведений самого Щедрина, приемы щедринских аллегорий и сатирических обобщений Маяковский применял и в ранних сатириконских «гимнах», и в таких стихах 20-х годов, как «Столп», «Служака», «Помпадур». Сатирический образ «клопа». этот символ застоя и реакции из щедринских «Признаков времени», Маяковский позднее, в других исторических условиях, по-своему расшифровал как символ

¹ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 273—274.

вредоносной, ядовитой обывательщины, обреченной на гибель. Отрицание старья, сгущенное до гротеска, меткость речевых характеристик, отточенность сатирического языка, действенная сила сценического слова, комическая функция имен собственных — все это сближает феерическую комедию Маяковского «Клоп» и драму с цирком и фейерверком «Баня» с драматическими сатирами Щедрина.

Щедрин — один из тех талантливейших создателей русской драматургии XIX века, которые выразили ее передовые тенденции, упрочили ее славу, утвердили ее мировое значение.

Д. И. Золотницкий

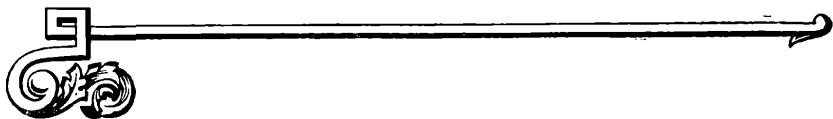




Л. Н. ТОЛСТОЙ

1 8 2 8 — 1 9 1 0





1

Драматургические произведения Толстого заняли одно из первых мест в мировой драматургии XIX—XX веков.

Драматургия и художественная проза великого писателя неразрывно связаны друг с другом. Его драматургию отличают та же эпическая широта охвата социальной жизни в ее существенных проявлениях, то же изумительное постижение тончайших движений, «текучести» человеческой психики, та же непревзойденная пластичность образов и то же многообразие средств художественного выражения, которые свойственны толстовской прозе. Внутренний драматизм и «сценизм» в высшей степени свойствен не только пьесам, но и всему художественному творчеству Толстого, о чем писал, например, Р. Роллан, проникательно отметивший это своеобразие творчества Толстого, находившегося, по его мнению, «под сильным воздействием законов театра».¹

Многие из художественных открытий Толстого, ставших затем достоянием современного реалистического искусства, например разработка внутренних монологов, изображение одних и тех же жизненных явлений через восприятие самых разных по своему жизненному мироощущению лиц, приемы типизации образов и передачи изменчивости и многогранности человеческой психики и т. д., — взаимно оплодотворяют эпическое и драматическое творчество Толстого.

¹ Р. Роллан. Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, стр. 312.

Признавая основным назначением искусства воспитание общественного самосознания народа, Толстой доказывал: «Как только искусство перестает быть искусством всего народа и становится искусством небольшого класса богатых людей, оно перестает быть делом нужным и важным, а становится пустой забавою».¹

В этом изречении, написанном Толстым для актера П. Н. Орленева, приезжавшего в Ясную Поляну с проектом организации общедоступных спектаклей, выражено его неизменное понимание огромного воспитательного значения драматического искусства.

Драматургия Толстого оказала огромное влияние на развитие русской и мировой драматургии. «Мои литературные корни уходят в Толстого... Моя драма «Перед восходом солнца» была оплодотворена «Властью тьмы», особой смелостью ее трагизма», — писал Г. Гауптман. Литературные корни некоторых пьес Б. Шоу («Разоблачение Бланко Поснета», «Дом, где разбиваются сердца»), по его собственному признанию, уходят также в Толстого. Художественный метод Толстого и его взгляды на искусство, в частности его идеи создания народного театра, отразились в творческих поисках Р. Роллана в книге «Народный театр» и его практических попытках совместно с режиссером Морисом Потешером, получивших одобрение самого Толстого, организовать во Франции народный театр, в творческой практике «Свободного театра» Андре Антуана в Париже, в постановках «Свободной сцены» Отто Брама и в деятельности Макса Рейнгардта в Германии, в сценической деятельности С. Моисси, Э. Цаккони, Матсуи Сумако и многих других.

Как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, «толстовское гнездилось в самом организме Художественного театра». Художественное мироощущение Толстого чувствовалось не только во всех лучших постановках, не исключая и пьес Чехова, но и было «в самых недрах воспитания... актерского коллектива».²

Трудно переоценить значение творческого наследия Льва Толстого для советской литературы и советского театра. «Поистине, — как утверждал, исходя из собственного творческого опыта прозаика и драматурга, А. Н. Толстой, — Лев Толстой — это академия для каждого писателя».

¹ А. Н. Толстой. Собр. соч. в девяносто томах, т. 90. М., Гослитиздат, 1952, стр. 150. Далее в статье цитируется это издание.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. Academia, 1936, стр. 371.

Работа Толстого над пьесами характеризуется напряженными поисками нового. Черновые редакции и варианты пьес, дневниковые записи, сопутствующие работе над пьесами, воспоминания современников свидетельствуют, что он неустанно совершенствовал свои драматические произведения, переделывая отдельные акты, сцены, характеры, реплики, отшлифовывая в них каждое слово. Недовольный сделанным, он оставлял на время работу над ними, потом вновь «грабил» свои записные книжки, «втягивался все дальше и дальше», «бредил целые ночи», посещал репетиции, спектакли своих пьес.

«Между тем, что на бумаге и тем, что на сцене — целая бездна», — говорил Толстой. Поэтому он ревностно относился к сценическому истолкованию своих пьес. Из воспоминаний современников и дневников самого Толстого известно, сколько творческого труда и подлинной заинтересованности в сценическом успехе каждого из исполнителей проявил он, например, во время первой постановки «Плодов просвещения» в Ясной Поляне. Известно также, что Толстой из Ясной Поляны пешком ходил в Тулу, где в исполнении любительского коллектива шли репетиции «Плодов просвещения».

Во время постановки «Власти тьмы» в Малом театре автор сам читал свою пьесу актерам, присутствуя на репетициях, он входил во все детали постановки, охотно давал указания исполнителям и режиссеру. На просьбу актера П. М. Свободина, собиравшегося играть роль Акима, Толстой ответил подробным письмом, разъясняющим сущность образа. Когда М. Г. Савина приехала к Толстому просить разрешения поставить в свой бенефис «Власть тьмы» и сказала, что хочет взять роль Анютки, то он не ограничился только разрешением: «Мы с ней прочли, — рассказывал сам Толстой, — обе роли — Анютки, а потом Акулины. . . Я ей посоветовал: уж если ей играть, то Акулину, это больше ей подходит хотя она и говорила, что «это не совсем ес етроі». Скромно выслушав Толстого, Савина просила его прочесть ей одну, две сцены с участием Акулины, а потом сама читала и «уловила верный тон».¹

Отправляя семью в Малый театр на премьеру «Власти тьмы», Толстой просил передать исполнителю роли Митрича Н. И. Музилю, «чтобы он соломой сгребал не граблями, а руками». Хотя кое-кого в театре это авторское указание удивило, но Музиль, которому это было уже нелегко, выполнил его просьбу, так как понял ее глубокий смысл; сосредоточив внимание зрителя на

¹ «Толстой и о Толстом», вып. 2. М., 1926, стр. 111.

такой внешней детали, как грабли, исполнитель роли мог отвлечь внимание от душевного состояния Никиты, решившегося на самоубийство.

Можно было бы привести еще много и много примеров, характеризующих острую заинтересованность великого писателя в сценической судьбе своих пьес. Но еще больше материалов показывает неустанную работу Толстого-художника над поисками нового, над совершенствованием уже найденного. Творческая история каждого из драматургических шедевров Толстого — ярчайший пример такой взыскательной и вдохновенной работы.

Из первых драматургических опытов Л. Толстого (1856—1866) до нас дошли законченная, хотя и не до конца художественно завершенная комедия «Зараженное семейство», а также несколько фрагментов, планов, сценариев задуманных, но не осуществленных пьес.

Судя по содержанию, по совпадению большинства действующих лиц, места действия (усадьба князя Зацепина, поместье князя Коломина), «Дворянское семейство» и «Практический человек» представляют собой варианты одной и той же задуманной комедии (от «Дворянского семейства» до нас дошли только один акт и сценарий, от «Практического человека» — только первое явление первого акта).

Основной драматургического конфликта обоих вариантов комедии, по замыслу Толстого, должно было служить столкновение двух братьев, выразителей противоположных мироощущений. И в семье, и в обществе процветает и пользуется любовью честолюбивый и корыстолюбивый прожигатель жизни Анатолий. А мечтатель Валерьян, охарактеризованный Толстым как «Гамлет нашего века — вопиющий больной протест против всего, но бессилие», ни в ком не находит ни поддержки, ни сочувствия. «Трагический Валерьян», считающий свою жизнь погибшей. пьет запоем, но «говорит всем правду».

Еще острее и злее сатира Толстого на распущенные нравы людей «высшего» светского общества, прикрывающихся идеями свободной и независимой любви, также в предполагаемых комедиях «Дядюшкино благословение» и «Свободная любовь». являющихся вариантами одной и той же пьесы, действие которой происходит в Москве. Под названием «Дядюшкино благословение» известен только план трех действий, а под названием «Свободная любовь» — три явления первого акта.

В комедии «Свободная любовь» главным действующим лицом является Лидия Андреевна Щурина, столичная дама, которая, по ее словам, «уже давно стоит выше суеверий толпы». Ще-

голяя модными идеями Жорж Занд о правах женщины и свободной любви, она меняет на глазах мужа своих любовников. А муж, прикрываясь этими же «идеями», из корыстных целей попустительствует разврату жены. Он обеспокоен лишь тем, чтобы жена не отвергла любовь старого дядюшки, на средства которого они ведут роскошную жизнь. По замыслу автора, этой молодой даме должен был быть противопоставлен в комедии образ простодушной, наивной девушки Оленьки, приехавшей из глухой провинции.

Судя по этому отрывку, изменение первоначального замысла комедии с «Дядюшкиного благословения» на «Свободную любовь» больше соответствовало задаче осмеяния «эмансипации женщин», воспринятой в кругу столичного дворянства в грубо искаженной форме.

Первым законченным драматургическим произведением Толстого была комедия «Зараженное семейство» (1863—1864). Окончательный текст ее, подготовленный Толстым для постановки на сцене Малого театра, был утерян и до нас не дошел. Опубликованный уже в наше время текст «Зараженного семейства» представляет собой черновую редакцию, художественно незавершенную.

Комедия «Зараженное семейство» была написана в годы, когда вышли в свет «Отцы и дети» Тургенева (1862), «Что делать?» Чернышевского (1863), вызвавшие живую реакцию и полемику в обществе и в журналах. Проблема «отцов и детей», борьба двух мировоззрений — демократического и либерального, — явилась в этот период одним из самых жгучих вопросов современности. В комедиях «Зараженное семейство» и «Нигилист» («Комедия в трех действиях») Толстой откликнулся на эту полемику, и хотя в комедии есть ряд превосходных сцен и образов, в целом эта вещь оказалась глубоко противоречивой и вскоре получила суровую оценку со стороны самого автора.

Обличительный пафос комедии направлен главным образом против Венеровского. По отношению к нему Толстой не жалеет сатирических красок и именно потому, что претендующий на роль общественного деятеля и вождя молодого поколения, Венеровский глубоко равнодушен к положению народа. Ему не дано ни одной реплики, в которой он в той или иной мере отзывался бы на бедственное положение крестьянства после его так называемого «освобождения», хотя это один из самых злободневных вопросов современности.

Не оставляя места для сомнения в социальном облике Венеровского, Толстой устами Твердынского еще раз подчеркивает:

«Как хотите — индивидуум, служащий по акцизному правлению, имеющий и лошадку, и квартиру, и 2000 жалованья, — уж никак не новый человек, а новый синьор». Разоблачение либерально-буржуазной сущности «нового синьора» и является главной художественной задачей Толстого в комедии «Зараженное семейство».

Сложнее отношение Толстого к студенту — репетитору сына Прибышева Твердынскому. При анализе образа создается впечатление, что автор писал положительный характер, но к концу работы передумал. Если Венеровский глубоко чужд народу, то Твердынский горячо сочувствует тяжелому положению крестьян: «Мужики вон пашут с 4 часов, а тут до 12 чай пьют. Ведь как же с этим помириться?»

Твердынский связан с людьми, у которых ясная и определенная цель. «Наступит дело — я труженик и боец», — говорит он о себе. Положительное впечатление от этого образа снижается лишь в финале комедии. Твердынский вдруг пасует перед Венеровским, неуважительно и пошло ведет себя со своей единомышленницей Дудкиной.

Особое место в «Зараженном семействе» занимает образ Катерины Матвеевны Дудкиной, племянницы помещика Прибышева. Эта «стриженная, в очках, в коротком платье, с книжкой журнала подмышкой», не выпускающая папироску из рук, девица усвоила все «идеалы» эмансипированной женщины. Но убеждения ее оказываются наносными и при первом же столкновении с жизнью соскакивают с нее. Толстой одновременно весело смеется над ней и сочувствует ее горькому разочарованию и краху ее иллюзий.

Если судить по списку действующих лиц комедии, в ней должны были участвовать и мужики. Но, хотя в известной нам редакции комедии мы непосредственно с ними не встречаемся, тема пореформенных взаимоотношений «освобожденного» раба и его господина все время вторгается в действие. Она слышится и в простодушных репликах няньки, и в объяснениях Прибышевым сущности реформы и вольного труда своей незадачливой супруге, и особенно в его столкновениях с приказчиком. Значение образа помещика Прибышева — в разоблачении этих взаимоотношений.

Прибышев изображен Толстым как типичный представитель либеральствующих дворян, которые, приспособляясь к «духу времени», кокетничая либеральной формулой «надо идти за век-ком», усваивали внешние формы демократизма, оставаясь в то же время яркими крепостниками-ретроgrадами. Эта реальная

сущность образа Прибышева выявлена Толстым жизненно верно и зло.

По своим художественным качествам комедия «Зараженное семейство» стоит неизмеримо ниже позднейших драматургических произведений Толстого. Она растянута, в ней нет четкой сюжетной линии, мало действия, есть в ней и прямые противоречия и несогласованности. Но есть в ней и сцены (эпизоды с «рассказанием» Прибышева, почти все сцены с няней, через просто-душно-наивное восприятие которой дается критическая оценка всего происходящего, острокомическое разоблачение «убеждений» пятнадцатилетнего помещичьего сына Пети Прибышева, возмнившего себя новым человеком, и другие), которые характеризуют уже художественный почерк будущего великого драматурга.

Спустя много лет Толстой вспоминал о том, как отнесся к «Зараженному семейству» Островский: «Я когда-то написал пьесу «Зараженное семейство», прочел ее ему и говорил, что я желаю, чтобы она поскорее была напечатана. Он сказал мне: «что же, или ты боишься, что поумнеют?» Слова эти были совершенно уместны по отношению той моей плохой комедии. . .»¹ При всем своем уважении к мнению Островского Толстой не так легко отказался бы от ее постановки на сцене и от опубликования в печати, если бы оценка Островского не ответила его каким-то собственным внутренним сомнениям.

Сообщая сестре М. Н. Толстой о том, что он хотел поставить в Москве свою комедию, но не успел перед масленицей, Толстой писал: «. . . да и комедия, кажется, плоха, она вся написана в насмешку эмансипации женщин и так называемых нигилистов».²

В следующей, тоже незаконченной комедии Толстого «Нигилист» (1866) образ студента-демократа трактуется уже вполне сочувственно. Окончательный вариант этой комедии до нас не дошел. Сохранился только первоначальный вариант под названием «Комедия в трех действиях», которая писалась для домашнего спектакля и дорабатывалась в процессе репетиций. Сюжет пьесы очень несложен. Муж ревнует жену к студенту, она то перешептывается, то уединяется с ним. Оказывается, что они вместе готовят сюрприз ко дню именин мужа. Узнав об этом, муж успокаивается, и все кончается к общему благополучию.

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 78, стр. 169.

² Там же, т. 61, стр. 37.

Ранние драматургические опыты писателя, в частности его «Зараженное семейство», представляют интерес главным образом как выражение творческих поисков Толстого-драматурга, сказавшихся и в дальнейшей его драматургической практике.

2

Создание лучших пьес Толстого связано с тем периодом его жизни, когда он порвал со всеми привычными взглядами своей среды и в произведениях «обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь».¹

Толстой резко критикует буржуазное искусство за его классовую ограниченность, чуждость и отдаленность от народа.

В своих публицистических («Так что же нам делать?») и критических статьях Толстой борется за общенародное искусство, реалистически отражающее жизнь трудового народа и отвечающее жизненным запросам огромных масс народа.

Эта точка зрения определяла и творческие поиски Толстого в области драматургии в 80-е годы. Когда П. А. Денисенко, задумавший издавать театральный «народный» журнал, обратился к нему за разрешением переделать его народные рассказы в драматическую форму, Толстой живо откликнулся на эту просьбу: «Дело, занимающее вас—народный театр, очень занимает и меня. И я бы очень рад был, если бы мог ему содействовать... Переделывайте, переводите, собирайте (я сейчас напишу) пьесы такие, которые имели бы глубокое вечное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаганы, и ставьте их, и давайте, где можно — в театрах ли, в балаганах ли. — Если возьметесь за это дело, я всячески — и своим писаньем, и привлечением к этому делу людей... буду служить этому делу».²

Деятельность Толстого в 80-е годы прочно связана с идеей народной литературы, народного театра. Вместе с циклом «народных рассказов» Толстой пишет и так называемые «балаганные» пьесы. В них отражены те же противоречия мировоззрения Толстого, что и в его народных рассказах.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 301.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 63, стр. 328—329.

Написанные на материале народного, преимущественно крестьянского быта, «народные рассказы» реалистически точно воссоздают тяжелые стороны жизни народа: взаимоотношения приказчика-зверя и мужиков («Свечка»), ужасы деревенской голодовки после недорода («Два старика»), трагичность крестьянской тягбы («Упустишь огонь — не потушишь») и т. д. Вопреки тем обличительным выводам, которые нередко сами собой вытекают из реалистически нарисованных им картин, автор «народных рассказов» призывает читателя платить только добром за причиненное ему зло, учит праведной жизни по канонам христианской морали.

Стремясь как можно быстрее удовлетворить интересы народа, который, по образному выражению писателя, «как галчата голодные, с раскрытыми ртами, ждет духовной пищи»,¹ но вместо хлеба получает от издателей лубочной литературы «камень», Толстой считал возможными всякие переделки и инсценировки художественных произведений с «вечным содержанием», драматизацию народных легенд, сказок, духовных притч и т. д. Он переделывает старинную восточную легенду о гордом Аггее в балаганную пьесу — «Аггей, или Драматические сцены о пане, который обнищал» (1886); пишет на основе собственного рассказа «Как чертенок краешку выкупал» комедию для народных представлений «Первый винокур, или Как чертенок краешку заслужил» (1886); драматизирует христианское житие Петра Мытаря из Четы-Миней — «Петр Мытарь» или «Петр Хлебник» (1884—1894).

Драматическая обработка легенды об Аггее изображает злого и гордого пана, из-за которого люди мучаются, клянут его. Убежденный в своей безнаказанности, гордый пан богохульствует, выдирает из Евангелия листы с неугодным ему текстом. Когда гремит с неба гром, пан говорит: «Греми, греми, не боюсь». Заблудившись на охоте и потеряв свой богатый кафтан, пан попадает в руки разбойников, которые его бьют и всячески над ним издеваются. Одетого в дерюгу пана не признают ни жена, ни приказчик, ни мужики, и он становится нищим.

Но после реалистически написанных сцен со слугами, с пастухами, разбойниками, мужиками и бабами, выявляющих истинное отношение народа к владельцам богатых поместий, в финале проводится христиански-моралистическая идея о возможности раскаяния и перерождения злого помещика. Как сказано в

¹ «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I. М., «Советский писатель», 1958, стр. 186.

ремарке: «Является свет и из света голос», которому пан обещает: «Покаялся и не буду жить по-прежнему». Голос: «Так будь же опять пан и заслужи гордость свою».

По плану десятой картины в финале этой незаконченной пьесы пан должен был вместе с женой прислуживать нищим, обедающим у него за большим «великолепным» столом.

По своим откровенно моралистическим тенденциям и форме к названной пьесе близок «Петр Мытарь» или «Петр Хлебник». В этой пьесе выражена мысль о том, что добро, совершенное даже против воли, просветляет душу и приводит к праведной жизни. Хлеб, которым швыряет безжалостный и скупой богач Петр в надоевшего ему нищего, перетягивает на страшном суде все его злые дела. Потрясенный этим видением, Петр хочет раздать свое имение нищим, но ему мешает семья, тогда он добровольно продается в рабство и вырученные деньги приказывает отдать бедным. Раскаявшийся Петр не только со смирением несет свое рабство, но даже отказывается от предложенной ему свободы.

В комедии «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» Толстой обличает социальное зло методом прямого устрашения, наглядного показа отвратительных последствий пьянства. Рассчитанная на представление в балаганах, комедия делится на шесть действий, а каждое действие — на несколько сцен, заменяющих по существу явления. Когда крестьянин был беден, ему не жаль было украденной у него чертенком краюшки хлеба. При помощи черта, обратившегося в работника, он разбогател, но и тогда ему не жаль было поделиться хлебом с теми, у кого он не уродился. Но черт-работник научил его варить из хлеба вино. Как только мужик пристрастился к вину, «поднялась в нем лисья, волчья и свиная кровь». Мужик уже бьет свою жену за пролитую чашу вина, ссорится с дедом, спаивает стариков мироедов, чтобы они присудили все имущество ему и лишили деда его законной части.

По своим художественным достоинствам комедия «Первый винокур» — лучшая из «балаганных» пьес Толстого. В остроумно написанных сценах ада дается реальная злая сатира на дворян, купцов, попов, монахов, приказных, души которых легко завладеваются чертями, потому что приказные сами «заместо чертей отвечать могут» и «много лучше чертей людей смущают». В то время как мужицкому чертенку не удастся завладеть ни одной душой, подсчет соблазненных другими чертями боярских, купеческих, поповских, судейских душ за неделю ведется в аду десятками тысяч, «из монахов — и то 112 привел». Великолепно написан комический образ старшего черта, сочетающего с важностью

манер и начальственно-вопросительной назидательностью речи сановного лица бытовую непосредственность выражений вполне «земного» деятеля волостного масштаба: «Что? Что... ты бормочешь? Высморкайся, да расскажи толком...» — по-отечески деловито предлагает он хнычущему чертенку. «Что ты надо мной смеяться вздумал? А?» — распекает он мужицкого чертенка, которому не удается завладеть душой мужаика: «Что ты в аду даром хлеб есть хочешь?»

С превосходным знанием крестьянского быта и точностью деталей написаны сцены семейного разлада в доме мужаика и пьяной гульбы стариков, которые понимают, что их угощают «не спроста», а чтобы «дело... рассудить».

«Первый винокур» не свободен от тех же противоречий, что и остальные «балаганные» пьесы Толстого. Художественное воздействие комедии ослабляется ее моралью в духе толстовского вероучения. Несмотря на острую сатирическую направленность пьесы, послужившей причиной ее цензурного запрещения для народных театров (с 1888 по 1917 год), в пьянстве народа оказываются повинны не те, кто лучше чертей людей мутит, а лишняя краюшка хлеба, которая завелась у мужаика.

Толстой — теоретик искусства не раз подчеркивал, что произведение словесного искусства должно быть результатом глубокого изучения действительной жизни, а не изложением абстрактных умозаключений. Возражая ценителям Шекспира, ставившим в достоинство ему «глубокомыслие речи и изречения, произносимые действующими лицами», Толстой писал: «Мысли и изречения можно ценить... в прозаическом произведении, в трактате, собрании афоризмов, но не в художественном драматическом произведении, цель которого вызвать сочувствие к тому, что представляется».¹ Даже в том случае, если речи и изречения, вложенные автором в уста персонажей, содержат «много глубоких и новых мыслей», они, по Толстому, не могут составить достоинства высокохудожественного драматического произведения. Толстой неизменно указывал, что идеи не должны провозглашаться прямо и непосредственно, а должны воплощаться в художественных образах произведения. В период написания «балаганных» пьес Толстой, как мы видим, во многом отступил от своих эстетических положений. Драматическая обработка легенды об Аггее и «Петр Мытарь» отличаются откровенной поучительностью, дидактизмом, использованием

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 35, стр. 250.

приемов, противоречащих реалистическому стилю Толстого («гром», «голос», пророческое видение большого Петра и т. д.).

Написанные так же, как и «народные рассказы» с целью борьбы против недоброкачественной лубочной и псевдонародной литературы, «балаганные» пьесы в силу ряда причин (незаконченность, цензурные запреты и т. д.) не сыграли той роли, которая была им предназначена. Но как художественные поиски актуального и близкого народу содержания, выраженного в ясной и общедоступной форме драматического представления, которому уже свойственны и реалистическая непосредственность сцен из народного быта, и правдивость в передаче истинных чувств народа по отношению к власти имущим, и блестящая разработка диалога, и новизна и своеобразие композиционных решений, — они входят в творческий опыт Толстого-драматурга, создателя «народной драмы» «Власть тьмы» и комедии «Плоды просвещения».

3

В отличие от «балаганных» пьес, в драме «Власть тьмы» (1886) Толстой-художник стремился к непосредственному показу на театре больших обобщенных явлений современной жизни народа.

«Власть тьмы» — замечательное произведение реалистического искусства. Художественные достоинства этой народной драмы исключительны. «Что за правда беспредельная, что за глубина, что за сила и красота творчества! — восклицал В. В. Стасов в письме к Толстому от 30 января 1887 года. — А какой язык — этому и названия нет».¹ Почти в тех же выражениях, что и Стасов: «Это такая потрясающая правда, такая беспощадная сила воспроизведения жизни,² — писали о впечатлении, произведенном на них чтением драмы, и И. Е. Репин и многие другие деятели русской культуры.

Но встреченная с триумфом передовой частью русского общества, «Власть тьмы» была взята в штыки сначала цензурой, а затем самим главой реакционной тьмы и обскурантизма всеильным Победоносцевым, напуганным «грубым реализмом драмы» и тем, что «напечатанная в виде народного издания

¹ Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906 годы. «Прибой», 1929, стр. 76.

² И. Е. Репин и Л. Н. Толстой, т. I. М., «Искусство», 1949, стр. 13.

в громадном количестве экземпляров... она обойдет всю Россию и будет в руках у каждого, от мала до велика».¹

Разрешенная к постановке на сцене Александринского театра в январе 1887 года народная драма Толстого снова была запрещена в марте 1887 года.

После длительной борьбы с цензурой передовые деятели русского театра добились разрешения постановки «Власти тьмы» на сцене лишь в 1895 году.²

Драматургический конфликт «Власти тьмы» отражает коренные конфликты эпохи ломки старых, патриархальных отношений в деревне и установления новых, буржуазных: и обезземеление крестьянства, и его разорение, и бегство крестьян в город в поисках заработка — в чернорабочие «на чугунку», в услужение богачам, и намечающееся расслоение крестьянства (зажиточный мужик Петр и разбогатевший после женитьбы на богатой вдове Никита, — с одной стороны, золотарь Аким и батрак Митрич — с другой стороны), и распад натурального хозяйства под влиянием денежных отношений и экономического закабаления масс посредством «банки», назначение которой и состоит в том, чтобы «облуплять» народ «дочиста».

Система художественных образов «Власти тьмы» построена на показе «власти денег» и их разрушительного влияния на психологию патриархального крестьянина, на обличении тех социальных отношений, которые приносит с собой в деревню капитализм.

Некоторые критики постановки «Власти тьмы» в Малом театре (1956) усматривали недопустимую модернизацию и социологизацию толстовской пьесы в том, что театр будто бы подменил тему «власти тьмы» несвойственной ей темой «власти денег». Но театр лишь следовал в данном случае Толстому.

Власть тьмы в драме Толстого, разумеется, не исчерпывается одной только властью денег, властью собственности. В понятие власти тьмы, ставшее художественным обобщением, включаются и невежество, и моральная темнота, и нравственное одичание, и вековое бесправие поработенного крепостниками народа, и полицейский гнет самодержавно-помещичьего государства. Иной вопрос, что служит главной, побуждающей причиной преступных действий персонажей, определяет завязку и развитие драматического конфликта пьесы.

¹ Н. К. Гудзий. История писания, печатания и постановки на сцене «Власти тьмы». Юбил. изд. Л. Н. Толстого, т. 26, стр. 722.

² До этого, в 1890 году, драма была сыграна лишь на домашней сцене у Приселковых силами любителей из великосветского общества.

Новые для патриархальной деревни капиталистические отношения доводят людей в драме Толстого до того, что самые лучшие человеческие чувства приобретают неестественный, уродливый характер, толкают их на сводничество, обман, клятвопреступление, убийство. Даже такое благородное чувство, как материнская любовь, в силу власти денег принимает чудовищные формы: когда Матрена дает Анисье ядовитые порошки для отравления мужа, когда заставляет сына задушить собственного ребенка, ею руководит желание лучшей жизни ее «роженному сыночку» Никите.

Могущество реалистического гения Толстого-драматурга с особенной силой сказывается в том, что типический для пореформенной деревни процесс установления новых экономических отношений раскрывается им в бесконечно разнообразных, характерных для каждого данного персонажа, неповторимых, индивидуальных формах человеческих побуждений и действий. Богатый болезненный мужик Петр терпит измену жены ради сохранения дома, расшатывающегося хозяйства, ради денег, которые он денно и нощно носит на себе. Ради денег живет Анисья со своим нелюбимым, «гнилым» мужем. Та же власть денег толкает Анисью на тяжелые преступления. Соблазненный легкой и привольной жизнью, помимо своей воли, втягивается в цепь страшных преступлений легкомысленный и бесхарактерный Никита.

Власть тьмы над душами героев драмы раскрывается Толстым-художником каждый раз в своеобразном психологическом преломлении — в прямом и непосредственном порабощении и в невольном тяготении, в притяжении, отталкивании и борьбе, в полном подчинении и моральной победе. Матрена даже представить себе не может, как «в своем доме, да не сделать дела? Так сделаем, что не попахнет». И в то же время даже она, крепче всех подчинившаяся власти денег, искренне говорит: «Ох, ох, и рада бы не грешить, а что сделаешь?» Анисья всем своим существом протестует против того, что она делает, в драме ясно показаны и колебания, и душевная борьба, и отчаяние, и ожесточение Анисьи. Подлинных трагических высот достигают душевные муки податливого, но доброго и «жалостливого» Никиты, охваченного раскаянием. Все это — сама жизнь, живая и разнообразная, полная противоречий, сомнений, моральных падений и яростной борьбы, несущая в себе самой силы для преодоления нравственного одичания.

Когда к Толстому обращались с просьбой рассказать, как он понимает характеры героев своей народной драмы, он отвечал:

«Играйте, как написано,— вот и все. Только не сгущайте красок...»¹

«Л. Н. Толстого,— писал Горький,— не раз упрекали в том, что он в своей драме слишком сгустил краски и утрировал,— жизнь оправдывает его от этих упреков. Мало того, она говорит, что может быть и хуже того, что изображено в драме Льва Николаевича. Деревенская жизнь не может же создавать характеры добрые и ясные, раз она вся до малейшего движения — борьба за существование, за кусок хлеба. Из такой школы трудно ожидать иных учеников... а если их все-таки еще сравнительно мало, нужно это отнести на счет терпения и выносливости русского народа, на счет его умения хранить в себе «душу живу» во всех положениях, в которые ставит его судьба. Слишком жестокая, слишком тяжелая».²

Развивая тему морального сопротивления народа власти тьмы, Толстой создал реалистические характеры русских людей, в душе которых, несмотря на дикость и угнетение, никогда не умирает тяга к внутренней свободе и правде, любовь к справедливости. Развращенный властью денег, бесхарактерный Никита может стать на путь преступления, но он же способен подняться до высшего суда над самим собой. Больше всех других потерпевший от тягот жизни и не выходящий из денежной кабалы, битый и перебитый; Митрич крепко противостоит денежному соблазну. Власть денег способна искалечить его жизнь, но не душу. Десятилетняя Анютка — чистое поэтическое существо, наивно мечтает о смерти, чтобы не успеть «изгадиться». Кристально чистый и человечный образ толстовского Акима ратует против «скверности», призывает к добропорядочности человеческих отношений, к совести, честности, стойкости духа и верности правде. В борьбе с властью тьмы укрепляется сила и стойкость правды Марины, духовно облагораживается в финале образ Акулины. Ярко выраженный в художественных образах драмы протест против власти тьмы и стремление к иной, справедливой жизни усиливает ее оптимистическое звучание.

За душу Никиты, за правильный путь его в жизни борются и Аким, и Митрич, и Марина, и Акулина, и Петр, и даже девочка Анютка. По-своему принимают в нем участие и Соседка, и Кума, и даже две девушки, пришедшие поглядеть на свадьбу. Все они так или иначе, очень живо и непосредственно выражают отрицательное отношение народа к тому, что делается в доме

¹ С. Ратов. День с Л. Толстым. «Солнце России». 1912, 7 ноября, стр. 7—8.

² М. Горький. Собр. соч., т. 23. М., Гослитиздат. 1953, стр. 105.

Никиты. Все они вместе и создают то мнение народное, на которое опирается и Аким.

Психологически последовательно показана в пьесе внутренняя борьба Никиты, которого одни стараются «запутлять», а другие — спасти от зла.

«Денежный интерес» Никиты показан в постепенном, все углубляющемся и нарастающем развитии, не способном, однако, подавить весь строй его душевных качеств и сделать его рабом только этой низменной страсти.

Давая советы театрам, Толстой говорил: «Никита должен быть красивым, ловким парнем, щеголем, деревенским Дон-Жуаном, но в глубине души парень он недурной».¹

Податливый, но в глубине души недурной Никита совершает преступные дела, лишь подчиняясь сильной воле Матрены и Анисьи, каждый раз чувствуя глубокую душевную боль и уступая им после сложной внутренней борьбы. Не случайно Матрена, уговорив Анисью попить Петра «чайком», вдруг спохватывается и предупреждает: «Одно дело: Микитке не сказывай... про порошки. Он бог знает что сделает. *Жалостлив он очень. Он, ведашь, и курицы, бывало, не зарежет... Беда, он того не рассудит*» (действие II, явление 8-е, курсив мой. — А. Г.).

Никита у Толстого, хоть и легко скользит по жизни, но не легко берет грех на душу и не мирится с теми, кто вынудил его к этому.

Семейный разлад в доме Никиты и его обращение с Анисьей в третьем акте определяются не только тем, что он сошелся с Акулиной и ревность жены мешает ему спокойно наслаждаться жизнью, но более глубокими причинами, по которым он и с Акулиной-то собственно сошелся.

После того как Никита узнал об отравлении Петра, ему на всю жизнь опостылела Анисья.

Для большинства театров досоветского периода финал пьесы служил камнем преткновения. Многие из них, в соответствии со своим пониманием социально-философского смысла всей пьесы, видели в покаянии Никиты христианский подвиг и победу «воинствующего защитника бога» Акима.

Советский театр плодотворно переосмыслил и самую драму и старые традиции ее сценического воплощения.

В большинстве спектаклей последовательно развивается тема народа, способного совершить справедливый суд над злом. При правильном соотношении образов и психологической мотивировке

¹ С. Ратов. День с Л. Толстым. «Солнце России», 1912, 7 ноября, стр. 8.

поступков Никиты покаяние его перед народом является естественным финалом. Ведь покаяние Никиты — это не только его личное дело — снял с себя грех и кончено! — но и общенародное дело — урок и предостережение слабым душам и торжество моральной чистоты и справедливости русского народа.

В образах Анисьи, Акулины, Кумы, Соседки и других Толстой раскрывает типические черты психологии той самой отсталой и косной части пореформенной деревни, о которой Митрич сожалеюще говорит: «Миллионов сколько баб вас да девок, а все как звери лесные. Как выросла, так и помрет. Ничего не видала, ничего не слыхала». (Вариант IV действия, явления 3-го.) В двух центральных женских образах драмы, Матрены и Анисьи, воплощена не только темная и косная сила деревенской «тьмы», но и страшная сила влияния нечеловеческих условий жизни на человеческую душу. С особенной силой выражено это в характере Матрены.

Матрена — один из самых деятельных персонажей в драме, она не только соучастник, но и активный побудитель и организатор многих преступных действий. Это — сложный характер. В борьбе за счастье сына Матрена хитрит, изворачивается, клеветает, толкает Никиту на клятвопреступление, участвует в отравлении Петра и, втянув Анисью в это преступление, предательски обманывает ее: заставляет передавать деньги Никите и сообщает ему о преступлении Анисьи. Хорошо зная, как жалостлив Никита, она заставляет его взять на душу новый страшный грех — задушить собственное дитя, — и все это ради того, чтобы он был счастлив.

Раскрывая характер этой деревенской старухи, Толстой-драматург дает совершенный образец всестороннего обоснования мотивов ее поведения. Текст роли Матрены написан с тем великолепным драматургическим мастерством, которое позволяет понять не только поведение персонажа на всем протяжении действия, в каждый данный момент, но и раскрыть его предысторию, осознать до конца социальные истоки его существования. Наделенная от природы деятельным изворотливым умом, недюжинной волей и красноречием, Матрена к началу действия предстает уже своеобразным деревенским «ходатаем» по семейным делам своих односельчан. Из текста драмы вытекает, что она наделяет «сонными» порошками не одну только Анисью и переправляет в воспитательный дом не одного незаконного ребенка. Судя по опасениям Анютки: «у тетки Арины так же бабка окрестила, — он и помер», — можно предполагать также, что содействие детоубийству — не первый грех Матрены. Поэтому так спокойно,

деловито разъясняет она Анисье, как отравить мужа, и позднее так же деловито организует и принимает участие в убийстве ребенка, прижитого Никитой от Акулины.

Сам Толстой говорил: «Матрену вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это — обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных злодейских свойств ее характера... Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится».¹ В другом случае он указывал: «Матрену лучше играть не понимающей, что она делает».²

Преступления Матрены вызываются обиденными, нормальными для ее бытия условиями борьбы за существование: «Поди, понеси в воспитательный, — убежденно говорит она Никите, — все одно помрет, а помолвка пойдет, сейчас расславят, и сядет у нас девка на руках».

Страшная впечатляющая правда образа Матрены в его бытовой обусловленности. Толстой вводит в действие образ некоего Ивана Мосеича, не числящегося в списке действующих лиц, но незримо присутствующего на сцене. Его функция — подчеркнуть обыденность действий Матрены. Знарок общинных дел, обладающий умением при помощи денег обойти любой закон и оформить любую сделку, по-видимому, волостной или сельский писарь, Иван Мосеич и неграмотная деревенская баба Матрена связаны одной веревочкой — какими-то общими неблагоприятными делами: «Я до него тоже притолчна, — доверительно сообщает Матрена сыну. — Я ему, ведашь, тоже дело одно управила». Помимо Ивана Мосеича, за спиной Матрены стоит еще один незримый персонаж — какой-то старичок с лекарственными снабдьями, систематически снабжающий ее то «сонными», то «белесыми» порошками.

Психологические мотивы действий Анисьи разработаны Толстым с тончайшим реалистическим мастерством. Анисья тяжело переживает свое положение. Подлинное, человеческое счастье для Анисьи — в бодром, жизнерадостном, молодом Никите. Но, чтобы добыть это счастье, нужны деньги. Поступками Анисьи вначале руководит не алчность, не жажда богатства, а безвыходность положения. Оставшись без тех проклятых денег, которые прячет от нее умирающий муж, она может оказаться в положении работницы у своей падчерицы, а то и вовсе, как она, не

¹ «Северный вестник», 1896, № 1, стр. 309.

² «Солнце России», 1912, 7 ноября.

без основания, предполагает: «ссунут они» ее «со двора». Ее мучают также сомнения, не покинет ли ее тогда беззаботный Никита, привыкший к вольной и сытой жизни. Да и одной доброй воли Никиты мало, нужно еще согласие мира, чтобы ему, чужому мужику «войти на вдову эту в двор». Матрена уже успела посоветоваться со знающим человеком: «С деньгами, говорит, можно это дело оборудовать, а без денег, говорит, и соваться нечего».¹

И вот Анисья, у которой «в уме смешалось» все, идет на страшное преступление, подталкиваемая к этому более сильной волей Матрены. Психологически оправдано даже дикое желание Анисьи, чтобы Никита сам умертвил «прижитого» им ребенка: «Измывался он надо мной с висюлой своей! Да будет! Пусть не я одна. Пусть-ка и он душегубец будет. Узнает каково».

В финале драмы, когда Никита берет всю вину на себя и должен идти на каторгу, рядом с ним, стремясь разделить его судьбу, встает Акулина, а не Анисья. Эгоистическая забота о личном благополучии перевешивает уже в Анисье заботу о любимом человеке, денежный интерес — любовь.

Вскрывая в своей народной драме причины деревенской тьмы, Толстой-художник выносит уничтожающий приговор капиталистическо-помещичьему строю царской России, доведшему пореформенную деревню до крайней степени экономического и духовного оскудения. Но виновность социально-экономического уклада жизни, по пьесе, не снимает личной вины с каждого, кто преступает естественные нормы человеческого общежития и причиняет другим зло. Соотношение образов в драме утверждает совесть, как мерило человеческих поступков, возвышает душевную стойкость и любовь к правде и справедливости. В одной и той же среде, в одних и тех же кошмарных условиях находит Толстой-реалист характеры, способные до конца противостоять власти тьмы и не поддаваться ей при любых обстоятельствах.

Глазами наивных и чистых душой деревенских стариков Акима и Митрича рассматриваются и переживаются в драме страшные явления пореформенной действительности, с особенной остротой и свежестью передаются отвращение и ненависть к существующему порядку вещей через восприятие десятилетней Анютки, через ее по-детски непосредственные и страстные отклики на все происходящее вокруг.

В критике немало писалось о том, что автор вложил в уста «богобоязненного» старика Акима прямую проповедь догматов христианского вероучения.

¹ А. Н. Толстой. Собр. соч., т. 26, стр. 168.

Нельзя сказать, что образу Акима несвойственны черты патриархальной пассивности и глубокая искренняя вера патриархального крестьянина в «божий промысел». Но это еще не весь характер толстовского Акима.

Живая практика советского театра помогла пересмотреть традиционное истолкование образа Акима и освободить его от дурных напластований. Особенная заслуга в этом принадлежит создателю образа Акима в спектакле Малого театра народному артисту СССР И. Ильинскому. Аким И. Ильинского — живое олицетворение неподкупной совести русского народа, его извечного стремления к правде и справедливости. Исполнение роли Акима И. Ильинским не только шедевр актерского мастерства, но и блестящее завершение новаторских поисков народных истоков образа.

Характеристика образа Акима, данная самим Толстым в письме к актеру П. М. Свободину в 1887 году, говорит о том, что ему дороги были живые, человеческие черты образа: «В моем представлении, — писал он, — Аким русский, совсем не седой и не плешивый; волосы на голове даже могут немного виться, борода реденькая.

Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и «тае» и «значит»... Шамкать, мне кажется, не нужно. Ходит твердо; я представляю себе, вывернутыми ступнями в лаптях. Приемы — движения — истовые, только речи гладкой бог не дал.

Большая внимательность, вслушивание во все, что говорят, особенно ему, и одобрение всего, что говорится хорошего, но тотчас же беспокойство и отпор при дурных речах. В 3-м действии при виде безобразия сына он должен физически страдать.

Должно пользоваться контрастом комического нескладного лепета и горячего, иногда торжественного произнесения таких слов, которые у него *выходят*. В 5-м действии он должен упираться, гнушаясь видом свадьбы, потом начать понимать, в чем дело, потом прийти в восторг от поступка сына и до конца действия оберегать даже физически, — расставлять руки и забегая со стороны нарушителей, — оберегать совершающееся торжественно покаяние от вмешательства». ¹

Разъясняя свое понимание образа Акима одному из постановщиков «Власти тьмы», Толстой подчеркивал: «Аким — невзрачный мужичонко, а чистота души должна быть голубиная

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 64, стр. 24—25.

такая... Он неказист вообще и в речи неказист, хочет сказать много и понимает много, а слов настоящих не знает, вот язык его и не слушается».¹

Аким дорог Толстому не только своей беззаветной преданностью «божеским законам», но и тем, что «хочет сказать много и понимает много»; не только своим незлобием и «голубиной» чистотой души, но и той особенностью, которую он в письме к Свободину назвал: «беспокойство и отпор при дурных речах».

Верный своему творческому методу, Толстой стремится к реалистически правдивому, типичному для изображаемой среды и времени обоснованию каждого поступка и побуждения своего героя. Так, например, желание Акима женить Никиту на Марине мотивировано не столько боязнью «гнева божия», сколько простой человеческой жалостью к ней и тем большим сознанием вины своего сына перед ней, что, «значит, тае, сирота... девка-то». К этим соображениям присоединяется и вполне трезвый, с точки зрения деревенского хозяйственного уклада, расчет бедняка крестьянина: вместе с невесткой придут в дом новые рабочие руки, а в этом случае весьма существенную роль играет и то, что Марина — «девка работающая, важковатая...» Немаловажно для Акима и то, что Марина — сирота, следовательно, «свадьба недорогая», а «по нашей бедности нам и, тае, рука, значит».

Необычайно важна для понимания реальной сущности образа патриархального крестьянина сцена с десятирублевой бумажкой, ради которой (а не ради апостольских обличений) и приходит Аким «ночным делом» к сыну в третьем действии. Авторский текст дает сложный внутренний рисунок образа. Возмущенный пьяным безобразием сына, Аким вначале стойко отказывается от десятирублевки, которую упорно сует «родителю» Никита, но не выдерживает соблазна и берет деньги. Когда Никита предлагает Акулине показать гостинцы, Аким со словами: «О-ох, смотреть тошно!» — лезет на печь и в течение всей последующей сцены ссоры и драки пребывает немым свидетелем происходящего. Можно думать, что он покорился власти денег. Но лишь утихает в избе ссора, Аким молча одевается, подходит к столу и кладет перед Никитой бумажку: «На, деньги твои. Прибери».

Существенное место в системе образов драмы занимает образ старого отставного солдата, батрака Митрича, введенного в драму лишь в третьей редакции третьего действия. Толстой

¹ С. Р а т о в. День с Л. Толстым. «Солнце России», 1912, 7 ноября, стр. 8.

с увлечением работал над этим характером и любил его за ту полноту жизненной достоверности, которую ему удалось вложить в него. Так, например, уже после написания «Власти тьмы» Толстой в письме к С. А. Толстой (13 января 1887 года) с удовлетворением отмечал, что во время одной из своих прогулок в имении Олсуфьевых он «в караулке, в лесу нашел солдата Митрича — живого».

Органически вплетенный в сюжетную ткань, образ Митрича играет значительную роль в развитии темы пьесы и развязывании ее драматического узла (сцена покушения Никиты на самоубийство и подготовленный ею финал драмы). Нарисованный яркими художественными красками, образ старого отставного солдата, не нашедшего себе «причалу» в городе и вынужденного на старости лет наняться в батраки, значительно углубляет социальное содержание «народной драмы» Толстого.

Наивные по форме высказывания Митрича заключают в себе острую критику существующего строя. Рассказ Митрича, например, о своей солдатской службе, из которой он только и помнит, «как пороли», да спасенную им «ненашенского народа» девочку, — потрясающее художественное разоблачение страшных и непосильных для народа тягот солдатской службы, мало чем отличавшейся от царской каторги. Внешне бесхитростные рассуждения Митрича о том, насколько счастливее, по сравнению с женской, мужская доля русского крестьянина, поднимаются до высоты гневного сатирического обобщения. В уста Митрича вложена также сокрушительная критика экономического закабаления и ограбления масс при капитализме. Диалог Митрича с Акимом о «банке» раскрывал перед слушателями наглядную картину того, как деревенские богатеи за взятую в долг десятку обдирают мужика, а «ученые» городские богачи «цапают» эти денежки да ими же снова «облупляют» народ. «Вот это и значит самая банка, — подытоживает Митрич. — Так она кругом и идет. Штука, брат, умственная».

Классический по своей простоте, ясности и убедительности, анализ действий загадочной для мужицкого восприятия «банки», из которой деньги берут, а они, «тае, целы», вызвал особенную ярость царской цензуры. После долгого запрета «Власть тьмы» получила доступ на сцену лишь с сильно сокращенным текстом роли Митрича, в котором совсем отсутствовал диалог о «банке».

Драма «Власть тьмы», по воле автора, печатается с двумя вариантами четвертого действия. Второй сценический вариант четвертого действия (вместо последних четырех явлений, в которых происходит убийство ребенка на сцене) был написан Тол-

стым уже после окончания драмы. Значение этого варианта для драмы в целом огромно.

Во втором варианте четвертого действия убийство ребенка переносится за сцену и заменяется высокохудожественной картиной. В ней Толстой с большой психологической глубиной раскрывает переживания Митрича и десятилетней Анютки, которые слышат и догадываются о том, что делается за стеной, и, каждый по-своему, трагически переживают это. Такое художественное решение неизмеримо больше соответствует глубоко реалистическому стилю драмы.

Светлая струя мягкого юмора входит в эту потрясающую по своему трагизму сцену, и благодаря ей разряжается гнетущая атмосфера.

Сцена Митрича с Анюткой значительно углубляет тему жестокой правды о жизни пореформенной деревни, вековой темноты и тяжелой доли женщины-крестьянки.

По материалам творческой истории «Власти тьмы», непосредственным толчком к написанию задуманной Толстым драмы из народной жизни послужило чтение Островского и Гоголя. «Вашим чтением вы расшевелили меня», — сказал Толстой А. А. Стаховичу.¹ Задумываясь над тем, какая именно из пьес Островского могла увлечь Толстого, пишущие об этом называют обычно «Не так живи, как хочется». Драма эта действительно нравилась Толстому, но влияние Островского на Толстого было более глубоким, чем замеченное исследователями внешнее сходство ситуации в обеих драмах.

Приглашая Островского сотрудничать в «Посреднике», Толстой писал ему: «Я по опыту знаю, как читаются, слушаются и запоминаются твои вещи народом, и потому мне хотелось бы содействовать тому, чтобы ты стал теперь поскорее в действительности тем, что ты есть, несомненно — общенародным в самом широком смысле писателем».² Эти слова Толстого раскрывают главное, за что он ценил Островского и почему так считался с его мнением, вспомним, например, судьбу «Зараженного семейства».

Толстой считал лучшим произведением Островского «Доходное место», а его самого «гениальным драматическим писателем». Характеризуя значительно позже художественные достоинства пьес Островского, Толстой восхищался тем, что с «технической

¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 309.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 63, стр. 361.

стороны» его комедии, например «Бедность не порок», сделаны безукоризненно, «без сучка и задоринки». Но особенно высоко ценил Толстой Островского за его «совершенное знание языка действующих лиц».¹

Творческое претворение принципов языкового мастерства Островского можно проследить во «Власти тьмы». Но «Власть тьмы» настолько раздвигает рамки общенародного литературного языка за счет обогащения его живой разговорной речью народа, что здесь уместнее говорить уже не о чертах сходства с художественными приемами предшественников, а о гениальных художественных открытиях гениального мастера, которые становятся затем законами искусства для последующих поколений.

4

Почти одновременно с «Властью тьмы» Толстой начал работу над комедией «Плоды просвещения», которую закончил в 1890 году.

Высмеивание модных для великосветских кругов суеверий — спиритизма, микробомании и других — не является главной темой «Плодов просвещения».

Комедия «Плоды просвещения» заняла одно из первых мест в мировой драматургии, потому что в основу ее драматического конфликта положены реальные, социальные противоречия эпохи. В числе самых больных, самых проклятых вопросов времени, за постановку которых так высоко ценил Ленин Толстого, назван вопрос о частной поземельной собственности и вторжения капитализма в пореформенную деревню. Постановка именно этих вопросов в комедии и составляет ее обличительный пафос. С поразительной наглядностью противопоставляет Толстой в комедии кровные и исторически законные требования крестьян эгоистическим интересам дворян-помещиков, вскрывает исконный антагонизм между баринем и мужиком, показывает капиталистическое закабаление трудящихся масс.

Нет ничего удивительного в том, что правящие круги долгое время преграждали комедии доступ на сцену, а современная Толстому консервативная и либеральная критика всячески старалась опорочить ее. «Глупость дана на удел гр. Толстым исключительно господам, а разум и разумие — исключительно

¹ Дневник В. Ф. Лазурского. «Литературное наследство», № 37/38, АН СССР, 1939, стр. 469.

мужичью», — писал, не скрывая своих классовых антипатий, мракобес Мещерский в «Гражданине». Либеральная критика предпочитала доказывать то же самое, но в завуалированной форме. Отвлекая внимание читателя от сути дела, рецензенты громили пьесу за «банальность любовной интриги», за «неглубокий» и даже «микроскопический сюжет» и даже за то, что в комедии... «мало содержания».

Сценический путь «Плодов просвещения» в первое время ограничился любительскими спектаклями, потому что пьеса была признана «неудобной» для постановки на сцене профессиональных театров самим «самодержцем всея Руси» Александром III. Впервые комедия была представлена в 1889 году на домашнем спектакле в Ясной Поляне, в 1890 году была разыграна актерами-любителями в Туле и поставлена в Китайском театре в Царском Селе известным русским актером В. Н. Давыдовым. В профессиональных театрах, и то лишь на императорской сцене, комедия была разрешена к постановке только в 1891 году. С 1893 года ее стали разрешать в каждом отдельном случае и на сцене провинциальных театров. Когда в 1894 году цензурный запрет с комедии был наконец снят, ее даже самые несовершенные постановки вызывали горячий отклик у демократического зрителя.

Живость и свобода действия, меткость, острота характеристик, дающих актеру богатый материал для создания живых реалистических образов, разящий юмор, образный, тонко индивидуализированный язык, передающий все оттенки капризной и прихотливой барской речи и афористически скупого, выразительного крестьянского говора, сделали комедию Толстого одним из шедевров мировой драматургии, навсегда вошедших в сокровищницу мировой театральной культуры.

Прежде чем установился окончательный текст комедии «Плоды просвещения», впервые напечатанной в 1891 году в сборнике «В память С. А. Юрьева», Толстой с перерывами трудился над ее обработкой три с лишним года (известно около восьми ее редакций). Процесс репетиций яснополянского и отчасти тульского спектаклей помог Толстому не только доработать отдельные роли, но и вводить новые. Так, например, роль Третьего мужика была значительно расширена. Была введена и роль Старого повара. Просмотрев репетицию сцены на кухне, Толстой заметил: «Тут недостает одного человека — возлюбленного кухарки, которого она прячет за печкой».¹

¹ «Современный театр», 1928, № 37, 9 сентября. См. также интервью с А. В. Цингером, «Театр» от 29 и 30 августа 1908 года.

Со свойственной его мировоззрению противоречивостью Толстой, теоретик искусства, нередко высказывался против сатирического изображения действительности, хотя сатира присуща многим его произведениям («Хаджи Мурат», «Война и мир». «Воскресение», ранние незавершенные пьесы, «Живой труп» и другие). В комедии «Плоды просвещения» сатирический талант писателя проявился с огромной силой.

В дневнике от 21 января 1890 года Толстой писал: «Поправляя комедию... Странное дело эта забота о совершенстве формы. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое».¹

В результате художественного «заострения» комедии «Плоды просвещения» обитатели и завсегдатаи звездинцевского особняка предстали перед читателем-зрителем как типические представители эксплуататорских классов, предельно чуждых и враждебных своему народу.

Толстой с беспощадным сарказмом разоблачает паразитизм общества Звездинцевых, их эгоистическую, бесполезную, никчемную жизнь. Все они чем-то заняты, куда-то спешат, но все их дела пустые, никому не нужные, не приносящие никакой пользы. Так, с первой сцены читатель-зритель делается свидетелем невероятной суеты, спешки, озабоченности, «занятости» хозяев богатого дома. Четыре человека — Звездинцев Леонид Федорович, его жена Анна Павловна, именуемая в дальнейшем «Барыня», их дети — великовозрастные недоросли — Василий Леонидович («кандидат юридических наук, без определенных занятий»), Бетси («светская девица»), обслуживаемые целой армией прислуги, не могут найти времени, чтобы отпустить дождавшегося в передней в течение пяти часов артельщика от Бурды. Все Звездинцевы заняты приемами, проводами гостей, сборами для нанесения визитов. В то же время у каждого свои очень «серьезные» заботы. Хозяин дома озабочен предстоящим спиритическим сеансом. Барыня — выдуманными болезнями своими и самочувствием собачки Фифочки, Бетси — шарадами, предстоящим костюмированным вечером, Вово — выманиванием денег у родителей и т. д. и т. д.

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 51, стр. 13.

Ленин ценил Толстого за то, что он, критикуя капитализм, бичевал—«и справедливо бичевал—буржуазную науку». ¹ В комедии едко высмеивается псевдонаучность буржуазной науки, которая не только неспособна улучшить благосостояние народа, но, наоборот, служит оружием еще большего его порабощения. Такая наука, как писал в одной из своих статей Толстой, может лишь причинить «большой вред людям», потому что, с одной стороны, она «распложает новый класс дармоедов, считающих, что за те ничтожные, пустые, никому не нужные и не могущие быть нужными занятия, они имеют полное право поглощать труды рабочего народа», с другой стороны, потому что она дает «возможность людям под видом занятия науками... заниматься прямо вредными делами». ² В образах профессора Кругосветлова, гипнотизера Гросмама, объехавшего всю Европу, и домашнего доктора Звездинцевой, «здорового, толстого», самодовольного человека, саркастически высмеивается этот рожденный буржуазным обществом «новый класс дармоедов» и шамански-шарлатанский характер их науки. Раскрывая духовный облик светского общества через индивидуальные, сатирически очерченные характеры членов семьи Звездинцевых, Толстой реалистически верно подчеркивает отсутствие у них какой-нибудь духовной общности и внимания к умственным интересам друг друга: Звездинцеву чужда и непонятна микробомания его супруги, а она его увлечение спиритизмом считает пустым «вздором», так же относятся к этому и младшие члены семьи.

Художественное мастерство Толстого-сатирика в комедии поразительно. Так, например, Звездинцев был бы лишь «мягким и приятным джентельменом», каким он и кажется людям его круга, а не «владельцем 24 тысяч десятин земли в разных губерниях», если бы, отказывая в мягкой, добродушной форме мужикам в их просьбе продать им землю в рассрочку, он не добавил бы к этому: «Если все деньги, то другое дело». Как говорится, духи — духами, а деньги — деньгами. Так, через индивидуальные характеры людей «высшего» света Толстой-художник тонко типизирует, обобщает те свойства, которые характеризуют социальную сущность целого класса.

Классу туенядцев, бездельников в «Плодах просвещения» противостоят образы трех крестьян-ходоков, посланных обществом добиться от барина продажи земли, и представители народа, обслуживающие бар в их доме. Соблюдая жизненную

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 296.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 30, стр. 564.

правду, Толстой из четырех актов пьесы только одно действие переносит в барскую гостиную, остальные действия происходят в передней (первый и четвертый акты) и в людской кухне, так как в то время мужик мог попасть в переднюю или в людскую богатого барского дома только в силу счастливой случайности.

С. Н. Дурылин в своей статье о комедии сопоставляет первое действие «Плодов просвещения» с отрывком недописанной комедии Гоголя «Владимир третьей степени», обработанным в драматическую сцену «Лакейская», и находит их поразительно сходными.¹ Это сопоставление носит, с нашей точки зрения, характер чисто формальный, так как в названном отрывке Гоголя в барской передней показаны лакеи, которые никакой обличительной функции в адрес бар не выполняют.

Анализируя творческий метод комедии, важно подчеркнуть, что в «Плодах просвещения» впервые в русской драматургии судьями паразитической жизни бар выступают непосредственно представители народа — мужики, за счет ограбления и экономического закабаления которых, хозяева жизни предаются роскоши и пустопорожнему времяпровождению.

Задумывая еще в 60-е годы повесть из народного быта, Толстой записал в дневнике: «Форма повести: смотреть с точки мужика».² Эта давнишняя мысль Толстого-художника полностью претворилась в творческом методе «Плодов просвещения».

«Я уверен, — не раз говорил Толстой, — что средний мужик умнее среднего барина; то есть ум я понимаю в смысле знания того, что действительно нужно для жизни».³ Критика мира Звездинцевых приобретает особенно острый сатирический характер вследствие того, что все события, поведение, жизнь бар даются через восприятие наивных, но умных, трех мужиков, повара, кухарки и других и едко комментируются ими. Используя этот прием, Толстой одновременно достигает замечательного эффекта в сатирическом обличении устоев барской жизни и раскрывает положительные свойства характера людей из народной среды. Несмотря на наивную подчас форму осмысления этой бесполовой, пустопорожней и паразитической жизни, на смешные положения, в которые иногда попадают мужики, именно они выносят устоям барской жизни свой окон-

¹ Творчество Л. Н. Толстого. Сборник статей. М., изд. Академии наук СССР, 1954, стр. 325—330.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 48, стр. 27.

³ Дневник В. Ф. Лазурского. «Литературное наследство», № 37/38, М., 1939, стр. 460.

чательный и справедливый приговор. Новаторское значение этого приема трудно переоценить.

К образам мужиков в комедии примыкают образы слуг из барского дома, которые также разделяют отрицательное отношение мужиков к барам. Хотя некоторые из них, как Старый повар, буфетчик Яков, кучер, первый и второй лакеи, в решении драматического конфликта непосредственного участия не принимают, но они вносят существенные дополнительные краски в идейное содержание.

В «Плодах просвещения» Толстой блестяще решает одну из труднейших задач драматургии — создание положительных персонажей в обличительной комедии — сатире. Представители народа — три мужика, Таня, кухарка, Яков, Семен, Старый повар и другие — для русской комедиографии новые положительные герои.

Недоумеая и многому удивляясь в барском доме, три мужика начинают резче критиковать все виденное. Под конец они не только высказывают свое возмущение барским произволом, но при случае активно защищаются от незаслуженных нападок. Даже Третий мужик, наивный и косноязычный, не выдерживает барских издевательств. Не пугаясь истерики Звездинцевой, он с достоинством отводит ее обвинение в том, что мужики занесли заразу; «Напрасно ты, мать, ей-богу, напрасно. У моей старухи, скажем, спроси. Какой я гнилой? Я как стеклышко, скажем».

В кратких, но предельно выразительных и отточенных репликах Третьего мужика, в скупых, наполненных внутренней злобой словах Второго мужика все время чувствуется не только скептическое, но и презрительное отношение к барам. Ненависть к господствующему классу, накопленная столетиями нищеты, угнетения, рабства, находит свое красноречивое выражение и в колоритном фольклорном рассказе Тани про то, как барин собаку хоронил, и в поминутных саркастических замечаниях Второго мужика, и в едких характеристиках кухарки по адресу бар, и в полных ненависти репликах Старого повара.

В «Плодах просвещения» Толстой широко и чрезвычайно своеобразно пользуется комедийными приемами. Даже в тех случаях, когда мужики попадают в комические положения или произносят смешные по своему построению реплики, вызванный ими у читателя-зрителя смех как бы переключается автором комедии в другой адрес и относится не к мужикам, а к их противникам. Образ Вово Звездинцева, например, достаточно рельефно обрисованный с первых сцен, принимает особенно

резкую сатирическую окраску в столкновении с мужиками. На пространные и невежественные разглагольствования Вово о пользе земледелия: «Ведь земля что? Можно ведь на ней пшеницу рядами, я вам скажу, посеять. Триста пудов можно взять, по рублю за пуд, триста рублей. А, что? А то мяту, так тысячу рублей, я вам скажу, можно с десятины слупить!» — Первый мужик, не без язвительности в адрес дворянского недоросля отвечает: «Двистительно, это вполне, все продохты можно в действие произвести, кто понятие имеет». Узнав о том, что молодой барин, как единственный сын, освобожден от воинской повинности, Третий мужик по-своему пытается осмыслить его роль в семье: «Для прокорму, скажем, родителей оставлен, Это правильно». На что Второй мужик резонно замечает: «Этот прокормит, что и говорить». Нелепость образа жизни Звездинцевых выступает еще ярче после реплики Второго мужика. Когда горничная Таня рассказывает, как она затягивает барыню в корсет, он с недоумением спрашивает: «Что же, она обрелась, что ль?» Эти бесхитростные реплики людей, всю жизнь занятых трудом, делают сатиру на бар злой и острой.

«Плоды просвещения» не только творчески продолжили и углубили, но и подняли на более высокую ступень великие традиции русской сатирической комедии, созданной Грибоедовым и Гоголем. М. Горький ставил «Плоды просвещения» в один ряд с крупнейшими произведениями мировой комедии-ографии: «Прекрасные наши комедии «Горе от ума», «Ревизор», «Плоды просвещения» отнюдь не хуже комедий Мольера и Бомарше. . .»

Неудовлетворенный до конца рядом постановок «Плодов просвещения», Толстой говорил: «Я в «Плодах просвещения» был, как автор, на стороне мужиков, — а на сцене вдруг они оказались такими же мошенниками и плутами, как и Гросман, и плутами сознательными. При этом я не мог упрекнуть актеров — они хорошо играли. . . Вот я и понял, что одно написать, другое — дать пьесу; разница большая — текст и исполнение».¹

Бытовавшие некогда традиции траговки «Плодов просвещения» как только «веселой комедии» с анекдотическими мужиками и смешными и глупыми барями мастерски преодолены советским театром. В лучших спектаклях (Художественный, имени В. Кингисеппа, Тульский драматический театры и другие) верно противопоставлены два социальных мира и глубоко

¹ П. Гнедич. Книга жизни (Воспоминания). «Прибой», 1929, стр. 199.

раскрыты тема исторической справедливости требований мужиков, социальные основы буржуазной идеологии.

Не нарушая жанровых особенностей комедии, советский театр усмотрел социально-философский смысл ее в исконном антагонизме классовых мироощущений рабочего человека и человека, живущего за счет труда.

5

Незаконченная пьеса Толстого «И свет во тьме светит», которой он придавал огромное значение и называл «своей» или «большой драмой», привлекала его внимание на протяжении свыше двадцати лет (с 80-х годов до последних упоминаний о ней в 1902—1905 годах). Основная работа над драмой относится к январю — февралю 1896 года. Дорабатывалась драма в 1896—1897 годах и в 1900 году.

Религиозно-философская драма Толстого, называвшаяся последовательно «Свет мира», «Закваска», «Свет и во тьме светит» и, наконец, «И свет во тьме светит», по своей социальной проблематике и характеру религиозно-нравственных и общественных исканий героя внутренне связана с «Воскресением», над которым Толстой работал в те же годы. Как и в романе, Толстой дает в драме потрясающие своей правдивостью картины русской жизни на рубеже XIX—XX веков, направляет силу своего разящего удара против самых мощных опор помещичье-самодержавного государства: помещичьего землевладения, церкви, суда, военной и чиновной бюрократии, системы правительственного террора и сыска, палочного режима, жандармерии и т. д. Эта резкая критика государственных и общественных установлений царской России, в особенности сатирическое изображение духовенства, послужили причиной цензурного запрета постановок пьесы вплоть до 1917 года.¹

Образ героя драмы Николая Ивановича Сарынцева, как и Дмитрия Нехлюдова в «Воскресении», продолжает галерею духовно родственных Толстому образов (Николенька Иртеньев, Оленин, Нехлюдов «Утра помещика», Константин Левин). Душевная драма Сарынцева, пытающегося внести «свет» в «мрак» жизни, осознающего невозможность разрешения общественных противоречий посредством открывшихся ему

¹ Опубликована впервые в 1911 году с цензурными сокращениями более трети всего текста драмы.

в Евангелии истин и тяжело страдающего от губительных последствий практического применения к жизни своего учения, могла бы быть и драмой Дмитрия Нехлюдова, если бы он стал на тот же путь.

В образе Николая Ивановича Сарынцева отражены, как говорил Толстой, его собственные испытания, борьба, вера, страдания — все, что было близко его сердцу. В пьесе использованы многие факты жизни писателя в 80—90-х годах, взаимоотношения Сарынцева с семьей и окружающими в основном воспроизводят драму семейных отношений Толстого.

В драме отражено и непрерывное борение художника и мыслителя с самим собой, в душевном разладе и колебаниях Николая Ивановича слышатся сомнения самого Толстого. Трезвый реализм Толстого беспощаден порой и к догмам собственного религиозно-нравственного учения. В этом саморазоблачении «толстовства» — ценность драмы. По смыслу толстовского учения только перемены, происходящие в душе человека, должны вызвать перемены и в окружающей действительности. В этом глубоко уверены и Николай Иванович Сарынцев, и Борис Черемшанов, призванные выражать религиозные убеждения Толстого: «Если сделалось в душе, то и в мире перемена будет». Но судьба этих героев, как и вся пьеса, обнаруживает полную жизненную несостоятельность «толстовщины». Хотя в душах Николая Ивановича Сарынцева и Бориса Черемшанова уже «сделалось», от этого в мире не последовало никаких перемен. Ни им, ни окружающим их людям не стало лучше жить. Видя всю несправедливость присвоения чужого труда и тяжело страдая от этого, Сарынцев не в состоянии помочь даже собственным крестьянам — они по-прежнему живут впроголодь и непосильно работают от зари до зари. Сарынцев бессилен искоренить зло даже в собственной семье: собравшись передать землю тем, у кого она некогда была «украдена» его предками, Николай Иванович подписывает акт о передаче имени жене.

Последователь Николая Ивановича, молодой священник вынужден вернуться к церкви, Борис Черемшанов, за отказ от военной службы насильно упрятанный в дом умалишенных, почти на грани сумасшествия, Люба, невеста Бориса, выходит замуж за другого. И в душу Николая Ивановича, понявшего свое бессилие, закрадываются сомнения. «Неужели я заблуждаюсь, заблуждаюсь в том, что верю тебе? Нет. Отец, помоги мне», — этими словами Сарынцева заканчивается четвертый акт драмы.

От пятого действия, очень насыщенного драматическими событиями, до нас дошел только конспект. Бориса, сосланного в дисциплинарный батальон, бросают в карцер и хотят пороть за столкновение с офицером. Мать Бориса, княгиня Черемшанова, прибегает к защите государя, но получает отказ. Обезумев от отчаяния, она стреляет в Николая Ивановича, которого считает причиной гибели сына.

Хотя Николай Иванович умирает, «радуясь тому, что обман церкви надорвался и жизнь его осмыслена для него», его душевная драма по существу остается неразрешенной. И в пятом действии Сарынцев терзается теми же сомнениями в правдивости избранного им пути, что и раньше: «Вечно колеблюсь, хорошо ли сделал. Ничего не сделал... Я пример слабости. Видно не хочет бог, чтоб я был его слугой».¹ Этот реальный пессимистический итог проповеднической деятельности Николая Ивановича, подтвержденный всем ходом действия, не могут снять ни внезапное «просветление» героя в финале под влиянием прихода духоборов, ни его смерть. Николай Иванович умирает примиренный, но в жизни все остается по-прежнему.

В замысле первых двух сцен пятого действия («Дисциплинарный батальон» и «Кабинет государя») во весь свой грозный рост поднимается Толстой-обличитель, срывающий покровы с самых потаенных и страшных сторон современной ему действительности, бесстрашно разоблачающий моральное бесстыдство, неслыханный произвол и нечеловеческую жестокость самодержавного режима. Сцена в камере дисциплинарного батальона отличается контрастностью картин и исключительной напряженностью действия: «Борис читает Евангелие. Толкует. Вводят наказанного. Врывается княгиня; ее выгоняют. Столкновение с офицером. На молитву. Бориса в карцер. Пороть будем».² Резко сатирически и контрастно по смене впечатлений намечена сцена в «Кабинете государя»: «папироски, шутки, нежности... Входят просители, льстят... княгине отказ».

«Ах, нет на вас Пугачева», — написал Толстой в черновике над текстом сцены в дисциплинарном батальоне. В этом возгласе, независимо от того, в чьи бы уста он ни был бы вложен, Толстой со всей четкостью художника-реалиста выразил истинные чаяния подневольного народа, истерзанного невыносимыми тяготами помещичье-самодержавного режима. Этот вывод нередко и самому Толстому не был чужд. Но последовать до

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 31, стр. 184.

² Там же.

конца за этим, закономерно вытекающим из анализа материала, политическим обобщением, признающим революцию единственно возможным средством установления нового порядка — человеческих отношений в России, Толстой не мог, и в этом была его собственная трагедия художника и мыслителя, отраженная им в драме.

Ознакомив директора немецкого Лессинг-театра Оскара Блюменталья с замыслом «своей» драмы, Толстой сказал: «...наверное, я умру раньше, чем напишу эту драму».¹ Предвидение художника оправдалось, он не смог преодолеть идейных противоречий задуманной им драмы, и она осталась незаконченной. Многие из художественных недостатков драмы, написанной начерно, безусловно, легко были бы преодолены автором при ее доработке. Но ей свойственны и такие слабости, которые могли бы быть устранены лишь при изменении идейного замысла драмы, в центре которой стоит резонерский, по самой своей сути, образ Николая Ивановича Сарынцева, раскрывающийся преимущественно в многословных спорах и беседах с окружающими. «Скверный резонер» — написал Толстой в рукописи против одного из его монологов. Язык Сарынцева, особенно в его «программных» монологах, напоминающих стиль богословских сочинений Толстого с характерной для него синтаксической усложненностью, труден для восприятия даже в таких его «бытовых» репликах: «И тут я прихожу домой и узнаю, что та одна из нашей семьи дочь, которая понимала — не меня, а истину, что она за одно отреклась и от жениха, которому обещала любовь, и от истины, и выходит за лакея, лгуна...»²

Значительно сильнее и драматически напряженнее сцены «перерождения» Бориса, его активного «непротивленства». Симпатии читателя на стороне Бориса, а не Николая Ивановича. В духовном облике Бориса Черемшанова и в особенности в его поведении на допросах и исповеди, когда он из допрашиваемого превращается в обвинителя, есть общее с Федей Протасовым («Живой труп»):

Б о р и с. И вам не совестно делать все это?

С т а р ш и й д о к т о р. То есть что?

Б о р и с. Все эти глупости. Ведь вы знаете, что я здоров, что меня прислали сюда за то, что я отказался участвовать в их зле...»³

¹ «Сборник воспоминаний о Л. Н. Толстом». М., изд-во «Златоцвет», 1911, стр. 70.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 31, стр. 180.

³ Там же, стр. 168.

Достоинства драмы связаны с ее широкой социальной проблематикой, выводящей действие за пределы узкого круга семьи Сарынцевых и интимных переживаний Николая Ивановича, в другие сферы общественной жизни России, в глубины ее социального ада, разоблачающей изнутри систему государственного принуждения и правительственного террора в период назревания социальной революции.

Внутренняя близость драмы к «Воскресению» чувствуется и в самом методе обработки материала реальной действительности. Написанная так же, как и роман, методом художественной антитезы, резкого противопоставления общественных и социальных контрастов, драма «И свет во тьме светит» отличается быстрыми переходами действия из одной социальной среды в другую, частыми сменами резко контрастирующих моментов в положении и психологии действующих лиц, обусловленных борьбой разных мировоззрений, разных взглядов на переустройство общества и столкновением их с охранительной системой существующего строя.

Сцены жизни помещицкой семьи Сарынцевых чередуются со сценами страшной, полной лишений и унижения бесправной жизни тех, кто не принадлежит к этой привилегированной части общества. Из богатого барского дома в усадьбе Сарынцевых, с цветниками, лакеями, шумной игрой в крокет, действие переносится на деревенскую улицу, где перед избой, прямо на землю лежит больной Иван Зябров, кричит на руках у крошечной девочки голодный ребенок, возвращается с полевых работ «беременная баба», жена Ивана Зяброва, которая «измучилась одна во все дела. Последнего работника в острог ведут...»¹ И снова сцена, напоминающая по авторским ремаркам, времяпровождение Звездинцевых в «Плодах просвещения»: «Тоня сыграла Шумана сонату и сидит за роялем», «на столе конфеты. Все едят», «лакей приносит завтрак и вино». Из деревни действие переносится в Москву, из рабочего кабинета Николая Ивановича Сарынцева, где он мирно обучается столярному мастерству,— в военную канцелярию, где генерал с адъютантом и полковником и жандармский офицер чинят суд и расправу над следователем Николая Ивановича князем Борисом Черемшановым, отказавшимся от присяги, а затем — в отделение для душевнобольных при военном госпитале, куда запрятали здорового человека за неповиновение властям:

В последнем акте, как мы знаем, предполагались еще три

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 31, стр. 143.

перемены действия: камера дисциплинарного батальона, кабинет царя, дом Сарынцевых.

Такая широта охвата современной жизни во всех ее проявлениях, с введением в действие лиц самых разных общественных положений, вероисповеданий и политических убеждений, и такая резкая смена социальных контрастов, возможных, казалось бы, лишь в многопроблемном социальном романе-эпосе, обозначали переход к новым формам отображения современной действительности в драматическом творчестве Толстого.

«И свет во тьме светит» — это драматургически несовершенное произведение, со многими очевидными недостатками, несет в себе прообраз будущей драмы нового типа. Такой новой для драматургии Толстого социально-психологической драмой, воплотившей и его стремление к широкому, синтетическому охвату социальной жизни России с постановкой многих наболевших вопросов эпохи, и его желание показать «текучесть» душевной жизни человека, — стал его драматургический шедевр «Живой труп».

6

Драма «Живой труп» является глубочайшим выражением мощи толстовского «трезвого реализма» (Ленин) и ярчайшим созданием его драматургического гения. Она завершает новаторские поиски Толстого в области драмы и, в частности, социально-психологической драмы, прокладывает новые пути в истории развития отечественной драматургии.

Написанная Л. Толстым в 1900 году, драма «Живой труп» стала известной читателю-зрителю лишь в 1911 году, уже после смерти ее автора.

«Живой труп» не встретил тех цензурных рогаток, через которые прошли все пьесы. Стараясь дипломатично обойти острые вопросы, поставленные в новой драме Толстого, легальная пресса повела свою атаку в ином направлении. Журнал «Театр и искусство» не без основания писал: «Едва ли по какому-нибудь вопросу, даже по вопросу о том, есть ли у нас конституция, — газеты столько написали, как о «Живом трупе».¹ Под видом защиты памяти Толстого, неприкосновенности авторской воли буржуазная печать яростно ополчилась против самого факта опубликования пьесы. Придравшись к тому, что Толстой при жизни не опубликовал пьесу, но предусмотрительно «за-

¹ «Театр и искусство», 1911, № 40.

быв» о том, что он же в беседе с Немировичем-Данченко отнесся положительно к тому, чтобы она была поставлена, либеральная пресса всячески поносила постановщиков, которые «оскорбили» память великого писателя, показав на сцене «художественно незавершенную» пьесу, «конспект», «записную книжку» и т. п. Более прямолинейно и грубо действовавшая реакционная печать не без основания увидела в пьесе «ниспровержение основ, издевательство над законами его величества».¹

«Живо представил себе повесть или драму, в которой нет злых, дурных, все добрые для себя и все невиноватые. Как бы было хорошо и как ярко выступила бы из-за этой доброты, невинности людей недоброта и виновность устройства жизни»,² — писал Толстой в дневнике за 1909 год. Эта творческая задача, определявшая новаторские поиски Толстого-художника задолго до того, как он сформулировал ее в своем дневнике, служит основным творческим принципом и для драмы «Живой труп». Воссоздавая сложную борьбу противоречивых чувств в душах своих героев, заставляя их бороться друг с другом и с самими собой и в поисках выхода вступать в неразрешимые трагические положения, Толстой-драматург ставит своей целью вскрыть «недоброту и виноватость устройства жизни» в царской России на рубеже века.

В драме Толстой сосредоточивает огонь своей критики на разоблачении самой государственной системы и ее бюрократических установлений. Он показывает неправомерность существующих общественных порядков посредством изображения того, насколько тяжелы и бесчеловечны эти порядки даже для представителей привилегированного круга общества, если они осмеливаются хоть в какой-то мере вступить в конфликт с ним.

«Живой труп» как драматургическое произведение резко противостоит традициям буржуазной семейно-психологической драмы. Семейная драма Протасовых раскрывается Толстым-драматургом, как драма социальная, порождаемая определенными общественными условиями и разрешающаяся трагически в силу тех же условий.

Идейно-художественное значение образа Феди Протасова — в неразрывном и органическом слиянии его личной трагедии с трагедией социальной. В этом отношении Толстой-драматург дает совершеннейший образец художественного мастерства. Через все сцены пьесы, принимает ли в них участие Федя или нет,

¹ «Обозрение театров», 1911, 2 сентября.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 57, стр. 61.

непрерывной нитью проходит его личная трагедия. В то же время каждая сцена ясно показывает, что личная трагедия Феди — это следствие уродливых общественных отношений.

Федя не мыслит семейной жизни без взаимной любви, без взаимопонимания. А на его семейной жизни, как он сам говорит, всегда лежала «какая-то тень»: выходя замуж за Федю, Лиза «как будто» любила его, а потом ему стало ясно, что она всегда любила Виктора, сама того не подозревая. Глубоко правдивый и искренний в проявлении своих чувств, Федя не может примириться с тем, что ради ложнопонимаемого долга Лиза может совершить над собой насилие. Когда Лиза посылает Виктора Каренина к Феде, чтобы он вернулся домой, Федя знает, что ее поступком руководит не искренняя глубокая любовь, а лживая и лицемерная семейная мораль: «... да какой бы он ни был... нельзя бросать мужа. Надо нести свой крест». Самое же главное то, что Лиза никогда не могла «влезть в душу» близкого ей человека, понять его. И поэтому Федя, хотя и любит Лизу, уходит от нее. Уходит потому, что духовно они с Лизой бесконечно далеки друг от друга.

С гениальной силой проникновения в душевный мир своего героя Толстой показывает сложность переживаний Феди, любящего, ревнующего и в то же время стремящегося освободить Лизу от себя, а себя от Лизы. В этом стремлении побороть в себе чувство ревности раскрывается благородство характера Протасова.

Необходимо подчеркнуть, что эти переживания Протасова далеки от чувств христианского самоотречения и умиления красотой своего душевного подвига, как изображали это некоторые исполнители его роли в прошлом. Пронизанные страстной мукой и горечью, они полны мучительной и мужественной борьбы героя с самим собой. В своем письме к Лизе и Виктору, написанном перед покушением на самоубийство, Федя прямо говорит о раздваивающемся чувстве к ним, о том, что не может совладать «с чувством горечи и упрека — упрека себе, но все-таки мучительного», когда думает о них, об их любви и счастье.

Но трагизм положения Феди не только в том, что он должен побороть в себе любовь и ревность, но и в том, что, одержав над собой моральную победу и решив освободить Лизу, он должен сам же публично надругаться над своим чувством к ней, снова окунуться в ту же «пакость», из которой так страстно хочет вырваться. Личная трагедия Феди подымается, таким образом, до высот большого социального обобщения.

В критических статьях о пьесе «Живой труп», в особенности

в первые годы появления ее на свет, не раз говорилось об «антитолстовских» элементах драмы. Но подтверждалось это положение частными доводами, например: Толстой в период написания пьесы считал занятия литературой излишней роскошью, но в то же время не без симпатии отметил художественный талант Феди Протасова. Толстой, принципиальный противник развода, проповедник единобрачия, даже аскетизма, не только не возражал в пьесе против развода, но и признавал его необходимым. Толстой — активный борец против алкоголизма — не только не бичует Федю Протасова за его пристрастие к вину, но в основном оправдывает его, а временами, как писал один из критиков, даже «поэтизирует» кутежи Феди. С этими доводами (исключая «поэтизацию кутежей» Феди) можно согласиться, но не они должны служить доказательством «антитолстовских» особенностей драмы.

Не случайно так называемые «идейные наследники» Толстого, то есть «толстовцы» выступали против постановки пьесы на сцене. Считая, что «Живой труп» противоречит богословским воззрениям Толстого, они верно схватывали его смысл.

Н. К. Гудзий справедливо отмечает, что «в пьесе «Живой труп» и в повести «Хаджи Мурат» Л. Толстой, по существу, вступает в противоречие со своей проповедью «непротивления злу»: и Федя Протасов и Хаджи Мурат — живые воплощения протеста против насилия над человеческой личностью».¹

Федя Протасов, бросающий в лицо следователю гневную правду, далек от идеалов христианского смирения и всепрощения. В его словах, и в особенности в речи у следователя, объективно звучит призыв к активной борьбе против «пакости» и умножающих эту «пакость» людей. Федя мил и дорог Толстому отнюдь не всепрощением и самоуничтожением, которые так импонировали Карениным и им подобным. Иначе бы он не высмеял так язвительно эту черту социальной психологии Карениных в образе Анны Дмитриевны.

Толстой совсем не идеализировал решение Феди покончить с собой ради благополучия Лизы и Виктора. Иначе он не ввел бы в сцену покушения на самоубийство образ спившегося, полусумасшедшего Ивана Петровича, сочувственные комментарии и восторги которого призваны подчеркнуть нелепость и противостоительность такого решения: «Я тебя понимаю. Они хотят тебя унижить. А ты им покажешь, кто ты. Себя убьешь револьвером, а их великодушием. Я понимаю тебя. Я все понимаю,

¹ «Коммунист», 1953, № 13, стр. 87—88.

потому что я гений».¹ — «Ну да, ну да», — отмахивался от Ивана Петровича Федя.

Есть несколько причин, почему Протасов пытался покончить жизнь самоубийством. Федя дал слово освободить Лизу и Виктора, и это слово нужно сдержать. Но официальный развод без лжи и гадостей невозможен, а Федя на это идти не может. Это — одна причина. Другая — Федя боится, что, если останется жить, погубит милую, хорошую девушку Машу. Но сам же Федя из всех названных и не названных, но ясных и ему, и нам причин выделяет одну, как главную: «А главное, главное... — говорит вздыхая Федя. — Что моя жизнь? Разве я не вижу, что я пропал, не гожусь никуда. Всем и себе в тягость, как говорил твой отец. Негодящий я...» Кстати сказать, нередко исполнители неправильно делают паузу после слова «в тягость» и у них получается так: «Как говорил твой отец, негодящий я...» А смысл в том, что Федя сам пришел к выводу, что он «негодящий» — никуда не годится. Эта его мысль тесно связана с последующим разговором с Петушковым, когда он говорит о трех возможных выборах в том кругу, где он родился.

Первый выбор — служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь, — он не мог — ему было противно. Второй выбор — разрушать эту пакость, он тоже не мог, так как, по собственному признанию, он «не герой». Поэтому он избрал третий путь — пить, гулять, петь.

Первый путь — для Феи, как и для самого Толстого, органически чужд и враждебен.

Как показано в пьесе, третий путь не может спасти положение и неизбежно превратит человека в живой труп.

Следовательно, наиболее правильным и жизненным был бы второй путь — быть героем и разрушать существующую «пакость».

Федя считает себя «негодящим», «негодным» именно потому, что не сумел пойти по второму пути, не может стать героем. Попытка его покончить с собой определяется в конечном итоге тем, что, возненавидев окружающую его «пакость» и осознав, что ее можно уничтожить только посредством разрушения, он понял свою непригодность для этого благородного дела, свое бессилие.

По резкости и смелости постановки общественных вопросов, по широте охвата современной жизни — от аристократической гостиной до «хитровского» дна, — по сокрушительной силе обвинения комедии суда, «законного брака», общественной лжи и

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 34, стр. 61.

фальши, по непримиримости отношения к существующему строю «Живой труп» поднимается до высот критического реализма «Воскресения». Написанный в преддверии революции 1905 года, «Живой труп» раскрывает новые черты в эволюции идеологических взглядов Толстого.

«Живой труп» дает право говорить о том, что, как ни в одном из своих произведений, Толстой близок в нем к признанию необходимости разрушения «пакости» иным методом, чем пропагандируемый им метод христианского всепрощения и всеобщей любви.

В написанном еще в 80-х годах публицистическом трактате «Так что же нам делать?» (1886) Толстой предупреждал об «истощении терпения тех людей, которых мы душим», о неизбежности надвигающейся революции. Но, угрожая правящим классам революцией: «Опасность все растет, и ужасная развязка приближается»,— Толстой хотел предотвратить ее своими утопическими «рецептами спасения».¹

Общественный подъем 90—900-х годов не мог не сказаться на отношении Толстого к революции, как самому действенному средству разрешения социально-экономических конфликтов эпохи. Дневники и письма Толстого на рубеже века содержат немало потрясающих признаний писателя, и не считаются с ними нельзя. В письме к Н. С. Русанову (1892) Толстой заявил: «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может, — я уверен».² «События совершаются с необыкновенной быстротой и правильностью,— писал он 30 ноября 1905 года. — Быть недовольным тем, что творится, все равно, что быть недовольным осенью и зимою, не думая о той весне, к которой они нас приближают».³ В этой связи интересна также запись Толстого, характеризующая его сомнения в собственных «рецептах спасения» трудящегося человека от невероятно тяжелых условий жизни. ... «Главное же, в чем я ошибся,— писал Толстой,— то, что любовь делает свое дело и теперь в России с казнями, виселицами и пр.»⁴

Текстологи «Живого трупа» С. Д. Балухатый и В. С. Мишин считают, что драма не была окончена Толстым. Основанием для них служит то, что при доработке драмы осенью 1900 года автор, переработав первые два действия, оставил последующее

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 25, стр. 394—395.

² Там же, т. 66, стр. 224.

³ Там же, т. 76, стр. 59.

⁴ Там же, т. 57, стр. 200.

действие неисправленным и не исключил из второй картины пятого акта персонаж, реплики которого в первом действии были уже переданы им Анне Павловне. В восстановленном согласно рукописи тексте «Живого трупа» вместо Анны Павловны, как это было принято до сих пор, действует теперь подруга Лизы, Марья Васильевна. В качестве доказательства незаконченности драмы привлекаются также высказывания самого автора, который, отказываясь дать «Живой труп» в печать и для постановки на сцене, говорил, что он «не окончен», написан «начерно», набросан «вчерне» и т. д.¹

Это суждение о незаконченности драмы нуждается, с нашей точки зрения, в расчлененности вопроса: первое — можно ли считать «Живой труп», даже не получивший окончательной художественной шлифовки, драматургически незаконченным и художественно несовершенным произведением, как это имело место с «И свет во тьме светит», второе — почему сам Толстой отказывался дать драму для публикации.

В высказываниях художника о работе над драмой красной нитью проходит другая мысль: «Драму я, шутя, или, вернее, балуясь, я написал начерно, но не только не думаю ее теперь кончать и печатать, но очень сомневаюсь, чтобы я когда-нибудь это сделал»,² или «едва ли скоро или когда-нибудь возьмусь за нее...»³ Отказывая императорским театрам в постановке его пьесы, Толстой мотивировал это так: «Скажите чиновникам, что нет у меня «Трупа», он не окончен... Да, я задумал пьесу, но никогда ее не кончу. Между тем, что на бумаге, и тем, что на сцене,—целая бездна... Надо определить перспективу, а мне это не под силу».⁴

Задачи так называемого «окончания» «Живого трупа» выходили за рамки обычной в практике Толстого художественной доработки произведения перед сдачей его в печать. «Надо определить перспективу, а мне это не под силу»,—недвусмысленно сказал об этом Толстой.

И «большая» («И свет во тьме светит»), и «малая» («Живой труп») драмы Толстого, каждая по-своему, откликались на поиски писателем нового общественного героя. Идеолог патриархального крестьянства, Толстой как бы присматривается в эти годы к разным группам и слоям русского общества в поисках

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 34, стр. 540—542.

² Там же, т. 88, стр. 216.

³ Там же, т. 34, стр. 541.

⁴ П. Гнедич. Книга жизни (Воспоминания), стр. 199—200.

той силы, на которую могло опереться крестьянство в своей борьбе против правительства и помещиков. Публицистическая деятельность Толстого в 80—90-х годах («Так что же нам делать?», статьи о переписи, о голоде и т. д.) взывала к общественной совести русской интеллигенции, но в той части интеллигенции, которая пошла по пути практического освоения его религиозно-нравственного учения, Толстой быстро разочаровался. «Л. Н., конечно, хорошо понимал истинную цену «толстовцев», — утверждал Горький, говоривший также: «Не думаю, чтобы Льва Толстого удовлетворяла та истина, которую он проповедовал людям. В нем противоречиво и, должно быть, очень мучительно совмещались два основных типа разума: созидающий разум творца и скептический разум исследователя».¹

Как бы ни был симпатичен Толстому Федя Протасов, в основе его образа лежит осуждение философии пассивности и невмешательства в жизнь. В период, когда Толстой начал, но не довел до конца намеченную доработку драмы, он намеревался, например, уточнить известную «умиротворяющую» реплику Феде в финале: «... как хорошо...» следующим образом: «умирая, Федя говорит: а может быть я ошибся. Ну да что сделано, то сделано. Несите».² По первоначальному плану пятого акта Федя говорил, что «он свой суд сделал и теперь сам убьет себя».³

Величие Толстого в том, что, сопоставляя три пути, три выбора русской интеллигенции, он, несмотря на свои политические предрассудки, отдал предпочтение «второму пути», пути героев. Прогрессивное значение «Живого трупа» в постановке вопроса о необходимости иных, более действенных форм борьбы с общественным злом.

Чрезвычайно своеобразен психологический анализ в драме.

Противясь браку своего сына на «разведенной», Каренина искренне убеждена, что он не сможет быть с нею счастлив, но, поддавшись движению непосредственных человеческих чувств в сцене свидания с Лизой, уступает настояниям Виктора. Эта борьба противоречивых чувств в душе чопорной аристократки и любящей до самозабвения матери не может не волновать и обязательно должна волновать читателя-зрителя. Но все то, что говорит и делает Анна Дмитриевна под конец драмы, в сцене на даче снимает с ее образа последние «покровы», обнажая ее

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 14. М., 1951, стр. 291, 306.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 54, стр. 42.

³ Там же, т. 34, стр. 408.

беспредельный эгоизм, ханжество, черствость и беспощадность по отношению к инакомыслящим и инакопоступающим.

Виктор Каренин также попадает в сложные трагические положения, мучится, любит, ревнует к прошлому Лизы, преодолевает это чувство, в последнем акте страдает и за себя, и за Лизу. Субъективно ему не в чем упрекнуть себя по отношению к Феде; зная уже, что Лиза любит его, а не Федю, он старается вернуть его домой, помогает Лизе во время болезни ребенка и заменяет ему потом отца. Вполне вероятно, что следователь прав, и Каренин, действительно, втайне от Лизы, посылал Протасову деньги, когда тот жил в Саратове, но, разумеется, не из корыстных, а из самых добрых побуждений. И все же объективно Виктор виновен в трагическом исходе драмы.

Трагическая вина Каренина в том, что сам, не желая этого, он создает ту коллизию, которая приводит всех троих в камеру следователя и разрешается лишь самоубийством Феде. Показывая, как навязывает свою волю Протасову этот субъективно благородный и честный человек и скольких мучений стоит это Феде, Толстой вскрывает истинную сущность черствого и самовлюбленного эгоиста, гордящегося своей моральной чистотой и презирающего тех, кто уже «упал». Снимая последние «покровы» с души своего героя, Толстой вскрывает его классовый эгоизм, холодное сердце и ту же беспощадность по отношению к инакомыслящим, что и у его матери.

Палитра Толстого-художника богата и разнообразна. Добрые, наиболее привлекательные, человеческие черты характера Виктора Каренина раскрываются не только в его взаимоотношениях с духовно близкими ему людьми — Лизой, матерью, Абрезковым. Не отказываясь от изображения тех же благородных душевных качеств Виктора и во взаимоотношениях с его бывшим другом и соперником, Толстой, посредством тонких художественных приемов, переводит их как бы в другую тональность.

Высокое звучание благородных качеств Виктора снижается прежде всего благодаря тонко и последовательно проводимому приему контрастного сопоставления с беспредельной искренностью чувств и непосредственностью поведения Феде Протасова. Покорив, например, нас широтой и артистизмом натуры Феде в сцене у цыган, Толстой показывает затем, как во время сцены «величания» Каренин «сконфуженно слушает, потом спрашивает»: «Сколько дать?» Вкладывая в уста своего respectableного героя эту коротенькую реплику, Толстой-художник застав-

ляет его сказать о себе больше, чем в длинном саморазоблачительном монологе.

Глубоко вскрывая социальную сущность образа Каренина и других лиц из его окружения и не щадя их в столкновении с Протасовым, Толстой, сохраняя общий рисунок роли, под конец снова как бы поворачивает героя к читателю его лучшими сторонами. Это происходит тогда, когда он сам становится жертвой тех же обстоятельств, что и Протасов.

Углубляя основную идею пьесы, по которой виновниками роковых людских несчастий являются бездушные государственные установления современного ему общества, Толстой в сцене у следователя вызывает к Лизе и Виктору несомненное сочувствие. В сцене суда мы узнаем о том, что подсудимые несут свое положение «с большим достоинством» и что «не их судят, а они судят общество».

Федя давно понял, что все обман и ложь в том обществе, в котором он родился и вырос. Но и Лиза, и Виктор, и Анна Дмитриевна Каренина также вынуждены временами восклицать: «все ложь, все обман». Заставляя даже таких охранителей своего общества, как Лиза, Виктор и его мать, почувствовать всю жестокость и бесчеловечность его официальных установлений, Толстой-драматург усиливает обличительный пафос пьесы.

7

Общественно-политические события 1905—1907 годов обостряют не только сильные, но слабые стороны идеологических воззрений Толстого.

Нарастание революционного движения приводит Толстого к пониманию неизбежности революции, к оправданию крестьянских волнений, захвата помещичьих земель, ко все более крепнущему сочувствию революционерам, которые не могут поступать иначе при существующем порядке вещей и жестокости правительства.

Толстой — проповедник непротivления злу насилем предстал перед В. Г. Короленко совсем в ином свете, когда в ответ на его рассказ о том, как крестьяне самовольно отнимают землю у помещиков, убежденно сказал: «И молодцы!.. Мужик берется прямо за то, что для него всего важнее». ¹ Эти настроения

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в десяти томах, т. 8. М., Гослитиздат, стр. 139.

не были случайными для идеологических позиций Толстого в годы революции,— известно, что в некоторых случаях он оправдывал даже террористические акты революционеров.

Но подымаясь до сознания исторической неизбежности крестьянской революции в России, Толстой все же не в состоянии понять ее действительных задач, он отчужденно относится к революционной борьбе рабочего класса и передовой части русской интеллигенции, резко отвергает социалистическую программу переустройства общества. «Сегодня, — писала в своем дневнике 14 января 1909 года С. А. Толстая, — я вступила в прежнюю должность — переписывала новое художественное произведение Льва Николаевича, только что написанное. Тема — революционеры, казни и происхождение всего этого. Могло бы быть интересно. Но те же приемы — описания мужицкой жизни. . . И, вероятно, дальше будет опозитизирована революция, которой, как ни прикрывайся христианством, Л. Н. несомненно сочувствует, ненавидит все, что высоко поставлено судьбой и что — власть».¹

Художественное опозитизирование революции, которой Толстой, как «ни прикрывайся христианством», несомненно сочувствовал, свойственно целому ряду его произведений 1900—1910 годов.

В рассказе «Кто убийцы? Павел Кудряш» (1908—1909), начале драмы «Павлуша», очерке «Три дня в деревне» (1909), втором варианте повести «Нет в мире виноватых» (1910) и других Толстой чутко откликается на замеченное им в жизни все большее и большее расхождение реальных действий революционизирующегося крестьянства с тем, чему он сам бы хотел научить его. Стремясь «дойти до корня» революционных выступлений масс, Толстой с присущей ему аналитической глубиной и искренностью вскрывает причины того, почему уже не только интеллигенты, но и люди из народа становятся революционерами. Революционные книги и «свободные речи», которые привозят с собой в деревню молодые фабричные, действуют особенно сильно на молодых хорошо грамотных людей из крестьян, потому что, как говорит Толстой об одном из своих героев в «Нет в мире виноватых», «они теоретически объяснили значение того, что он не только видел и понимал, но боками своими чувствовал». В одном из вариантов, описывающих приход Егора Кузьмина к революции, после приведенных строк следовало: «И земельный и капиталистический вопрос не только теоретически, но прямо жизненно мучали его и не находили другого

¹ Дневники С. А. Толстой. М., 1932, стр. 242.

решения как революционное».¹ К этому приходит и Евдоким Михашин, «молодой малый — нынче осенью на призыв», который понял, что «не ему надо подчиняться той жизни, среди которой он жил, а надо сделать жизнь такую, какую требует его разум... Отвалился один камень из свода, и он увидел весь вольный свет и почувствовал, что камни свода плохо держат и что теперь... стоит только поналечь хорошенько, и все развалится».²

Толстой признавал настоящими художниками тех, кто умеет увидеть в жизни и показать новое. Художественно верное раскрытие психологии крестьянина-революционера, отражающее действительный процесс пробуждения революционного сознания в крестьянстве и вовлечения его в борьбу рабочего класса, — это и есть то новое, что входит в разработку темы народ и революция в творчестве Толстого после революции 1905—1907 годов.

Из произведений этого плана наибольший интерес представляет неоконченный рассказ «Кто убийцы? Павел Кудряш» и неразрывно связанное с ним единством лиц и положений начало драмы «Павлуша» (1908—1909). Творческая история этого произведения очень своеобразна. Толстым уже были написаны первые десять глав рассказа «Кто убийцы?», когда он, оставив работу над ним, стал писать на эту тему драму под названием «Павлуша». Написав первое явление первого действия драмы, в котором Павел встречается с революционером Разумниковым в Александровском саду в Москве, Толстой отложил эту сцену и стал писать новое начало драмы, изображающее собрание социалистов-революционеров, на котором Павлу поручается экспроприация денег у фабриканта для устройства подпольной типографии. Первое действие задуманной драмы не было доведено до конца. Наметив конспективно его окончание, Толстой снова перешел на повествовательную форму. Дальнейшие события, экспроприация и арест Павла описаны в четырнадцатой — семнадцатой главах рассказа.

Характерно, что, отказавшись от продолжения намеченного сюжета в драматической форме, Толстой сохранил уже написанное им начало первого действия (собрание кружка социалистов-революционеров) и включил его в текст рассказа между десятой и четырнадцатой главами. Все это — и переход с повествователь-

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 38, стр. 200.

² Там же, стр. 204.

ной формы на драматическую, и включение написанного начала драмы в текст рассказа — говорит о взволнованности художника темой, о поисках наиболее впечатляющей и соответствующей драматизму событий художественной формы.

«Вы ведь не знаете, что такое наш брат мужик или фабричный, когда вдруг в темноту его ворвется свет», — говорит в задуманной Толстым драме «Павлуша» Матвеев, по списку действующих лиц «22-х летний крестьянин, горячий, с блестящей сильной речью». Герой этой драмы Павлуша—Павел Бурыйлин, тоже недавний крестьянин, теперь конторщик на фабрике, представлен в драме «в экстазе прозрения... Он весь горит. И чем больше узнает, тем больше ему хочется узнать. А главное — хочется делать, не говорить, а делать».¹ Нота восхищения звучит и в характеристиках профессиональных революционеров, данной в списке действующих лиц драмы. Неизменной принадлежностью их облика в представлении Толстого являются ум, красота и сила.

Но «опозитивирование революции» в творчестве позднего Толстого было очень сложным, полным неразрешимых противоречий, сомнений и колебаний творческим процессом. Егор Кузьмин («Нет в мире виноватых»), который ушел из деревни и поступил на фабрику «и еще больше стал ненавидеть людей, творящих неправду», и стал все больше и больше надеяться на уничтожение этой неправды», не прожил в Москве и месяца, как его арестовали и посадили в тюрьму. Экспроприация денег у фабриканта для устройства нелегальной типографии, на которую самоотверженно идут Павел Бурыйлин и Николай Аносов («Кто убийцы?»), проваливается, Павел попадает в тюрьму. «Что же это? Что это?» — в отчаянии повторяет Павел, не понимая ничего, когда помешавшая его бегству толпа людей наваливается на него и начинает бить как попало.

Как бы ни поэтизировал Толстой образы своих героев и как бы убедительно ни доказывал неизбежность их прихода к революции, он все же не хотел бы для них этого пути. И не только потому, что революционная борьба связана с насилием. «Трезвый реализм» Толстого нередко способен был оправдать и само революционное насилие: «Главное же, мучительное чувство... унижения, забитости народа. Простительна жестокость и безумие революционеров»,² — писал он, например, в дневнике от 11 июля 1909 года. «Надо не печалиться, а радоваться, что мы

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 37, стр. 302—303.

² Там же, т. 57, стр. 82.

дожили до такого важного времени», — так же писал Толстой в разгар революционных событий в письме к Т. А. Кузминской от 1 августа 1906 года. Характерна в этом плане и такая деталь в описании самочувствия Павла после ареста: «Да, надо было не бояться. Взялся за гуж, надо было не мимо, а в него стрелять, думал он. Ведь не для себя, а для спасения народа делалось то, что делалось».¹

Но поражение революции 1905—1907 годов, безудержный правительственный террор, разгул реакции усилили свойственное Толстому неверие в благополучный исход революционного движения масс. «Вся первая половина XIX века, — писал он, — полна попыток разрушить насильственной революцией деспотический государственный строй. Все попытки кончились реакцией, и власть правящих классов только усилилась. Очевидно, революция не может теперь одолеть государственную власть».²

Этот пессимистический вывод, сделанный писателем еще в 1902 году, становится определяющим для творчества Толстого последних лет.

Разочарование в силах революции приводит Толстого к созданию таких произведений, как «Прохожий и крестьянин» и «Детская мудрость». «Лев Толстой, — писал Ленин, — сказал незадолго до своей смерти, и сказал с характерным для худших сторон «толстовщины» сожалением, что русский народ необыкновенно быстро «научился делать революцию». Мы жалеем только о том, что русский народ не доучился этой науке, без которой он целые века может остаться рабом...»³ Прочитываемые Лениным строки, взятые из статьи Толстого «Предисловие к альбому «Русские мужики» Н. В. Орлова (1908), в котором он обращался уже не к Егорам Кузьминим и Павлам Бурлыным, а к «смиренному, трудовому, христианскому», «настоящему русскому мужицкому народу», который существовал уже только в его утопических представлениях и восхвалял его «мужицкую смиренную, терпеливую, просвещенную истинным христианством душу, которая обещает так много тем, кто умеет понимать ее».⁴

Написанный в форме диалога «Проезжий и крестьянин» представляет собой художественную обработку записи беседы,

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 37, стр. 307.

² Там же, т. 54, стр. 151.

³ В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 251.

⁴ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 37, стр. 273.

которую вел с крестьянами Толстой в сентябре 1909 года. Эта реальная, жизненная основа, — хотя и не достигающая той степени критического реализма, которая отличала диалоги Нехлюдова с мужиками в «Утре помещика» или «Воскресении», — несомненно чувствуется и здесь. Несмотря на предвзятость авторского задания, в беседе проезжего с крестьянином ясно выступает разница их мироощущений, противоположность их взгляда «на вещи». Хотя под конец разговора крестьянин и соглашается с проезжим, но весь ход беседы показывает, что крестьянин думает иначе, чем проезжий, что его надо не только убеждать, но и переубеждать, так как по всему строю своих мыслей он уже близок к тому, что говорят «забастовщики». Слушая проезжего, который учит его жить «по-божьи», крестьянин все время переводит разговор из области религиозно-нравственных доктрин на реальную, «земную» почву социально-экономического разрешения крестьянских бедствий: «Это, значит, ты к тому, что если дружно взяться всем сразу, — напором, значит, — так и земля наша будет и податей не будет?» — по-своему расшифровывает он не ясные для него речи.¹ Проезжий: «Нет, брат, не к тому я говорю...»

И все же главное в «Проезжем и крестьянине», для чего он и был написан, — его резко выраженная пропагандистская направленность в чисто «толстовском» духе. «Проезжий и крестьянин» выражает недоверие к силам революции и прямое осуждение революционной пропаганды. «А то глядишь, — поучает крестьянина проезжий, — забастовщики говорят: дай вот этих да вот этих господ да богачей толстопузых перебьем, — все от них, — и жизнь наша хорошая будет. И били и бьют, а пользы все нет никакой. Тоже и начальство: дай только, говорит, сроку, переведем да переморим по тюрьмам тысячу, другую народа, устроится жизнь хорошая. А глядишь, жизнь только все хужеет».² Что же делать? Жить «по-божьи», терпеть и искоренять собственные пороки, потому что в плохой жизни народа («по дням не емши сидят») виноваты не только «толстопузые» и «долгогривые», но и простой народ: «Сами живем по-дьявольски, а на людей жалуемся».

«Проезжий и крестьянин» интересен для нас не как образец пропагандистского сочинения, в доступной для народа форме излагающий самые сложные вопросы философского учения

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 37, стр. 13.

² Там же, стр. 13—14.

Толстого, а как своеобразный трагический документ, знаменующий общественное поражение слабых сторон его учения, которое он сам остро чувствовал: «Страшно сказать, но что же делать, если это так, а именно, что со всем желанием жить только для души, для бога, перед многими и многими вопросами остаешься в сомнении, нерешительности», — писал Толстой, например, в дневнике от 15 июня 1910 года.¹

В 1910 году на хуторе В. Г. Черткова Телятинки затевался силами любителей спектакль для крестьян. Толстой обещал написать для этого пьесу. Как он говорил, у него было два сюжета: один для драмы, которая у него в уме была совсем готова, и «другой сюжет, смешной».

От работы Толстого над первым сюжетом до нас дошло только черновое начало незаглавленной пьесы, датированной В. Г. Чертковым 16 мая 1910 года. Пьеса начиналась с того, что на большой террасе барского дома два лакея, старый Семен Петрович и молодой Михайла, накрывали на большой обеденный стол десять приборов. Появлялся старый крестьянин, отец Михайлы, и просил сына взять у барина «хоть две красеньких, потому что мерин-то вовсе стал без ног», — на что Михайла отвечал: «Ох, не любит он... Да уж как-нибудь подъеду».² Этот жизненно важный для обоих разговор прерывает появление гостей. На этом отрывок кончается.

В экспозиции этой предполагаемой пьесы, построенной на остром противопоставлении двух укладов жизни, есть много общего с «Плодами просвещения», но по драматичности сюжета она, по-видимому, не уступала бы «Власти тьмы».

Почему не была написана драма, нужно искать ответ в следующих словах автора: «Да надо ведь внимательно писать, — говорил Л. Н. — У вас-то публика невзыскательная, да ведь попадет в газеты, станет известным. А я бы хотел писать пьесы только для Ясенков, Телятинок и Ясной Поляны».³ По-видимому, то, что хотел сказать своей пьесой Толстой публике народного театра, не потерпело бы вмешательства цензуры, и он избрал для спектакля в Телятинках второй, «смешной» сюжет.

В итоге работы над этим сюжетом родилась комедия в двух действиях «От ней все качества», называвшаяся вначале «Долг платежом красен». В ней Толстой не только возвращается к теме губительных последствий пьянства, которую он разработал

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 58, стр. 65.

² Там же, т. 37, стр. 309.

³ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957, стр. 154.

в «Первом винокуре», но и учит тому, как надо решать житейские конфликты и столкновения между людьми.

Поймав Прохожего с поличным, пострадавший крестьянин, с одобрения жены и матери, не предает его в руки старосты или урядника, а дарит ему украденное с напутственным словом: «Сделал ты плохо, хуже не надо. Только уж больно в низком ты положении, и не хочу я тебя обидеть. (*Останавливается. Все молчат. Торжественно.*) Иди с богом, да вперед так не делай».¹ Очень расстроенный Прохожий просит прощения и, оставив подаренный ему «чай-сахар», «всхлипывая», уходит.

Толстовское противопоставление и возвеличение в комедии смиренной, терпеливой, просвещенной истинным христианством души «настоящего русского мужицкого народа» тлетворным, аморальным влиянием города, нравственной развращенности фабрично-заводского люда, несомненно, выражает «худшие стороны толстовщины». Но было бы преувеличением рассматривать образ героя «От ней все качества», как некую сознательную хулу в адрес рабочего класса вообще или видеть в нем ироническое изображение «агитатора, пришедшего из города в деревню».²

В черновых вариантах Прохожий вначале изображался сознательным рабочим, участвовавшим в революционном движении, попавшим в тюрьму за участие в забастовке, а затем уже спившимся и ставшим люмпен-пролетарием. В одном из вариантов (№ 22) Прохожий, например, говорил о себе: «Отдали меня в слесарню. И стал я в полном смысле слова самостоятельным человеком. А тут революционное движение — принял участие».³

Намеченная автором предыстория Прохожего не могла не вступить в противоречие с его характером, с его конкретными поступками в комедии. Пьеса переписывалась в пятый раз, а Толстой все был недоволен ею и говорил: «Фальшиво».

Созданный Толстым в комедии образ Прохожего — тип деклассированного пролетария. Это — человек, который до такой степени опустился и спился, что стал психически неуравновешенным. В пьяном виде он уже не мог отвечать за свои поступки и речи: «от ней все качества». Рассказы Прохожего о своих «экспроприаторских» подвигах воспринимаются только как плод разбушевавшейся фантазии алкоголика. Сравнитель-

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 38, стр. 225.

² К. Ломунов. Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956, стр. 422.

³ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 38, стр. 235.

ный анализ речи героя «От ней все качества» и речи подлинных революционеров, выходцев из рабочей и крестьянской среды, изображенных Толстым в других его произведениях, убеждает в том, что они не имеют друг с другом ничего общего. Прохожий лишь понаслышке знает о принятой в революционной среде обществено-политической терминологии, не случайно он целый ряд слов коверкает так, что их трудно узнать: «тоже аграмарном вопросе», «эксплытация», «кальбера» и т. д. Такая невежественная речь невозможна ни в устах Павла Бурлыгина, ни Егора Кузьмина, ни Аносова, ни других социалистов-революционеров, выходцев из народа, изображенных Толстым («Кто убийцы?», «Нет в мире виноватых» и другие). На создание образа Прохожего, несомненно, повлияли непосредственные наблюдения писателя над речью деклассированных элементов из рабочей среды, посетителей Толстого, который «грешным делом, слушал и запоминал слова для... пьесы».¹

8

Основной целью драматурга является, по Толстому, создание «определенных», ярких и многосторонних человеческих характеров, раскрывающих через живые индивидуальные свойства «известного лица» типические особенности его среды, социальной группы, класса. Создание же таких характеров в драме без особой и тщательной работы драматурга над их языком невозможно.

Одним из великих достоинств Толстого-художника Горький считал то, что он великолепно умел пользоваться фольклором и призывал молодых писателей учиться у него этому умению. «Власть тьмы» является совершенным образцом такого мастерского использования фольклора в драматическом произведении.

Сам Толстой говорил, что при написании «Власти тьмы» он «ограбил» все свои записные книжки. Работая над языком персонажей, Толстой отбирал из своих наблюдений над живой разговорной речью народа меткие, образные слова, сравнения, пословицы, поговорки и щедро вводил их в речь действующих лиц, но не для того, чтобы читатель-зритель еще и еще раз изумился богатству языка пьесы и, замороженный его красотой, забыл, из чьих уст исходят эти пословицы и поговорки.

¹ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни, стр. 255.

Язык Матрены характеризует ее отношение к миру, в котором человек человеку волк, и раскрывает ее деятельный энергичный характер. Улещая больного Петра и отвлекая его внимание от Анисьи, которая шарит в доме, разыскивая спрятанные мужем деньги, Матрена изливает на Петра целый поток житейской мудрости, но какой мудрости! Уговаривая сына не робеть, она убеждает: «Как заробеешь, сейчас догадываться станут. Ходи тором, не положат вором. А то бежишь от волка, напхаешься на ведмедя...» и т. д.

В богатстве речевой характеристики Матрены выражены и ее цинически изворотливый ум, и своеобразная житейская опытность.

Иные свойства характера раскрывают те пословицы и поговорки, которыми почти с такой же щедростью наделяет Толстой-художник «бахаря» и песенника Никиту. Совсем другие стороны народной мудрости используются в поговорках богобоязненного Акима, языку которого, несмотря на его косноязычие, также присуща эта характерная особенность русской народной речи.

Язык персонажей «Власти тьмы» служит целям типизации изображаемой среды, раскрытию типического в характерах действующих лиц через неповторимое своеобразие их тонко индивидуализированной речи.

Все в крестьянском быту оценивается затраченным трудом. Раскрывая эту типическую черту крестьянской психологии в языке действующих лиц, Толстой насыщает их речь такими словами, как «работа», «работать», «потрудиться» и даже «работу работать», но какой страшный оттенок приобретает в устах Матрены любимое ею слово «потружусь», когда, засучивая рукава, чтобы принять участие в обмывании только что умершего по ее вине Петра, она говорит: «Вода в чугуно-то есть, что ли? А то самовар, я чай, еще не вылит. Потружусь и я» (действие II, явление XXIV). «Потрудиться надо» — уговаривает Матрена сына, заставляя задушить и зарыть ребенка. Посылая Анисью, чтобы она вынесла ребенка, Матрена заботливо предупреждает ее: «Мотри, окрестить не забудь... А то я потружусь».

Не менее характерно для ее роли устроителя темных дел и такое любимое ее слово, как «хлопотать». Так, Матрена себе все «ляжки измызгала... хлопотамши» о делах своего сына; старичку, который поставляет «сонные» порошки, надо дать рублевку, потому что он «тоже хлопочет» (действие I, явление X) и т. д.

Характерное для Матрены слово «хлопотать» привносит в ее речь и другой типичный для языка пореформенной деревни оттенок все возрастающих городских влияний. Отражая этот типический процесс, речь персонажей «Власти тьмы» включает в себя и такие незнакомые раньше патриархальному крестьянину слова, как «чугунка», «никаких резоннов», «канителит», «спитательный» и т. д.

Индивидуализируя речь персонажей, Толстой-художник нередко заставляет звучать по-разному даже одно и то же слово. Так, если Митрич говорит «спитательный», то более приобщившийся к благам культуры во время работы на «чугунке» Никита говорит правильно: «воспитательный» и т. д.

Тонкой индивидуализации языка персонажей помогают и те излюбленные слова, выражения, к которым каждый из них чаще всего прибегает. Для Митрича, прошедшего тяжелый и долгий путь солдатчины, затем батрака, характерно своеобразное выражение: «в рот им ситного пирога с горохом», заменяющее ему те крепкие слова, которыми он, пьяница и «ругатель», старался облегчить свою протестующую душу. На заданный Толстому вопрос, зачем Митрич все время повторяет эту поговорку, он ответил: «Да, вот, подите ж — уж он таков! Ведь русский человек не может без крепкого словечка, ему непременно хочется выругаться, так уж он привык, без этого не может... и все же, думаю, к старости он почище стал, поопрятней... Так вот я ему и сунул в рот поговорку, чтобы ему было чем душу отвести: «В рот тебе ситного пирога с горохом». И поговорка эта есть, я ее слышал именно от такого солдата».¹ Характерные для речи молодого священника («И свет во тьме светит») «так сказать», «можно сказать», «что ли» и другие являются также не формальным признаком, а одним из средств раскрытия его неуверенности, нерешительности и сомнений в исповедуемом им учении.

Пресловутое косноязычие Акима, о котором так много писали противники пьесы, также вытекает из свойств его характера и обусловлено обстоятельствами его жизни. Он «и в речи неказист,— говорит о нем Толстой,— хочет сказать много и понимает много, а слов настоящих не знает, вот язык его и не слушается».² Пересыпая речь Акима «вводными» словами — «тае», «уж», «не того», «значит», «как бы», «коли» и т. д., заставляя его повторять в фразе одно и то же слово по нескольку раз —

¹ «Толстой и о Толстом», сб. 2. М., 1926, стр. 88—89.

² «Солнце России», 1912, № 145, 7 ноября.

«значит, глупости, тае, глупости, значит, были у тебя с ней глупости, значит?» — Толстой наделяет его и своеобразным, присущим только ему построением фразы: «Думал, тае, дай, значит, схожу, тае, к сынку, к сынку пройду. Не рано пошел, пообедал, значит, пошел, ан снежно как, тае, тяжело, идти тяжело, вот и, тае, запоздал, значит. А сынок дома? Дома сынок то есть?» Посредством этих языковых приемов и обилия в речи Акима глаголов сослагательного наклонения («хотелось бы, тае... к делу, значит, хотелось малого-то... думается, как бы получше, тае получше» и т. п.) раскрывается душевный мир доброго, «богобоязненного», справедливого, но нерешительного и бессильного настоять на своем человека. Эта особенность речи показывает также, что Акима редко понимали, часто переспрашивали, и ему приходилось, в меру его сил, часто втолковывать одно и то же. «Вот только и речей от орла моего — тае, тае, тае, а что тае — сам не знаешь», — еще в первом действии пренебрежительно отмахивается Матрена от его отнюдь не глупых и продуманных соображений о женитьбе Никиты.

Относящемуся с большим вниманием ко всему окружающему и в то же время живущему своей особой внутренней жизнью Акиму часто трудно бывает найти слова для выражения своих мыслей. То же самое наблюдается и в речи Третьего мужика из «Плодов просвещения» с его характерным восклицанием: «О, господи!», выражающим все новые и новые оттенки чувств и мыслей, которых у него больше, чем слов.

Отмечая гениальное мастерство наших классиков в использовании «речевого языка» народа для более пластической, выпуклой характеристики изображаемого лица, для большего оживления его, Горький опирался на художественный опыт Толстого. «В «Плодах просвещения» у Толстого, — писал он, — мужик говорит: «Двистительно». Пользуясь этим словом, Толстой как бы показывает нам, что мужику едва ли ясен смысл слова, ибо крайне узкая житейская практика крестьянина не позволяет ему понимать действительность как результат многовековых сознательных действий воли и разума людей».¹

Несмотря на то что три мужика в списке действующих лиц отмечены только порядковой нумерацией, каждый из них выступает как самостоятельный, законченный образ, именно благодаря тонко индивидуализированной речи.

Речь Первого мужика характеризует его, как умного, хозяйственного, опытного ходатая по мирским делам, которому на

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 27. М., 1953, стр. 213.

своем веку довелось, видимо, не один раз обивать пороги городских присутственных мест и встречаться там с самыми разными людьми. Красноречие Первого мужика, так же как и речь Матрены, носит «профессиональный» характер. Но если речь последней несет в себе чистую, не замутненную еще посторонними влияниями красоту народного русского языка, то реплики Первого мужика так и пестрят нахватаемыми им в городе «господскими», комически искаженными в его устах словами. «И как тебе фортунит, Захар»; «А вот дядя Митрий на твое место охотится, на великатную жизнь»; «В аппеките, значит», — замечает он на общении кухарки, что господа «здоровы жрать», а, услышав, что барыни на балах «телешом» щеголяют, объясняет: «Значит, клеймат так позволяет». Отражая в речи Первого мужика этот характерный для обстоятельств его жизни процесс «обогащения» его языка за счет городских влияний, Толстой соблюдает удивительное чувство художественной меры. Достаточно приведенных нами реплик Первого мужика, чтобы убедиться в том, как остер его ум и язык, несмотря на «засоренность» его чуждыми ему словами.

Речь Третьего мужика, выбранного ходоком за свою честность и положительность и еще не искушенного во взаимоотношениях с барами, ограничивается в ряде случаев восклицаниями, выражающими чувства сомнения, удивления, осуждения, но, когда дело доходит до прямой защиты вверенного ему дела, он по-своему становится красноречив и настойчив: «Отец! Смилосердуйся. Как жить таперича?..»; «Постарайся, соколик, жить нам нельзя...»; «Только сделай: и замуж отдадим и на свадьбу, скажем, плясать приду. Хоть отродясь не плясывал, плясать буду!» Ставшая знаменитой фраза: «Земля малая, не токмо скотину, — курицу, скажем, и ту выпустить некуда», образно и точно определяющая безвыходное положение крестьянства, — принадлежит именно ему. Ему же принадлежит афористически краткая и точная характеристика нравов обитателей барского особняка, суммирующая его опыт недолгого общения с барами: «Это зашустит хуже любой болести».

Второй мужик говорит чистым общенародным языком, лишенным витиеватости Первого мужика и свободным от косноязычия Третьего мужика. Живой и образный: «Известно, окрепнет человек — крепче камня; ослабнет — слабее воды», — язык Второго мужика выразительно раскрывает незаурядные качества его натуры, самостоятельность и остроту критических суждений: «почем она знает, что они на мне? Може, на ней этой пакости больше моего?» — резонно спрашивает он, узнав

о том, что барыня боится заразы от невидимых козявок; ярко выраженное чувство собственного достоинства: «Да уж сказал коли я, и без пропою назад не попячусь. Только бы дело наше вышло»; готовность к отпору при попытках унижить или оскорбить его человеческое достоинство: «Это к чему же?» — осуждающе спрашивает он в таких случаях, например, когда Вово, шутовски ломаясь, хрюкает поросенком. Дерзкий, насмешливый ум Второго мужика сказывается во всех его замечаниях по адресу бар, даже, на первый взгляд, в самых как будто бы безобидных: «Давеча хотел он, видно, вступиться, а потом как глянул, что она крышу с избы рвет, захлопнул дверь: будь ты, мол, неладна».

Так же мастерски разработана в комедии речевая характеристика персонажей, противостоящих крестьянскимходакам и прирывающей к ним группе персонажей из народа. Достаточно привести в качестве примера Вово Звездинцева и профессора Кругосветлова.

Скудный словарный запас слов, несуразная и убогая, с точки зрения русской грамматики, речь Вово, без всякой логики усеченные предложения, глупое «А, что?» почти после каждой реплики, раскрывают духовную инфантильность, бестолковую суетность, ограниченность интересов, избалованность этого светского недоросля с университетским дипломом.

Народный артист СССР В. О. Топорков, указав на блестящую речевую характеристику профессора Кругосветлова (роль которого он великолепно исполняет в спектакле Московского Художественного театра — постановка М. Кедрова 1951 года), пишет: «Вся его речь от начала до конца — сплошная идеалистическая чушь и белиберда. Но все же эти свои нелепые, бредовые измышления профессор излагает в строгой логической последовательности». Топорков правильно отмечает, что исполнитель роли Кругосветлова должен серьезно и убежденно произносить его речь, тогда яснее дойдет до зрителя нелепость и ничтожность всего сказанного: «Зритель вместе с исполнителями сцены, слушающими речь профессора, пройдет по всем этапам, по всем микроскопическим, тончайшим извилинам развивающейся профессорской мысли и вполне оценит всю нелепость ее, оторванность от жизни».¹ Он увидит бездну, отделяющую людей «власть имущих» от трудового народа.

Изображая представителей трудового народа во весь рост, с глубокой любовью, с сочувствием к их жизни, бедам, радостям,

¹ «Советское искусство», 1952, 2 февраля.

чаяниям, Толстой шире раздвинул рамки общенационального русского языка, чем его предшественники драматурги. «До этого графа подлинного мужика в литературе не было», — сказал В. И. Ленин Горькому. Впервые в русской драматургии представитель трудового крестьянства заговорил образным, метким, точным, богатым общенациональным русским языком, раскрывающим его подлинный психологический, социальный облик.

В драме «Живой труп» Толстой совсем отказывается от традиционных монологов, раскрывая сложные характеры, борьбу противоречивых чувств, в особенности Феде Протасова, в непосредственном столкновении персонажей между собой и с обстоятельствами их жизни. Так, даже в сцене после покушения на самоубийство, Федя, оставшись один, произносит только «нет, не могу, не могу, не могу». О душевном же состоянии Протасова, решившегося на самоубийство, мы узнаем до и после этой сцены из непосредственных столкновений его с Абрезковым, Сашей и впоследствии — с цыганкой Машей.

Тонко индивидуализированный язык, выражающий все извилины души, передающий малейшие нюансы живых человеческих чувств и раскрывающий психологическое состояние, характерное для каждого данного драматического положения, свойствен всем персонажам драмы. Так, например, реплика Саши, испытывающей еще неосознанную любовь к Феде: «Федя, я восхищаюсь перед тобой» (действие II, картина 2-я), неправильная грамматически — художественно верно и убедительно раскрывает душевное состояние Саши в необычных для нее условиях.

Толстой находит такие скупые, но глубоко насыщенные слова, языковые средства, которыми живо раскрывает самые потаенные свойства характеров, едва уловимые явления внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайной быстротой и разнообразием. Так, особенность речи Феде Протасова, склонного к самоанализу и анализу всей окружающей его жизни, сильнее всех остальных персонажей переживающего сложную, противоречивую личную и гражданскую драму, выражена тем, что в ней более последовательно показан самый процесс мышления. Федя говорит так, словно думает вслух.

Реплики его то состоят из фраз, взаимоуничтожающих друг друга: «И от этого самого я не изменю своего решения. И не от этого. А просто не могу и не хочу» (действие I, картина 2-я); «...и лучше я ничего не могу сделать, и не вернусь, и дам им свободу, и так и скажи. И не говори, не говори, и прощай» (действие II, картина 2-я). «А ту мучал за то... не то что не люблю...»

Да нет, просто не люблю»¹ (действие IV, картина 1-я). То в одной и той же фразе высказывается второстепенная, неосуществленная мысль и потом, не отвергая ее окончательно, подчеркивается главная: «Да не в том дело, то есть не то, что не в том дело, а главное дело в том, что я-то не могу» (действие II, картина 2-я); то повторяется несколько раз одно и то же слово, усиливая или подтверждая мысль, убеждающую не только других, но и самого себя. Характерно, что в своей любимой манере, «думая вслух», Федя говорит главным образом с людьми, в которых он надеется встретить сочувствие, поддержку своих взглядов, например, с Сашей, Петушковым, Машей, но с Абрезковым, со следователем, адвокатом речь его принимает характер более определенный, строго логичный.

В отличие от Каренина и духовно близких ему людей, в речи Феде, тяготеющего по своим устремлениям к народу, иногда встречаются и отдельные простонародные слова; так, например, в то время как Федя говорит «погоди», «ладно», «коли», Каренин употребляет только книжное «если». Кроме всех этих особенностей, важно отметить то, что весь строй речи, ее ритм, построение характеризуют поэтичность образа Феде Протасова.

В дневниковой записи Толстого от 31 декабря 1900 года мы читаем: «Думал нынче о том, что главная неестественность драматических произведений есть то, что говорят все лица одинаково долго и их слушают. В действительности это не так: каждое лицо имеет возможность говорить и выслушивает по свойствам своего характера и ораторского искусства. Хотел так переделать свою драму».² Сказанное Толстым следует расценивать, как еще одно свидетельство высокой взыскательности художника к самому себе. Эта особенность речевого мастерства Толстого-драматурга, характерная и для других его пьес, наиболее ярко проявляется в его последних драмах — «И свет во тьме светит», «Живой труп». Живой и непосредственный в проявлении своих чувств, но целомудренный и сдержанный в их излияниях, Федя даже в минуты самых больших душевных откровений не говорит ничего лишнего. Реплики Феде в разговоре с близкими ему людьми — Сашей, Петушковым, цыганами — пример высшей душевной отзывчивости и внимания к собеседнику. Этот душевный такт сказывается даже в его ответах на надоедливые приставания Ивана Петровича на сцене перед самоубийством (действие IV). Идущая

¹ Многогочия внутри фразы не мои.— А. Г.

² Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 54, стр. 79.

эт самого сердца откровенность Феди в пятом действии объясняется тем, что с Петушковым ему «легко и приятно», зато с таким человеком, как Артемьев, «у него слова не идут». Одновременно превосходно передана Толстым-драматургом львиная хватка Протасова в его столкновениях с духовно чуждыми ему людьми, и в особенности в его гневной и уничтожающей отповеди следователю.

Совсем иначе говорит и «выслушивает» своих собеседников Анна Дмитриевна Каренина. Непоследовательная, капризная, избалованная и властная, она слушает главным образом только самое себя. Уверенная в непогрешимости своих суждений и в том, что собеседники должны понимать ее с полуслова, она часто говорит, в особенности с князем Абрезковым и с сыном, отрывистыми, алогичными фразами, то произносит фразу, как будто рубит топором, то начало не согласует с концом.

Речь персонажей «Живого труп», в особенности Протасова, как ни в одной пьесе Толстого богата психологическим «подтекстом». Это новаторское свойство драмы, несомненно, роднит ее с драматургией Чехова.

Все драматические шедевры Толстого — «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп», каждый по-своему, в оригинальной художественной форме решают общую для всего творчества великого русского писателя задачу обогащения языка литературных произведений сокровищами живого разговорного языка русского народа.

Творчество Толстого сыграло огромную роль в развитии отечественного и мирового реалистического театра.

Не было в русском, да и во многих зарубежных театрах художника, который бы не испытал свои творческие силы в пьесах великого мастера слова. Л. Толстой — слава русской литературы, гордость нашего театра. «Не зная Толстого, — говорил Горький, — нельзя считать себя знающим свою страну, нельзя считать себя культурным человеком... Толстой — это целый мир».¹ В этот всеобъемлющий мир входят и великие достижения театра сценического реализма. Так, например, первой и очень удачной режиссерской работой К. С. Станиславского в драматическом театре была комедия «Плоды просвещения» (1891), в которой он исполнил роль Звездинцева. Не случайно именно к нему обратился Л. Н. Толстой, очень опечаленный тем, что царская цензура запретила к постановке его новую драму: «Доставьте радость старику, — сказал он, — освободите от запрета

¹ М. Горький. История русской литературы, 1939, стр. 295—296.

«Власть тьмы» и сыграйте!»¹ Уже известный режиссер и актер К. С. Станиславский поставил «Власть тьмы» (1902) и выступил в роли отставного солдата Митрича, а поставив совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко в 1911 году «Живой труп», исполнил роль князя Абрезкова.

Сам драматургический материал произведений Толстого помогал и актеру, и режиссеру раскрывать все новые и новые качества сценического дарования. Творческая биография, например, великого русского актера В. Н. Давыдова немислима без ролей Акима («Власть тьмы»), Звездинцева, Третьего мужика («Плоды просвещения»), Игната («От ней все качества»). То же можно сказать и о многих актерах русского и зарубежного театров: О. О. Садовской, П. А. Стрепетовой, И. М. Москвине, Цакони, Моисси.

Одно перечисление городов, где ставились пьесы Толстого, заняло бы много и много страниц. Театры привлекал глубокий, трезвый реализм Толстого, его пылкое возмущение социальным злом, его искреннее, страстное обличение всех государственных, сословных установлений, угнетающих народ, его великая, непритворная любовь к трудящемуся человеку, его замечательное мастерство, удивительная глубина проникновения в душевный мир человека, простота и правдивость.

«Толстой был для нас прост, глубоко реален, необыкновенным мастером в характеристиках и так близок, что казалось — вот еще несколько усилий, и сам станешь писать, как Толстой. На каждом шагу при чтении его билась мысль: ах, как это замечательно, но и как просто. Именно так, как и я думал. И как мне самому не пришли в голову эти образы, эти положения, эти четкие краски, эти ясные, простые слова. . . И какая смелость — быть таким простым!»² — писал о драматурге Л. Н. Толстом один из основоположников МХАТа.

Для того чтобы постичь и передать зрителю художественный гений Толстого-драматурга, театр должен был подняться на более высокую ступень мировоззрения, сценического искусства. Драматургия Толстого требовала от художника сцены нового отношения к изображаемому, новой внутренней и внешней техники.

Как справедливо отметил К. С. Станиславский, для постановки «Власти тьмы», например, рамки прежних шаблонных

¹ К. С. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*, изд. 3, Academia, 1936, стр. 206.

² Вл. И. Немирович-Данченко. *Из прошлого*. Academia, 1936, стр. 356—357.

театральных мужиков были уже узки и неприемлемы. Толстой-драматург показал крестьянство в том свете, в каком до него оно не было изображено ни в русской, ни в европейской драматургии.

«Участие в пьесах великого писателя — большая школа для артиста, — говорит наша современница, народная артистка СССР Е. Д. Турчанинова. Толстой требует от актеров одновременно простоты и внутренней силы, живой непосредственности, чувства, передачи жизненной правды».¹ В этих словах старшей артистки Малого театра, шестьдесят лет тому назад дебютировавшей в роли Тани («Плоды просвещения»), затем последовательно исполнявшей роли Акулины, Анисьи, Матрены («Власть тьмы»), Карениной («Живой труп»), содержится верная характеристика значения толстовской драматургии для искусства сцены.

«... Толстой ... — писал Ленин в 1910 году, — ... дал художественные произведения, которые всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов ...»²

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда творческое наследие великого писателя стало достоянием широких масс, драматургические шедевры Толстого «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп», инсценировки его романов «Анна Каренина», «Воскресение», «Война и мир» и других произведений прочно вошли в репертуар многонационального советского театра.

Глубоко раскрыв заложенную в образной системе пьес Толстого идею несгибаемости, силы и душевной красоты русского народа, идею высокой моральной ответственности человека не только за свои поступки, но и за деяния окружающих, «диалектику души» сложных и многогранных человеческих характеров, советский театр проникновенно показал народность и гуманизм Толстого-драматурга.

Советский театр, творчески унаследовав лучшие традиции русского театра, сумел еще глубже проникнуть в драгоценные тайники критического реализма Толстого. Советские исполнители роли Протасова, например, при богатом разнообразии сценических средств выражения глубже раскрыли чистоту, благородство души Феди, его мучительные поиски правды.

¹ «Вечерняя Москва», 1953, № 213, 9 сентября.

² В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 293.

Сценическому образу Феди Протасова последних десятилетий присущи и мужество, и воля к сопротивлению, и гнев против собственного бессилия активно разрушить окружающую пакость, зло. Глубокая по содержанию и совершенная по форме, драматургия Толстого стала школой сценического реализма.

А. Я. Гатеня

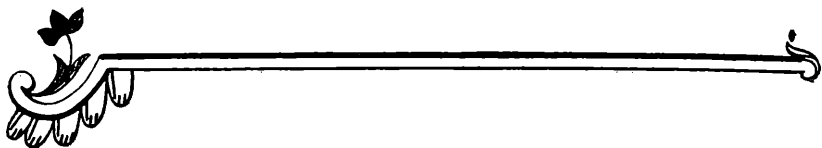




А. П. ЧЕХОВ

1 8 6 0 — 1 9 0 4





Драматургическая деятельность Чехова развивается в 80-е годы. Он как бы стремится противопоставить современному весьма неприглядному репертуару — свой. Пока что, как и в юмористических рассказах, внешне писатель не выходит из традиционных и привычных форм. Однако он явно стремится сблизить их с жизнью, внести в них новое идейное содержание.

Чеховым написано в 80-е годы значительное количество маленьких пьес, в том числе пьес-шуток.

В 80-е годы водевиль получил очень широкое распространение, являясь составной частью любого театрального спектакля. Это было не случайно, так как перед водевилем ставились, по сути дела, те же задачи, что и перед многочисленными юмористическими журналами — во что бы то ни стало забавлять «почтеннейшую публику», отвлекать зрителя от насущных жизненных вопросов. Эту задачу и выполняли такие поставщики водевилей, как В. Крылов, Щеглов, Билибин, Гнедич, Булацель, Лейкин, Мясницкий и многие другие. Как правило, это были комедии положения с более или менее остроумно придуманными сюжетными хитросплетениями, с традиционными «амплуа», далекие от жизни.

Чехов отрицательно относился ко всем этим ремесленным поделкам, справедливо усматривая в них профанацию искусства. Но он бил своих противников на их территории, создавая сцены смешные и веселые, однако исполненные серьезного содержания. Создавая свои пьесы-шутки, Чехов, несомненно, опирался на классические образцы русской реалистической комедии,

и в первую очередь на опыты Тургенева («Завтрак у предводителя», «Провинциалка»). Столь же несомненно, что Чехов исходил и из своего опыта мастера коротких юмористических рассказов, которые он, как правило, строил в соответствии с теми требованиями, которые предъявлял к пьесам-шуткам.

Органическая связь чеховских пьес-шуток с его повествовательным творчеством видна прежде всего из того, что в большинстве они являются переделками чеховских рассказов: «Свадьба» (1889) — переделка рассказа «Свадьба с генералом» (1884), «Трагик поневоле» (1889) — рассказа «Один из многих» (1887), «Юбилей» (1891) — рассказа «Беззащитное существо» (1887). Так же как и в рассказах, главное в его пьесах-шутках — правдивое воспроизведение жизни, иногда искрящееся жизнерадостным смехом («Медведь», «Трагик поневоле»), иногда проникнутое иронией, насмешкой («Предложение»). Подчас эта ирония перерастает в сатиру, осложняется нотками грусти («Свадьба»).

Наряду с работой над пьесами-миниатюрами, Чехов в 80-е годы неоднократно пробует свои силы в большом драматургическом жанре.

Первая дошедшая до нас пьеса Чехова (без заглавия) написана им в студенческую пору в начале 80-х годов. Произведение это незрело по форме — громоздко, изобилует мелодраматическими эффектами. Однако тема пьесы заслуживает серьезного внимания и указывает на ранее обостренно критическое отношение Чехова к тем процессам, которые происходили в среде современной ему дворянской интеллигенции.

Реакция 80-х годов привела русскую либеральную интеллигенцию к окончательному банкротству. Значительная часть ее прямо переходила в правительственный лагерь, другая — растерянная, изверившаяся и напуганная — металась, стремясь утешиться то толстовским неппротивлением злу насилием, то модной теорией «малых дел», быстро уставала в этих увлечениях, чтобы окончательно поступить в разряд «лишних людей» и этим громким именем приккрыть свою немощь, никчемность и полное идейное банкротство.

В пьесе без заглавия Чехов и попытался впервые запечатлеть этот процесс в образе сельского учителя Платонова, типичного представителя «отмирающего поколения» «бесславных потомков некогда славных отцов».¹

¹ В. Воровский. Литературно-критические статьи. ОГИЗ, 1948, стр. 48.

Свою первую большую пьесу «Иванов», увидевшую свет рампы, Чехов окончил в октябре 1887 года. Поставлен был «Иванов» впервые 19 ноября 1887 года.

В «Иванове» Чехов поднял ту же тему, что и в пьесе без заглавия однако раскрыл ее по-новому. В связи с этим он категорически возражал против попыток истолковать Иванова как «лишнего человека», утверждал, что считает своих героев «новыми в русской литературе и никем еще не тронутыми».

Зритель и читатель узнал и в Иванове характернейшую для 80-х годов фигуру эпигона поколения «лишних людей», выродившихся в жалких туеядцев и обывателей, что вынуждена была признать и современная критика. «Получаю по поводу Иванова,— пишет Чехов Суворину,— анонимные и неанонимные письма. Какой-то социалист (по-видимому) негодует в своем письме и шлет мне горький упрек: пишет, что после моей пьесы погиб кто-то из молодежи, что моя пьеса вредна и пр. Очевидно, поняли, чему я очень рад». Речь шла, конечно, о тех самых «социалистах», которые, по выражению Чехова,— «поженились и критикуют земство». Именно этих «социалистов» Чехов и имел в виду в своей пьесе.

Чехов решительно возражал против примитивного понимания Иванова как сознательного отступника, негодая, с умыслом совершающего одну подлость за другой. Иванов, по замыслу Чехова, человек субъективно честный, глубоко переживающий свое падение, человек, который в конечном счете так и не может смириться с той самой философией «умеренности и аккуратности», которую проповедует на словах.

Однако такая трактовка характера Иванова отнюдь не означала, что Чехов уклоняется от суда над своим героем. Можно, считает Чехов, так или иначе истолковать субъективные намерения героя, но никуда нельзя уйти от факта несомненного банкротства его перед лицом жизни, от того приговора, который выносит ему жизнь.

Таково было принципиально новаторское намерение Чехова. Писателю удалось создать правдивый типический характер, однако осуществить до конца свой оригинальный замысел Чехов не смог. Отсюда его неудовлетворенность пьесой в целом. «Я,— признавался Чехов,— не сумел написать пьесу. Конечно, жаль. Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми».

Действительно, для того чтобы на деле осуществить выдвинутый им принцип раскрытия характера, Чехову нужно было прежде всего ответить на вопрос: что же сломило Иванова, что

привело его к банкротству? На этот вопрос пьеса не дает настоящего ответа, да Чехов и не мог еще дать такой ответ. Пытаясь объяснить причины падения Иванова, он в своих письмах пространно рассуждает о проблемах чрезмерной возбуждаемости и раннего утомления, как о якобы характерных чертах русского характера:

Выключив своего героя из его общественной практики, взяв его уже сломленным, Чехов невольно перенес суд над Ивановым, вопреки своему исходному намерению, в чисто умозрительный план. Отсюда обилие в пьесе словесных диспутов, пространных самохарактеристик, тем более неуместных, что, по словам самого же Чехова, «Иванов утомлен, не понимает себя», а «жизни нет до этого никакого дела».

Новый шаг в исканиях Чехова-драматурга — «Леший» (1889—1890). Чехов изображает людей, не понимающих друг друга, чуждых друг другу, в результате чего жизнь для них постепенно становится совершенно невыносимой. Кто же и как может спасти людей? Только они сами, хочет сказать Чехов. «Мир погибает,— заявляет в пьесе Елена Андреевна,— не от разбойников и воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дряг».

Это и есть основная идея пьесы, предопределяющая и сюжетную развязку произведения. Как только герои проникаются подобными мыслями и находят в себе мужество верить не злу, а добру, и установить отношения на основе добра и правды, наступает счастливая развязка.

В «Лешем» Чехов вновь попытался противопоставить современной драматургии с ее штампами, условными сценическими фигурами, грошовой моралью драматургию, верную основному принципу русского реализма — жизненной правде. При этом Чехов пытается идти дальше своих великих предшественников — Тургенева, Островского,— стремится сделать еще один шаг вперед по пути сближения сценического искусства с жизнью. Так возникает его формула: «Пусть на сцене все будет так же просто и вместе с тем сложно,— как в жизни: люди обдают, только обедают, а в это время слагаются и разбиваются их жизни». В «Лешем» ему действительно удалось воспроизвести на сцене обыденную жизнь, в ряде случаев создать образы простых людей, живых, а не ходульных. Чехов находит также оригинальные средства такого построения сценической речи и сценического действия, которые как бы непосредственно вводят нас во внутренний мир его героев, раскрывая его во всей противоречивой сложности. При этом они оказываются одновременно и

чрезвычайно выразительными, и крайне скупыми. Так, он решительно отбрасывает длинные монологи и взаимохарактеристики, столь обильно представленные еще в «Иванове», всякого рода необычные поступки и события, как это опять-таки имело еще место в «Иванове». На смену всему этому приходит скупой жест, мимолетно брошенная фраза или слово, пауза и другие столь же простые, но яркие и доходчивые средства художественной выразительности.

Однако, найдя эти средства, Чехов не сумел все же создать полноценного художественного произведения, которое на деле отвечало бы его новаторскому замыслу.

Причина этого в идее пьесы, отклонившей писателя в сторону от жизненной правды. Отсюда закономерное вторжение в пьесу тех самых убогих художественных средств, которые Чехов так резко критиковал в современной ему драматургии: тенденциозного морализма, искусственности в развитии действия, упрощенчества в раскрытии характеров действующих лиц.

Все это неизбежно вступало в кричащее противоречие как с исходным замыслом Чехова, так и теми действительно новаторскими приемами, которые он широко использовал в пьесе.

Чехов был неудовлетворен «Лешим» и многократно брался за его исправление. Однако со временем он, очевидно, начал понимать, что дело не в композиционных и стилистических недоработках, а в более серьезном и важном — в идейной сущности пьесы. Только этим можно объяснить явное охлаждение Чехова к своему произведению. Когда в 1900 году кн. Урусов, высоко ценивший пьесу, попросил разрешения напечатать ее, — Чехов ответил: «...Умоляю вас, не сердитесь: я не могу печатать «Лешего». Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней». Не включил Чехов «Лешего» и в собрание своих сочинений.

Современная критика мало обратила внимания на идейную сторону произведения. Всех поразили формальные особенности пьесы, написанной, по мнению современников, с грубым и неоправданным нарушением всех законов и условий сцены и названной в связи с этим критиками не драмой, а драматизированной повестью.

2

Новая обстановка, складывавшаяся в России в 90-е годы, способствовала существенным изменениям в настроении и миропонимании Чехова. Значительное оживление общественной жизни в стране, вызванное промышленным подъемом и дальней-

шим ростом рабочего движения, превращавшегося в серьезную силу, глубокие впечатления, полученные им на Сахалине,— все больше пробуждают внимание писателя к социальным вопросам, от которых он пытался отвлечься в «Лешем». «Прежде чем сказать, что нужно и должно,— заявляет он в 1892 году,— нужно сказать, что есть и с чем надо считаться». Вот эта позиция и уводила Чехова все дальше и дальше от бесплодного увлечения морализмом. Теперь писатель, мучительно всматриваясь в жизнь, пытается как бы в самой действительности найти пути уничтожения социального зла. Начинается новый этап идейных и творческих исканий великого писателя.

Появляются такие произведения Чехова, как «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», повесть «Три года». В 1896 году Чехов пишет «Дом с мезонином», «Мою жизнь».

Характерная особенность творчества Чехова в этот период состоит в том, что он умеет взять, казалось бы, первый попавшийся ему на глаза жизненный факт и подать его так, что в нем, как в капле воды, оказываются отраженными какие-то существенные черты, характерные для современной ему действительности.

Серьезные сдвиги, которые произошли в мировоззрении писателя, нашли свое отражение не только в повествовательном творчестве писателя, но и в его драматургии. Именно в середине 90-х годов искания Чехова-драматурга впервые получили свое законченное и последовательное выражение, вылились в стройную, действительно новаторскую систему. Классическими образцами этой новой чеховской драматургической системы и явились его пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня».

Несмотря на значительное оживление общественной жизни в стране, положение в русском театре в начале 1890-х годов сколько-нибудь значительно не изменилось. В 80-е годы, после отмены монополии дирекции императорских театров, были сделаны попытки провести некоторые реформы в казенных театрах. Однако эти робкие и непоследовательные шаги дирекции императорских театров ни к каким реальным результатам привести не могли и не привели. Что касается первых частных театров, то они, по справедливому замечанию С. С. Данилова, «отчасти не смогли, отчасти же и не пытались противопоставить себя творческой практике казенной сцены».¹ Никаких из-

¹ С. С. Д а н и л о в. Очерки по истории русского драматического театра. М.— Л., «Искусство», 1948, стр. 424.

менений не произошло и в репертуарной политике. По-прежнему в репертуаре господствовали драматургические однодневки, ремесленные произведения того же В. Крылова и его многочисленных соратников и подражателей. Более того, именно в 90-е годы «крыловщина» достигает своего апогея, а сам В. Крылов назначается в этот период (1893—1896) руководителем труппы Александринского театра.

Разговоры о кризисе русского театра стали в связи с этим особенно упорными, а вокруг вопросов дальнейшего развития русского театра развернулась серьезная борьба, которая явилась отражением общей борьбы за пути дальнейшего развития русского искусства.

В 90-е годы, как известно, русские декаденты открыли поход против традиций русского реализма и тех материалистических и освободительных идей, которые определили силу и славу русского искусства. Уже в первой половине 90-х годов в статьях Мережковского, Минского, Воынского, Брюсова и других формулируются основные идейные, философские и эстетические принципы, которые несколько позже получают широкое распространение в буржуазно-дворянском декадентском искусстве XX века. Постепенно декадентские теории начали проникать и в театр.

Декадентские эксперименты в области театра, а также попытки создать теорию декадентского театра отчетливо проявляются несколько позже — в начале XX века. Однако теории Мейерхольда, Евреина и других поборников символистского театра не выходили за рамки тех эстетических принципов, которые уже к середине 90-х годов были сформулированы Воынским, Мережковским, Гиппиус и другими «старшими» декадентами. К 90-м годам относится и обостренный интерес к драматургии Метерлинка, которая была признана в декадентских кругах классическим образцом «нового» драматургического искусства. Активную борьбу демократического лагеря русской литературы против декадентства во второй половине 90-х годов возглавил М. Горький.

Формирование новаторской драматургической системы А. П. Чехова неразрывно связано с напряженной общественно-литературной борьбой конца XIX века. «Чайка» явилась не только классическим образцом новаторской драматургии Чехова, но и боевым эстетическим манифестом, который свидетельствовал о глубоком понимании писателем сущности происходивших споров и связанных с этим перспектив развития русского искусства.

Исследователи давно отметили, что в «Чайке» центральными вопросами являются вопросы искусства. Однако, что сказал по этим вопросам в своей пьесе Чехов, так и осталось, по сути дела, не выяснено. Прислушиваясь к тому, что говорится в «Чайке» отдельными персонажами, исследователи улавливали в их речах близкие Чехову мысли и... недоумевали. «Что-то двусмысленное есть в отношениях Чехова и к собственной драматургии и театру вообще, — с явной досадой писал Ю. Соболев в главе, посвященной анализу «Чайки». — И так же, как двусмысленны советы Чехова, так же двусмысленно отношение его к персонажам «Чайки»,¹ — замечал исследователь. Установив наличие чеховских мыслей у Треплева и Тригорина, Ю. Соболев заключал: «Так расчленяет себя Чехов в пьесе как бы на две половины: он в такой же мере Треплев, в какой и Тригорин».²

Русская литература знает немало художественных произведений, в которых действующими лицами являются артисты и художники. Иные из этих произведений не только реалистически рисовали быт и нравы артистической среды, но ставили в связи с этим серьезные общественные, философско-эстетические вопросы. К числу таких произведений принадлежит и «Чайка» Чехова.

Чехов рисует Треплева, как фигуру сложную и противоречивую. Треплев симпатичен в своих порывах, он честен и искренен. Однако болезненное самолюбие, крайняя неврастеченность, невыдержанность рисуют нам другую сторону его натуры — болезненной, надломленной, эгоцентричной. Внутренний мир Треплева — это мир индивидуалиста, замкнутого в самом себе и воспринимающего окружающую его действительность только в соотношении со своим Я, целиком заполняющим его сознание. Достаточно ему было почувствовать безразличие или иронию со стороны присутствующих к своей пьесе, как он становится во враждебное к ним отношение. Вновь ему кажется, что все, в том числе и Нина, презирают его, смеются над ним. «Пьеса не понравилась, — говорит он Нине, — вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... (Топнув ногой.) Как это я хорошо понимаю! У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея...»

Треплев не имеет жизненной опоры, так как у него нет ни-

¹ Юр. Соболев. А. П. Чехов. Жизнь замечательных людей. М., 1934, стр. 198—199.

² Там же, стр. 201.

каких интересов, никаких стремлений, которые объединяли бы его с обществом, с действительностью. Вот почему охлаждение Нины оказывается для него настоящей трагедией. Теперь Треплев в полной мере ощущает свое одиночество, и это приводит его к попытке самоубийства.

Оторванность Треплева от действительности, от общества определяет и общий характер его художественной практики — идеалистической, далекой от жизни, окрашенной в мрачные пессимистические тона.

Треплев уже в первом действии выступает с яростными филиппиками, направленными против современного ему театра. Речь Треплева искренна, обвинения, которые он предъявляет ополчившемуся искусству, — убедительны и справедливы. Однако, какова же положительная платформа Треплева, как практически пытается он обновить искусство? Об этом говорит его пьеса, в которой без труда можно усмотреть типичнейшие черты, свойственные декадентскому искусству конца XIX — начала XX века. В основе пьесы Треплева лежит мысль о том, что «... во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух», что «в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне (мировой душе. — Г. Б.) суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной. и наступит царство мировой воли», — то есть идеалистическая философская платформа, исчерпывающую характеристику которой Чехов дал еще в 1889 году, в письме к Суворину по поводу книги Бурже.

Бренность человеческого существования, обреченность его на гибель, темы страха и ужаса, холода, пустоты, а также грядущего мистического преобразования мира — все это находит себе здесь отчетливое выражение. Что касается формы, то Чехов включает сюда и паузу как средство нагнетания ужаса в «молчании»: «Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. (Пауза)», и систему речи, основанную на тавтологии с целью все того же нагнетания страха и ужаса, столь типичную для Метерлинка. Типичной оказывается и обстановка сцены, «очищенная» от быта и долженствующая подчеркнуть вневременность действия и даже — запах серы. Как известно, символику запахов практиковал в своих постановках в 1891 году руководитель парижского Художественного театра Поль Фор. Характерно, что примитивность сценической площадки в данном случае совмещается с требованием не только или, может быть, не столько ее абстрактности, сколько ее «естественности», так же как и запах серы является здесь не столько символом, сколько

«бытовым» признаком появления дьявола. Таким образом, натуралистические и символистические тенденции даны как смежные и переплетающиеся, родственные. В такой же мере типичной оказывается и монотонная читка пьесы актером, заменяющая собою игру,— новшество, которое приносила с собой драма символистов. Все это убеждает в том, что пьеса Трехлева действительно представляет собой своеобразную миниатюру, в которой сосредоточено все то типическое, что Чехов улавливал в новейшей западной драматургии, шедшей от Золя и Ибсена к Метерлинку и позднему Гауптману, от требования «жизненной правды» к утверждению иллюзорности реальной действительности, к откровенному идеализму и мистике, которые, в конечном счете, и объявлялись высшей «правдой» жизни.

Дальнейшие творческие искания Трехлева характеризуются теми же мотивами, которые намечены в его пьесе. В четвертом акте, через два года после провала Трехлева на домашнем спектакле, мы узнаем, что он уже серьезно пробует свои силы в литературе и печатается в журналах. Однако Трехлев не удовлетворен своей работой. Причину своих неудач он склонен видеть в отсутствии у него выработанных приемов, что якобы и приводит его к шаблонности. Однако из слов Тригорина мы узнаем, что произведения его все «что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица». И это вполне естественно, так как, поставив себя вне окружающей его жизни, не чувствуя к ней никакого интереса, он оказывается бессильным и как художник. В этих условиях он вновь встречается с Ниной.

Нина Заречная с самого начала поглощена заветной мечтой стать артисткой. Вначале эти ее мечты окрашены в наивные романтические тона. Из ее разговора с Тригориним выясняется, что она больше всего мечтает о славе, «настоящей шумной славе». Однако и в это время у нее нет ничего общего с Трехлевым, так как и успех, и слава понимаются ею с самого начала как награда художнику за его высокое служение обществу. «Если бы я была таким писателем, как вы,— говорит она Тригорину,— то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но созначала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице».

И вот на эту девушку в неизмеримо большей степени, чем когда бы то ни было на Трехлева, обрушиваются тяжелые жизненные испытания. Чехов старательно подчеркивает, что

исходное положение Треплева и Нины одинаково.¹ Она так же без средств, как и Треплев, так же живет в нездоровой семейной обстановке. Тем более важно, насколько различно складывается в дальнейшем судьба каждого из них. Эта молодая, лишенная жизненного опыта девушка, находит в себе силы порвать с семьей и смело пойти к достижению своей цели, с самого начала не имея никакой, даже моральной поддержки. Жизнь ее складывается трагически. Тригорин, которого она глубоко полюбила, бросает ее одну с ребенком. Ребенок умирает. Это, конечно, куда более тяжкое испытание, чем охлаждение Нины к Треплеву, которое, как мы помним, ввергло его в бездну отчаяния. В четвертом акте это сходство ситуаций и вместе с тем резкое различие характера Треплева и Нины становится еще более ясным. Здесь Нина признается, что она до сего времени безумно любит Тригорина. Ко всему этому добавляется еще одно, может быть, самое тяжелое испытание, которое она должна была перенести. Мы помним, как подействовал на Треплева холодный прием его пьесы, первой его пробы своих сил в искусстве. Нина пожертвовала всем, стремясь осуществить свою мечту — стать артисткой. И вот человек, которого она полюбила, не только не поддерживает ее, но просто издевается над ней. «Да... Он не верил в театр,— вспоминает Нина,— все смеялся над моими мечтами...» Она временно пала духом. Жизнь оказалась слишком тяжелой. Труден был переход от юношеской мечты о славе, колеснице, на которой возит артиста восторженная толпа, к суровой и жестокой жизненной правде, которую довелось Нине Заречной испытать до дна. «Жила я радостно,— вспоминает Нина,— по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!»

Однако все эти испытания не сломили Заречную. В этих испытаниях ее натура только закалилась. «Теперь уж я не так...— говорит она Треплеву, вспоминая свои первые шаги на сцене.— Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной». Рухнули ее юношеские романтические мечты о славе, о блеске. Но сохранилась, приняв новые, зрелые формы, ее изначальная вера в высокое призвание артиста, в большое счастье, которое приносит творческая, артистическая деятельность. Да, жизнь

¹ См.: В. Е р м и л о в. «Чайка», 1948, стр. 45.

груба, порой страшна и мерзка, но тем величественнее и важнее эта задача художника. «Я верую,— говорит Нина,— и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

А что же Треплев? Он, действительно, остался тем же. «С тех пор как я потерял вас и как начал печататься,— говорит он,— жизнь для меня невыносима,— я страдаю...» И это потому, что он по-прежнему одинок, одинок тем страшным, безысходным одиночеством, в которое ставит себя человек, оторванный от жизни, от общества, замкнутый в самом себе. Вначале ему кажется, что это происходит оттого, что он никем не согрет, никем не любим. Но вот он прослушивает историю Нины, молчаливо сравнивает ее и свое положение, и ему становится понятным, что дело в нем самом, в опустошенности его внутреннего мира. Он вынужден признаться: «Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Придя к этой мысли, не видя внутри себя никакой возможности к возрождению, Треплев выносит себе приговор. «Иногда,— пишет Горький,— в их (перечисленной Горьким галерее чеховских героев.— Г. Б.) серой массе раздастся выстрел, это Иванов или Треплев догадались, что им нужно сделать, и — умерли».¹ Так трагедия Треплева оказывается трагедией индивидуалистического сознания, трагедией человека, поставившего себя вне общества, вне окружающей его жизни.

Тригорин — крупный, признанный художник, и Нина склонна была вначале боготворить его. Он целиком погружен в свое дело, которое превратилось в его страсть, в его вторую натуру. Он талантлив и в совершенстве овладел мастерством. Однако, что касается его поведения в жизни, то здесь он оказывается вялым, инертным, бесхарактерным человеком. Тригорин и сам знает об этом. «У меня нет своей воли... — сознается он Аркадиной. — У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный...» И мы, наблюдая за ним, вынуждены согласиться с этими его словами.

Жизненная практика Тригорина также соотнесена с его художественным творчеством. Он признается Нине: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., ГИХЛ, 1951, стр. 147.

я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Тригорин умен, но все-таки лишь настолько, чтобы понять свою никчемность, но он совершенно бессилён изменить себя. Поэтому он лишь приспособляется к жизни, а значит — фальшивит.

Его отношение к Нине — сплошная фальшь. Для него история Нины — сюжет для небольшого рассказа, который сводится, по его словам, к следующему: «На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Так представляется дело Тригорину. Нина запомнила эти слова; в последнем действии она отвечает ему, и из ее слов видно, как он далек от истины: «Я — чайка... Не то. Я — актриса. Ну, да!» Так Чехов заставляет нас воочию убедиться в том, что если Тригорин и написал свою «Чайку», то непременно сфальшивил, — сфальшивил, так как ничего не понял в большой жизненной истории, прошедшей совсем рядом с ним, — истории становления человеческой личности и роста большого настоящего артиста. Чтобы ясно было, что Тригорин за это время ничуть не изменился и ничему не научился, — в самом финале вновь и последний раз всплывает тема той же чайки. Шамраев подает Тригорину его заказ — чучело чайки, но последний не может вспомнить, зачем и для чего заказывал это чучело. И это так понятно — ведь для него это был только сюжет для небольшого рассказа, каких много. Вот у него опять появился какой-то замысел, — он спрашивает, сохранилась ли сцена. Скорее всего, он напишет и этот новый рассказ, но мы теперь уже в этом не сомневаемся, — вновь так же безнадежно сфальшивит.

Столь же далека от подлинного искусства и Аркадина, живая представительница того самого современного театра, который Треплев подвергает столь убийственной и справедливой критике. Как будто добрая и отзывчивая женщина, на деле она замкнута в самой себе, ограничена и эгоистична. И театр ей

дорог не сам по себе и не потому, что он представляется чем-то общественно полезным и важным, а потому, что на его подмостках она, Аркадина, имеет успех. И как актриса она ограничена, так как занимает ее прежде всего не то, что она играет, а внешность, сам факт ее успеха. В четвертом действии она вся поглощена мыслями о том, как прошли ее гастроли в Харькове. Однако вспоминает она при этом не о своей роли, не об исполнении этой роли, а о том, как ее «принимали», какие подносили ей подарки, какой эффект произвела она своими нарядами. «На мне,— вспоминает она с восторгом,— был удивительный туалет. . . Что-что, а уж одеться я не дура».

Такова основная тема «Чайки» — о неразрывной связи писателя с действительностью, являющейся подлинным источником его творчества, об активном гражданском общественном долге художника. Только неразрывная связь с действительностью, твердая вера в свое общественное призвание — залог настоящего успеха человека, посвятившего себя служению искусству. Настоящий художник должен быть не только большим мастером, но и большим человеком — гражданином своей родины. Подлинные причины обмельчания искусства — в отрыве художника от народа, от жизни его родины. И если этот отрыв полный, как у Треплева, если единственным достоянием художника оказывается его болезненное индивидуалистическое сознание,— начинается разложение искусства. Тогда-то из-под пера художника и появляется «что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред». И естественно, что в таких произведениях нет и не может быть «ни одного живого лица».

Однако декадентство, с его индивидуалистическим антиобщественным сознанием означает разложение не только искусства, но и самой человеческой личности. Чехов видит это и по-своему показывает в «Чайке». Вот почему тема искусства и тема любви так неразрывно связаны в пьесе.

«Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной,— помечает в своей записной книжке Чехов,— то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей». Для тех людей, которые не имеют в жизни никакой общественной, творческой опоры, любовь — жестока и разрушительна». Таковой она является для Треплева, такова она для его своеобразного двойника — Маши, девушки, состарившейся в двадцать два года, «бедной Маши», которую совершенно опустошила неразделенная любовь. К ней полностью относится справедливое замечание В. Ермилова по поводу любовной темы в «Чайке». «Любовь становится уродством,— пишет Ермилов,— теряет всю свою

красоту, если она составляет единственное содержание в жизни». ¹ Что это именно так, что любовь разрушительна лишь для определенных людей, подтверждает судьба Нины Заречной, стойко пережившей подлинную трагедию любви потому, что у нее есть другие интересы, которые и оказываются для нее надежным якорем спасения.

Проблема индивидуализма, таким образом, совершенно правильно ставится Чеховым, как проблема обеднения и разрушения человеческой личности, приходящей к тупику и жизненному краху.

Таким образом, суждение Чехова о декадентстве, высказанное им в «Чайке», оказывается весьма близким горьковскому, который в том же 1896 году писал о «болезненных странностях» декадентов, «делающих из них, с обыденной точки зрения, смешных людей с большими претензиями; с точки зрения врача-психиатра — людей психически больных; с точки зрения социолога — анархистов в области не только искусства, но и морали». «Со всех точек зрения, — заключал М. Горький, — декаденты и декадентство явление вредное, антиобщественное, с которым необходимо бороться». ²

Особенность лирики декадентов состояла в том, что она возникала на основе стремления полностью отрешиться от реальной действительности, увести искусство в мир чистой и замкнутой в себя субъективности. Лирика декадентов убивала при этом не только живое представление о реальной действительности, но и о самом человеке, который оказывался подмененным некой абстракцией, представляющей человечество в его якобы единственно значимом и извечном противостоянии слепому и всесильному Року. Вот почему Метерлинк писал о своих пьесах: «Нескончаемое, сумрачное, лицемерное, деятельное присутствие смерти заполняет все промежутки поэм. Проблеме бытия отвечает только загадка его прекращения... Долго еще, а может быть, и всегда мы будем только случайными и мгновенными огнями, отданными в жертву без определенной цели всяким дурновением равнодушной ночи». ³

¹ В. Е. Ермилов. Антон Павлович Чехов. М., «Молодая гвардия», 1951, стр. 331—332.

² М. Горький. Поль Верлен и декаденты. «Самарская газета», № 81, 13 апреля.

³ Метерлинк. Соч., изд. М. В. Пирожкова, т. 1, стр. 22—23.

В противоположность декадентам, использовавшим лирику в целях бегства от действительности с ее противоречиями, лирика чеховского театра явилась одним из средств выражения авторского отношения к противоречиям реальной действительности. В связи с этим природа чеховской лирики сложна и отнюдь не сводится к сочувственному воспроизведению душевных драм тех или иных персонажей.

Лирические темы Маши, Нины, Треплева есть непосредственное выражение их личной жизненной драмы. Однако лирическая атмосфера пьесы в целом оказывается шире и глубже, так как складывается она не только из этих драм в субъективно лирическом восприятии героев.

В самой своей общей форме лирика пьес Чехова вообще, «Чайки» в частности, является художественным средством выражения авторского протеста против уродующих человека условий бытия, средством вынесения приговора действительности, враждебной лучшим человеческим стремлениям и идеалам.

Пагубное влияние такого рода действительности на человека составляет наиболее общую, важнейшую тему «Чайки». Человек может и должен противостоять этому влиянию, но какой ценой? Образ Нины, ее жизненная история лучше всего показывает это. «Груба жизнь», — с горестью говорит Заречная, но нам ясно, что слова эти слишком мягки для правильной оценки действительности, в которой человек имеет возможность добиться осуществления своих благородных порывов лишь ценою невероятных страданий, в которой все направлено на то, чтобы убить в человеке его жизнерадостность, его чистые и возвышенные стремления. Поэтому читателю не может не быть грустно, когда он вместе с Ниной вспоминает о ее розовых юношеских мечтах, таких чистых и благоуханных, которые безжалостно растоптала реальная действительность, доказавшая их «наивность».

Обратившись к другим персонажам, мы увидим различные вариации этой же темы. Конечно, Медведенко слаб, беспомощен, жалок и поэтому несимпатичен, следовательно, несет долю личной вины за свою судьбу. Однако вместе с тем Чехов ясно показывает, что его сделали таким те жизненные условия, в которые поставлен учитель, бьющийся как рыба об лед и влачащийся полуголодное нищенское существование. Если образ Медведенко имеет, скорее всего, трагикомический характер, написан, так сказать, в тонах смеха и слез, то Сорин дан полутонами — в тонах улыбки и грустного размышления. Он тоже слаб и беспомощен. Шамраев делает в его имени все, что хочет, и «старая баба Петр Николаевич» (слова Дорна) ничего не может

поделать. «Человек, который хотел», — называет он сам себя. Он многого хотел добиться, но жизнь сыграла с ним горькую шутку. Все получилось вопреки его желаниям, глупо и нелепо, и вот он сетует на напрасно прожитую жизнь. Конечно, виновен в этом прежде всего сам Сорин, Чехов убедительно это показывает, но вот статским советником он стал и не стремясь к этому. «Это вышло само собою», — признается он Дорну. Он был слишком слаб, чтобы противостоять жизненному укладу, но и здесь мы убеждаемся, что уклад этот не несет с собой ничего хорошего, что он может способствовать только тому, чтобы убить в человеке его подлинно человеческое стремление.

Даже Треплев, окончательная оценка которого автором не вызывает сомнения, несет с собой ту же тему. Его образ также невольно вызывает мысли о том, что, не доведись ему расти в условиях пошлой, нелепой и уродливой семейной обстановки, которая так типична для всей социальной действительности, рисуемой Чеховым, кто знает, не вышел бы из того же Треплева талантливый и полезный для общества человек. Это и есть та тема, которая будет осознана Горьким, как разрушение капиталистическим обществом человеческой личности.

Таким образом драматургическая природа «Чайки» оказывается сложной и противоречивой. Это, конечно, не драма, тем более не «драма настроения», так как при такой трактовке пьесы лирика оказывается самодовлеющей и всепоглощающей стихией, начисто снимающей все те художественные средства, с помощью которых или снижается, или развенчивается образ того или иного героя в меру присущих ему черт эгоизма, самодовольства, бездушия, бесхарактерности и т. п. Однако это, конечно, и не сатирическая комедия.

Сложность этой пьесы хорошо понимал М. Горький, что и позволило ему дать классическое определение своеобразия как «Чайки», так и всей зрелой чеховской драматургии. «А. П. Чехов, — писал М. Горький, — создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся».¹

3

В период работы над пьесой «Леший» А. П. Чехов считал, что главной причиной ненормальности жизни является «вражда между хорошими людьми». В 90-е годы Чехов решительно

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 177.

отбросил эту мысль, которая неизбежно уводила его в сторону от политических и социальных вопросов, а вместе с тем и от подлинной правды жизни. Теперь он, напротив, все пристальнее изучает жизнь, и чем больше убеждается в трагической нелепости ее устройства, тем требовательнее и суровее относится к своим современникам. Прежде всего Чехов восстает против безразличного, пассивного отношения к жизни. Всматриваясь в идейные течения среди современной ему интеллигенции, он беспощадно обрушивается на всех тех, кто тем или иным путем стремится оправдать свое примирение с существующими порядками. Так возникает «Палата № 6», произведение, бичующее хитроумную философию «российского лежебоки», сотканную из обрывков учений и Толстого, и Шопенгауэра, и Марка Аврелия, призванную оправдать безучастное отношение к несправедливости и произволу, а также убаюкать податливую совесть русского интеллигента «среднего пошиба». Вместе с тем Чехов не упускает из вида и тех либеральных интеллигентов, которые пытались успокоить свою совесть иными путями, — создав видимость активной деятельности во имя всякого рода «улучшений», «усовершенствований». В таких своих произведениях, как «Дом с мезонином», «Моя жизнь», писатель не оставил камня на камне от модных тогда теорий «малых дел», толстовского «опрошенчества» и «самоусовершенствования», раскрыв иллюзорность всех этих либеральных рецептов исцеления социального зла, а заодно показав и всю своекорыстную жестокость прогрессистов-буржуа.

Чехов не смог противопоставить всем этим негодным методам свой путь борьбы за изменение социального строя. Однако сила его состояла в том, что он и не пытался придумать еще одной — своей утопии. Напротив, он поставил себе задачу борьбы со всеми и всяческими утопиями. Вместе с тем Чехов стремился пробудить в людях непримиримое отношение к существующему строю, страстное стремление к жизни, основанной на началах свободы и справедливости, правильно полагая, что вместе с пробуждением самосознания будут найдены и действенные методы борьбы за новую жизнь. Вот почему уже в 1893 году он писал: «Вы спрашиваете... «что должен желать теперь русский человек?» Вот мой ответ: желать. Ему нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство».

В соответствии с этим в творчестве Чехова 90-х годов пробуждение самосознания человека становится главной темой. Все чаще в его произведениях появляются люди, для которых «иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная

жизнь, — которая не в ладу с покоем и личным счастьем», все чаще выводятся герои, которые неожиданно для себя оказываются способны воскликнуть: «Где я, боже мой?! Меня окружают пошлость и пошлость. Скучные люди, ничтожные люди, горшечки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» («Учитель словесности»). Несомненно при этом что все эти серьезные сдвиги в творчестве Чехова происходили под влиянием общественного подъема 90-х годов, являясь в то же время его живым отражением.

Точная дата написания «Дяди Вани» неизвестна. Пьеса была опубликована в 1897 году. Первое упоминание о «Дяде Ване» содержится в письме Чехова Суворину от 2 декабря 1896 года, в связи с подготовкой к печати сборника пьес. «Остались еще ненабранными, — сообщает Чехов, — две большие пьесы: известная вам «Чайка» и неизвестный никому в мире «Дядя Ваня». Позже Чехов также не сообщил точной даты написания произведения. В 1898 году он писал Горькому, что «Дядя Ваня» написан давно, давно», в письме к Дягилеву 20 октября 1901 года отнес «Дядю Ваню» к 1890 году.

Однако, сравнивая содержание «Дяди Вани» и содержание его повестей и рассказов, можно предположить, что пьеса написана была Чеховым не ранее 1895 года, а скорее всего в 1896 году, параллельно таким его рассказам, как «Дом с мезонином» и «Моя жизнь».

Как уже указано, «Дядя Ваня» явился в результате переработки пьесы «Леший». Эта переработка в середине 90-х годов не могла не быть решительной, коренной. Так оно и есть. В пьесе уменьшилось количество действующих лиц: не стало Орловского и его сына, Желтухина и его сестры Юлии. Дядин (Вафля) стал Телегиным, Хрущев (Леший) — Астровым. Изменился облик действующих лиц: Соня из рационалистической барышни превратилась в хозяйственную девушку, вобрав в себя ряд черт характера и поведения Юлии, образ Астрова оказался сниженным и вобрал в себя ряд черт, ранее присущих пошляку Федору Орловскому. Пьеса стала собраннее, все действие происходит теперь в имении Войницких. В «Дяде Ване» решительно отброшен основной тезис «Лешего» — мир гибнет от вражды между хорошими людьми. Вместо этого в пьесе подняты важные социальные вопросы, на фоне которых и рассматривается жизнь и деятельность русской интеллигенции.

Центральным персонажем пьесы, как об этом говорит ее

заглавие, является дядя Ваня (Войницкий). Естественно предположить, что судьба Войницкого должна лежать в основе произведения, определяя содержание и развитие действия. Внешне Чехов так и строит свою пьесу. Судьба дяди Вани действительно формирует и организует ее центральную сюжетную линию. Завязка драматического конфликта определяется обычным в повестях Чехова середины 1890-х годов духовным прозрением героя. Дядя Ваня, по примеру родственников ему чеховских персонажей, переживает духовный кризис и начинает переоценивать свой жизненный путь. Он приходит к заключению, что жизнь его была ошибкой. Много лет он обожал Серебрякова, веря в его гениальность, дено и ношно ради него трудился, забыв о себе. Но вот Серебряков вышел в отставку, и Войницкий наконец-то разглядел, что это бездарность, человек, ничего не сделавший за двадцать пять лет своей «деятельности», никому не известный, все время занимавший «чужое место». Вот в этом-то состоянии горьких раздумий и предстает перед нами Войницкий в начале пьесы.

Теперь, прозрев, он начинает понимать, что каждый человек должен иметь право на личное счастье, свободу, с ненавистью говорит о той «проклятой философии», которая так долго держала его в своих путах.

Новые взгляды Войницкого возмущают его мать, вздорную барыньку, которая не выпускает из рук «передовых» брошюр, мечтает о женской эмансипации, боготворит профессора и со спокойной совестью пользуется трудами и заботами своих ближних. Бездельничая, не отрывая глаз от своих книжонок, она поучает его: «Надо дело делать», упрекает в том, что он изменил своим убеждениям: «Ты был человеком,— говорит она,— определенных убеждений, светлой личностью. . .» Словам Марии Васильевны вторит Телегин, отдавший свое состояние на воспитание детей, которых прижила с другим сбежавшая от него жена. «Кто изменяет жене или мужу,— говорит он,— тот неверный человек, тот может изменить и отечеству!» Против всей этой рабьей философии и ополчается Войницкий. «Я был светлой личностью,— с иронией восклицает он.— Нельзя сострить ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я, так же как вы, нарочно старался отуманить свои глаза вашею этой схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни,— и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!»

Рядом с Войницким молодая жена профессора, Елена Анд-

рёевна. Дядя Ваня влюблен в нее, и его любовь переплелась с мыслями о том, что и Елена Андреевна неизвестно зачем приносит свою молодость в жертву идолу. «Какая вам лень жить, — негодует он, глядя на нее. — . . . Если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь — ваша!» «Чего вы ждете, какая проклятая философия мешает вам?» — пытается Войницкий пробудить в ней мысли и чувства, которые бушуют в нем самом.

Под влиянием своего увлечения Астровым Елена Андреевна, кажется, действительно пробуждается. В ней зарождается мысль последовать совету Войницкого. «Дайте себе волю хоть раз в жизни. . .» — вспоминает она его совет. — Что ж? Может быть, так и нужно. . . Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете. . .» — начинает мечтать Елена Андреевна.

Подлинным содержанием конфликта Войницкого с Серебряковым оказывается проснувшийся в дяде Ване протест против той схоластической жизненной философии, которая протягивается от сентенций Телегина до поучений профессора и Марии Васильевны, и, незаметно опутывая человека, парализует его волю, его чувства, превращает в слепого раба чужих мыслей, чужих мнений, чужих авторитетов. Конфликт дяди Вани, таким образом, поднимает вопрос о «распрямлении» человека, становлении человеческой личности — вопросу, которому Чехов посвятил большинство своих произведений рассматриваемого периода.

Как же, однако, развивается в пьесе эта привычная для Чехова тема? Порыва Елены Андреевны хватает всего лишь на несколько минут. Не успев дать сколько-нибудь волю своему чувству, она ужасается своего поступка, забывает о своих мечтах порвать с этим омерзительным ей миром и взволнована уже только одним — желанием немедленно уехать. Так угасает, чуть завязавшись, любовная интрига Астрова — Елены Андреевны. Столь же бесцветно кончается и борьба дяди Вани с Серебряковым. Ненависть дяди Вани к Серебрякову достигает высшей своей точки после предложения профессора продать имение, принадлежащее Соне и сохраненное заботами Войницкого. Дядя Ваня дважды стреляет в профессора и оба раза делает промах. Все выливается в нелепую, постыдную сцену. Почему? Очевидно потому, что это только истерическая вспышка отчаявшегося человека, на самом деле бесконечно слабого и беспомощного. Дальнейшее развитие действия также подтверждает эту мысль. Дядя Ваня выкрадывает у Астрова баночку с морфием, — очевидно, новый жест отчаяния — решение покончить с собой. Однако он

быстро отказывается от этого решения. Что же остается Войницкому? «Работать, работать...» — восклицает в финале дядя Ваня. «Только бы забыться, забыться», — слышится за этими словами их подлинный смысл. И тут на помощь Войницкому приходит Соня со своим заключительным монологом, полным проповеди терпения, покорности, необходимости безропотного труда и наивных надежд на будущее утешение.

На первый взгляд может создаться впечатление, что Чехов до конца солидарен со своими героями, вместе с Соней стремится утешить зрителя мечтой о будущем счастье, когда люди увидят небо в алмазах и т. п. Так ли это? Для того чтобы понять подлинное отношение Чехова к персонажам пьесы и их жизни, надо несколько глубже вникнуть в содержание произведения. Для этого необходимо прежде всего обратиться к образу доктора Астрова, жизненная судьба которого непосредственно вводит нас в суть тех вопросов, которые Чехов поднимает в пьесе.

В Астрове критики склонны были видеть подлинного чеховского героя. К этому имеются, казалось бы, некоторые основания, которые лучше всего выражены словами Елены Андреевны, обращенными к Соне. «Милая моя, — говорит она, — пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редкие, их нужно любить». В самом деле, Астров не только самоотверженно работает как врач. Помимо этого, он оберегает лесное хозяйство уезда, занимается новыми лесонасаждениями, причем делает это талантливо, с размахом, большой энергией. Он убежден, что жизнь человека должна быть наполнена созидательным трудом, почему и негодует, когда видит, что люди ничего не творят, а только разрушают. Он считает также, что «в человеке должно быть все прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Он изящен, умен. Соня говорит ему: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, — вы прекрасны».

Однако сам Астров не столь лестного о себе мнения, как Соня и Елена Андреевна. «Я стал чудачком, нянька, — заявляет он в самом начале пьесы. — Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» «У нас с тобой, — говорит он в четвертом акте Войницкому, — только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

Астрова отличают не только эти пессимистические размышления. Он действительно опускается — пьет, говорит пошлости. Эти качества Астрова не случайны, так как Чехов, перерабатывая образ Хрущева, сознательно передает Астрову ряд черт откровенного пошляка и гуляки Федора Орловского. Для чего же это нужно Чехову, в чем причина духовного падения доктора Астрова?

Астров сам неоднократно отвечает на этот вопрос. Так, он заявляет Войницкому в четвертом акте: «Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все».

Так Чехов подводит нас к заключению, что та обывательская, пошлая жизнь, против которой пытался восстать Войницкий, настолько крепка и устойчива, что противостоять ей оказывается не в состоянии не только Елена Андреевна, Войницкий и Соня, но и человек во много раз более сильный, по-настоящему талантливый — доктор Астров. Так во весь рост встает перед нами главный для Чехова вопрос, вопрос о той социальной действительности, к которой он обращает наше внимание в пьесе.

Однако причины крушения Астрова находятся не только вне его. Он, между прочим, сознается, что основным его несчастьем является отсутствие у него путеводного огонька. «Знаете,— говорит он Соне,— когда идешь темной ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю,— вам это известно,— как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька».

Что это за огонек, на отсутствие которого жалуется Астров? У его прототипа Хрущева это была любовь к Соне, о чем он прямо и говорил в пьесе. Совсем иное у Астрова. Мы знаем из его слов, что он придавал и как будто придает большое значение своей деятельности. Он говорит Войницкому: «Вот ты глядишь на меня с иронией, и все, что я говорю, тебе кажется несерьезным и... и, может быть, это в самом деле чудачество, но когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я услышу... что климат немножко и в моей власти, и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняет-

ся гордостью, и я... (Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.) Однако... (пьет) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов». Астров искренен здесь. Он действительно не может отказать от гордости при мысли, что он, человек, может преобразовать, украшать землю, что климат немножко и в его руках. Но он так же искренен, когда говорит и о том, что все это, в конечном счете, — чудачество. Действительно, может ли он на самом деле принести человечеству какую-нибудь реальную пользу, реально изменить окружающую его жизнь? А он верил когда-то в это. Чтобы убедиться в справедливости этой мысли, достаточно вспомнить его слова, когда он признается, что теперь только раз в месяц, напившись пьяным, он не кажется себе чудачком и верит, что приносит человечеству «громадную пользу... громадную!»

Трагедия Астрова заключается в том, что жизнь идет своим чередом, смеясь над его культурничеством, которое оказывается такой же беспомощной и потому нелепой затеей, как и его вегетарианство. Так, трагедия Астрова оказывается трагедией метода культурничества и приобретает, таким образом, отчетливый политический смысл. Так, «Дядя Ваня» оказывается по своему содержанию в одном ряду с произведениями Чехова середины 1890-х годов: «Моя жизнь», «Дом с мезонином» и другими.

Жизненная драма Астрова значительно углубляет поставленную Чеховым проблему свободы человеческой личности, переключает этот вопрос из плана морально-философского в план социально-политический. А это, в свою очередь, приводит к углублению вопроса о тех враждебных человеку условиях бытия, против которых пытался восставать Войницкий.

Войницкий склонен видеть причину своего несчастья в личной ошибке. Он ополчается только на философию смирения и покорности, которая затмила ему глаза. Он не видит, что за этой философией скрывается твердый и устойчивый жизненный порядок, который и побеждает его. Взгляды его наивны, как наивна его ненависть к Серебрякову, в котором он склонен видеть причину всех своих бед.

Астров умнее и глубже Войницкого, он видит, что дело именно в тех жизненных условиях, в том неумолимом ходе объективной действительности, с которыми бессильны совладать его благие намерения. Он ощущает это как крушение своих идеалов, и это приводит его к духовной опустошенности и апатии.

Дело, оказывается, не столько в личных качествах Войницкого или Астрова, сколько в той объективной действительности, которая и является источником их личной трагедии. К ней-то,

в конечном итоге, и приковывает наше внимание Чехов. Мы узнаем о ней из слов Астрова о тех условиях, в которых ему приходится работать, о потрясающей нищете и бескультурье той провинции, где он бьется, как рыба об лед, и больше всего из пояснений Астрова к его карте,— сцены, которой не было в «Лешем». «В общем,— говорит доктор Елене Андреевне,— картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы,— народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все... не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего».

Чехов, таким образом, показывает, что торжество и процветание Серебряковых, рабская философия, исповедуемая Вафлей и безнадежно отравившая Соню, философия, с которой бесплодно пытался бороться Войницкий, пошлая, обывательская жизнь, тяготящая Елену Андреевну, ломающая и деформирующая все талантливое, все подлинно человеческое, что все это — различные проявления русской социальной действительности, в целом несущей с собой реальную угрозу всеобщего вырождения. Чехов заставляет нас проникнуться мыслью о насущной потребности для человека других жизненных условий, которые не уродовали бы людей, но дали бы простор развитию лучшим человеческим стремлениям, тех условий жизни, в которых труд человека из рабской одуряющей его повинности превратился бы в труд творческий, направленный на преобразование и украшение жизни.

Однако, говорит Чехов, для того чтобы достичь этой великой цели, надо прежде всего знать жизнь, надо отбросить иллюзии, потому что иначе все равно жизнь посмеется над вами. Так и произошло с Астровым, несмотря на то что это не только честный и искренний, но и талантливый, умный и мужественный человек. Такова та главная идея, которую Чехов положил в основу «Дяди Вани».

Тем самым становится понятен и финал пьесы. Для Чехова важно прежде всего убедить своего читателя в правоте тех, кто не может мириться с окружающей жизнью, привить, внушить зрителю ту простую и ясную мысль, что жить так, как живут дядя Ваня, Соня, Астров и — шире — народ, о жизни которого мы узнаем из слов Астрова, нельзя.

Только в этом свете можно понять огромную силу воздействия заключительной сцены пьесы. Все возвращается здесь вспять. Кончаются благородные порывы, исполненные протеста против тупого, сонного, невыносимого существования. Торжествует победу та жизнь, против которой пытался протестовать Войницкий, в которой преуспевают Серебряковы и бормочут свои рабские сентенции приживалы Вафли. И зритель плачет, однако это, конечно, не слезы умиления при мысли о небе в алмазах, а слезы горечи и протеста против торжества этой пошлой рабьей жизни, с которой во что бы то ни стало ищет примирения Соня, с которой вынуждает себя смириться дядя Ваня. И эта горечь понятна, потому что всей своей пьесой Чехов будил ненависть к подобному существованию, стремление к подлинной жизни — деятельной, творческой, красивой и свободной. «Сколько дивных минут прожил я над вашими книгами, — писал Горький Чехову в первом же своем письме к нему, — сколько раз плакал над ними и злился, как волк в капкане, и грустно смеялся подолгу... Еще раз жму вашу руку, — заканчивает он письмо. — Ваш талант — дух чистый и ясный, но опутанный узами земли — подлыми узами будничной жизни — и потому он тоскует. Пусть его рыдает — зов к небу и в рыданиях ясно слышен».¹ Именно такого восприятия своей пьесы и добивался Чехов.

Основной драматургический принцип построения «Дяди Вани» уже знаком нам. Как и в «Чайке», Чехов, рисуя повседневный быт своих героев, утверждает, что невыносимы не какие-то особенные обстоятельства и события, а именно обыденное течение жизни, именно то, что принято считать естественным и нормальным, то есть самые основы жизненного устройства, на каждом шагу порождающего глубочайшие человеческие драмы. Тем самым погружение Чехова в прозу быта оказывается погружением в самую гущу ее повседневного драматизма, обращением к подлинному источнику трагедии человеческого существования, порожденного существующим строем. Раскрыть в этих условиях внутренний мир мыслящего, чуткого человека это и значит нарисовать настоящую драму. Так Чехов и поступает, используя

¹ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, стр. 9.

для этого и в «Чайке», и в «Дяде Ване» те самые средства организации сценической речи и сценического действия, которые были им намечены уже в «Лешем». Однако каждый из персонажей Чехова осмысляет свою и окружающую его жизнь в каких-то своих, доступных ему границах. Для одних эти границы шире (Астров), для других — уже (Войницкий), над всеми же ними стоит автор, который должен создать цельную картину жизни. К этому и стремится Чехов.

Так каждый из большинства действующих лиц в «Дяде Ване», будучи по-своему несчастен, имеет свою лирическую тему, однако эти различные лирические партии инструментованы Чеховым таким образом, что именно в своем общем звучании возбуждают и горячий протест против существующих условий бытия, и мысль о настоятельной необходимости искать пути к иной жизни. Так, например, вопрос о трудовой жизни — одна из основных тем Сони. Она огорчена тем, что Войницкий забросил работу, видит в этом причину, в силу которой он стал мрачен, стал пить. По ее мнению, все несчастья дяди Вани проистекают от его безделья — человек «выбился из колеи». Но вот эту же тему подхватывают Мария Васильевна и Серебряков. Оба они самодовольно поучают окружающих и в том числе Войницкого: «Надо дело делать». Но мы уже знаем, что скрывается за этими их словами, и мы иначе, не так, как Соня, относимся к тому, что дядя Ваня «выбился из колеи». Мы приходим к выводу, что безропотный труд, за который ратует Соня, есть источник для паразитарной жизни тех же Серебрякова и Марии Васильевны, так как знаем, что «деятельность» их никому не нужная, пусто-порожня деятельность. Мысль эта нам становится ясна лучше всего из «деятельности» Марии Васильевны, которая как бы дублирует Серебрякова почти в пародийном плане. Так, симпатия зрителя оказывается на стороне Войницкого и именно в той мере, в какой он «выбился из колеи». Тема индивидуального труда незаметно вырастает в тему о человеческой деятельности, жизненной практике человека и приобретает тем самым уже общественный смысл.

В эту же линию включается и лирическая тема приживала Вафли, тема, в которой жизненная практика Сони и Войницкого находит свое сатирическое выражение. Жертвы и труд Войницкого и Сони во имя процветания Серебрякова комментируются жизнью Вафли, который не только пожертвовал все свое состояние сбежавшей от него жене на воспитание прижитых ею с кем-то детей, но считает, что этим он действительно выполнил свой долг.

Включается сюда и лирическая тема Астрова. С ней связано утверждение идеи творческого, общественно полезного труда в противовес жизненной практике Телегина, Сони, Войницкого. Тем самым личная драма Астрова заставляет задуматься уже над самой социальной действительностью, представленной в пьесе, а также над необходимостью поисков иных форм общественно полезной деятельности, отличной от деятельности Астрова.

Так, возникая и складываясь из лирических переживаний героев, тема о трудовой деятельности человека из вопроса личного превращается в вопрос общественный и подводит нас к коренным проблемам социальной действительности.

Таковы основания, которые позволили М. Горькому утверждать в письме к Чехову: «Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это».¹

В «Чайке» и «Дяде Ване» Чехов блестяще осуществил основные принципы своей новаторской драматургической системы, однако далеко не исчерпал всех ее возможностей. Действительно, ведь в основе этого принципа лежало стремление воспроизвести на сцене «правду жизни». Между тем само представление об этой правде жизни могло у Чехова в дальнейшем меняться, и действительно менялось, становилось более глубоким.

4

Вторая половина 1890-х годов ознаменовалась дальнейшим подъемом общественного движения в нашей стране, в которой назревала революция 1905 года. Новая обстановка способствовала дальнейшей политической активизации Чехова.

Все совершеннее становится и его творчество, характеризующееся все большей идейной глубиной, все большей силой обобщения, отрицания современной ему действительности, где «крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным» («Моя жизнь»). С этой точки зрения и повествует Чехов о современной ему действительности в «Случае из практики», «Крыжовнике», «Человеке в футляре», «Мужиках», «Новой даче» и других произведениях второй половины 90-х годов.

Все более критически относясь к современной ему действи-

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 28.

тельности и к тем людям, которые своей праздностью, своей ленью, бесплодным фразерством способствуют торжеству пошлости и несправедливости, Чехов одновременно все с большей симпатией пишет о народе, о трудовой интеллигенции, о тех людях, в сознании которых пробуждается протест и глубокая неудовлетворенность окружающей их жизнью.

С одной стороны, беспощадное обличение мира торжествующей пошлости и социальной несправедливости, с другой—глубокая вера в непочатые силы русского народа, которые только и ждут того, чтобы развернуться на свободе—характерные особенности творчества Чехова второй половины 1890-х годов.

Таков идейный строй новой пьесы Чехова «Три сестры».

Пьеса была завершена и представлена в драматическую цензуру в декабре 1900 года. Вскоре состоялись первые постановки,¹ вызвавшие оживленное обсуждение пьесы в печати. Признавая несомненные художественные достоинства пьесы, критика, однако, осудила ее «настроение», по мнению рецензентов, пессимистическое, мрачное, безнадежное.² Это мнение современной Чехову либеральной критики надолго вошло в научную литературу. Исследователи пришли к заключению, что Чехов якобы отстал от своего времени, что его новая пьеса донашивала упаднические настроения 80-х годов, между тем как общество освободилось от них и, естественно, не могло принять несозвучную новым настроениям пьесу.³

Широко представлено было в этой критической литературе и мнение о том, что Чехов не дал в «Трех сестрах» ничего нового, во многом повторив «Дядю Ваню». На самом деле Чехов не повторял себя, но, опираясь на идейные достижения, шел вперед.

В основе новой пьесы Чехова лежит мысль о том, что существующие социальные условия бытия враждебны человеку, враждебны элементарным и неоспоримым стремлениям обычного среднего человека, «античеловечны» по своему характеру. Идея не новая для Чехова, однако раскрывается она в пьесе и с новой силой, и на новом материале.

В центре пьесы—жизненная драма трех сестер. Маша и Ольга в равной степени уже к началу пьесы истощены,

¹ Первая постановка «Трех сестер» состоялась в Москве на сцене МХАТа 31 января 1901 года.

² Подробный обзор оценок новой пьесы Чехова критикой дает С. Д. Балухатый в своих работах «Драматургия Чехова» и «Чехов-драматург».

³ См.: С. Балухатый. Чехов-драматург. Л., ГИХЛ, 1936, стр. 179, 181, 203—204.

обессилены жизнью. Ирина, напротив, полна сил, веселья, надежд, планов, уверенности в своих силах. Она не понимает своих сестер и не верит им, хотя они уже прошли как раз тот жизненный путь, о котором она мечтает, как Надя в рассказе Чехова «У знакомых». Крушение в дальнейшем этих иллюзий Ирины показывает нам источник болезни, которой она заболевает на наших глазах и которой к началу пьесы больны две ее сестры. Причиной ее нравственного истощения, почти уравнившего ее с сестрами к финалу пьесы, оказываются не какие-то из ряда вон выходящие обстоятельства, но невозможность найти в реальной действительности применение себе, своим знаниям, своей жажде разумной деятельности — элементарным человеческим стремлениям, которые и определяют ее предстояние о личном счастье. Недавно она мечтала, как об источнике большой радости, о трудовой жизни, но вот в третьем акте восклицает: «Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь из настоящей прекрасной жизни, уходишь дальше и дальше в какую-то пропасть».¹

Таким образом, элементарное человеческое стремление, которому не может не сочувствовать зритель, оказывается иллюзорной, несбыточной мечтой.

В связи с этим становится понятна та роль, которую играет в судьбе персонажей пьесы любовь. Когда жизнь старит и выматывает человека, когда труд не может принести ему никакого удовлетворения, — люди пытаются создать хотя бы иллюзию счастья. Такую роль играет у Маши любовь к Вершинину, так мечтает о замужестве Ольга, поэтому Ирина решает соединить свою жизнь с Тузенбахом. Однако иллюзия остается иллюзией. Сомнительно, да и недолговечно счастье Маши с Вершининым. Ничего не меняется в жизни Ольги, разве только то, что она нехотя становится начальницей гимназии. Столь же иллюзорны мечты Ирины, уже истощенной работой, изменить свою жизнь, начать ее заново, теперь уже в роли учительницы, начать вместе с человеком, которого она всего-навсего только уважает и не может любить. Вот почему смерть Тузенбаха на

¹ Ср. в рассказе «На подводе»: «И от такой жизни она постарела, огрубела, стала некрасивой, угловатой, неловкой...» Или: «Жизнь трудная, неприятная, и выносили ее подолгу только молчаливые ломовые лошади вроде Марии Васильевны...»

дуэли накануне свадьбы (в финале пьесы) только приближает неизбежную развязку — крушение новой несбыточной надежды.

В отличие от предшествующих пьес, враждебный человеку порядок как бы персонифицирован в «Трех сестрах» в образе жены Андрея — Наташи. Жадная, примитивно эгоистическая, развратная, преуспевающая, она становится в пьесе почти символической фигурой, вмещающей в себя характеристику господствующих в реальной действительности человеческих характеров и человеческих отношений. На наших глазах из недалекой, застенчивой девицы она превращается в деспота, тирана и полновластного хозяина дома, злого и наглого хищника. Заселение Наташей дома, постепенное вытеснение ею сестер и Андрея, установление своих «порядков» в доме (изгнание престарелой няньки Анфисы и пр.), дано как неуклонное торжество этого страшного мира. В первом акте она «плачущим тоном» оправдывается, когда Ольга с ужасом замечает на ней зеленый пояс. Не то в четвертом акте. Тут она уже не сомневающаяся в себе хозяйка, сама законодательница мод.

Наташа. Значит, завтра, я уже одна тут. *(Вдыхает.)* Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... По вечерам он такой некрасивый... *(Ирине.)* Милая, совсем не к лицу тебе этот пояс... Это безвкусица. Надо что-нибудь светленькое. И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах... *(Строго.)* Зачем здесь на скамье валяется вилка? *(Проходя в дом, горничной.)* Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? *(Кричит.)* Молчать!

Облик Наташи, история ее возвышения не только персонифицирует враждебный человеку мир, но и с предельной убедительностью рисует реальную угрозу поглощения этим миром всего подлинно человеческого.

В этом суть четвертого акта, где полной победе Наташи соответствует смерть Тузенбаха, окончательная гибель Андрея как человека, и где полностью определяется трагедия трех сестер. Пьеса построена на трагическом противоречии между горячим стремлением человека к разумной творческой деятельности, к элементарному человеческому счастью и теми реальными возможностями, которые дает человеку враждебная ему действительность. Это противоречие закономерно рождает и другую тему, также представленную в рассказах Чехова второй половины 90-х годов: основные герои пьесы глубоко неудовлетворены жизнью, в связи с чем произведение оказывается исполнено порывами к другой жизни, смутным, но непреодолимым предчувствием неизбежного и скорого ее изменения.

О надвигающейся, близкой очистительной буре говорит Тузенбах, о будущем счастье философствует Вершинин, тоскуя, ждут обновления жизни сестры. И все это, как и в рассказах Чехова, поддерживается мыслью, выраженной в пьесе Тузенбахом: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»

Такое положение не может не поставить вопроса о реальном выходе из положения, вопроса об ответственности человека за его жизненную практику. Вторая особенность пьесы и определяется возросшей требовательностью Чехова к человеку, что нашло непосредственное отражение в обрисовке прежде всего тех персонажей, которых критики и постановщики упорно пытаются трактовать как положительных, с которыми Чехов якобы полностью солидарен.

Опираясь на все то же выискивание чеховских мыслей у отдельных персонажей, критики склонны были объявить Вершинина фигурой чуть ли не адекватной автору.¹ Однако критики не хотели замечать при этом той убийственной характеристики, которая дана ему в пьесе, того, что он весь построен на вопиющем несоответствии между словом и делом. Именно поэтому так называемые «авторские» мысли, будучи вложены в уста Вершинина, больше всего и развенчивают его. Он, например, говорит Маше: «Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился, с имением замучился, с лошадьми замучился... Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?.. Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним так замучились?» Это он говорит о них — о здешних интеллигентах. Не успев перевести дыхания он начинает рассказывать, что он сегодня дома с семи часов утра бранился со своим «ничтожеством» — женой, а в девять хлопнул дверью и ушел. Здесь же он добавляет, что никогда никому, кроме Маши, не говорил об этом. Но ведь это неправда, так как еще до его прихода Тузенбах предупредил сестер, что постоянные жалобы на свою семью — слабое место Вершинина. Так «чеховские» слова в устах этого героя оказываются не свидетель-

¹ См. у Роскина: «Не склонным к вялой риторике, не болтливый гостем хотим мы увидеть Вершинина, а самим Чеховым, великим поэтом, всем существом обращенным к будущему» (А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Л.—М., изд. ВТО, 1946, стр. 60).

ством близости его к автору, а средством его характеристики именно как интеллигента, который, несмотря на присущий ему возвышенный образ мыслей, оказывается в жизни совершенно никчемным человеком.

Разоблачение слов, философствований, иллюзий встречается в пьесе на каждом шагу. Тузенбах заявляет: «Страдания, которые наблюдаются теперь, — их так много! — говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество...» Эту же мысль подтверждает Вершинин, но в разговор вмешивается Чебутыкин: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие... (Встает.) Глядите, какой я низенький». И разговор переходит на Андрея. Вот он — настоящий «высокий» человек. Талантлив, разносторонен, будет крупным ученым. Однако дальнейшая судьба Андрея, тоже оказывающегося «низеньким», служит как бы продолжением беседы и приводит к разоблачению еще одной иллюзии.

Андрею пророчат блестящее будущее. На него возлагают все надежды. В его талант, в то, что он будет профессором, так страстно верят сестры. И вот перед нами конец этого человека, попавшего дома под башмак мещанки-жены, а на службе под начало ее любовника. Что это — трагедия? Почему упал этот человек? Конечно, он в какой-то степени жертва обстоятельств. Чехов показывает, что главная причина заключена в нем самом, в дряблости, никчемности его натуры.

Действительно, падение Андрея начинается со смерти его отца, освободившись от опеки которого, он стал быстро опускаться. За этим логически последовала женитьба на Наташе — первое крушение иллюзий сестер в отношении своего брата. За женитьбой следует столь же логически и последовательно служба в земстве, карты и все прочее. Потом могут быть и у Андрея минуты просветления, покаяния, однако они не изменяют его жизнь. Чебутыкин в одну из таких минут душевного просветления Андрея советует ему, как Королев больной дочери фабрикантши в рассказе «Случай из практики»: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше». Андрей, конечно, не следует этому совету и в финале пьесы Чехов не забывает показать его с колясочкой, в которой он везет своего Бобика. Вот почему, когда Андрей с искренней тоской вопрошает, куда делось его прошлое, его мечты, почему торжествует вокруг него пошлость и пошлость, то читатель, вполне

соглашаясь с его негодованием по поводу этой торжествующей пошлости, добавляет к нему негодование и по адресу самого Андрея, дряблого, ничтожного человека, умножившего эту пошлость и поэтому не имеющего никакого права на сочувствие.

В образе Чебутыкина также есть черты, которые могут, казалось бы, вызвать сочувствие зрителя. Однако не они определяют реальный облик Чебутыкина. Главное в нем его пресловутое «все равно» и «тарарабумбия», его циничный нигилизм и безразличие, которые получают у него даже «философское» обоснование. «Нас нет, ничего не существует на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно»,— заявляет Чебутыкин. Таким он, собственно, и проходит перед нами на протяжении всей пьесы вплоть до участия в дуэли Соленый—Тузенбах. Можно ли считать это нормальным? Нет, и это хорошо понимает сам Чебутыкин в минуту, когда в нем просыпается совесть и чувство ответственности перед людьми. В третьем акте мы видим его в состоянии запоя, а из его монолога узнаем и о причине запоя.

Че бут ы ки н (*угрюмо*). ...Черт бы побрал. В прошлую среду лечил от засыпи женщину,— умерла, и я виноват, что она умерла. Да... кое-что я знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего. Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (*Плачет.*) О, если бы не существовать! (*Перестает плакать, угрюмо.*) Черт знает... Третьего дня разговор в клубе: говорят Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я. Пошлость! Низость! И та женщина, что умерил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось, и стало на душе криво, гадко, мерзко... пошел, запил.

Такова причина запоя Чебутыкина. Несмотря на старательное подчеркивание им своего безразличия, в минуту душевного просветления он понимает самое главное— понимает свою вину, ответственность человека за его поступки, за его жизнь. Именно в меру осознания Чебутыкиным своей вины он и встречает сочувствие зрителя. Но мера эта невелика.

Три сестры наиболее симпатичные персонажи в пьесе, по праву заслуживающие искреннее сочувствие зрителя. Но это вовсе не означает, что Чехов удовлетворен тем, как строят свою жизнь сестры.

Действительно, что означает эта их страстная мечта— «В Москву, в Москву!»? Бесспорно, это прежде всего как бы символ жажды новой жизни, горячего желания сестер вырвать-

ся из засасывающего их гнилого болота — окружающей их действительности. В эту мечту вкладывают они все свои надежды, все свои душевные стремления. Вот почему крушение этой мечты есть трагедия, которая не может не волновать зрителя и читателя, не может не вызвать сочувственного отклика.

Именно то, что в эту мечту сестры вложили всю силу своего желания обновить жизнь, раскрывает перед нами и другую сторону их натуры и самой темы «В Москву, в Москву!».

В самом деле — ведь это не только символ. Это ведь и реальная их мечта — переехать в Москву, в ту самую Москву, где на Малой Басманной они и родились, и выросли. Но именно потому, что это все же не символ, а совершенно реальный жизненный план, становится прежде всего очевидным трагическое несоответствие чаяний сестер и реальных перспектив, которые сулит им этот переезд. Машу тяготит ее брак с пошляком, самодовольным чинушей Кулыгиным, Ольгу — ее работа в гимназии; начинает быстро тяготить работа и Ирину. И вот Москва должна оказаться каким-то чудесным спасением от всех зол, местом, где все само по себе разрешится, и сестры обретут счастье и удовлетворение жизнью.

Тем самым мечта сестер свидетельствует не только об их благородном стремлении к лучшей жизни, но и об их наивности, бессилии на деле изменить свою жизнь. Так их трагедия превращается, в конечном счете, в трагикомедию слабых, беспомощных людей.

Снижение личных драматических — «лирических» тем, превращающихся в трагикомедию, осуществляется в пьесе более отчетливо и выпукло, чем ранее, художественными средствами, подчас уже непосредственно граничащими с сатирой, карикатурой. Так появляются ужасающие своей нелепостью остроты Соленого, «все равно» и «тарарабумбия» Чебутыкина, разговоры о Софочке и Бобике Наташи, черты, свидетельствующие о крайнем раболепии перед начальством Кулыгина, споры о черемше и чахартме того же Соленого и Чебутыкина, беспощадное развенчание Андрея и тому подобное. Все это мы находим и в рассказах Чехова этого времени, например «Ионыче», «Человеке в футляре».

Развенчание Чеховым «жертв» действительности, которое приводит к осложнению драматических лирических тем, приобретающих в большей мере, чем в предшествующих произведениях, трагикомический характер, и давало основание Чехову, с одной стороны, утверждать, что он написал пьесу с настро-

нием «мрачнее мрачного»,¹ а с другой, что «Три сестры» — это комедия.²

Этими основными моментами — отношением Чехова к жизни и людям, нарисованным им в пьесе, определяется сложная и на первый взгляд весьма противоречивая драматургическая структура пьесы.

Жизненная драма трех сестер должна вызвать в сознании зрителей чувство глубочайшего негодования против тех сил, которые погубили этих симпатичных людей, и тем самым укрепить у зрителей жажду обновления жизни, порождающей подобные трагические коллизии. Но эта же трагическая коллизия должна вызвать и критическое отношение к самим положительным персонажам, сделать ясной их вину, обусловленную их беспомощностью, их слабостью и пр.

В сюжетном отношении все это сводится прежде всего к истории крушения трех сестер и победы их антагониста Наташи. При этом, именно потому, что в пьесе даны антагонистические силы, а следовательно, и реальные основания к борьбе-интриге, новое качество приобретает отсутствие в пьесе борьбы. В связи с этим становится более ясной беспомощность героев пьесы, начиная с Андрея и кончая тремя сестрами.

Именно такое построение пьесы дает возможность понять ее финал. Четвертый ее акт по своей структуре аналогичен четвертому акту «Дяди Вани». И здесь лирический, минорный тон финала, подчеркнутый в гораздо большей степени, чем в «Дяде Ване» (в том числе и музыкальным сопровождением), — должен вызвать чувство непримиримости, усилить у зрителя протест против этой побеждающей неправой, пошлой жизни.

С этой же целью Чехов вводит в финал своеобразный парад победившей пошлости — весело улыбающегося Кулыгина с тальмой и шляпой, Андрея с колясочкой, в которой сидит Бобик. Тут же Чебутыкин, только что явившийся пассивным соучастником убийства Тузенбаха. По первоначальному замыслу, измененному по условиям сцены, вдали пронесли тело барона. Это, несомненно, должно было служить наглядной иллюстрацией к чебутыкинской «тарарабумбии» и его пресловутому «все равно».

На первый взгляд финальное трио сестер почти ничем не от-

¹ См.: Письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 105.

² К. С. Станиславский вспоминает: «... драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась» («Моя жизнь в искусстве». М.—Л., 1941, стр. 305).

личается от финального монолога Сони. Как и там, здесь та же попытка самоутешения, то же «надо, надо жить», та же надежда на некое грядущее утешение. Новая тональность, отличающая «Три сестры» от «Дяди Вани», врывается и в финал.

Утешительные слова Сони являются, по сути дела, единственно доступным для нее средством как-то закрыть глаза на ту страшную для нее правду, которую, со свойственной ему горькой иронией, прямо признает в финале пьесы Астров.

Яркая экспрессивность финальных слов Сони вызвана не силой ее веры в будущее счастье, а глубиной ее горя, то есть является лишь иной формой выражения той жизненной драмы, которая стоит и за горькой иронией Астрова.

В отличие от финала «Дяди Вани», неуверенность, мучительное раздумье, которые выражены в словах трех сестер, являются, как это ни покажется неожиданным, — шагом не назад, а вперед, к оптимистическому разрешению конфликта.

Да, судьба сестер, так же как и героев «Дяди Вани», сложилась трагично, да, они, как и Соня, бессильны противостоять жизни, так же как и у Астрова, Войницкого и Сони, у них нет впереди огонька. Хотя сестры и не видят его, в жизни что-то изменилось, и вот уже все говорят о будущем счастье, обсуждают пути к нему, а иные говорят даже о близкой очистительной буре. Вот почему в словах сестер стражена не только их глубокая трагедия, вызванная торжеством мира Наташи, но и надежда, — весьма неопределенная, смутная, но все же надежда на реальное изменение жизни. Поэтому и их призыв «работать, работать!» сопровождается неизменным рефреном: «Если бы знать, если бы знать». Действительно, если бы знать, как и когда придет это новое, как осмыслилась бы работа, как поиному взглянули бы они на жизнь!

Понятно поэтому, какую большую ошибку совершают те постановщики, которые пытаются «улучшить» Чехова, и те критики, которые одобряют такого рода эксперименты. Так обстоит и с последней постановкой «Трех сестер» на сцене МХАТа.

«Театр, — пишет Роскин, — увел Чебутыкина за кулисы, не желая, чтобы в торжественный гимн в честь будущего (имеются в виду заключительные слова сестер. — Г. Б.) ворвалась чебутыкинская «тарарабумбия».¹ Нетрудно видеть, что и превращение финальных слов в «торжествующий гимн», и удаление

¹ А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра, стр. 122—123.

со сцены Чебутыкина не только формально нарушает волю и замысел автора, но и начисто снимает ту подлинную жизненную правду, которую удалось выразить Чехову, со всей присущей ей противоречивой сложностью, в финале пьесы.

Беспощадная борьба Чехова со всеми и всяческими иллюзиями довершала убийственную характеристику современной ему действительности, что, конечно, меньше всего могло прийтись по вкусу либеральной критике, которая и осудила пьесу, как мрачную, безотрадную и т. п.

Не все толковали пьесу, вопреки ее объективному смыслу, как проявление якобы упадочнических настроений Чехова. Горький не оставил о «Трех сестрах» своего отзыва, однако нет никакого сомнения в том, что он не выделял эту пьесу из всего чеховского театра, приемлемого и близкого ему.¹ Зато недвусмысленную оценку произведению дал Андреевич (Е. Соловьев). В цензурно зашифрованном виде он написал в «Жизни», что пессимизм Чехова особого «исторического» рода, обращенный на «нечто временное и скоро проходящее»... «Стоит лишь жизни встрепенуться, расправить свои крылья, стоит забиться пульсу важных и общих духовных интересов, как от исторического пессимизма... не остается обыкновенно и следа».²

То, что пьеса, несмотря на несовершенную ее постановку, на деле откликнулась именно на новые настроения общества, показывает тот успех, которым пользовались спектакли «Трех сестер».

Успех «Трех сестер» был обусловлен именно тем, что массовый зритель находил у Чехова мысли, близкие ему, соответствующие духу времени. О таком восприятии пьесы напоминает в своей книге А. Роскин. Речь идет о письме неизвестного зрителя Луначарскому. Зритель спорил со статьей Луначарского о «Трех сестрах» и называл эту пьесу «поучительной, зовущей к борьбе».³

Тот факт, что Чехов ограничивался в пьесе лишь самым общим выражением своей веры в неизбежное обновление жизни, не был случайным, а являлся результатом нерешенности для него самого ряда важных общественно-политических вопросов,

¹ В письме Чехову в марте 1901 года Горький писал: «А «Три сестры» идут изумительно! Лучше «Дяди Вани». Музыка, не игра. Об этом напишу после...» (М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 75).

² «Жизнь», 1901, № 3, стр. 229.

³ А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра, стр. 23—24.

отсутствия у него выработанной, четкой политической программы. Между тем жизнь предъявляла не только новые требования, но и открывала перед художником новые возможности. Отсюда новые творческие искания Чехова, своеобразно отразившие общественный подъем в стране накануне революции 1905 года.

5

Показания современников единодушно говорят о том, что Чехов пристально всматривался в развивающиеся политические события кануна 1905 года. Согласно свидетельству Горького, Чехов ждет близкой конституции и видит путь к ней в драке. Уверенность Чехова в близости коренных политических изменений в стране подтверждают мемуаристы Дорошевич, И. Альтшуллер, А. Куприн. По свидетельству М. Членова,¹ Чехов считал, что Россия стоит накануне революции. Е. Карпов² пишет о напряженном интересе Чехова к народным волнениям, С. Елпатьевский³ вспоминает о глубокой убежденности его в неизбежности близких важных событий, о резкости его политических суждений и оценок.

Даже делая скидку на субъективность показаний современников, которые могли несколько исказить взгляды Чехова, можно все же прийти к заключению, что Чехов не только видел в этот период неизбежность революции, но и чувствовал ее близость. Что касается движущих сил этой революции, то в этом смысле показателен отзыв Чехова о Ниле из «Мещан» Горького, как о героической фигуре. Однако этот порыв к героическому остался недостаточно определенным и конкретным. Об этом свидетельствует косвенно письмо Чехова от ноября 1903 года. «Я все прихварываю,— пишет он В. Л. Кигну,— начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде». Несомненно также, что вынужденное, почти безвыездное пребывание в Ялте в значительной мере способствовало этой

¹ А. П. Чехов и культура. «Русские ведомости», 1906, № 169.

² Две последние встречи с Антоном Павловичем Чеховым. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V.

³ Воспоминания о Чехове. «Русские ведомости», 1904, № 221.

недостаточной конкретности представления Чехова о новых людях, которые становились во главе нарастающих событий.¹

Эти особенности общественно-политических взглядов Чехова предопределили и общий характер его творческих исканий в начале 900-х годов.

Чехов явно не удовлетворен своим творчеством, говорит, что манера его письма устарела, стремится писать как-то по-новому для кого-то другого — «строгую и честную», заботится о таком тоне своих произведений, который соответствовал бы настроению этих новых людей.² Чехов мечтает, в частности, написать смешной водевиль, такой, где бы «черт ходил коромыслом».

Рассказ «Невеста» явился первым произведением, отразившим серьезные сдвиги в мировоззрении Чехова. В отличие от аналогичных персонажей чеховских произведений предшествующего периода, включая и «Три сестры», героиня «Невесты» находит в себе силы решительно порвать с жалким существованием и начать новую жизнь. Чехов не пишет о том, куда ушла Надя, в какую новую среду она попала, но показывает, что в этой новой среде его героиня выросла и возмужала, приобрела новые взгляды на жизнь, более серьезные, чем те, которые ей внушал когда-то Саша, кажущийся ей теперь не только милым, но и наивным, беспомощным. Весьма показательно, что, работая над рассказом, Чехов сознательно снимает все конкретные указания — куда поехала Надя и чем она там занимается. По воспоминаниям В. Вересаева, Чехов хотел сказать, что Надя уходит «в революцию».³

Наиболее полно новый взгляд Чехова на жизнь, «новая манера письма» нашли свое отражение в последнем итоговом произведении писателя «Вишневый сад».

В своей новой пьесе Чехов поднимает в основном те же вопросы, что занимали его и в предшествующий период, но решает их совершенно иначе. И это новое решение, и новая акцентировка важнейших для Чехова вопросов лучше всего показывают, как быстро происходил в этот период идейный и творческий рост писателя.

Раньше Чехов, стремясь пробудить у зрителя творческое,

¹ См. письмо М. Горькому из Ялты 18 марта 1901 года «...Я мало, почти ничего не знаю, как и подобает россиянину, проживающему в Татарии, но предчувствую очень многое».

² См. разговор Чехова с В. Комиссаржевской в передаче Е. Карпова. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V, стр. 2—3.

³ В. Вересаев. А. П. Чехов и встречи с ним. «Красная панорама», 1929, № 28, 13 июля.

активное отношение к действительности, показывал, с одной стороны, враждебность человеку жизненных условий, деформирующих, «засасывающих» человека, и утверждал мысль о необходимости коренного преобразования действительности; с другой стороны, показывал те черты своих «героев», которые обрекают их на положение «жертвы», разоблачал их слабость, дряблость, безволие, утверждая одновременно мысль о высоком призвании человека, о его творческой, преобразующей роли. Такая постановка вопроса вынуждала Чехова подчеркивать прежде всего консервативный, застойный характер быта современной ему социальной действительности, несущей в себе угрозу всеобщего вырождения. При этом прогрессивные исторические сдвиги в русской жизни оставались вне поля зрения художника.

В «Вишневом саде» все выглядит совершенно иначе.

Прежде всего, сама действительность дана в процессе ее движения и развития. В пьесе показаны несомненные прогрессивные исторические изменения, происшедшие со времени реформ 1861 года. Тогда — крепостническое хозяйство, когда хозяева усадьбы жили доходами от вишневого сада, причем вишня развозилась по городам на телегах. Теперь — телеграф, железная дорога, развитие промышленности и разработка естественных богатств.

В соответствии с этим историческим сдвигом показываются и общественные, классовые сдвиги. Прошлому времени соответствует дворянский мир Гаева, Раневской, Пищика, Фирса, настоящему — растущий миллионер Лопухин.

Тем самым Чехов углубляет художественные принципы типизации. Особенности характера действующих лиц оказываются неотделимыми от характерных особенностей важных этапов общественно-исторического развития России, одновременно и объясняются этими особенностями и как бы иллюстрируют их.

Большинство исследователей, писавших о «Вишневом саде», говоря о дворянских персонажах пьесы, старались подчеркнуть якобы глубокое сочувствие и симпатию, с которыми пишет Чехов о Раневской и Гаеве. При этом не только искалось представление о содержании пьесы, но и Чехов вдруг, вопреки всему его творчеству, объявлялся поклонником и печальником уходящей в прошлое дворянской культуры.

На самом деле ни о каком сочувствии дворянским последышам, выведенным Чеховым в пьесе, нет и не может идти речи. Все дело в том, что, как и прежде, Чехов стремится идти не легчайшим, а наиболее трудным путем. Легко обличить

закоренелого помещика-крепостника, труднее, но гораздо важнее, считает Чехов, показать справедливость неизбежного ухода с исторической арены даже «лучших» представителей дворянства.

Лопехин любит Раневскую за доброе ее к нему некогда отношение, она больше всех заботится о судьбе Фирса, она легко соглашается дать деньги взаймы Пищику, однако она с такой же легкостью бросает золотой прохожему, и это является как бы иллюстрацией к словам Ани о том, как, не думая о своих близких, Раневская сорила деньгами за границей и по дороге домой.

Что же, она склонна даже осуждать себя за свои поступки. Но вот наступает последний акт, и мы узнаем, что она едет вновь в Париж на деньги, которые присланы тетушкой для Ани, отдавая себе отчет, что этих денег «хватит ненадолго», но не задумываясь над тем, что она присваивает себе чужие деньги. Тем самым так называемая доброта Раневской на деле оказывается крайним и примитивным эгоизмом.

Истинный характер некоторых персонажей проясняется зрителю еще и потому, что Чехов в ряде случаев как бы дублирует героев или их темы подчас в карикатурном виде — метод, который Чехов применял и раньше (например, Мария Васильевна, которая в карикатурном виде дублирует «деятельность» Серебрякова и его круга).

Характер Раневской во многом дополняется характером ее брата. При этом в образе Гаева многие черты его сестры даны как в пародии. Действительно, все философствования Гаева, все его рассуждения об общественном благе, о прогрессе носят характер лирических прочувствованных монологов, но у него они доведены до карикатуры, почему неизменно сопровождаются репликами окружающих, которые тут же разоблачают их пустопорожность. Дублирование Гаевым Раневской начинается уже в первом действии. Не успела Раневская закончить свое излияние чувств «Шкапик мой родной... (целует шкаф). Столик мой...», как с монологом тоже сквозь слезы, также обращенным к шкапу, выступает Гаев. И то, что не было ясно еще в поступке Раневской, теперь проясняется этим монологом, вызывающим иронические реплики окружающих.

Гаеву же принадлежит, между прочим, и прямое разоблачение Раневской: «Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении».

Не надо при этом путать данные слова Гаева с его обычной болтовней и фанфаронством. Следует учесть, что говорятся они в минуту, когда Гаев единственный раз осмеливается взглянуть правде в глаза. «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, — говорит он здесь, — то это значит, что болезнь неизлечима... у меня много средств, очень много и, значит, в сущности, ни одного».

Но Гаев не был бы Гаевым, если бы такие минуты были у него длительными. Появляется Аня, он пытается утешить ее, и в этом главная определяющая черта его характера, — он уже увлекся, уже сам себе верит и начинается обычное: «Проценты мы заплатим, я убежден... (Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имени не будет продано! (Возбужденно.) Счастьем моим клянусь!» и т. д.

Для полноты картины следует вспомнить и Яшу. В нем как бы сконцентрированы Чеховым все подлинные черты и Гаева, и Раневской. В нем в неприкрытой, в незавуалированной, циничной форме отражены эгоистичность его хозяев и, в частности, той же Раневской, их паразитичность. Возмущение Яши «невежеством» окружающих так и просится на сопоставление с барскими замечаниями Гаева (типа: «А здесь пачулями пахнет»), вся «культура» Яши прекрасно пародирует и реальный парижский быт Раневской, о котором мы узнаем из слов Ани, и биллиардную суть культуры Гаева. Вот почему он и оказывается гротескным, сатирическим отражением своих хозяев, их зловещей тенью.

Это беспощадное, сделанное как бы изнутри разоблачение дворянского мира уже непосредственно вводит нас в тот процесс исторического развития России, который Чехов стремится запечатлеть в «Вишневом саде».

Утрата Гаевым и Раневской усадьбы могла бы быть объяснена их беспечностью или их «благородством», но неустанная «деятельность» Пищика, безрезультатно стремящегося сохранить свое положение, подчеркивает закономерность, объективную неизбежность ухода в прошлое мира, представителями которого являются эти персонажи.

Действительно, эта «деятельность» Пищика чрезвычайно показательна. Он привык к тому, что деньги регулярно идут откуда-то ему в руки. И вдруг этот устойчивый процесс нарушился. Он оказался достаточно энергичным, чтобы попытаться выйти из положения. Но как? В своей кипучей «деятельности» Пищик предстает перед нами столь же пассивным, столь же бездеятельным, как Гаев и Раневская. Он только стремится

оттянуть свой крах, свое разорение, но палец о палец не ударяет, чтобы реально поправить свое положение. Радость его по поводу денег, полученных им в связи с тем, что «ан, глядь, железная дорога по моей земле прошла», в связи с открытием англичанами у него «какой-то» глины, — только подчеркивают эту его органическую неспособность к подлинной практической деятельности.

В этом свете комическая фигура Симеонова-Пищика приобретает исключительную типическую емкость и освещает дополнительным светом и Гаева, и Раневскую. Именно благодаря ему становится окончательно ясно, что отказ последних принять совет Лопихина, неумение их поправить свои обстоятельства связаны не с их презрением к пошлой деятельности, не с невозможностью примириться с вырубкой прекрасного вишневого сада. Главное заключается в их органической неспособности к какой бы то ни было практической деятельности, в их паразитизме. Вот почему Чехов, между прочим, подчеркивает всю легковесность чувств Раневской к своему вишневому саду, а Гаева, несмотря на его склонность к высокопарным и прочувствованным разглагольствованиям, почти вовсе лишает увлечения красотой своего имения.

Слова Пети Трофимова точно определяют историческую судьбу владельцев вишневого сада. «Владеть живыми душами, — заявляет Трофимов, — ведь это переродило всех нас, живших ранее и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней».

Так, уже здесь намечается Чеховым объективная картина общественно-исторического развития.

Лопихин — делец, коммерсант, практик, оказывается типической фигурой, представляющей, как кажется Чехову, ту новую движущую историю силу, которая пришла на смену дворянству и определяет своей деятельностью лицо изображаемой Чеховым социальной действительности. Чехов дает понять, что это Лопихины сменили телегу на железную дорогу, провели телеграф. Этим, по Чехову, не исчерпывается характер их деятельности, как не исчерпывается и характер воспроизводимой им социальной действительности.

Обращаясь к Лопихину, многие исследователи и тут стремились подчеркнуть ряд особых его положительных качеств, которыми Чехов наделяет его якобы потому, что сочувствует и симпатизирует и Лопихину, и его деятельности. На самом деле все это так же несправедливо, так же противоречит всему

творчеству Чехова, как и попытка приписать ему симпатию к дворянской культуре.

Для того чтобы понять существо образа Лопахина, нужно обратить внимание не столько на его слова, сколько на его практику, на существо поступков и деятельности. Как же выглядит он при таком подходе?

Лопахин чувствует красоту вишневого сада, но это не мешает ему вырубать сад. Он не лишен как будто отзывчивости и чуткости, но это не мешает ему начать вырубку деревьев еще до отъезда Раневской. И вот в этом-то его бестактном поступке (невольном, конечно) и проглядывает лучше всего подлинное его существо.

Что касается красоты, то Лопахин не прочь полюбоваться красотой тысячи десятин, засеянных маком. Но дело здесь, конечно, не в красоте, не в украшении земли, не в общественном благе, а в тех сорока тысячах, которые он положил в результате этого дела себе в карман.

Стремление к личному обогащению, стяжательство — вот та сила, которая практически руководит поступками Лопахина и делает вполне оправданной сжатую и исчерпывающую характеристику, которую дает ему Трофимов: «Вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен!»

В этой связи становится понятным и внешне довольно комичное отношение Лопахина к Варе. Ключ к этому отношению дает нам Варя. В первом акте она говорит: «Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает». В третьем акте она вновь делится своими мыслями на этот счет: «Вот уже два года все мне говорят про него, а он или молчит, или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня».

Еще в 1894 году в «Студенте» Чехов высказал мысль, что в основе прогресса лежит стремление не только к правде, но и к красоте, которые неотделимы друг от друга. Отсюда, красота и величие природы всегда подсказывают героям Чехова мысль о свободной, прекрасной жизни, к которой должен стремиться человек, а умение человека чувствовать красоту природы всегда есть для Чехова один из существенных признаков человечности персонажа.

Напротив, неспособность чувствовать красоту есть у Чехова неизменно отрицательный признак человека, признак утраты им человечности. Таков Ионыч, которому лишь однажды

в молодости открылась красота мира. Высшим проявлением низменности Наташи в «Трех сестрах» является ее намерение срубить те самые деревья, красота которых только что подсказывала Тузенбаху, как прекрасна должна быть жизнь человека.

Гибель вишневого сада в пьесе и есть развитие этой темы, намечившейся в творчестве Чехова 90-х годов, и, в том числе, в «Трех сестрах». Чехов заставляет нас печалиться по поводу гибели сада, конечно, не в меру мнимой любви к нему его старых владельцев, а в меру нашего внутреннего несогласия с хищническим началом практической деятельности Лопахиных. Чехов, не отрицая пользы проведения железных дорог и пр., заставляет нас не соглашаться с мыслью, что прогрессивное движение должно приводить к опустошению земли. Он заставляет нас прийти к мысли, что прогресс, который не украшает землю и быт человека, а обедняет и уродует их, — не является полноценным и правым, так как задача человека заключается не только в проведении железных дорог, но и в превращении всей земли в цветущий сад.

Однако Чехов в «Вишневом саду» не только заставляет нас протестовать против обеднения земли. Он показывает нам конкретных носителей этого неполноценного прогресса, — Лопахиных, вскрывает те внутренние причины, которые определяют подобный характер их деятельности. Иначе говоря, Чехов показывает не только социальную действительность в ее развитии, но и те силы, которые формируют конкретно-историческое лицо рисуемой им действительности, а тем самым указывает нам и виновников ее несовершенства, несправедливости.

Именно здесь ключ к пониманию подлинных внутренних причин двойственности Лопахина. Его так называемые положительные черты не определяют ни характера его практики, ни существа его натуры. Откуда же они? Почему, например, Лопахин, хотя и неумело, но упорно стремится представить свою деятельность в розовом свете, как деятельность общественно полезную? Все это объясняется тем чувством «неловкости», которое постоянно присутствует в его сознании. Он конфузится именно потому, что понимает неправоту своей жизненной практики. Понимает и вынужден поэтому парировать обвинения на этот счет со стороны окружающих, да заодно и утешать, усыплять свою совесть, которая, несомненно, у него имеется. Таков, в частности, подлинный источник той классовой социальной демагогии, которой занимается Лопахин, развивая свои мысли о строительстве «новой жизни» путем «размножения» дачников.

Но именно это стремление Лопехина оправдаться лучше всего говорит и о его виновности, и о несправедливости его деятельности, укрепляя тем самым мысль об объективной необходимости другой деятельности и иных деятелей.

Образ Ани и Трофимова не только подтверждает эту мысль, но и говорит о том, что вопрос этот назрел, что новая жизнь не только должна быть, но будет, она уже близка, ощутима.

Большинство исследователей стремилось судить о Трофимове как о представителе тех новых общественных сил, которые должны прийти на смену Лопехиным и Гаевым. Легко усматривая с этой точки зрения явную неполноценность Трофимова, критики делали отсюда вывод о скептическом отношении Чехова к молодому поколению.

Вывод этот излишне поспешен. Образы Ани и Трофимова явно говорят о том, что Чехов здесь, как и в рассказе «Невеста», совершенно не задавался целью нарисовать представителей тех новых общественно-исторических сил, которые должны заменить старые. На самом деле он ставил перед собой совершенно другую, но не менее важную для него проблему.

Уже в своих предшествующих пьесах Чехов стремился сделать все, чтобы пробудить человека к творческой преобразовательной деятельности. Он показывал не только пагубное влияние среды на человека, но и разоблачал конкретные внутренние причины, ставящие человека в положение «жертвы». При этом, чем дальше, тем яснее становится стремление Чехова осудить этих «погрязших» людей, сросшихся с пошлостью, обыденщиной, несправедливостью.

Эту линию можно уловить и в «Вишневом саде» в образе Епиходова. В чем заключается подлинный комизм Епиходова? Не только в тех злоключениях, которые сопровождают каждый его шаг и которые вызывают всеобщий смех. Подлинный комизм его фигуры заключается в том, что он считает себя жертвой своей злосчастной судьбы, якобы постоянно подсмеивающейся над ним и превращающей в свою противоположность все его добрые намерения, между тем всем ясно, что дело не в судьбе, а в том, что он действительно ведет себя как «недотепа». В этом и состоит комизм сцен подобно той, где Епиходов, не удосужившись посмотреть перед собой, ставит чемодан на картонку со шляпой и, раздавив ее, восклицает: «Ну, вот, конечно. Так и знал».

Таким образом, «жертва обстоятельств» становится откровенно юмористической фигурой, «недетепой», недостойной, в данном случае, ничего другого, кроме беззлобного смеха.

Вторая линия в творчестве Чехова заключается в выявлении пробуждающегося в сознании человека все более непереносимого стремления порвать с привычным жизненным укладом, уйти от него. Герои произведений Чехова 90-х годов, настойчиво проявляя это свое стремление, тем самым уже порывают с этим укладом духовно. «Невеста» есть новая ступень решения данного вопроса. Надя порывает с окружающей ее жизнью не только духовно, но и практически, и этот ее шаг рисуется автором как единственно разумный и плодотворный.

Мысль о необходимости и возможности разрыва со своей средой проводит Чехов и в «Вишневом саде», уточняя его как проблему разрыва со своим классом, его практикой, его идеологией.

С этой точки зрения совершенно понятны станут все особенности, все характерные черты, которыми наделяет Чехов и Трофимова, и Аню.

Почему Трофимова зовут «облезлым баринном»? Почему Чехов заставляет его с гордостью принимать эту кличку?

Трофимов, несмотря на свое совсем не барское происхождение, действительно не лишен кое-каких барских черт, которые, очевидно, должны объясняться влиянием на него окружающей его среды. Сюда, прежде всего, относится его самоуверенность и несерьезное, нечуткое отношение к окружающим, в частности к Варе, над которой он, по выражению Горького, «глупо издевается».

Что же означает та гордость, с которой Трофимов принимает кличку «облезлый барин»? Это видно из его разговора с Лопахиним в четвертом акте. Лопахин предлагает Пете деньги: «Я мужик... — говорит Лопахин, — попросту». На это Трофимов и отвечает ему: «Твой отец был мужик, — мой — аптекарь, и из этого не следует решительно ничего... И все, что так высоко и дорого цените вы, богатые и нищие, не имеет над мной ни малейшей власти...»

Еще более отчетливо выражена эта тема разрыва со своим классом в образе Ани. Она связана со своим миром и по рождению, и по воспитанию. Мало того, она прямо унаследовала некоторые черты своей матери. Не случайно Гаев в первом акте говорит ей: «...Как ты похожа на свою мать! (Сестре.) Ты, Люба, в ее годы была точно такая». И это не только внешнее сходство. Трофимов отмечает ее привычку жить на чужой счет, не задумываясь над этим. И все это не мешает Ане порвать с привычными ей взглядами и жизненным укладом и пойти за Трофимовым. Это совершается на наших глазах, вот

почему новые взгляды ее еще наивны. Эта наивность естественна. Она определена тем, что Аня плохо знает жизнь, и происхождением Ани, и ее молодостью, да и несовершенством взглядов ее учителя.

Было бы крайне неубедительно, если бы Чехов наделил Аню другими взглядами. Для него, однако, важно показать, что беспокойство Лопехина не случайно, что вопрос о новом этапе исторического развития — живой вопрос современности, что человек не только должен, но и имеет полную возможность пойти не тем путем, который диктуется ему его классовой принадлежностью, еще существующими жизненными отношениями и взглядами, а тем путем, который подсказывается ему сознанием несправедливости и несовершенства конкретно-исторической действительности. Первый шаг, который необходимо для этого сделать, — порвать со своим классом и с его жизненной практикой. Этот шаг возможен, — люди уже делают его, — и Чехов демонстрирует это на примере Трофимова и Ани.

Помимо этого, нужно еще, чтобы люди совсем по-другому жили. Жить и работать надо не во имя своих корыстных целей, а во имя интересов народа, работая «помогать всеми силами тем, кто ищет истину». Выполняет эту задачу Трофимов? Да, выполняет. Он пробудил новые мысли у Ани, и не у одной только Ани. Недаром его дважды выгоняли из университета. В этом отношении роль его аналогична Саше из рассказа «Невеста», и совершенно очевидно, что Чехов и не хотел показать в нем что-нибудь большее.

Что же касается конкретного пути тех, кто стоит во главе общественного движения и которым Трофимов лишь помогает в меру своих сил, то путь этот определяется не взглядами Трофимова и Ани, а выводами из нарисованной Чеховым картины русской действительности и ее развития. Этот вывод, как было показано, заключается в сознании необходимости покончить с лопехинскими методами деятельности. Как это сделать? Чехов понимал, что есть люди, которые это знают лучше его, и видел свою задачу в подтверждении исторической закономерности и справедливости их стремлений, в пробуждении этой мысли у своих зрителей с тем, чтобы увеличить число борцов за будущее счастье или их сильных помощников.

Если к этому добавить так подчеркнуто повторяемую в пьесе мысль о близости новой счастливой жизни, закрепляемую возгласами «здравствуй, новая жизнь», то станет очевидным подлинно оптимистический тон этого произведения в целом.

Новое содержание произведения, новый подход Чехова к изо-

бражению действительности привел его и к ряду формальных новшеств. Несомненным новшеством является композиция пьесы. Согласно обычной схеме, действие в его пьесах завершается в четвертом акте финальным монологом. Эта схема уплотнена здесь в три акта. Характерно, что эта особенность подчеркнута Чеховым заключительным «утешительным» монологом Ани под занавес третьего акта, построенным точно по образцу аналогичных монологов в финале четвертого акта «Дяди Вани» и «Трех сестер».

Чехов видел явную связь этого монолога Ани с заключительным монологом Сони. Об этом ему писал Немирович-Данченко. Однако он ограничился изменением двух-трех слов в самом конце монолога, и финал третьего действия так и остался со следами явной его связи с прошлыми пьесами. Чем это было вызвано?

Уже в «Трех сестрах» Чехов стремится так видоизменить финал пьесы (в общем аналогичный финалу «Дяди Вани»), чтобы зрителю был до конца ясен смысл заключительных («утешительных») слов его героинь и тем самым их дальнейшей реальной участи.

В «Вишневом саде» Чехов последовательно делает дальнейший шаг в этом направлении. Внешне утешительный монолог сохраняется, но за ним следует теперь целое действие, которое и должно прояснить, именно прояснить то, что уже предопределено предшествующими тремя актами.

Уже к концу третьего акта можно быть уверенным, что Лопухин поспешит с вырубкой сада, что Раневская поедет в Париж, а не займется «насаждением нового сада» вместе с дочерью и Трофимовым, что Аня пойдет за Трофимовым, что Лопухин не женится на Варе, что Епиходова опять постигнет какое-нибудь злоключение, что Яша отправится вместе с Раневской в Париж, что Шарлотта останется одинокой и заброшенной и т. д. и т. п.

В предшествующих пьесах Чехов надеялся, что дальнейшую судьбу героев зритель без труда дорисует сам. В «Трех сестрах» он стремится, как уже было сказано, возможно больше помочь в этом зрителю. В «Вишневом саде» Чехов уже не считает возможным ограничиться подсказыванием дальнейшей судьбы своих героев. Так определились задачи четвертого акта «Вишневого сада», где совершаются уже ранее предопределенные поступки персонажей, ничего существенно нового не добавляющие к их характеристике, а лишь уточняющие ее, а вместе с тем и те идеи, которые развивает Чехов в пьесе.

Действительно, каждое из действующих лиц совершает здесь

только типические, окончательно определяющие его лицо, его судьбу и судьбу окружающих, поступки: Лопехин спешит вырвать вишневы сад и уваливает от необходимости сделать предложение Варе; Раневская не только уезжает в Париж, но уезжает на деньги Ани; Трофимов отказывается от предложенных ему Лопехиным денег, несмотря на то, что он крайне беден; Аня идет за Трофимовым; Пищик бездумно радуется деньгам, полученным от англичан за участок, сданный в аренду, и все же не может расплатиться до конца с долгами; Гаев получает место в банке, но Лопехин предчувствует, что он долго там не усидит — ленив очень. Картина дополняется судьбой других персонажей. Забыты не только Фирс, но и Шарлотта, Воря должна идти на новое место, так и не получив нужных ей ста рублей.

Четвертый акт должен был не только прояснить характеры действующих лиц и их судьбу, и тем самым идеи, мысли, лежащие в основе пьесы и определяющие ее тональность, но должен был даже внешним своим звучанием подчеркнуть бодрую, оптимистическую мысль пьесы. Поэтому он должен быть кратким, динамическим, что и подчеркивал Чехов в противовес четвертому акту «Дяди Вани» — «тихому и вялому», по определению самого автора. И действительно, четвертый акт «Вишневого сада» краток и динамичен. С этой же целью, подчеркнуть мажорную тональность пьесы, реплики Гаева и Раневской, прощающихся с имением, последовательно заглушаются, разрезаются призывными голосами молодежи, доносящимися из-за сцены.

Чехов блестяще выполнил эту задачу за одним небольшим исключением. При чтении пьесы заключительная сцена с Фирсом не ослабляет нужного Чехову впечатления, так как занимает в тексте всего семнадцать строк. Совсем не то получается на сцене. При постановке, пока еле двигающийся и еле говорящий больной Фирс исполняет свою роль, сцена эта непомерно разрастается и ослабляет впечатление, которого хотел добиться Чехов. Вот почему обвинение Чеховым Станиславского, который, по его словам, «сгубил пьесу», растянув последний акт,¹ заключало в себе, в этой части, и долю несправедливости.

Рассмотренные особенности «Вишневого сада» помогают понять, в чем заключается комедийная сущность этой пьесы, пьесы, которую Чехов так упорно называл комедией.

Уже предшествующие опыты Чехова говорят о том, что для

¹ Имеется в виду письмо Чехова к О. Л. Книппер от 29 марта 1904 года: «Как это ужасно! Акт (IV), который должен был продолжаться 12 минут максимум, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: сгубил мою пьесу Станиславский».

него комедийное начало отнюдь не было противопоставлено постановке серьезных тем, и чем дальше, тем больше было связано с обличением, сатирическим осмеянием отрицательных персонажей. При этом такое определение комедийной природы образа не исключало наличия у подобного персонажа субъективно-драматических, лирических мотивов. Лучший пример тому Нюхин во второй редакции монолога «О вреде табака», раньше Андрей Прозоров в «Трех сестрах».

Подлинное отношение Чехова к подобным персонажам хорошо видно в его рассказе «У знакомых», который можно считать как бы первым наброском сюжетной основы «Вишневого сада» и его дворянских персонажей. Центральная фигура рассказа — Лосев — является явным прототипом Гаева и Раневской, столь же лживым, дряблым и столь же склонным к прочувствованным лирическим излияниям. Именно поэтому так важна та оценка, которая дается Лосеву в этом рассказе.

«Какая польза говорить серьезно или спорить с человеком, думает Подгорин, — который постоянно жлет, много ест, много пьет, тратит много чужих денег и в то же время убежден, что он идеалист и страдалец? . . . Одна хорошая насмешка, — заключает он, — сделала бы гораздо больше, чем десяток проповедей».

Из предшествующего анализа видно, что в «Вишневом саду» галерея дворянских персонажей сделана в полном соответствии с этим рецептом Подгорина. Не устрояя субъективно-драматических переживаний дворянских «героев», Чехов стремится показать их подлинную сущность, отнюдь не вступая с ними в полемику. Юмор, ирония, сарказм, занимая здесь место обличительных монологов Подгорина, оказываются главным средством, с помощью которого Чехов показывает подлинный, объективный характер переживаний и Гаева, и Раневской, и Пищика.

Такой подход к изображению центральных персонажей пьесы и определяет комическую природу «Вишневого сада», совершенно естественную и неоспоримую, если подходить к пьесе не с формальной стороны, а с точки зрения ее содержания.

Чехов задумал комедию не только обличительную, но и оптимистическую, жизнеутверждающую, а с этим замыслом у него, как это было указано выше, неразрывно связывалось представление о смешном, веселом, то есть бодром, оптимистическом произведении. Отсюда обилие в пьесе сцен и персонажей, заставляющих зрителя весело смеяться.

Стремление придать пьесе веселый характер вынуждает Чехова прибегать и к комедийно-буффонным моментам, используемым, правда, чрезвычайно сдержанно. Это сцены, где создается

впечатление, что Варя замахивается на Лопахина (третье и четвертое действия), ряд сцен с Епиходовым, Петей Трофимовым (падение с лестницы и т. п.), фокусы Шарлотты и т. д.

Все эти разностильные комические элементы, двоящиеся, отчетливо тяготеющие, с одной стороны, к сатире, с другой, к веселому юмору, органически слиты в общей структуре пьесы и полностью соответствуют ее идейному содержанию, ее обличительному и жизнеутверждающему, оптимистическому началу, тонально закрепляя их в пьесе, помогая автору создать нужное ему настроение зрителя, в котором должна преобладать бодрая, жизнеутверждающая, оптимистическая струя.

Прочие стилистические особенности пьесы, в общем, находятся в полном соответствии с ранее разработанными Чеховым принципами. То же использование пауз, авторских ремарок и пр. для вскрытия реального внутреннего содержания персонажей пьесы, то же стремление соотнести мысли и слова действующего лица с его поступками и тем самым определить его реальную сущность, то же «бессюжетное» построение пьесы на обыденном, бытовом фоне, то же стремление отделить авторскую мысль, идею пьесы от лирических тем действующих лиц, то же умение переключить в связи с этим мысль зрителя от лирических личных тем персонажей к широким общественно-политическим и философским вопросам, здесь значительно углубленным. Стремясь нарисовать объективную картину исторического развития действительности и общества, Чехов показывает столкновение представителей прошлого и заложенного в этом настоящем, зарождающегося в нем, будущего. Лопахин отрицает мир Гаева и Раневской, Трофимов — мир Лопахина и Гаева, авторская же мысль вырисовывается перед нами как объективный вывод из этого их столкновения.

«Вишневым садом», таким образом, явился глубоким и мудрым откликом Чехова-художника на нарастающие революционные события, которые должны были, по его мнению, принести долгожданное обновление жизни и дать возможность освобожденному человеку целиком посвятить себя разумной творческой деятельности, подчиненной прекрасной идее превращения России в «новый цветущий сад».

6

Реализм Чехова называют реализмом «простейшего случая». Это правильно, и это неоднократно подчеркивал М. Горький. «Он, — писал Горький о Чехове, — не говорит нового, но то, что

он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно».¹

Стремление к правдивому воспроизведению жизни такой, какова она есть на самом деле, не было новостью в русской литературе. И чеховский реализм «простейшего случая» и его интерес к мелочам жизни опирался на прочную традицию в русской реалистической литературе, развивавшей во второй половине XIX века начала гоголевской школы критического реализма, основывавшейся на эстетических принципах Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Сила Чехова состояла в том, что он, как никто до него, умел в каждом повседневном, обыденном факте усмотреть основные, существенные противоречия действительности и с предельной наглядностью и убедительностью показать их в своих небольших по объему художественных произведениях. Воспроизведение «мелочей жизни», повседневности превратилось в творчестве Чехова в могучее оружие обличения и отрицания всех сторон жизни, всей морали, всего правопорядка классового буржуазного общества.

Указанная особенность художественного метода Чехова давала ему возможность не только отрицать господствующий порядок, но и утверждать свой положительный идеал, как идеал своего времени, своей эпохи.

Предреволюционная обстановка в России поставила перед Чеховым и перед другими писателями демократического лагеря задачу — отразить в своем творчестве великие надежды и чаяния русского народа. «Отстаивая практически и теоретически принцип реализма в искусстве, — пишет Г. А. Бялый в своей статье «К вопросу о русском реализме конца XIX века», — новые писатели стремились вместе с тем обновить старую реалистическую систему, обогатить ее такими свойствами, которые дали бы ей возможность отразить предчувствие назревающих перемен в жизни России и всего человечества».² Среди этих писателей Г. А. Бялый выделяет прежде всего Гаршина и Короленко. Первый из них пытался обновить реализм, стремясь создать «беспокойное искусство», которое должно было «убить» благодушие читателя, поразив его концентрированным изображением социального зла. Герои произведения Гаршина наделяются автором особой, повышено нервной восприимчивостью явлений, на

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 124.

² «К вопросу о русском реализме конца XIX века». Труды юбилейной научной сессии. Л., изд. ЛГУ, 1946, стр. 295.

чем и основывается внезапное их озарение, когда какой-то усмотренный ими факт социальной несправедливости вдруг оказывается для них символом всей суммы социального зла, торжествующего в современной им действительности. При этом герои произведений Гаршина всегда представляют автора, а само возведение обыденного факта в символ зла неизбежно воспринимается как результат особой повышенной впечатлительности героя-автора. Отсюда субъективность и исключительность рисуемых Гаршиным ситуаций.

По-другому у Чехова. Зло социальных противоречий подается в его произведениях не как результат субъективных заключений героя, а как сумма неопровержимых повседневных фактов, неприемлемость их для человека определяется не особой психической организацией героя, а в результате их несоответствия элементарным и неоспоримым простейшим человеческим стремлениям. Тем самым Чехов достигает еще большей силы воздействия на читателя, не только не отказываясь от «старого реализма», а, напротив, доводя его до того предела, когда, по мнению Горького, становится уже невозможным писать дальше с той же простотой и убедительностью, как это делает Чехов.

Короленко шел другим путем. Он искал путей создания искусства бодрящего, исполненного оптимистических надежд на грядущее торжество справедливости. С этой целью, как это отмечает в той же статье Г. А. Бялый, принцип «верности действительности» Короленко стремится дополнить представлением о «возможной реальности». Выдвижение категории «возможной реальности», отражающей субъективные чаяния писателя, приводит Короленко к воскрешению романтизма, средствами которого и должны быть переданы эти оптимистические надежды и чаяния. Романтизм, по мнению писателя, призван дополнить и тем самым обновить старый реализм с его жесткой, убивающей веру человека правдой.

Творчество Чехова также полно оптимистических чаяний и мечты о большом, свободном, гармонически развитом человеке-творце и преобразователе. Но Чехов утверждает эту свою мечту, роднящую его с романтизмом не только Короленко, но и Горького, не путем романтического преобразования действительности, а рисуя столкновение элементарных человеческих стремлений обычных, отнюдь не идеализированных, рядовых людей с окружающей их враждебной человеку действительностью. Тем самым чеховская мечта о человеке с большой буквы, о человеке, которому нужны «не три аршина земли, а весь земной шар», возни-

кает не как субъективная мечта художника, а как логическое развитие неосуществленной, но заложенной в самой реальной действительности, в обычном человеке возможности. Таким образом, тезис Короленко о «возможной реальности» заменяется здесь, в доступной Чехову мере, тезисом о реальной возможности, выведенной из трагических противоречий реальной действительности, которую правдиво рисует Чехов. Вот почему совершенно прав Г. А. Бялый, который в той же статье говорит, что чем мрачнее становятся рисуемые Чеховым ситуации, тем сильнее в них звучат оптимистические ноты.¹

Чехов не был ни революционером-демократом, как Салтыков-Щедрин, ни буревестником революции, как М. Горький. Чехов долгое время был далек от политики и даже в конце своего творческого пути весьма туманно представлял ближайшие реально-исторические перспективы развития России. И все же творчество Чехова органически связано с русской революцией.

М. Горький видел силу Чехова в том, что он «овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее», умел освещать явления действительности «с высшей точки зрения».²

В чем же состояла эта точка зрения? Чехов стремился не к буржуазной лжесвободе, выступал не против нарушения буржуазного правопорядка. Его идеал был неизмеримо глубже и выше самой последовательной буржуазной демократии, а обличал он не частности, но самые основы всего строя жизни, построенной на началах неравенства и угнетения, все то, что органически порождалось собственническим, капиталистическим миром.

У Чехова нельзя было научиться методам и путям борьбы за революционное преобразование России. Но у Чехова можно было научиться другому — твердой уверенности в том, что жить дальше так нельзя, научиться ненависти и презрению к самим основам буржуазного строя.

Эти идеалы Чехова и явились отражением самых сокровенных чаяний широчайших трудовых масс России, стоявшей накануне величайшего революционного взрыва, который открыл новую эру в истории человечества.

Органическая связь творчества Чехова с русской революцией и состоит в том, что он показал процесс созревания свободобливых идеалов в широких демократических кругах, осознание ими

¹ «К вопросу о русском реализме конца XIX века». Труды юбилейной научной сессии, стр. 312.

² М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 124.

невозможности жить дальше в существующих условиях, то есть показал одну из существенных особенностей той общественной обстановки, которая дала возможность революционному пролетариату поднять и повести массы на борьбу за их демократические идеалы.

Чехов, так же как и его герои, не поднимался до социалистической революционной идеологии. Его идеалы оставались общедемократическими. Это не означает, что взгляды и идеи Чехова и его героев тождественны. Величие Чехова состояло в том, что он всегда был выше своих героев, даже наиболее близких ему. умел видеть и показывать их слабость, их ограниченность. И это понятно, так как Чехову чужды были и житейская беспомощность сестер Прозоровых, и иронический скептицизм, душевная надорванность Астрова, и детская наивность Ани, как и многие черты его героев. Как ни близки были Чехову мысли его героев о будущем счастье, идеал самого Чехова был глубже, трезвее и шире, чем мечты о счастье не только дяди Вани, Сони и Вершинина, но и Тузенбаха с его представлением о том, что через двадцать лет работать будет каждый. Вот почему глубоко прав был П. И. Лебедев-Полянский, когда он писал в юбилейном 1944 году: «В одной из московских газет в эти дни брошена мысль, что Чехов — это поэт «рядовых русских людей». Это глубоко неверно. Эта ложная мысль идет от старого, Чехов писал о рядовых людях и писал для рядовых людей, но он поэт и пророк другой жизни — светлой, радостной, солнечной».¹

П. И. Лебедев-Полянский напомнил о двух наиболее важных сторонах творчества Чехова. Да, именно Чехов, а не Вершинин и Тузенбах, был поэтом и пророком будущего, но писал Чехов действительно о простых людях. Мечтая о других героях, свободных, гармонически развитых, занятых творческим трудом, о тех, у кого действительно «все будет прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», Чехов черпал свои идеалы в действительности, умел увидеть в простых, отнюдь не героических и не идеальных людях его времени живые черты свободного, гармонически развитого человека будущего. Чеховский идеал не был ни абстрактным, ни умозрительным, он представлял собой лишь полное развитие тех черт русского характера, которые Чехов умел открывать в измученных, подавленных, искалеченных жизнью своих современниках.

Обычно, когда речь идет о поваторской природе произведе-

¹ П. И. Лебедев-Полянский. Чехов в сознании русского общества. М., Известия Академии наук СССР, т. III, вып. 5, 1944, стр. 199.

дений Чехова, в первую очередь отмечают их бессюжетность, отсутствие в них борьбы-интриги, стремление Чехова предельно сблизить театр с жизнью, избежать какой бы то ни было сценической условности. Само по себе это было не ново в русской литературе.

Уже Тургенев в своих пьесах руководствовался прежде всего стремлением к «воспроизведению действительности во всей ее истине», что делало для него чуждым соблюдение каких бы то ни было условностей, в том числе и жанровых.

Отсюда же и некоторые другие характерные черты, присущие театру Тургенева в целом. Среди них, прежде всего, следует выделить бессюжетность тургеневских пьес, отсутствие в них сложной 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».

Отказываясь от фабулы — интриги в обычном понимании этого слова, строя подчас свои пьесы как ряд бытовых сцен, Тургенев отнюдь не отказывался от драматургического действия. Тургенев хорошо понимал, что в основе драматургического действия 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 приобретали характер борьбы-интриги. Задача писателя состоит не в том, чтобы придумать во что бы то ни стало цепь более или менее сложных сюжетных ходов, а в том, чтобы жизненно правдиво и естественно раскрыть содержание драматического конфликта, показать его социальный общественный смысл, то есть его жизненную основу, коренящуюся в противоречиях самой действительности.

Ставя своей главной целью правдивое воспроизведение противоречий действительности, Тургенев отказывается от условности и в обрисовке характеров действующих лиц. Следуя лучшим образцам русской реалистической драматургии, Тургенев стремится к тщательной индивидуальной характеристике своих персонажей, к созданию не условных сценических масок, а социальных типов, типических характеров. Это и дает возможность Тургеневу, приведя в столкновение своих героев, поднимать в очередной пьесе реальные социальные вопросы своего времени.

Громадное значение для Чехова имел театр Островского, столь непохожий на тургеневский и столь близкий Чехову.

Островский был решительным врагом сценической условности, нарушающей правду жизни. «Чтобы зритель остался удов-

летворенным, — писал Островский, — нужно, чтобы перед ним была не пьеса, а жизнь, чтобы была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре».¹

Черпая сюжетные основы своих драматических произведений в повседневной жизни, смело выводя на сцену черты быта, в который погружены его персонажи, стремясь всеми ему доступными средствами строить свои пьесы так, чтобы они действительно представляли собой «драматизированную жизнь», Островский никогда не считал все это самоцелью. Пьесы Островского, как и пьесы Тургенева, всегда строились на основе социальных коллизий, носителями которых являлись его герои, как типичные представители изображаемой им среды.

Таким образом, само по себе стремление к правде жизни, более того, к правде быта, действительно нашедшее столь яркое отражение в театре Чехова, явилось дальнейшим закономерным развитием Чеховым реалистических традиций русской драматургии.

При всем том Чехов, следуя коренным традициям русского реализма, несомненно, внес и нечто новое, что все же принципиально отличает его драматургию от всей «нечеховской» и «дочеховской» драматургии. Понять это отличие хорошо помогает статья проф. А. П. Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова», в которой четко и ясно сформулированы те особенности «дочеховской» драматургии, от которых значительно отходит Чехов-драматург.

Как устанавливает А. П. Скафтымов, одной из основных особенностей дочеховской и нечеховской драматургии явилось построение ее вокруг какого-нибудь «события», которое всегда отодвигало на второй план ровное, повседневное бытовое течение жизни и вокруг которого сконцентрировалась «борьба воле» действующих лиц. При этом характер бытовых сцен, разговоров всегда оказывался в большей или меньшей степени подчиненным главному в пьесе — той совершенно определенной этической моральной проблеме, решение которой происходит в процессе борьбы, — того самого «события», которое узлом связывало всех действующих лиц и само развитие действия в пьесе. Иначе говоря, речь идет о верности всей нечеховской драматургии завету Гоголя, сформулированному им в «Театральном разъезде». «...Комедия должна вязаться сама собой, — писал Гоголь, — всей своей массой, в один большой, общий узел. Завязка должна

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII. М., ГИХЛ, 1953, стр. 163.

обнимать все лица, а не одно или два, — 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».¹

Устойчивым признаком дочеховской драматургии являлось тем самым неперенное наличие в драматическом произведении столкновения действующих лиц в связи с тем событием, которое сюжетно организовало пьесу со всеми вытекающими отсюда перипетиями борьбы. Цели, мотивы и формы этой борьбы могли быть и были самыми различными, но всегда четко и ясно выраженными, и как бы концентрировали в себе ту конкретную моральную, этическую или политическую проблему, которую в соответствии со своими взглядами стремится решить в данной пьесе автор. Построение пьесы на основе борьбы антагонистических сил означало постоянное наличие в них конкретных виновников несчастья, поверженности героев, счастье же героев являлось результатом преодоления воли и действий противоборствующих персонажей, а вместе с тем и тех общественных, социальных сил, которые за ними стояли (самодурство, деспотизм, власть денег, полицейский произвол и т. д. и т. п.). Нетрудно видеть, что эти особенности присущи и бессюжетной тургеневской драматургии, но всего этого нет в пьесах Чехова.

Действительно, ни в одной зрелой пьесе Чехова нет завязки, благодаря которой действие комедии сплелось бы «само собой, всей своей массой в один большой общий узел». Нет в пьесах Чехова событий, которые волновали бы «более или менее всех действующих», нет борьбы, нет и конкретных носителей той злой силы, которая являлась бы источником несчастий действующих лиц. На самом деле, кто виноват в том, что несчастлив Астров, Соня? Кто виноват в несчастье Нины Заречной, Треплева, Маши? И даже в «Трех сестрах», где антагонистом Прозоровых является Наташа, разве она подлинная виновница несчастья Маши, Ольги, Ирины, да и того же Андрея? И разве Соленый, убивающий Тузенбаха на дуэли, является истинным виновником и несчастья и гибели барона?

Статья профессора Скафтымова тем самым действительно помогает уловить существенное отличие структуры чеховских пьес от предшествующей ему драматургии. Однако и после этой статьи остается невыясненным, что же побудило Чехова сделать шаг, который выглядит как прямой разрыв с тем, что являлось коренной особенностью дочеховского театра?

¹ Н. В. Гоголь. Соч. М., 1936, стр. 433.

В значительной мере неясным остается вопрос о традиции и новаторстве, когда мы обращаемся и к другим особенностям драматургии Чехова, которые, в общем, верно подметили исследователи, — например, к вопросу о принципах организации сценической речи Чехова-драматурга.

Кризис, который переживала русская драматургия в 80—90-е годы, являлся следствием ее идейного упадка, ее зависимости от либерализма, от буржуазно-дворянской идеологии. Идейное убожество приводило к убожеству художественному. Классические принципы построения пьес Гоголя — Островского под пером эпигонов-драматургов опошлялись и вырождались.

А. П. Чехов, неизменно враждебно относясь к ханжеству и лицемерию буржуазной литературы, стремился противопоставить ей подлинную правду жизни. Дело по Чехову заключалось не в тех или иных отступлениях от норм морали, а именно в ненормальности того, что считается нормальным, обычным и естественным и что на самом деле является повседневным, обычным поруганием и свободы, и справедливости, и подлинной нравственности.

Действительно, ни в «Чайке», ни в «Дяде Ване», ни в «Трех сестрах» ничего не происходит, что сразу связало бы пьесу «всей своей массой в один большой общий узел», и все же пьеса и ее действующие лица оказываются связанными, но не событием, а буднями, повседневным течением жизни, в постоянном, подчас давнем конфликте с которым и находятся положительные персонажи пьесы.

По-новому завязав действие пьесы, Чехов тем самым определил новое, необычное в драматургии взаимоотношение действующих лиц, исключаящее, казалось бы, главное — борьбу между ними.

Отсутствие в пьесах Чехова борьбы-интриги, ровное бытовое течение жизни, не осложняемое сколько-нибудь острыми событиями-конфликтами, приводило к необычной организации речи персонажей, лишенной, на первый взгляд, какой-либо целеустремленности. Действующие лица обедали, пили чай, читали газеты, мирно беседовали, иногда спорили, но тем не менее они больше всего оказывались погруженными в свои переживания, жили «сами по себе». Все это и расценивалось как вопиющее нарушение условий и законов сцены. Так воспринимались пьесы Чехова не только в 90-е годы, но и в наше время. Например, Ю. Соболев писал: «Только в новелле и водевиле достигал Чехов необычной сконцентрированности действия. Сценарий же больших пьес Чехова скроен из отдельных эпизодов, легко

распадается на свои составные части и не подвергается существенным изменениям в случае произвольной перестановки порядка явлений. Первое действие «Трех сестер» можно начинать с середины, потом переходить к началу акта и т. д. Нарушенная последовательность в отдельных сценах ничего не меняет в общем композиционном замысле, настолько рыхл и расплывчат чеховский сценарий».¹

Такое представление о чеховском сценарии глубоко ошибочно и является следствием непонимания особенности драматургического конфликта в чеховской драматургии. На самом же деле именно благодаря этой кажущейся «рыхлости» и «расплывчатости» сценической организации материала Чехов и достигал необычной сконцентрированности и психологической убедительности, действительности своих пьес.

Отсутствие борьбы между действующими лицами естественно в пьесах Чехова, так как источником несчастья героев комедии оказывается не воля представителей той или иной враждебной им силы, а сама повседневная жизнь в бесконечном многообразии ее будничного проявления. Каждый в пьесе несчастлив по-своему, и то, что у каждого своя драма, внешне как бы разъединяет их, погружает в свои мысли и переживания, а вместе с тем, на первый взгляд, разбивает и единство действия, распадающегося на ряд параллельно идущих и лишь внешне соприкасающихся сюжетных линий. Именно это внешнее отсутствие единства обеспечивает пьесе ее подлинное внутреннее единство и единство действия, так как только в результате соприкосновения, сравнения этих личных драм вырисовывается основная, главная идея произведения, а вместе с тем и общая драма персонажей, которая и объединяет их, несмотря на кажущуюся внешнюю их разобщенность.

По-своему это хорошо понимал К. С. Станиславский, который писал о Чехове: «И это славный человек, и другой, и третий, и все неплохие люди; и жизнь их красива, и недостатки милы и смешны. Но все, взятое вместе, — скучно, ненужно, нудно, безжизненно».² Станиславский же утверждал, что Чехов неисчерпаем именно потому, что «несмотря на обыденщину, которую он всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном духов-

¹ Юр. Соболев. А. П. Чехов, стр. 241.

² К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. I. «Искусство», 1954, стр. 275.

ном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о человеческом с большой буквы».¹

Как же удастся Чехову подняться от бытовых, казалось бы, ничего не значащих разговоров и сцен к тем большим проблемам, которые, в конечном счете, определяют содержание его драматических произведений, его окончательную оценку современности, его столь дорогую нам мечту о будущем?

Классическая драматургия в целях собранности действия и целеустремленности его развития вынуждена была отбирать такие эпизоды, которые обеспечивали, — как пишет проф. А. П. Скафтымов в упоминаемой выше статье, — «сосредоточенность бытового диалога вокруг какой-либо одной морально-показательной черты, воплощаемой в главном событии».² У Чехова тот же принцип, хотя характер чеховской условности совсем иной. Чехову не нужно отбирать никаких эпизодов, никакой одной морально-показательной черты. Пестрота будничного течения жизни не только не мешает, а, напротив, помогает ему достичь своей главной цели — убедить, что жизнь невыносима не для каких-то выдающихся личностей, но для рядовых людей, невыносимы не какие-то из ряда вон выходящие события, а именно то, что принято считать нормальным и обычным. Условность, с помощью которой Чехов тоже достигает собранности и целеустремленности действия в своих пьесах, иная и состоит в постоянной сосредоточенности определенного круга его персонажей вокруг тех самых главных мыслей, которые и подводят к убеждению, что жизнь вообще нетерпима, что дальше жить так нельзя. В этом и состоит секрет преодоления Чеховым будничности и случайности тех эпизодов и сцен, которыми он заполняет свои пьесы. Все они оказываются важны не столько сами по себе, сколько как средство раскрытия внутреннего мира персонажей, их сокровенных мыслей о жизни, которые и подводят нас к главной, основной теме произведения.

Чехов показывает нам эту внутреннюю сосредоточенность действующих лиц разными средствами. Наиболее полно мы знакомимся с ней, вслушиваясь в споры и рассуждения персонажей на важные для них темы.

Так, например, в «Дяде Ване» простая и искренняя беседа Астрова с Мариной сразу после поднятия занавеса знакомит нас с жизненной драмой доктора, вводит нас в мир его сокровенных

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. I, стр. 221.

² Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. Ученые записки, т. XX, 1948, стр. 162.

душевных волнений. Вскоре из пространных реплик Войницкого узнаем мы и о его личной драме. Каждый из действующих лиц — и Тригорин, и Маша, и Шамраев, и Треплев, и Тузенбах, и Лопахин, и Трофимов, и многие другие в процессе развития действия прямо высказывают свои мысли об окружающей их жизни, о своей личной судьбе, о своих надеждах и чаяниях. Подобные прямые высказывания героев являются ключом к внутреннему миру героев, определяют идейно-тематический лейтмотив каждого данного действующего лица.

Уже прямые высказывания героев на важные для них темы Чехов стремится лишить декларативности, навязчивости, прямолинейности. Как правило, они возникают в разговоре самом обыкновенном, подчеркнuto бытовым и повседневным, так что реплики персонажей на обыденную повседневную тему как бы сливаются с репликами на тему важную и сокровенную, постепенно перерастают в них. Такова, например, сцена первого действия «Дяди Вани», где Марина, Соня, Астров, Войницкий, Телегин, Елена Андреевна и Мария Васильевна пьют чай. Речь идет о чае, о том, что Астров может пообедать и выспаться, раз уж приехал к Серебрякову, и т. п. — и вдруг реплика Марии Васильевны:

Мария Васильевна. Ах!

Соня. Что с вами, бабушка?

Мария Васильевна. Забыла я сказать Александру... потеряла память... сегодня получила из Харькова от Павла Алексеевича... Прислал свою новую брошюру...

Астров. Интересно?

Мария Васильевна. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет назад сам же защищал. Это ужасно!

Войницкий. Ничего нет ужасного. Пейте, мама, чай.

Мария Васильевна. Но я хочу говорить!

Войницкий. Но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим и читаем брошюры. Пора бы уже и кончить.

Мария Васильевна. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлой личностью...

Войницкий. О, да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло... (Пауза.) Я был светлой личностью... Нельзя состричь ядовитей!... и т. д.

Слова Войницкого вводят нас в основную тему дяди Вани, в круг его мучительных раздумий о напрасно загубленных лучших годах жизни.

Так, разговор о чае и полученном письме незаметно переходит в другой, — сокровенный план. Начинается неприятная пикировка Войницкого и матери. Соня просит дядю замолчать.

Тот умолкает; Елена Андреевна пытается перевести разговор на ничего не значащую тему о погоде. Войницкого вновь «прорывает»: «В такую погоду хорошо повеситься», — замечает он. Эта реплика делает еще более ясным его настроение, причины которого уже выяснены. Далее идет ничего не значащий, случайный разговор, обильно прерываемый паузами. Внутреннее отношение к этому разговору каждого собеседника исчерпывающе ясно. Марина просто занята своим делом, Соня стремится отвлечься от неприятного разговора, Войницкий имеет возможность красноречиво молчать, Мария Васильевна, очевидно, читает брошюру и т. д. Появляется работник, прибывший за Астровым, и вновь среди бытовых разговоров встает перед нами основная тема — уже тема Астрова, — вопрос о его деятельности.

Так Чехов достигает впечатления естественности, бытовой окрашенности высказываний героев на их самые сокровенные темы, которые в иной драматургической системе могли бы дать материал для самых прочувствованных монологов.

В 1856 году в рецензии на пьесу А. Н. Островского «Бедная невеста» И. С. Тургенев писал: «...в драматическом произведении... нам дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа».¹ Говоря о простых, внезапных движениях, И. С. Тургенев имел в виду особую организацию речи, которую сам он в своей драматургии применял весьма широко. Отказываясь от всякого рода прочувствованных и патетических монологов, Тургенев стремился сделать речь своих героев, в которой проявляются их глубокие переживания, предельно сдержанной и в то же самое время эмоционально выразительной. В связи с этим диалоги в его пьесах часто оказываются полными недоговоренности, становясь в то же время исполненными второго, прямо не высказанного, но главного и основного смысла. Тем самым Тургенев впервые широко вводит в свою драматургию особую структуру речи, характерной особенностью которой является наличие того, что уже позже, в связи с чеховской драматургией получило наименование «подтекста».

Хотя этот прием не был нов и во времена Тургенева, так как часто использовался в мировой драматургии, Чехов, несомненно, опирается и в данном случае именно на этот опыт Тургенева. Чехов так же кладет в основу организации сценической речи метод использования «простых, внезапных движений, в которых

¹ И. С. Тургенев. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста». Собр. соч., т. X. М., 1949, стр. 430.

звучно высказывается человеческая душа». Такова, например, в приводившемся выше примере реплика Войницкого, который среди нейтрального разговора о погоде вдруг замечает: «В такую погоду хорошо повеситься». В результате во всех случаях, когда Чехов прибегает к этому методу, даже простой жест или реплика оказываются не только и не столько актом его участия во внешнем сценическом действии, сколько эмоциональным сигналом, вновь и вновь напоминаящим о постоянной душевной сосредоточенности героя. При этом достаточно одной такой, казалось бы, мимолетной сцены, чтобы последующие, ничего не значащие разговоры наполнились глубоким смыслом. Теперь становится ясно, что они лишь прозрачная оболочка, за которой легко угадывается напряженная внутренняя жизнь персонажей, и в то же время это тот контрастный фон, который оттеняет и подчеркивает своей пустотой и бессодержательностью ту глубокую и важную внутреннюю тему, которой поглощены герои. Так создается в пьесах Чехова то, что получило название «подводного течения» или «внутреннего» действия. Включаясь в эту систему, своеобразный подтекст приобретает подчас и реплики нейтральные. В результате обычные слова в пьесах Чехова часто теряют свой прямой смысл, вернее, приобретают дополнительный смысл, прямо не высказанный, но легко уловимый в связи с той внутренней темой, которая по-настоящему волнует действующих лиц. Такова, например, внешне совершенно нейтральная реплика Астрова в финале «Дяди Вани»: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» и многие другие.

Созданию «подтекста» способствуют в пьесах Чехова не только система речи, основанная на внезапных душевных движениях, но и ряд иных средств художественной выразительности. Автор помогает нам не забывать о внутреннем мире своих героев системой ремарок, пауз, а также всей сопровождающей эти разговоры сценической обстановкой, являющейся иногда контрастным фоном, иногда аккомпанементом к сценическому действию. В большинстве случаев Чехов также не открывает здесь ничего принципиально нового. Так, и Тургенев и Некрасов («Осенняя сценка») широко использовали все эти средства, нередко прибегал к ним и Островский. Никто не достигал такого богатства, такого разнообразия и такой выразительности в их использовании, как Чехов. Вот почему К. С. Станиславский с полным правом мог писать о Чехове: «Он уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые

звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрыть нам жизнь человеческого духа».¹

Новаторство Чехова-драматурга состоит не в изобретении всех этих «приемов», а в особом последовательном и целеустремленном использовании их для создания той специфической чеховской условности, которая состоит в постоянной душевной погруженности его героев, постоянной сосредоточенности их вокруг тех жизненных вопросов, которые в своей совокупности и ведут нас к основной идее произведения.

Эта специфически чеховская сценическая условность нагляднее всего, может быть, видна в момент внезапного наплыва лирики в пьесах, когда, в общем, весьма скупая и прозаическая речь героев сменяется вдруг языком высокой поэзии, и на сцене начинают звучать подлинные стихи в прозе. Таковы, например, финалы «Дяди Вани», «Трех сестер». Высокая поэзия и патетика таких сцен, столь резко контрастных всем этим разговорам о черемше и чахотке, о газетных новостях, о чае и лапше, проходит естественно и незаметно в своей яркой поэтической условности лишь потому, что оказывается исподволь подготовленной всей системой общей, специфически чеховской сценической условности.

Данная особенность драматургии Чехова также находит свое отражение в языковой характеристике действующих лиц.

В драматургии Чехова подтекст речи — признак не только внутренней сосредоточенности человека, но и результат его неудовлетворенности жизнью, не отвечающей его духовным запросам. Таким духовным богатством обладают не все персонажи. Часть из них не только лишена этого чувства неудовлетворенности, но и вообще не склонна задумываться над чем-нибудь сколько-нибудь серьезно. Такие герои чеховских произведений не имеют своей лирической темы, находятся вне общей лирической обстановки пьесы, более того, составляют тот контрастный фон, который подчеркивает и помогает понять значение духовной сосредоточенности других действующих лиц. Таковы, в первую очередь, Шамраев, Серебряков, Мария Васильевна, Кулыгин, Соленый, Наташа, Семенов-Пищик, Яша. Поскольку «подтекст» является в пьесах Чехова свидетельством относительной содержательности и глубины внутреннего мира человека, отсутствие его в речи отмеченной категории действующих

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. I, стр. 223.

лиц совершенно естественно, более того, прямо свидетельствует об их духовном убожестве. Таким образом, «подтекст», специфическая двуплановость речи, как средство языковой характеристики, хотя и весьма важен в чеховской драматургии, применяется писателем далеко не во всех случаях, то есть не является общим признаком сценической речи в театре Чехова.

Выше было сказано, что специфической сценической условностью в драматургии Чехова является сосредоточенность основной группы действующих лиц на их главных мыслях, составляющих их духовный лейтмотив, их лирические темы, которые в своей совокупности определяют содержание «внутреннего действия» пьес Чехова. Своеобразная сосредоточенность присуща и другим персонажам, не относящимся к той основной категории, которая порождает своими размышлениями лирическую атмосферу в произведении. Общий принцип языковой характеристики персонажей в пьесах Чехова состоит в постоянном выделении драматургом индивидуально-типологических черт, составляющих определенно выраженный лейтмотив данного действующего лица. Другое дело, что этот лейтмотив далеко не всегда свидетельствует о духовном богатстве героя, но он во всех случаях подчеркивает наиболее важную индивидуально-психологическую и социально-типологическую черту характера данного персонажа.

Определяя лейтмотив того или иного действующего лица, Чехов прежде всего устанавливает тематический план его речи, который и должен в сгущенном, концентрированном виде выделить ведущие черты его характера и мировоззрения, охарактеризовать строй его мыслей. Так определяются характерные особенности Вершинина с его склонностью к философствованию о жизни, которая будет через двести-триста лет, но неумением глубоко задумываться над своей жизнью и жизнью его окружающих. Такова погруженность Чебутыкина в газеты и в те «новости», которые он там узнает. Так создается образ Кулыгина с его восторженным пиететом по отношению к гимназическому начальству и узким кругом школярско-чиновничьих истин. Так и с другими действующими лицами. Сестры Прозоровы поглощены мыслями о переезде в Москву, как о начале новой жизни. Но этот их общий лейтмотив наполнен у каждой из них своей личной темой — у Ирины это неудовлетворенное стремление найти счастье в труде, у Ольги мечты о замужестве и мысли о тяготящих ее школьных обязанностях, жалобы на постоянную головную боль, у Маши — погруженность в мысли о смысле ее личной жизни и жизни вообще, как признак ее глубочайшей

неудовлетворенности привычным укладом жизни в кругу ее ограниченного мужа-чинуши. Рядом с ними жена Андрея, у которой тоже есть своя тема — навязчивые, пошло-самодовольные разговоры о своих детях. То же и в других произведениях. Если Нина Заречная поглощена мыслями о своей будущей артистической деятельности, то Аркадина увлечена своим сценическим успехом, а Шамраев назойливыми и бессодержательными разговорами о своих прошлых знакомствах с провинциальными артистическими «знаменитостями». Еще более отчетливо это в «Вишневом саде». Таковы Гаев, поглощенный игрой на бильярде, Пищик, всегда занятый проблемой очередных долгов, Раневская с ее мыслями о парижском любовнике, Фирс, погруженный в воспоминания о той жизни, которая была до «несчастья», то есть отмены крепостного права, Епиходов, занятый мыслями о его злосчастной судьбе — не человек, а «двадцать два несчастья». То же, по-своему, и у других действующих лиц.

Чехов не ограничивается определением тематического круга речи своих героев. Часто он дает дополнительно еще более сжатый ключ к речи своего героя, который и оказывается его речевым лейтмотивом в собственном смысле этого слова. Таким лейтмотивом у Чебутыкина является его «тарарабумбия» и его постоянная заключительная реплика, подчеркивающая его духовную опустошенность, его безразличие — «все равно»; у Солonego его бессмысленная реплика «цып, цып, цып» и столь же бессмысленные и грубые остроты, которые должны свидетельствовать о грубости, позерстве, духовной нищете и бретерстве, как ведущих чертах его характера; у Кулыгина вечные латинские изречения, ссылки на мнение директора и уверения, что он любит свою Машу. Обильны подобные речевые лейтмотивы и в «Вишневом саде». У Фирса этот лейтмотив выражен одним словом «недотепа», в котором проявляется постоянное снисходительно-ироническое отношение этого живого осколка старины ко всем окружающим его людям, которые, по его мнению, не видели и не знают ни настоящей жизни, ни настоящих порядков; ограниченность и барская спесивость Гаева подчеркиваются постоянным употреблением терминов бильярдной игры и его барскими презрительными замечаниями — «кого?» или «а здесь паучьями пахнет»; ограниченность, непосредственность и в то же время постоянная поглощенность Пищика его долговыми делами находит свое выражение в его постоянной реплике — «вы подумайте!»; жеманность глупенькой Дуняши, ее желание подражать господам — в ее жалобах на свои слабые нервы.

Чехов не только выделяет речевой лейтмотив своих героев, но и часто подкрепляет его характерным жестом, который также сопровождает действующее лицо на протяжении всех актов. Соленый все время опрыскивает себя духами, Чебутыкин, как упорно подчеркивает это Чехов ремарками, не расстаётся с газетами; Федотик вечно делает фотоснимки и преподносит подарки, Мария Васильевна постоянно углублена в брошюры, Марина вяжет, Астров то и дело пьет очередную рюмку водки. Пищик вечно засыпает среди разговора, Яша курит вонючие сигары, Гаев всегда сосет леденцы, Лопехин, по выражению Трофимова, всегда «размахивает руками» и т. д., и т. п.

Языковой и вместе с тем идейно-психологический лейтмотив действующих лиц строится Чеховым по-разному. Чем содержательнее, глубже и разностороннее внутренний мир героя, тем труднее он укладывается в определенную речевую схему, и, напротив, чем он более беден, односторонен, тем легче принимает вид устойчивой, выпуклой, ярко выразительной характеристичности. Так, например, весь Пищик со всем его мировоззрением и чертами характера вполне укладывается в его изумительную по своей выразительности реплику: «Что же, лошадь хороший зверь. . . Лошадь продать можно». Такова же реплика Гаева: «Вот железную дорогу построили, и стало удобно. Съездили в город и позавтракали. . . желтого в середину!» Столь же легко определяется речевая схема ограниченной мешанки Натальи Ивановны, так что каждая ее реплика почти исчерпывающе характеризует всю ее натуру. Таковы, например, ее слова: «И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах. . .» Гораздо сложнее было столь же сжато дать речевую характеристику таким персонажам, как Астров, Соня, сестры Прозоровы, Вершинин. Сложность и противоречивость их внутреннего мира, естественно, не поддаются такого рода языковому аккумулятивному. Исключением является, пожалуй, одна лишь Маша, речевым лейтмотивом которой служит привязавшаяся к ней строка «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том. . .» Но это становится возможным лишь благодаря той эмоциональной и смысловой емкости, которой отличается у Маши эта фраза, свидетельствующая и о ее постоянных размышлениях о «неудачной жизни», и о ее замкнутости в своих мыслях, склонности затаенно переживать свою драму.

Таким образом, Чехов действительно последовательно придерживается свой принцип показа постоянной сосредоточенности героев, выделения того, что составляет основу их мировоззрения

и вместе с тем индивидуальных особенностей характера, что и находит свое прямое выражение в языковой характеристике действующих лиц.

Чехов-драматург вошел в историю русского и мирового театра как смелый новатор, создавший, по определению М. Горького, «новый вид драматического искусства». Этот «новый вид драматического искусства» Горький назвал, как мы помним, «лирической комедией». Такое определение драматургии Чехова возникло у Горького не сразу. Как показывают письма Горького и его воспоминания, оно сложилось окончательно лишь в годы Советской власти, то есть более чем через два десятилетия после первого знакомства Горького с театром Чехова.

Впервые свой взгляд на драматургию Чехова Горький высказал в письме к Чехову в ноябре 1898 года: «... «Дядя Ваня» это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики».¹

В декабре 1898 года, также в письме к Чехову, Горький вновь пишет: «Ваше заявление о том, что вам не хочется писать для театра, заставляет меня сказать вам несколько слов о том, как понимающая вас публика относится к вашим пьесам. Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — «новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят».² Определение того «нового рода драматического искусства», который, по его мнению, создал Чехов, появляется у Горького позже. В своих воспоминаниях о Чехове он выдвигает эту формулировку еще не без внутреннего колебания: «О своих пьесах он (Чехов.— Г. Б.) говорил, как о «веселых», и, кажется, был искренне уверен, что пишет именно «веселые пьесы». Вероятно, с его слов Савва Морозов упрямо доказывал: «пьесы Чехова надо ставить как лирические комедии».³ Позже, в воспоминаниях о Красине (1927) Горький вновь возвращается к этой теме: «За чаем Красин начал говорить о литературе, удивляя меня широкой начитанностью, говорил о театре, восхищаясь В. Ф. Комиссаржевской, Московским Художественным. Когда я сказал, что пьесы Чехова следовало бы ставить не как лирические драмы, а как лирические комедии,

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 25.

² Там же, стр. 28.

³ Там же, стр. 142.

он расхохотался.— Но ведь это был бы почти скандал! — вскричал он, но затем полусогласился». ¹ И, наконец, в статье «О пьесах» Горький впервые высказывает свою мысль с полной определенностью (1933): «...А. П. Чехов создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся». ²

Как показывает весь предшествующий анализ, определение Горьким зрелых драматических произведений Чехова как «лирических комедий» приходится считать наиболее точным и правильным.

В основе лирических комедий Чехова, как уже отмечалось, лежит конфликт человека с окружающей его средой или, шире, — со всем современным строем в целом, противоречащим самым естественным неоспоримым свободолюбивым устремлениям человека. Таков источник драматического начала в пьесах Чехова, выступающего в форме лирических размышлений персонажей, а вслед за ними и самого автора. Таким образом, лирическое начало в пьесах Чехова — начало драматическое, говорящее о трагедии человеческого существования в условиях социального строя, чуждого человечности, основанного на подавлении человеческой личности, поругании самых элементарных представлений о правде, свободе и справедливости. Тем самым лирическое начало в драматургии Чехова и являлось своеобразной формой выражения созревшей в широких народных массах мысли о том, что дальше так жить нельзя.

В чем же комическое начало чеховского театра?

Мы уже видели, что Чехов в своих произведениях не только опирается на близкие ему мысли и чувства, идеалы своих героев, но и показывает их слабость, подавленность жизнью, их жизненную несостоятельность, их несоответствие тому идеалу, который утверждает сам автор.

Выше приводилось замечание Станиславского о том, что Чехов, изображая даже наиболее симпатичных ему героев, отнюдь не стремился к тому, чтобы опозитизировать их со всеми их слабостями и недостатками. Эту же мысль неоднократно высказывал и сам Чехов, оспаривая трактовку некоторых своих пьес Московским Художественным театром. «Вот вы говорите, — приводит слова А. П. Чехова А. Серебров (Тихонов), — что плакали на моих пьесах... Да и не вы один... А ведь я не для

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 170.

² Там же, стр. 177.

этого их написал, это их Алексеев сделал такими плаксивыми. Я хотел другое. . . Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы плохо и скучно живете! . . .» Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь. . .»¹

Противоречие, несоответствие героев утвержденному автором идеалу является наиболее общим, всеобъемлющим источником комического в драматургии Чехова, в той или иной форме касающегося всех действующих лиц. Это общее несоответствие выступает в пьесах Чехова в различных проявлениях, порождая самые разнообразные оттенки комического от той его грани, где оно еще неотделимо слито с трагическим и вовсе не смешно, и кончая откровенным фарсом. Как мы видели, прослеживая творческий путь писателя, логика развития Чехова-драматурга вела его ко все более яркому обнажению комизма несоответствия реального жизненного облика персонажа не только утвержденному автором идеалу, но даже соответствующим словесным изъяснением самого действующего лица.

Какими средствами показывает нам Чехов эти различные формы противоречия данного с должным, сущего с чаемым? В основном эти средства можно разбить на три основные категории. Во-первых, это показ различных форм осознания самими действующими лицами своей неполноценности, которое часто приводит к иронизированию над собой, своими переживаниями; во-вторых, это соотношение утверждаемого автором или самим героем идеала с жизненной практикой последнего, прослеживаемой в ходе развития действия; в-третьих, некоторые специфические приемы снижения определенных сцен по ходу действия пьесы. О втором, главном методе определения реальной сущности человека достаточно говорилось на протяжении всей статьи. Поэтому остановимся вкратце на двух других.

Начать с того, что ирония, как и лирика,— родная стихия тех героев пьес Чехова, которые в той или иной степени близки автору. Чувство юмора, способность к иронической самооценке являются одними из существеннейших их черт. Более того, отсутствие чувства юмора, умения, пусть и грустно, поиронизировать, является, по Чехову, несомненным признаком ущербности человека, тем, что наглядно свидетельствует о его душевной неполноценности, то есть оказывается одним из средств оценки истинной значимости, весомости его душевной драмы. Не всегда эта ирония проявляется ярко и прямо, но о том, что она

¹ Чехов в воспоминаниях современников, стр. 481.

присуща герою, часто свидетельствует та благородная сдержанность, которая отличает его в проявлении своих эмоций и своих драматических переживаний. Такова прежде всего Маша в «Трех сестрах» с ее нарочитой, подчеркнутой грубоватостью, которая является особой формой ее сдержанности в проявлении душевных волнений. В грубости Маши есть всегда и элемент самоиронии. Это видно уже в первом действии. Только что Маша имела неприятный разговор по поводу необходимости принять участие в прогулке, которую устраивает начальник Кулыгина — директор гимназии. В заключение этого разговора у нее вырвалась реплика: «...эта жизнь проклятая, невыносимая... (идет в залу)». И вот Маша сидит за столом, и мы слышим ее новую реплику: «Маша (стучит вилкой по тарелке). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!» Конечно, этот второй вариант первой прямой, искренней реплики, есть одновременно и ее маска и, в то же время, ее ирония над своей собственной душевной драмой. Во втором акте Маша заявляет: «Мне кажется, что человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава»... Но этого смысла Маша не видит, часто отчаивается найти его, тогда-то она и становится в позу человека, для которого действительно «все трын-трава». Выражением этого состояния и является ее грубоватая ирония.

Наличие чувства иронии оберегает и других чеховских героев от сентиментальности, мелодраматичности в проявлениях своих чувств. Так, например, когда Маша Шамраева отвечает на вопрос Медведенко, — почему она всегда в черном, ее ответ одновременно и серьезен, и ироничен. «Это траур по моей жизни, — говорит Маша. — Я несчастна». Если лишить эту реплику присущей ей внутренней иронии, образ Маши сразу окажется неузнаваемо сниженным, так как сентиментальность и любовь своим страданием у Чехова есть первый признак пошлости человека, а следовательно, и иллюзорности самой его драмы. Такова, между прочим, Раневская, таков в еще большей степени Гаев. Вот почему так значима ирония дяди Вани над своим прошлым, когда он слыл «светлой личностью», ирония Сорина над своей жизнью, жизнью «человека, который хотел...» Примечательно, что этим чувством иронии в наибольшей степени наделен Астров, персонаж, несомненно, наиболее близкий Чехову из всей галереи созданных им сценических образов. Вот почему такое большое значение для понимания подлинного содержания «Дяди Вани» имеет его ироническая реплика в чет-

вертом акте, предворяющая финальный монолог Сони о будущем успокоении и счастье.

По сути дела, с той же иронией мы имеем дело и в другом, оговоренном выше случае прямого авторского вмешательства в некоторые сцены по ходу действия пьесы. Только теперь это ирония самого автора, осуществляемая определенными сценическими приемами. Назначение этих приемов состоит в том, чтобы показать несоответствие слов, мыслей, надежд героев или реальному положению дел, или реальному содержанию их внутреннего мира, или тем реальным перспективам, которые будут выяснены позже в ходе развития действия. В ярко комической форме прием этот используется в «Вишневом саде». Таковы иронические реплики окружающих, которые неизменно прерывают лирические разглагольствования Гаева, такова ироническая кличка «двадцать два несчастья», которой Чехов наделяет Епиходова, склонного высокодраматически изображать свою судьбу. То же происходит в «Трех сестрах», когда Вершинин и Тузенбах философствуют на высокую тему о страданиях.

Тузенбах (*Вершинину*). Страдания, которые наблюдаются теперь.— их так много! — говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество. . .

Вершинин. Да, да, конечно.

Чебутыкин. Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой, но люди все же низенькие. . . (*Встает.*) Глядите, какой я низенький. . .

В более завуалированной форме тот же прием употреблен Чеховым в начале первого действия, когда разговоры сестер на сокровенные для них темы о поездке в Москву, о замужестве прерываются смехом и ироническими репликами Тузенбаха и Чебутыкина. Кончается реплика Ольги: «. . . Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно».

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор.

Разговор сестер продолжается, но вновь прерывается и на этот раз:

Ольга. Да! Скоро в Москву. (*Чебутыкин и Тузенбах смеются*).

И в третий раз, когда в дальнейшем Ольга заканчивает свою очередную реплику словами: «Я бы любила мужа», — следует:

Тузенбах (*Соленому*). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать. . .

Здесь две группы людей, каждая из которых ведет свой разговор. Мы ничего не знаем о том, что вызывает смех и реплики Тузенбаха и Чебутыкина, мы слышим только этот их смех и иронические замечания, вполне понятно поэтому, что они и воспринимаются нами, как иронический рефрен к мечтаниям сестер.

Таковы те идейные и стилистические признаки, которые дают основание определять пьесы Чехова именно как лирические комедии, где лирическое, как особая форма трагического, и комическое находятся в кровном единстве, являются чаще всего двумя сторонами одних и тех же явлений.

В. Г. Белинский в статье «Горе от ума», разграничивая трагическое и комическое, оговаривался, что «элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как в жизни», и в связи с этим отмечал, что есть «нечто среднее между трагедией и комедией». Белинский сожалел, что не может «указать ни на одно произведение такого рода в драматической форме: оно было бы,— заключал Белинский,— именно таким, которое не есть ни трагедия, ни комедия, но то среднее, о котором мы говорим».¹ Надо думать, что тот «новый вид драматического искусства», который удалось создать А. П. Чехову, и явился реализацией той возможности, которую предвидел В. Г. Белинский.

«Чехов,— писал К. С. Станиславский,— представляет собою одну из вех на пути нашего искусства, намеченном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккобони, великим Шредером, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Островским, Тургеневым. Изучив Чехова, утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупает новый этап вечного пути, пройдет его с нами и водрузит новую веху для грядущих артистических поколений».²

Новаторство Чехова-драматурга было оплодотворено не только его прочными связями с предшествующей реалистической литературой, но и живой связью с современностью, которая и открыла перед ним реальную возможность внести новый существенный вклад в развитие драматического искусства. Новаторская драматургическая система Чехова была подсказана не только нуждами дальнейшего развития русского сценического искусства. Она была подсказана общественной жизнью

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1948, стр. 280—283.

² К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. I, стр. 277.

страны, стоявшей накануне революции. Возникновение театра Чехова оказалось возможным именно на рубеже XX века, когда в широких народных массах созрела и укрепилась уверенность в том, что жить дальше так нельзя, что нужно коренное изменение условий жизни. Эта мысль и оплодотворила творчество Чехова, легла в основу его лирической комедии. Поэтому пьесы Чехова привлекли такое пристальное внимание М. Горького, заслужили его чрезвычайно высокую оценку, а важнейшие особенности чеховского театра, несомненно, были подхвачены М. Горьким и нашли в его творчестве свое дальнейшее новаторское развитие.

Творческая связь драматургии Горького с театром Чехова давно отмечена в научной литературе и освещена довольно обстоятельно и разносторонне. Здесь хотелось бы выделить лишь тот основной драматургический принцип, который был воспринят Горьким от Чехова и новаторски использован в новом Горьковском театре.

Обычно, когда речь идет о сравнительном анализе драматургии Чехова и Горького, исследователи указывают, с одной стороны, на тематическое сходство произведений обоих писателей, с другой — на сходство стилистическое.

Что касается стилистической преемственности, то тут преимущественно отмечается дальнейшее стремление М. Горького к сближению театра с жизнью. «Вслед за Чеховым, — пишет Е. Б. Тагер, — Горький стремится показать естественное течение жизни, не отобранной и препарированной специально для представления на театральных подмостках, а как бы вырывающейся за грани сценической коробки, жизни ощутимой в своем непрекращающемся биении до и после падения театрального занавеса». Е. Б. Тагер отмечает также, что «в передаче жизненной естественности и непринужденности речи действующих лиц Горький идет еще дальше Чехова», что Горький, как и Чехов, «тщательно отвергает традиционную сценическую интригу с ее неизбежными фазами сюжетной завязки, кульминации и развязки».¹ Все это, несомненно, справедливо и весьма существенно. Не случайно эту особенность своей драматургии подчеркивал и сам Горький, называя свои пьесы сценами. Приходится признать, что, как ни важны все эти внешние признаки, сближающие драматургию Горького и Чехова, они являются лишь следствием их более существенной общности.

¹ Е. Б. Тагер. Горький и Чехов. Горьковские чтения. 1947—1948. М.—Л., изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 431—433.

Как мы видели, Чехов сумел подчинить все композиционные и стилистические особенности своего театра раскрытию мировоззрения действующих лиц в той его самой общей основе, которая позволяла показать глубокий конфликт человека со всем строем современной жизни в его обыденном, бытовом проявлении. Тем самым Чехов не только открыл возможность перенесения на сцену жизни в ее естественном течении, но показал возможность подняться от нее к большим, философским, мировоззренческим вопросам, затрагивающим основы социального бытия человека. Эта особенность театра Чехова и легла в основу драматургии Горького.

Восприняв выработанную Чеховым драматургическую систему, Горький создает свой театр, свои драматургические принципы. Такое заключение позволяет сделать уже первая пьеса М. Горького «Мещане». По принципам своего построения она наиболее близка драматургии Чехова. Здесь та же не только бытовая, но и подчеркнута повседневная обстановка действия, наполненная совсем, казалось бы, чеховскими интимно-бытовыми разговорами. Есть здесь и обильный звуковой аккомпанемент, и чеховское использование авторских ремарок и пауз и другие стилистические признаки чеховского театра. Все «чеховское» сразу приобретает здесь горьковскую окраску. Вот в первом действии выходит на сцену Бессеменов, и начинается весьма прозаический бытовой разговор, который, так же как и у Чехова, внезапно перерастает в вопрос широкий, мировоззренческий. Однако выглядит он совсем не так, как у Чехова. Бессеменов начинает вести очередное поучение своих домашних, он говорит о том, что сахар надо покупать головой, колоть его самим, объясняет, почему это выгодно. Нудные поучения отца раздражают его детей, и разговор заканчивается сразу в другом плане, который подразумевался во время поучений Бессеменова, но прямо высказан не был. «Наш порядок жизни,— говорит Бессеменов детям,— вам не нравится. Это мы видим, чувствуем... а какой свой порядок вы придумали? Вот он, вопрос?» Так намечается основная идея произведения, и вместе с тем возможность и даже необходимость, неизбежность столкновения и борьбы людей, у которых такие взгляды на жизнь.

Выявлению тех, кому эта жизнь действительно не нравится и кто поэтому может и должен стать в действительно враждебное отношение по отношению к жизненному порядку, который представляет и защищает Бессеменов, и посвящена эта первая пьеса М. Горького.

И так на каждом шагу. Если у Чехова от повседневных мелочей всегда путь к потаенной драме героя, как отражению общего конфликта человека с современным строем жизни, то есть к вопросу о строе жизни, то у Горького к борьбе в связи с возникающей проблемой революционного переустройства жизни.

Так в театре Горького воскрешается драматическая борьба действующих лиц, отвергнутая Чеховым. Эта борьба воскрешается Горьким на новой основе, включающей и чеховскую постановку вопроса о негодности всего социального строя в целом. Воскрешение Горьким в драматургии антагонистической борьбы было, следовательно, возвращением к принципам драматургии и Грибоедова, и Тургенева, и Островского, но на новой основе, в значительной мере подготовленной Чеховым. Но это и означает, что драматургия М. Горького знаменовала собой новый шаг в развитии драматического искусства, качественно отличный как от дочеховской, так и чеховской драматургии.

Г. П. Бердников

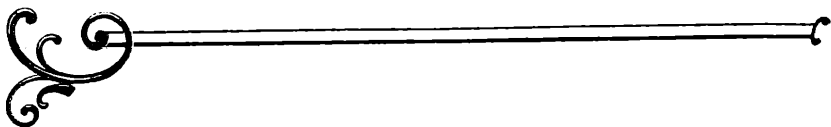




М. ГОРЬКИЙ

1 8 6 8 — 1 9 3 6





1

Когда пятнадцатилетний Алексей Пешков очутился зрителем в театре, он испытал потрясение ни с чем не сравнимое. «Первый же спектакль, на который я попал зрителем, заставил меня почувствовать страшную силу театра», — вспоминал впоследствии Горький.¹ Это произошло 29 апреля 1883 года. В тот день на сцене Нижегородского театра спектаклем «Иудушка» по Щедрину открылись гастроли товарищества московских русских драматических артистов под руководством В. Н. Андреева-Бурлака. Товарищество возникло на развалинах известного Пушкинского театра А. А. Бренко, первого в Москве частного театра. Ранние впечатления Горького-зрителя были связаны с крупным явлением театральной жизни начала 80-х годов — таким явлением, которое привлекло внимание многих передовых людей той поры, от Островского до молодого Чехова.

Горький знал Андреева-Бурлака раньше, чем увидел его в роли Иудушки. Летом 1882 года юноше довелось служить статистом на разовых в театре Макарьевской ярмарки; там по приглашению антрепренера М. В. Лентовского играл Андреев-Бурлак. Но именно в зрительном зале Горький впервые испытал на себе активную силу искусства. Благодаря Андрееву-Бурлаку театр открылся юноше с новой, неожиданной стороны, и в эти минуты Горький, по его словам, «забыл о театре». Потрясенный увиденным, он забыл призрачную изнанку кулис: неприглядные будни театра вдруг заслонило большое создание

¹ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1951, стр. 139. Далее ссылки даются на это издание.

искусства, где предстали перед зрителями черты суровой жизненной правды.

Андреев-Бурлак первый дал Горькому урок на тему о назначении искусства. Благодаря ему «страшная сила театра» была испытана и, вслед за тем, оценена, чтобы превратиться в силу, покорную писателю, чтобы войти в арсенал его революционно-просветительной борьбы.

Получая свои уроки, Горький с самых ранних лет возвращал их окружающим. Летом 1882 года он служил статистом на нижегородской ярмарочной сцене — а зимними вечерами давал представления в иконописной мастерской Д. А. Салабанова. Он описал их потом на страницах повести «В людях»:

«До самозабвения возбужденный, я начинал рассказывать и разыгрывать внезапно создавшиеся фантазии, — уж очень хотелось мне вызвать истинную, свободную и легкую радость в людях! Чего-то я достигал, меня хвалили, мне удивлялись... Ситанов особенно часто убеждал меня:

— Брось все, учись на актера!»¹

Так в среде простых людей труда стихийно рождались первые наивные импровизации будущего драматурга, помогающие людям увидеть хорошее в самих себе, соединяющие правду и вымысел, страшное и смешное, романтические контрасты добра и зла.

Зимой 1888/89 года, работая сторожем на станции Добринка, он песнями пробовал скрасить существование людей в страшной жизни. «Иногда думалось, что если насытить их песнями до полноты душ, — писал он в рассказе «Сторож», — тогда они как-то изменятся, обнаружат себя более понятными мне. Вот они, восхищаясь, обнимают, целуют меня, дьякон плачет...»

Мысли о действительной силе искусства, духовно возвышающей человека, не оставляли Горького на путях его юношеских странствий. Попытка создать в Тифлисе театр бродячих актеров-любителей была вызвана все теми же просветительными идеями.

Горький вел в Тифлисе большую работу пропагандиста-революционера. Из воспоминаний участников тифлисской «коммуны» известно, что наряду с этим он зачитывался тогда «Манфредом» и «Каином» Байрона, «Разбойниками» Шиллера. Трагедия Шиллера с прославленным грузинским актером В. С. Алекси-Месхишвили в роли Франца Моора исполнялась в Тифлисе 5 и 16 февраля 1892 года, и одно из этих представ-

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 13, стр. 423—424.

лений Горький посетил. Спектакль имел особый современный подтекст: он находился в прямой связи с событием, взволновавшим тогда всю Грузию, — с публичной казнью двух «разбойников», грузинских Робин Гудов, происшедшей в Гори 13 февраля. Горький присутствовал на казни и описал ее в очерке «Разбойники на Кавказе» (1896). Образы искусства воочию сближались с фактами действительности. Горький и его друг Шио Читадзе исполняли «Разбойников» в лицах: Горький — Карла Моора, Читадзе — Франца. Сама собой сложилась странствующая народная труппа. Один из ее участников, С. А. Вартанянц, вспоминал: «К лету 1892 г. он уже собирался с котомкой за плечами скитаться по российским деревням, на этот раз уже с определенной целью — давать народные спектакли везде, где только представлялась бы возможность. Для этого он уже в апреле вербовал людей, сочувствующих его идее народного театра. Одним из таких был и я. Всех нас для будущей труппы странствующих актеров было уже 5 чел., в том числе сам Максимыч и одна женщина. По дороге мы надеялись увеличить состав труппы...»¹ Участниками труппы были Горький, Вартанянц, Читадзе и, по-видимому, Ольга Каминская, знакомая Горькому по Нижнему Новгороду и встреченная им вновь в Тифлисе. В рассказе «О первой любви» писатель замечал, что «она с успехом играла в любительских спектаклях, ее приглашали на сцену серьезные антрепренеры».

По разным причинам, в том числе сугубо для Горького личным (они отчасти угадываются в только что названном его рассказе), труппа распалась, не оформившись окончательно. Но с мыслью о народном театре Горький не расставался.

В Самаре и Нижнем Новгороде, работая в газетах, он много писал о необходимости театра для народа, о театре как школе воспитания народа. Получив как-то письмо от одного крестьянина из Новоузенска, недовольного ходовым репертуаром якобы «народных» спектаклей, Горький уловил там отголосок собственных мыслей.

«Извольте-ка вникнуть в суть взглядов этого крестьянина! — писал Горький. — Он находит, что вещи, облюбленные культурным обществом, «штуки плохие».

Полагает, что Островский и Потехин выше Мясницкого.

Знает, что театр в идеале своем имеет целью «расшевелить душу».

¹ С. Вартанянц. М. Горький в Тифлисе. «Бакинские известия», 1903, № 13, 16 января, стр. 2.

Культурная публика,— иронизировал Горький,— приобрела уже другие взгляды по всем этим вопросам...

Она, очевидно, уже считает себя достаточно воспитанной и давно не хочет понимать театр «как школу народа»...

Здесь мужик далеко отстал от нее!¹

Спор о театре-школе и театре-зрелище отразится потом на многих страницах публицистики, прозы и драматургии Горького, вплоть до «Жизни Климса Самгина», где один из «культурной публики», некий адвокат «Правдин, страстный театрал, крикнул кому-то:

— Позвольте,— это предрассудок, что театр — школа, театр — зрелище! — Томилин сказал, усмехаясь:

— Вся жизнь — зрелище».²

Для Горького вопрос решался иначе с самого начала. Театр — школа народа. Этот «предрассудок» молодой Горький считал девизом, защищал как истину, открытую для себя заново на путях жизненных поисков. Он не боялся повторять ее, и та же мысль, высказанная почти теми же словами, звучала год спустя в его «Беглых заметках», написанных с Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде. Там тоже провозглашался девиз «театр есть школа народа», там тоже драмоделу Мясницкому противопоставлялся Островский: «Публика всегда пойдет смотреть пьесу, в которой есть сила и искренность творчества, и Островский до сей поры мил ей, хотя его типы уже далеки от наших дней».³ Он высоко ставил тогда комедию Островского «Бешеные деньги», которую привез на выставку Малый театр, прибавляя, что сам «Малый театр является и школою для жизни».⁴ А крупному режиссеру провинциальной сцены Н. И. Соболюшкину-Самарину он прямо советовал в том же 1896 году:

— Вот создайте-ка народный театр. Хорошо бы, знаете!.. И настойчиво напоминал:

— А вы, знаете, подумайте о народном театре.⁵

Горький и сам не переставал «подумывать» об этом и следующим летом, приехав в село Мануйловку под Полтавой, организовал с молодым азартом некое подобие такого театра силами крестьян и сельских учителей, руководя спектаклями как

¹ «Самарская газета», 1895, № 147, 12 июля, стр. 3.

² М. Горький. Собр. соч., т. 19, стр. 504.

³ Там же, т. 23, стр. 185.

⁴ «Нижегородский листок», 1896, № 154, 6 июня, стр. 3.

⁵ Н. И. Соболюшкин-Самарин. Записки. Горький, 1940, стр. 115.

режиссер и участвуя в них как актер. И характерно, что показаны были пьесы именно Островского («Свои люди — сочтемся»), именно Потехина («Чужое добро впрок не идет»), а с ними комедия выдающегося украинского драматурга Карпенко-Карого «Мартын Боруля», где Горький сыграл даже две роли.

К 1898 году относится первая серьезная проба Горького собственно в драматургии. Стремясь писать о народе и для народа, он хотел посвятить творческой силе народного бунтарского духа стихотворную трагедию о герое новгородской вольницы Василии Буслаеве.

Философию пьесы раскрывал пылкий монолог центрального героя. В мемуарном очерке «А. П. Чехов» (1905) Горький вспоминал, как он прочитал Чехову хвастливый Васькин монолог:

Эхма, кабы силы да поболее мне!
Жарко бы дохнул я — снега бы растопил.
Круг земли пошел бы да всю распахал,
Век бы ходил — города городил,
Церкви бы строил да сады все садил!
Землю разукрасил бы — как девушку,
Обнял бы ее — как невесту свою,
Поднял бы я землю ко своим грудям,
Поднял бы, понес ее ко господу:
— Глянь-ко ты, господи, земля-то какова, —
Сколько она Васькой изукрашена!
Ты вот ее камнем пустил в небеса,
Я ж ее сделал изумрудом дорогим!
Глянь-ко ты, господи, порадуйся,
Как она зелено на солнышке горит!
Дал бы я тебе ее в подарочек,
Да — накладно будет — самому дорога!

По словам Горького, монолог понравился Чехову, только две последние строчки он счел озорством. Чехов сказал: «Это хорошо... Очень настоящее, человеческое! Именно в этом «смысл философии всей». Человек сделал землю обитаемой, он сделает ее и уютной для себя». В чеховской оценке был точно схвачен гуманистический пафос пьесы.

Мысль о свободном и сильном человеке-творце, о труде-подвиге, сказочно перестраивающем мир, была неизменно близка Горькому и романтически окрашивала многие страницы его книг. Но на первых порах, пробуя дать новый поворот традиционным фольклорным мотивам в пределах архаичных форм былинного стиха, молодой драматург запутался в жанровых противоречиях. В письме к О. Д. Форш 8 июня 1930 года он шуточно вспоминал о тех временах, когда «начал сочинять «плачевную трагедию,

полную милой веселости», как назвал свою «Жизнь Камбиза» Том Престон. . . Сочинял, и — Ваську начал у меня превышать, заслонять Потанюшка Хроменький, направляя ладью Васькиных мечтаний на скалы и мели внутренних противоречий. . . и вообще — получилась чертовщина. Бросил.

Позже Горький не раз возвращался к брошенному замыслу — и в 1912 году, когда затеял писать для Шаляпина оперное либретто, рассчитывая на музыку Глазунова, и в первые годы революции, когда отдал свой замысел Амфитеатрову, — вплоть до встречи с советскими композиторами 8 июля 1935 года, которым рекомендовал былинку о Буслаеве как сюжет народно-героической оперы.

Сюжет был брошен, но жанровые черты «трагедии, полной веселости», с тех пор постоянно сопутствовали творчеству драматурга.

Трагичное в старом мире сплошь и рядом окрашивалось у Горького иронией и сарказмом, преодоление рождало радость за человека, веру в человечность. «Две тысячи лет — и больше! — люди указывают друг другу на то, как они плохи, а вот я думаю, что пора говорить о том, как и чем они хороши», — писал он 21 декабря 1928 года И. С. Александрову. Жизненная задача становилась творческой идеей. С большей или меньшей осознанностью она руководила юношей и на веселых его импровизациях в иконописной мастерской, и на ночных радениях в Добринке, и в замыслах бродячей народной труппы, и в осуществленных крестьянских спектаклях на Полтавщине. Она пронизывала его недописанную пьесу о Буслаеве и многие опубликованные рассказы. В них мощно звучала романтика преодоления, переустройства, борьбы.

И недаром великая трагическая актриса М. Н. Ермолова, хорошо знавшая цену действительному оптимизму, писала одному из своих ялтинских знакомых летом 1899 года: «Как я буду рада, если к вам придет Горький! Вы оживете с ним. Милая, светлая личность! Не давайте ему сбиваться с этой светлой нотки, которая так сильно звучит в его произведениях. Поддержите в нем ее. Не надо, чтобы он уходил в беспросветную тьму всевозможных болезней и печалей — одним словом, в «чеховщину». Не сердитесь за это слово, оно вырвалось невольно. . .»¹

Горький-драматург еще только «проектировался». Но русский театр уже заинтересованно дожидался его прихода.

¹ Письма М. Н. Ермоловой. Под ред. С. Н. Дурылина. М.—Л., изд. ВТО, 1939, стр. 91—92.

Свою первую пьесу Горький писал под дружные уговоры Чехова и Художественного театра. Писал с трудом, мучаясь и огорчаясь, порой не без внутренней полемики и с Чеховым, и с театром.

Уговоры начались весной 1900 года в Ялте, куда к Чехову и Горькому привезли свои спектакли мхатовцы. «Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и... расстались мы, получив от него обещание написать пьесу», — вспоминал Немирович-Данченко.¹

Горький долго отнекивался...

— Это так трудно писать для сцены, — отражал он натиск уговаривавших, — надо знать какие-то условия.

— Никаких условий, — отвечал Станиславский. — Садитесь и пишите и будет хорошо.²

«Пишите, пишите и пишите, пишите обыкновенно, по-простецки — и да будет Вам хвала велия! — напоминал Чехов уже уехавшему Горькому. — Как обещано было, пришлите мне; я прочту и напишу свое мнение весьма откровенно и слова, для сцены неудобные, подчеркну карандашом. Все исполню, только пишите, пожалуйста, не теряйте времени и настроения».³

Горького пришлось уговаривать не только потому, что драматическая форма ему не давалась. Он не очень ясно представлял себя автором Художественного театра. Театром этим он восхищался, хотя и считал, что там не совсем понимают Чехова. Незадолго до упомянутой ялтинской встречи он смотрел в Москве «Дядю Ваню» и писал Чехову: «Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела... Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве, — так бы все и ходил в этот чудесный театр». И вместе с тем признавался: «Жаль, что Вишневский не понимает дядю, но зато другие — один восторг! Впрочем, Астров у Станиславского немножко не такой, каким ему следует быть. Однако все они — играют дивно!» Горький отдавал дань тому, как они играют, и не вполне принимал то, что они играют. Чудесный театр, играют

¹ В. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 111.

² Н. Эфрос. Московский Художественный театр (1898—1923). М.—Л., Гиз, 1924, стр. 286.

³ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 18. М., Гослитиздат, 1949, стр. 371—372.

дивно, но в то же время не понят Войницкий, немножко не такой Астров. И Горький обращался к Чехову с прямым вопросом: «А что, видели Вы «Сирано де Бержерак» на сцене? Я недавно видел и пришел в восторг от пьесы».¹ Вопрос не мог показаться Чехову неожиданным, напротив, это был повторный вопрос. Еще года полтора назад Горький писал ему: «В последнем акте «Вани», когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке,— я задрожал от восхищения пред Вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную, нищенскую жизнь. Как Вы здорово ударили тут по душе и как метко! Огромный талант у Вас. Но, слушайте, чего Вы думаете добиться такими ударами? Воскреснет ли человек от этого?»²

Спор с Чеховым шел о задачах искусства. Пора говорить людям о том, как и в чем они хороши. Надо помочь человеку воскреснуть. Надо действовать и вести к действию других.

Бесцветная жизнь — и разговор о жаре в Африке. Такой способ контраста Горький готов был взять на вооружение. Он хотел обратить на него особое внимание и самого Чехова. Как ему казалось, Чехов ясно поймет смысл его слов о «Сирано де Бержераке»: «Мне страшно нравится это «солнце в крови». Вот как надо жить — как Сирано. И не надо — как дядя Ваня и все другие, иже с ним».³

В годы общественного подъема накануне первой русской революции повелительно заявляла о себе нужда в героическом искусстве. Время рождало своих героев, людей нового типа — с солнцем в крови. Горький отчетливо сознавал это, он выступил самым ярким выразителем зова времени в своих романтических рассказах и «песнях». Героической должна была стать и его пьеса для Художественного театра. Он бился над ней долго и, судя по письмам, перепробовал не один вариант и даже не один сюжет. В конце осени 1900 года он сообщал Чехову: «Сим извещаю Вас, дорогой Антон Павлович, что драма М. Горького, довезенная им, в поте лица, до третьего акта, благополучно скончалась. Ее разорвало со скуки и от обилия ремарок. Разорвав ее в мелкие клочочки, я вздохнул от удовольствия и в данное время сочиняю из нее повесть».⁴ По-видимому, речь шла о повести «Трое». Если обилие ремарок было знаком неопытности новичка-драматурга, то слова о скуке скорее всего подразумевали, что героические намерения должным образом не осуществились, что

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 118.

² Там же, стр. 46.

³ Там же, стр. 118.

⁴ Там же, стр. 126—127.

«солнца в крови» тут недоставало. Воплотить декларации оказалось не так-то просто, они расходились с реально написанным.

Новая пьеса, за которую взялся Горький, тоже не была «Мещанами». В декабре он сообщал Станиславскому: «Плету потихоньку четырехэтажный драматический чулок со стихами, но не в стихах... Чувствую, что одна сцена мне удалась — благодаря тому, что в ней главным действующим лицом является солнце».¹ И продолжал в следующем письме: «...Хочется написать с радостью. Вам всем — Вашему театру — мало дано радости. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского эдакого, — не очень яркого, но любящего все, все обнимающего. Эх, кабы удалось!»²

Писатель хотел внести в репертуар Художественного театра романтическую пьесу. Он шел к романтическим результатам напрямую. Но декларативно заявленные цели не совпадали с тем, что выходило из-под пера; декларации не могли образовать пьесу.

То же самое повторилось после «Мещан» и «На дне». 25 июля 1902 года Горький объявил в письме к К. П. Пятницкому, что «задумал одноактную пьесу «Человек». Действующие лица — Человек, Природа, Черт, Ангел. Это — требует музыки, ибо должно быть написано стихами». Горький упрямо хотел продолжить в драме опыт своих юношеских рассказов и поэм, он не мог забыть мистерий Байрона, которыми зачитывался в Тифлисе в 1892 году. Драмы не вышло и на этот раз, но широко известна поэма «Человек» — осуществление замысла в ритмизованной прозе: «Человек! Точно солнце рождается в груди моей, и в ярком свете его медленно шествует — вперед! и — выше! трагически прекрасный Человек!»³ Солнце по-прежнему оставалось героем романтических деклараций. В число персонажей пьесы включить его все не удавалось.

Сохранился набросок недописанной части поэмы, где Человеку противостоит Мещанин: «Если Человек похитит огонь с небес — Мещанин освещает этим огнем свою спальню...» и т. п.⁴ Совершенно очевидно, как близко связаны творческие мотивы всего этого круга замыслов и осуществлений — от предшественников «Мещан» до поэмы «Человек». Одинакова исходная коллизия: человек труда, творчества, борьбы — против мещанина-потребителя; человек с солнцем в крови — против бесцветной,

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 147.

² Там же, стр. 147—148.

³ Там же, т. 5, стр. 362.

⁴ Там же, стр. 489

нищенской жизни, готовый разрушить и переделать ее по-новому.

На собственном опыте Горький должен был убедиться при этом, что солнце не получало в пьесе самостоятельной жизни. К романтическим результатам не обязательно вели собственно романтические пути выразительности. Приметы романтического стиля были насуточно нужны Горькому; но они не давались как всепоглощающая стилевая характеристика. В определенном смысле история того, что Горький нашел и чего не нашел из задуманного им в «Мещанах», есть творческая история горьковской драматургии вообще; еще шире — первые шаги нового художественного метода. В схватке Человека с Мещанином, изображенным писателем, рождалась солнечная энергия этого нового метода.

Паровозный машинист Нил, в имени которого, может быть, отозвалась чеховская мечта о жаркой Африке,— первый в горьковской драматургии Человек с большой буквы. Но не олицетворенное солнце, а человек с солнцем в крови; не романтизированная аллегория, а реалистический образ с романтической кровеносной системой. Нил прочно, обеими ногами стоит на земле, далекий и от нарочитой приподнятости, и от бытовой приземленности. Он нашел свою дорогу, — с нее героя не собьешь. Он прямодушен и жизнелюбив. «Знаешь,— говорит он незадачливой учительнице Татьяне, — я ужасно люблю ковать. Пред тобой красная бесформенная масса, злая, жгучая... Бить по ней молотом — наслаждение. Она плюет в тебя шипящими, огненными плевками, хочет выжечь тебе глаза, ослепить, отшвырнуть от себя. Она живая, упругая... И вот ты сильными ударами сплеча делаешь из нее все, что тебе нужно...»

Есть упоение в труде, когда труд становится делом жизни. «Всякое дело надо любить, чтобы хорошо его делать»,— говорит Нил Татьяне. Во всем этом слышится отзвук деклараций, относящихся к подготовительным поискам драматурга. Но тут — и необходимая краска образности, такая же, как фраза старика Бессеменова о рассыпанных углях в многозначительном финале второго действия. Татьяна, глядящая на Нила «мертвыми глазами»,— сама из таких же рассыпанных потухших углей. Ее «социальный пессимизм», как и всего семейства Бессеменовых — людей без будущего, без семени, противоположен оптимизму Нила и его демократических друзей — Поли, Цветаевой, Шишкина, даже веселой вдовушки Елены Кривцовой.

Нил и «ниловцы» олицетворяют действенное отношение к жизни. Старшина малярного цеха Бессеменов, заскорузлый, потомственный мещанин.— тоже человек труда, но он понятия

не имеет и иметь не хочет о том, что труд — творчество. Тоскливое непонимание происходящего, оскорбленная властность, тревога за неудачников детей — все слилось в тяжелую, злую обиду на жизнь. Неповоротливый ход мыслей ленивого ума, недоумение отца и испуг хозяина, угрюмая настороженность и неожиданный сердитый задор спорщика — все это не только трагично и не только забавно. Образцовый мещанин Бессеменов дан крупным планом, во всей определенности его природы и его жизненной позиции.

У Бессеменова есть характер, есть позиция. Учительница Татьяна, его дочь, и сын Петр, исключенный из университета студент, — ничемушные мещанские дети. Испытав воздействие новых идей и веяний, дети сознают кое-какие недостатки отцов и пробуют иной раз даже критиковать их. Но у них никогда не станет необходимых качеств на сколько-нибудь самостоятельное выступление. Они выбиты из колеи, и смутная вражда к надвигающейся революции сближает младшее поколение со старшим, вновь возвращает в отчий дом Петра, бывшего гражданином полчаса. Родственники скорее столкнутся, нежели разойдутся. А после смерти отца дети, как это предсказывает пьяный певчий Тетерев, переставят мебель в доме, и на том ограничатся все перемены в их жизни.

Старик Бессеменов трудится потому, что труд узаконен обычаями и иначе вообще дело обстоять не может. Реакционность мещанина не в том, что он против труда, а в том, что натуру труженика в нем одолевает натура собственника-потребителя. Его труд — для того, чтобы выйти в люди, стать хозяином и, значит, больше не работать. Нил считает иначе: «Хозяин тот, кто трудится». Нил чувствует себя хозяином жизни уже сейчас, но предвидит время, когда хозяевами будут только те, кто трудится. Позиции Нила и Бессеменова противоположны.

Особую позицию облюбовал себе Тетерев. Он не хочет быть ни тем, ни другим: ни деятелем, ни потребителем; ни творцом, ни собственником; ни хозяином, ни слугой. Тетерев громогласен, резонерски красноречив, могуч. Но, считает он, «теперь сила — не нужна. Нужна ловкость, хитрость... нужна змеиная гибкость. (*Засучивая рукав, показывает кулак.*) Гляди, — если я этой штукой ударю по столу, — разобью его вдребезги. С такими руками — нечего делать в жизни». Хитрить, приспособливаться — не в натуре Тетерева. Но ему нечего делать с его физической силой, потому что он давно растерял свои надежды и глумится над всеми надеждами на свете. Старик Бессеменов, то ли смиренно переживая свое превосходство над певчим, то ли

развлекаясь острым словом собеседника, а может, и сочувствуя ему по-своему, урезонивает Тетерева:

— Живешь ты зря... ни к чему. Но ежели бы захотел...

— Не хочу захотеть,— резко рубит Тетерев,— ибо — противно мне. Мне благороднее пьянствовать и погибать, чем жить и работать на тебя и подобных тебе.

На суд современников Горький выносит вопрос, который станет центральным в пьесе «На дне».

Нил лучше других, лучше Тетерева знает цену Бессеменовым. Он досадливо избегает бесцельных споров и, поглощенный впечатлениями трудового дня, еще не смыв с лица паровозной копоти, отмахивается, миролюбиво огрызается, коротко отшучивается. Но, задетый за живое, переходит в нападение со всей горячностью бойца. Тетерев многим привлекает Нила — особенно же открытой, непримиримой ненавистью к мещанству. И все-таки Тетерев не входит в лагерь «ниловцев» и терпит последний удар именно от Нила. Ибо женитьба Нила и Поля — жестокий, грубый и неизбежный удар по Татьяне, тянущейся к Нилу, и по Тетереву, безответно и безнадежно поглядывающему на Полю. Именно этот удар вызывает страдальческие слова Татьяны: «Мне негде, нечем, незачем жить...» Татьяна не сама придумала эти слова, она только что услышала их от Тетерева, который при ней говорил Нилу: «Я есмь вещественное доказательство того, что человеку негде, нечем, незачем жить...» Мысль, в сущности, глубоко враждебная Горькому, опровергаемая всем его творчеством. Татьяна страдает, страдает по преимуществу, страдает упоенно; Тетерев, страдая, грубовато иронизирует над страданием. Но у обоих нет места в жизни, нет любви к делу, нет охоты хотеть.

Нил и Поля, явно оспаривая непереносимо чужой для них взгляд на жизнь, твердят друг другу: «Эх, хорошо жить на свете!» — «Хорошо... милый ты мой друг... славный ты мой человек...» Счастье всегда чуточку эгоистично, но еще эгоистичнее потерянные слова Татьяны... Новое, молодое, сильное идет вперед, не церемонясь, широко шагает навстречу своему историческому предназначению.

Тетерев не принадлежит к «ниловцам». Он жертва и отщепенец в самом прямом смысле этих слов. Все-таки он не противник, а несостоявшийся союзник. Тетерев существует в пьесе для того, чтобы показать: ненависть тоже должна быть действенной, как и любовь. Тетерев ненавидит мещан пассивно, он их угрюмый обличитель и только. Он сам сознает, что непригоден к борьбе, что сломлен его дух. Но он готов желать удачи дру-

гим, готов верить, что борьба небезнадежна, когда ее ведет Нил.

Как всегда, пьяный и, как всегда, немного театральный Тетерев после помолвки Нила и Поли доверяет своему противнику горькие признания.

Н и л. Ну, иди же, иди!

Т е т е р е в. Оставь меня! Ты думаешь, я могу упасть? Я уже упал, чужак ты! Давно-о! Я, впрочем, думал было подняться, но прошел мимо ты и, не заметив, не нарочно, вновь толкнул меня! Ничего, иди себе! Иди, я не жалею. . . Ты — здоров и достоин идти, куда хочешь, так, как хочешь. . . Я, падший, сопровождаю тебя взглядом одобрения — иди! . . . Ты иди, иди!

Н и л. Ну, хорошо, я уйду. (*Уходит в сени, не замечая Тагьяну, прижавшуюся в углу.*)

Т е т е р е в (*клянясь вслед ему*). Желаю счастья, грабитель! Ты незаметно для себя отнял мою последнюю надежду и. . . черт с ней!

Простое житейское «иди» Нила возвращается к нему почти как пророческое напутствие.

Горький сильно передал эту тему крутого движения в будущее, безжалостно попирающего на своем пути мелкие чувства, мелкие страдания.

Тема горящего сердца Данко теперь ставилась заново, в других условиях художественного подхода к ней. Она погружалась в современную общественную среду, характеры, быт. И все-таки романтическое кровообращение Нил унаследовал от Данко. Не случайно все тот же Тетерев в другом месте говорит Нилу, что «кровь теперешних людей — жидка, скверна и безвкусна. . . Здоровой, вкусной крови осталось мало, — всю высосали. . .» Тетерев не включает Нила в число «теперешних людей». Нил и «ниловцы», люди «с солнцем в крови» — это люди будущего, это обыкновенные, нормальные люди завтрашнего дня.

Строгий реалист Чехов так именно и отзывался о Ниле: «Это не мужик, не мастеровой, а новый человек», «это роль главная, героическая, она совсем по таланту Станиславского».¹

«Если Нила будете играть Вы, это будет превосходно», — писал Горький Станиславскому, характеризуя персонажей своей пьесы.² И тут же сообщал: «Затеял еще пьесу. Босяцкую».

Горький работал над второй своей драмой — «На дне».

К «Мещанам» же он остыл, едва закончив их. Он считал пьесу недостаточно романтической. «В ней много шума, беспокойства, много нерва, но — нет огня», — признавался он в октябре 1901 года в письме К. П. Пятницкому и излагал замысел другой пьесы, о деревне: в ней будут «огненные искры стремле-

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 19, стр. 225, 215.

² М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 221.

ния к новой жизни». Он и о себе самом писал Пятницкому: «Я охвачен неким пламенем!»

Этот пламень Горький настойчиво пробовал выразить в своих пьесах, но, чем дальше, тем больше романтические стихии, светила и туманности получали твердые, жизненно конкретные очертания. Истоки подлинной романтики открывались писателю не в эмблематичных образах солнца и огня, а в суровой реальности жизненной борьбы, в героических характерах людей. Реальность отменяла иные авторские манифесты, правда жизни в творчестве драматурга оказывалась сильнее любых восторженных порывов; стоило лишь взяться за перо.

Вовсе не только в статьях о социалистическом реализме 1930-х годов, а еще на заре века, в январе 1900 года Горький заявлял о необходимости подняться над действительностью, прикрасить жизнь. «Право же,— писал он Чехову,— настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет,— жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче». Тезис, строго говоря, был достаточно зыбкий, но дело заключалось в том, что Горький и не думал звать к возвышающему обману: просто он столько повидал мерзостей житейских, что выработал в себе презрение к ним. К желанию говорить людям о том, как и в чем они хороши, прибавилось не так уж много. Он хотел, чтобы литература прошла через некий романтический обжиг, при котором облетело бы все мелкое, наносное и люди яснее увидели цели своих стремлений и пути к этим целям.

В драматургии Горького тезис о прикрашивании жизни практически не был претворен никогда. Горький бранил «Мещан» за недостаток огня, мечтал о других, более «огненных» пьесах, но замыслы такого рода рушились один за другим, едва писатель пробовал переложить их в художественную реальность драмы. Из нескольких пьес, задуманных сразу после «Мещан», написалась одна, меньше всего украшающая жизнь, меньше всего огненная или солнечная по образности — пьеса «На дне» (1902).

Ее первоначальное название — «Без солнца» выдавало близость к все той же исходной системе творческих идей и образов, а вместе с тем говорило о пересмотре этой системы. Первоначальное название принадлежало пьесе, о которой писал Горький Станиславскому еще до завершения «Мещан», пьесе со стихами и с удачной сценой, где главным действующим лицом являлось

солнце. Горький еще в Ялте рассказывал Станиславскому о задуманной пьесе, и в этом рассказе солнцу действительно была отведена немалая роль: «В третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы ыходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу».¹

В окончательной редакции пьесы романтика символов померкла. «Вечер, заходит солнце, освещая брандмауер красноватым светом»,— так начинается третий акт. О ненависти не забывают,— она разгорается со страшной силой, как только — одновременно — заходит солнце и уходит Лука. Не всепримиряющее солнце, а «вечерний сумрак», по ремарке, господствует над сценой, и, наконец, «шум на сцене гаснет, как огонь костра, заливаемый водою». Солнце заходит в третьем акте, чтобы к финалу пьесы напомнить о себе в трагически безысходной песне: «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно!..»

Солнце заходит, символика меркнет. Из душного «мещанского гнезда» Бессеменовых писатель спускается вниз еще на несколько кругов дантова ада и ведет за собой в чадный сумрак ночлежки, к людям страшной жизни, самое существование которых вопиет об общественной неустроенности. У этих людей все в прошлом: родственные связи и сословные привычки, порой и профессия, даже имя. Одного называют Бароном, другого Актером, третью кличут Квашней. Теперь они в равных условиях, одинаково свободны от собственности, от предрассудков ходячей морали, хотели бы освободиться и от воспоминаний. И как ни смяты характеры, как ни раздавлены душевные силы — они единственные реальные ценности у этих людей. Неистребимо одно — человеческое в человеке. И мечта о справедливости, о естественном порядке жизни вдруг вспыхивает в мгlistом подвале с силой поистине пламенной, мятежной.

Эту мечту заронил среди отчаявшихся обитателей ночлежки добрый странник Лука, невесть откуда появившийся тут и так же незначай исчезнувший.

Тихий старичок, скитающийся не только из любопытства к новым местам, обычаям, людям, но и по причине отсутствия паспорта, приносит в хмурую жизнь обитателей подвала просвет надежды, будит мечту, удивление перед несбыточным. Он фантазирует о лучшей жизни в дальних краях, рассказывает

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 255.

Ваське Пеплу и Наташе притчу о некоей праведной земле, спившемся Актеру — о мраморной лечебнице для алкоголиков, умирающей Анне — о загробном блаженстве... Верит ли в свои рассказы Лука? Во всяком случае, он искренне верит в то, что они помогают людям, что от них хоть немножко и ненадолго станет легче. Верят ли Луке его слушатели? Кто как. Прозанчный «любитель истины» Клещ выходит из себя, слушая умильного старичка, проклинает, на чем свет стоит, не только ложь, но и правду: «На что мне она — правда?.. За что мне — правду?» Правда Клеща ужасна, ее не скрасишь никакой выдумкой. Другие, как Бубнов, как Барон, равнодушно подтрунивают над сказаниями Луки, не веря, не обольщаясь ими. «А я вот... не умею врать! — признается Бубнов. — Зачем? По-моему — вали всю правду, как она есть! Чего стесняться?» Созерцание правды во всей ее подноготной может заставить человека притерпеться даже к такому зрелищу. Настя, Актер робко и опасно внимают сладким речам бродячего праведника и жадно впитывают их: в беспросветном существовании это хоть немного поднимает их в собственных глазах, дает хотя бы проблеск надежды на то, что завтрашний день может оказаться лучше нынешнего. Ожесточенный на людей Васька Пепел благодарен Луке не за сказки, которые не слишком его прельщают, а за сердечность. «Все, всегда, говорили мне: вор Васька, воров сын Васка! Ага? Так? Ну — нате! Вот — я вор!.. Ты пойми, — говорит он Луке:— я, может быть, со зла вор-то... оттого я вор, что другим именем никто, никогда не догадался назвать меня...» Опять возникает сквозная горьковская тема, такая важная для этой пьесы: пора говорить людям, как и в чем они хороши.

«Добрый ты, дедушка... Отчего ты — такой добрый?» — умиротворенно спрашивает Наташа, одна из носительниц скорбного неверия в пьесе. «Добрый, говоришь? — задумчиво и не вполне уверенно переспрашивает Лука. — Ну... и ладно, коли так... да!.. Надо, девушка, кому-нибудь и добрым быть... жалеть людей надо! Христос-от всех жалел и нам так велел... Я те скажу — вовремя человека пожалеть... хорошо бывает!» Тут Лука высказывает чуть ли не всю свою жизненную программу. Вера лучше неверия, жалость и доброта лучше вражды. Вообще всякая жалость и всякая вера, всех ко всем. «Ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают». «Мне — все равно! Я и жуликов уважаю», — с этими словами Лука появляется в пьесе и представляется обитателям ночлежки.

В доброжелательстве Луки все-таки нет обыкновенного равнодушия.

Лука не только проповедует добро, он и совершает в пьесе добрые дела. Не только призывает жалеть людей, но и осуществляет свои призывы в наглядном сценическом действии. Другое дело, что из этого получается.

Единственный из ночлежников, Лука скрасил словами сочувствия последние минуты Анны. Холодна эта жалость, эта ложь во спасение: не замечая, Лука говорит умирающей о ней самой уже в прошедшем времени. Благостные интонации обволакивают цепь кощунственных парадоксов: «Ты — с радостью помирай, без тревоги. . . Смерть, я те говорю, она нам — как мать малым детям. . .» Когда Анна робко вставляет: «Может, выздоровлю я?» — Лука (по ремарке — усмехаясь) решительно отговаривает ее.

Так, может быть, Лука и в самом деле сердечнее всех остальных? Ведь рядом с черствым мужем Анны, слесарем Клещом, он куда человечнее.

Старик останавливает Ваську Пепла, когда тот бросается на хозяина ночлежки Костылева. «Как бы, мол, парень-то не ошибся. . . не придушил бы старичка-то. . .» Жалеет он Ваську, не Костылева. Да и совет Луки порвать с Василисой, женой Костылева, уйти куда глаза глядят, благоразумен по принципу: отойди от зла и сотворишь благо. Пусть зло останется на своем месте, благо же — уйти от зла, а не испровергнуть его.

И вот тихо кончается успокоенная Анна, задумывается Васька Пепел. Едва появившись на дне, Лука совершает почти что подвиги. В сущности, это Луку воспевают пьяный Актер, декламирующий из Беранже:

Если б завтра земли нашей путь
Осветить наше солнце забыло,
Завтра ж целый бы мир осветила
Мысль безумца какого-нибудь. . .

Прежде чем произнести четверостишие, Актер восклицает: «Старик! . . .»

Лука впервые сопоставлен тут с солнцем. Лука, так сказать, заменяет солнце, работает за него. В следующем, третьем акте, как упоминалось, они оба зайдут за косой угол брандмауера и останутся лишь в речах других персонажей.

Многие, писавшие о пьесе «На дне», выставляют Луку лжецом злонамеренным, даже провокатором. Что толку от демагогии Луки, считают они. Анна все равно умирает, как ни утешал ее Лука, Васька все равно убивает Костылева, Актер все равно узнает правду насчет лечебницы для алкоголиков. Но Лука дей-

ствительно утешал умирающую, даже торопил ее помирать, а не спасал от смерти. Да, Васька «ошибается» в минуту, когда Лука не может его предостеречь. Актер, поверив в лечебницу, бросает пить, откладывает пятиалтынные, даже вспоминает отрывки забытых ролей. Убивает его не ложь Луки, а правда Сатина. Лука-то думает иначе: «Не всегда правдой душу вылечишь». Монолог Сатина о человеке-правде — полное отрицание слабого, цепляющегося за ниточку обмана Актера. Актера, но не Луки.

Лука никакой не злоумышленник, он доброжелателен и участлив, и не ко всем вообще, а к таким же, как он сам, людям страшной жизни. Костылева и Василису он ненавидит, над полицейским Медведевым издевается достаточно зло. Он давно притерпелся к мерзостям жизни и учит обходить их сторонкой. Иные его заповеди — соль куцкого обывательского благоразумия: хлеба нет — лебеду едят; там хорошо, где нас нет; терпи или беги куда глаза глядят, на край света и т. п. Наставления такого рода чередуются с бесспорно верными словами: «кто кому хорошего не сделал, тот и худо поступил», «человека приласкать никогда не вредно», «тюрьма — добру не научит, и Сибирь не научит... а человек — научит... да! Человек — может добру научить...» И лейтмотивом в речах Луки проходит: «уважьте человеку», «человек должен уважать себя», «уважать надо».

Этот странный вероучитель не хочет навязывать свои максимумы, не требует абсолютного послушания. На вопрос Васьки о существовании бога он отвечает: «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...» Верь хоть в бога, хоть в черта, но верь. Важно наличие веры, это утешает и согревает. Хуже всего полное безверие, как у Бубнова, Барона, Клеца. А самая главная вера — человек: «уважьте человеку». В уважении к человеку с Лукой сходится и Сатин. Но только оба они, и Сатин и Лука, по-разному понимают слово «уважать».

Сатин в последнем действии пьесы дает Луке чрезвычайно точную оценку: «Он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей»; «Старик? Он — умница!.. Он подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету». Лука поразили своими истинами, ими он всколыхнул души. Сатин (а с ним драматург) принимает слова Луки об уважении к человеку, о том, что человек живет для лучшего и т. д., но напрочь отбрасывает слова о необходимости утешительной лжи. «Кто слаб душой... — тем ложь нужна», — это сказано прямо про Актера, и трагический финал: «Актер удавился», — веско подтверждает слова Сатина.

Лука и Сатин сходятся в том, что все в человеке, все для человека. «Что такое — правда? Человек — вот правда! Он это понимал...» — говорит Сатин о Луке.

«В образах странника Луки и Сатина, имеющих между собой больше общего, чем кажется на первый взгляд, Горький развенчивал пассивные анархические формы протеста, которые были присущи «бродячему люду», отсталым слоям угнетенной массы», — пишет Б. В. Михайловский в книге о пьесах Горького.¹ Ради первой половины этой фразы приводим и все остальное, хотя странно рассматривать «На дне» как пьесу об «отсталых слоях угнетенной массы», рассматривать персонажей лишь в буквальном и однозначном их жизнеподобии: пьеса метафорична по всей своей образной системе, начиная от названия. Да и что, собственно, «развенчивает» Горький в людях, развенчаных жизнью до предела? Напротив, он берет развенчанное из развенчанного и утверждает в нем человечность, те духовные возможности, которым не дано осуществиться в обстановке бесчеловечного устройства жизни.

Как бы там ни было, Лука и Сатин сходятся в приязни к человеку, в желании ему помочь. Расходятся они во взглядах на эту задачу. Лука жет — упоенно, как поэт своего дела, сам веря в придуманное. Сатин отвергает всякую ложь. «Я — понимаю старика... да! Он врал... но — это из жалости к вам, черт вас возьми!» Сам Сатин верит только в правду, то есть в человека: «Кто — сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого — зачем тому ложь? Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!» Отметая ложь и веря только в правду, Сатин еще выше ставит свободу: свободу думать, верить, хотеть. Осторожные слова Луки, сказанные Ваське: «Во что веришь, то и есть...» — у Сатина оборачиваются призывом к свободе духа: «Человек может верить и не верить... это его дело! Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум — человек за все платит сам, и потому он — свободен!.. Человек — вот правда!»

Горький не развенчивал ни Сатина перед Лукой, ни Луку перед Сатиным или какими бы то ни было другими персонажами пьесы: оба они — апостолы разных вер, возвышающиеся над слепотой и неверием толпы, вербующие себе соратников, и самый факт существования разных позиций, разных полюсов будоражит мысли, заставляет задуматься над условиями человеческого

¹ Б. В. Михайловский. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, изд. 2. М., «Искусство», 1955, стр. 111.

существования, искать правду, которая для каждого может быть только одна-единственная.

Горький подавно и не идеализировал ни Луку, ни Сатина. Способ помощи людям, предлагаемый Лукой, он в конечном счете отвергал, принимая многое из сказанного Сатиным, доверяя Сатину собственные свои мысли. Но и Сатин все-таки не герой действия, не герой Горького.

Герой Горького — не Сатин, а тот свободный и гордый человек, которого славит Сатин. «Речь Сатина о человеке-правде бледна, — писал Горький в июле 1902 года К. П. Пятницкому. — Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!»

Этому действительно своему герою Горький, как уже говорилось, думал посвятить особую пьесу — «Человек».

Между тем зрители Художественного театра увидели героя Горького не в Человеке, даже не в Сатине, которого играл Станиславский, а в Луке — Москвине.

Подготовкой спектакля Горький был доволен. «Сейчас пришел с генеральной, — писал он Пятницкому 16 декабря 1902 года. — Настя, Барон, Сатин, Бубнов, Лука, городской — прекрасно». После премьеры он сообщал ему же: «Игра — поразительна! Москвин, Луцкий, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибуниин — совершили что-то удивительное».

Отношение Горького к Луке — Москвину резко изменилось, когда вышли рецензии на спектакль Художественного театра. Критик газеты «Курьер» недоумевал: «Не новое ли что-то, в самом деле, пришло к Горькому со странником Лукой? Не восстал ли бы Горький раньше против проповеди любви и сострадания?» Сомнения решительно отбрасывались: «Эпоха натиска и бурных стремлений миновала для нашего писателя. У Горького слагается мирозерцание... Лука, бесспорно, — его герой».¹ Еще ближе отождествляя Горького с Лукой С. В. Яблоновский: «Ах, как хорошо, как талантливо, как честно и возвышенно лгал нам в этот вечер Максим Горький!.. Лука Горький солгал нам, солгал душою, полною любовью к человеку, и его ложь дала нам крылья... Спасибо Луке Горькому за его лирическую поэму!»² Похвалы такого рода были для драматурга горше брани.

¹ Нежданов. Московский Художественный театр. «На дне»... «Курьер», 1902, № 354, 23 декабря.

² С. Яблоновский. На вершине. «Русское слово», 1902, № 350, 20 декабря.

Почитав рецензии, Горький писал Пятницкому 25 декабря: «Пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю — кто виноват? Талант Москвина — Луки или же неумение автора? И мне — не очень весело». Субъективные намерения автора не совпали со сценическим результатом. В определенном смысле этот просчет драматурга сыграл и положительную роль, углубляя опыт, побуждая в дальнейшем отдать много творческих сил борьбе с реакционным «утешительством». В некоторых позднейших отзывах Горького о его пьесе содержатся попытки «уточнить» ее конфликтную основу, «добъяснить» с новых позиций прежде написанное. В мемуарных заметках о Толстом, опубликованных в 1919 году, Горький приводил отзыв Толстого о Луке: «Старик у вас — несимпатичный, в доброту его — не веришь».¹ Отзыв был тем любопытнее, что в позднейшей статье «О пьесах» (1933) Горький, касаясь разного рода «утешителей», подразумевал и самого Толстого, имея в виду моралистические тенденции великого писателя. Горький писал там: «Есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтоб им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души... Утешители этого ряда — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне», но я, видимо, не сумел сделать его таким».

Горький действительно не сделал в пьесе Луку вредоносным. Это он сделал потом, в позднейших комментариях, в том числе художественных, например, в набросках киносценария «По пути на дно», относящихся к 1920-м годам и дающих предысторию персонажей пьесы. Догматически мыслящие критики призывали театры больше считаться с позднейшими примечаниями, нежели с тем, что фактически написано в пьесе. Ничего путного, однако, не могло получиться из прямолинейных разоблачений.

Лука бессилён изменить мир, это правда. Но он хочет изменить его к лучшему. В книге о Горьком-драматурге Ю. Юзовский замечает весьма справедливо: «Иллюзия Луки состоит в убеждении, что стоит людям захотеть стать хорошими, и они станут хорошими, а лишь только они станут хорошими, то и мир станет хорошим...»² В пьесе эта проповедь Луки дана не как злонамеренная, а как несбыточная. Известную пользу она приносит.

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 14, стр. 270.

² Ю. Юзовский. Максим Горький и его драматургия. М., «Искусство», 1959, стр. 90.

Это даже потом признавал Горький. «Из утешений хитрого Луки Сатин сделал свой вывод — о ценности всякого человека», — писал он в 1928 году курским красноармейцам. И отмечал, что в словах Сатина, в его оценке человека можно услышать призыв к восстанию.¹ Революция в душах произойдет после революции в обществе — таков конечный вывод из пьесы, хотя и не сформулированный достаточно открыто, но понятный передовым современникам в преддверии 1905 года.

Открыто не называл эту тему и Чехов, который лучше многих уловил бунтарский смысл «На дне». Сравнивая обе пьесы Горького, он писал 26 февраля 1903 года А. И. Сумбатову-Южину: «Заслуга Горького не в том, что он понравился, а в том, что он первый в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту. И с христианской, и с экономической, и с какой хочешь точки зрения мещанство большое зло, оно, как плотина на реке, всегда служило только для застоя, и вот босяки, хотя и не изящны, хотя и пьяны, но все же надежное средство, по крайней мере оказалось таковым, и плотина если и не прорвана, то дала сильную и опасную течь. Не знаю, понятно ли я выражаюсь».²

Так обе первые пьесы Горького, «Мещане» и «На дне», написанные почти одновременно и исполненные Художественным театром в одном и том же 1902 году, выразили предчувствия крутых перемен накануне первой русской революции.

3

Дискуссия о человеке с солнцем в крови, то есть нормальном человеке завтрашнего дня, и о «теперешних людях», людях без семени, с жидкой, скверной, безвкусной кровью, — эта дискуссия, завязавшаяся в «Мещанах», продолжена по-разному в горьковской драматургии. В «Дачниках» (1904), пьесе, название которой еще ироничнее, чем название «Мещане», сгущены краски сатиры. Солнце как аллегория заняло в «Дачниках» меньше места, чем в предшествующих пьесах, но проповедь действенного отношения к жизни разрослась тут в плане конкретно-реалистическом. И с новой отчетливостью, с особой близостью к событиям надвигающегося 1905 года обличаются люди с жидкой

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 357—358.

² А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, стр. 58.

кровью — оторванные от народа, омещанившиеся интеллигенты.

Марья Львовна, одна из не потерявших себя интеллигентов, сознающая свой долг перед народом, бросает в лицо «дачникам» призыв: «Дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей — мы должны быть иными! Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с массою народа родством крови. . . Это кровное родство должно бы питать нас горячим желанием расширить, перестроить, осветить жизнь родных нам людей. . .» В ее монологе отзывается авторская проповедь, и недаром Горький в декабре 1905 года писал выдающемуся немецкому режиссеру М. Рейнгардту, что именно тут — ключ к драме.

Кровное родство с народом помогает Марье Львовне, юному Власу формулировать определенные ответы на стародавние вопросы русской жизни и русской литературы: «Что делать?», «Кто виноват?», противопоставлять пассивности «дачников» свои призывы к действию, их развещающему индивидуализму — свою веру в народ, свое предощущение революции. Утверждающая цель кристально ясна в этой обличительной по преимуществу пьесе.

Схватка лагерей достигает предела в четвертом действии, когда в ответ на декадентскую элегию Калерии об эдельвейсе Влас «сильно, с вызовом» читает сердитые и немного корявые стихи об идейных противниках:

Маленькие, нудные людишки
Ходят по земле моей отчины,
Ходят и — уныло ищут места,
Где бы можно спрятаться от жизни. . .

Той пьесой «со стихами, но не в стихах», о которой писал Станиславскому автор «На дне», отчасти стали теперь «Дачники». Стихи оказались полемичными, саркастическими, как и вся пьеса в целом. Не впадая в плоскость прямых памфлетных разоблачений, Горький создал трагикомедию, где скорбь сливается с сатирой, где лирике сопутствует ирония, а обличительной усмешке — радостная мысль о будущем.

Оба плана «Дачников» одинаково важны автору. Революционерка — врач Марья Львовна, ее дочь Соня, во многом автобиографический образ Власа, а с ними и Варвара, сестра Власа, пошедшая за ним к новым людям, это все подлинные герои истории. Пьеса «Человек», задуманная после «На дне», осталась ненаписанной. Но в «Дачниках» тема Человека с большой

буквы раскрылась как тема человека, сознающего свою принадлежность к творимой на его глазах истории и ответственность за историческое творчество.

Глубоким историзмом проникнут и исходный замысел пьесы. «Начал писать еще пьесу «Дачники», — сообщал Горький в июне 1902 года К. П. Пятницкому. — Думаю изображать современную «буржуазно-материалистическую интеллигенцию», как выражается Бердяев. Очень хочется подарить «всем сестрам — по серьгам», в том числе и Бердяеву небольшие.

Чувствую я, что в воздухе носится новое миропонимание, миропонимание демократическое, а уловить его — не могу, не умею. А — носится и зреет».

Работа над «Дачниками» обозначила важный этап на пути идейного роста писателя, ибо к исходу работы выяснилось, что «уловить» демократическое миропонимание Горькому в полной мере удалось. Помогло ему в этом начавшееся тесное сближение с ленинской теорией и практикой революционно-освободительной борьбы.

Впоследствии, в 1928 году, Горький вспоминал: «Подлинную революционность я почувствовал именно в большевиках, в статьях Ленина, в речах и в работе интеллигентов, которые шли за ним. К ним я и «примазался» еще в 1903 году».¹

«Дачники» были первым итогом такого сближения с большевиками, вызванного для Горького самой неотлагательной духовной, творческой необходимостью. В известной степени путь Власа и Варвары к сознательным борцам, таким, как Марья Львовна, отражал путь самого Горького, в их взглядах выразились его идеалы, в их ненависти к «дачникам» — открытые авторские антипатии.

Отзвуки ренегатской проповеди Бердяева действительно проникают в признания «дачников», позорно предающих идеалы своей голодной студенческой юности ради сытого буржуазного благополучия. Эти отзвуки — и в жалком декадентском субъективизме Рюмина, и в умиротворяющих словах Басова о мирной, «растительной» эволюции, и в неистовых саморазоблачениях Суслова. Тему отступничества варьируют, каждый по-своему, и разнесчастные мещане Дудаковы, и верткий Замыслов, и когда-то кудрявый и модный, а ныне безжалостно облысевший беллетрист Шалимов.

Пророчески предсказана суть политической реакции, сменившей эпоху первой русской революции. Нанесен меткий преду-

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 439.

предительный удар по взглядам, выраженным позднее тем же Бердяевым и другими в сборнике «Вехи», этой энциклопедии либерального ренегатства.

Персонажи из лагеря омещанившейся интеллигенции сами разоблачают себя в пьесе гаденькими мыслями, подленькими поступками.

Неторопливая дачная жизнь определяет течение печальных эпизодов. Тихая и спокойная жизнь, с пересудами, ухаживаниями, чаепитиями. Сумеречный вечер в загородном домике напоен, кажется, элегическими настроениями. Но первое впечатление обманчиво, это становится ясным очень скоро. От элегии пьеса совершает головокружительный прыжок к сатире. Среди «дачников» обозначается раскол. Подлинные герои сами заявляют себя хозяевами своего счастья. Их воинствующая мысль о высоком творческом назначении человека утверждается в борьбе с миром «дачников» и в разрыве с этим миром. А «дачники», в свой черед, злобно обороняются, отстаивая права сытых.

Убежденный и законченный «дачник» инженер Суслов признается: «Мне трудно допустить существование человека, который смеет быть самим собой». И еще он говорит о том, что «роль прямого человека — трудная роль... чтобы играть ее только недурно, нужно иметь много характера, смелости, ума...» Но Суслов не сразу открывается во всей своей цинической сущности. Он долго не осмеливается быть самим собой. Разве что «криво усмехается», по ремарке драматурга, рассказывая о Влаसे, будто бы обыгравшем в клубе пьяного купца, и эта кривая улыбка вдруг преобразует весьма благообразный, на первый взгляд, лик интеллигентного дачника. Услышать и передать пакость о ближнем доставляет Суслову радость. Сообщив сплетню о Влаसे, он тут же объявляет, что Замыслов прохвост... Таковы первые слова Суслова. А ремарки, сопровождающие их, отмечают, что говорит он угрюмо, грубовато, с желчной иронией.

Чем дальше, тем больше выясняется, как трудна в самом деле для Суслова роль прямого человека, как все меньше удается ему совладать с постоянным желчным удушьем. Полное самооблачение наступает в финале, как кульминация драматического конфликта.

«Я обыватель — и больше ничего-с! — задыхаясь от ярости, кричит «прямой человек» Марье Львовне. — Вот мой план жизни. Мне нравится быть обывателем... Я буду жить, как я хочу! И, наконец, наплевать мне на ваши рассказы... призывы... идеи!»

Долго сдерживаемая ненависть, накопившись, прорывается наконец с иступленной силой.

«Вы видите, как ужасна правда?» — с душевной надсадой спрашивает Рюмин, один из тех нищих духом людей, кого правда может сбить с ног, уничтожить.

Правда о Суслове действительно ужасна, и тем необходимее установить ее в пьесе.

Недаром особенно остерегаются и побаиваются Суслова его же «меньшие братья» — не только Рюмин, но и адвокат Басов, и литератор Шалимов, и другие искатели компромисса.

Если Суслов показывает зоологический оскал «дачника», то Басов олицетворяет растительный способ существования в этом мире. «К жизни надо относиться, господа, дружески, доверчиво... благожелательно», — призывает Басов, тоже давно забывший юношеские мечты. Преуспевающий адвокат со скукой поддерживает «серьезные» разговоры и не на шутку пугается, когда скрытые противоречия вдруг принимают форму острых стычек. Он оживляется, едва набегают повод к свежей сплетне, когда на столе появляется бутылка хорошего вина и закуска. «Он смотрит на жизнь гастрономически, — пишет Ю. Юзовский, — Жизнь для него пиршественный стол, за которым он хочет занимать место первого лакомки и обжоры».¹ Мягкотелый и беззлобный потребитель земных благ, он тут в своей стихии.

Далеко не все персонажи пьесы так довольны жизнью, как Басов, и чаще всего оттого, что не все они так вознаграждены ею, как этот разбогатевший и опощившийся интеллигент.

Тщетно порывается уйти от «дачников» Юлия Филипповна, жена и жертва Суслова, сделавшего из нее «мерзкую женщину». Принося с собой в общество шумливую, порой наигранную веселость, героиня мрачнеет в одиночестве. Ей нелегко наедине с тягостными мыслями о настоящем, но только тут она бывает самой собой. Чем ближе к финалу, тем реже приходят минуты притворного веселья, тем сильнее проступают черты душевной тревоги и усталости. Ей уже не суждено подняться от скорбных раздумий к решительному действию вслед за Марьей Львовной, Соней, Варварой, Власом.

Устал от жизни и неудачливый доктор Дудаков. Он еще вздыхает о несбывшихся надеждах, но омут «дачной» жизни все безнадежнее засасывает его. Того меньше располагает к сочувствию жена Дудакова, Ольга Алексеевна. Чужая, неинте-

¹ Ю. Юзовский. Драматургия Горького, ч. I. М.—Л. «Искусство», 1940, стр. 168.

ресная всем, она хочет незаметно пройти по краю жизни, подобно сереньким людишкам из стихов Власа, но ее суетливость то и дело некстати останавливает общее внимание. У этой интеллигентной мещанки все — в прошлом, а в настоящем — мелкие дрязги, завистливая недоброжелательность к людям и фальшивая поза матери-«подвижницы». В своем обывательском, нищенском материнстве Ольга Алексеевна противостоит не только Ниловне, но даже Вассе Железновой.

Ольга Алексеевна пробует прикрыть ренегатство материнскими обязанностями, Рюмин хочет оправдаться публичным самобичеванием. Он тоже в юности клялся, что посвятит жизнь борьбе, а теперь перед всем и каждым кается в своем бессилии отступника. Рюмин более всего развенчан в его отчаянных поисках сочувствия, когда на коленях молит Варвару о жалости и при этом становится еще ничтожнее.

Навстречу саморазоблачению «дачников» идет активное обличение их со стороны подлинных героев пьесы. «Маленькие, нудные людишки» становятся мишенью для прямых сатирических ударов в финале. Сатирические мотивы все больше начинают значить в горьковской драме. Сатирически окрашиваются даже иные возвышенные аллегории предшествующих лет.

Знакомый, не раз воспетый образ возникает в названии пьесы «Дети солнца» (1905). Но теперь этот образ полон нескрываемой авторской иронии.

Горький писал «Дети солнца», заключенный в Петропавловской крепости. Он рассматривал пьесу вначале как «веселую комедию» и, когда работал над ней в камере Трубецкого бастиона, смеялся так оглушительно, что не на шутку озадачивал тюремных надзирателей. В рукописи и в полицейской переписке по ее поводу она обозначена как «комедия». Потом слово «комедия» Горький заменил словом «трагикомедия». С таким подзаголовком пьеса фигурировала в цензурном комитете. В первом бесцензурном штутгартском издании она именовалась «драмой», на афише Художественного театра — «пьесой», в собрании сочинений — «сценами». В примечании к рассказу «Сторож» (1923) Горький упоминал о ее трагедийном характере: «В 1905 году, сидя в Петропавловской крепости, я пытался разработать эту же тему в неудачной пьесе «Дети солнца». Если разрыв воли и разума является тяжелой драмой жизни индивидуума, — в жизни народа этот разрыв — трагедия».

Разрыв между волей и разумом, между бесспорной талантливостью, духовной чистотой ученого и совершенным неумением действительно относиться к жизни — это несоответствие

окрашивается в пьесе интонациями трагикомическими, причем трагические мотивы вносит скорее не судьба самого Протасова, а судьба его сестры Лизы.

Лиза, видевшая пролитую кровь при расстреле мирной демонстрации рабочих, не может жить под давящим впечатлением увиденного. Пугающая правда жизни олицетворена для нее в образе крови на песке: «Когда я слышу что-нибудь грубое, резкое, когда я вижу — красное, — в моей душе воскресает тоскливый ужас, и тотчас же перед глазами встает эта озверевшая черная толпа, окровавленные лица, лужи теплой крови на песке».

Правда жизни, ненавистная Клецу, убивающая Актера, уничтожающая Рюмина, окрашивается кровью. Красный песок, черная толпа — это символика обнаженная, почти безусловная. Открывшаяся Лизе правда наносит смертельный удар по всем представлениям о благе и человечности, заставляет бояться жизни больше, чем смерти. В раненом мозгу девушки рождаются пугающие картины будущего, и недаром художник Вагин вполне серьезно бросает ей: «Вам идет роль Кассандры...» Одно из зловещих пророчеств Лизы объясняет многое в направленности пьесы: «Среди миллионов растет ненависть. Вы, опьяненные красивыми словами и мыслями, не видите этого, а я — видела, как вырвалась на улицу ненависть и люди, дикие, озлобленные, с наслаждением истребляли друг друга... Однажды их злоба обрушится на вас...»

Как можно опьяняться красивыми словами, когда правда так страшна и безобразна!

Душой, полной сочувствия к Лизе и Протасову, Горький ощущает, что поборниками человечности не могут быть ни те, кто считает все идеалы растоптанными, ни те, кто вообще ничего не видит вокруг себя, глух к действительным волнениям времени и палец о палец не ударит, чтобы приблизить идеалы к жизни, претворить их в реальность.

В трагические минуты истории художник Вагин пишет совершенно беспочвенную картину под названием «К солнцу!».

— Ты назови свою картину «К солнцу!», источнику жизни! — предлагает ему Протасов.

— Да, к источнику жизни!.. Там, вдали, среди туч, яркое, как солнце, лицо женщины... .

Ирония этих слов в том, что Вагин отождествляет с солнцем Елену, жену Протасова, которую он совратил. Красивые слова Вагина фальшивы не только для обостренного слуха Лизы, они таковы в своей сущности:

— Я напишу эту картину, вы увидите! — заверяет он Протасова.— И она будет петь своими красками величественный гимн свободе, красоте. . .

Понятие о свободе и красоте поистине декадентское, картонное, анархически-опошленное. Так примерно понимал их Бальмонт, выпустивший в те годы стихотворные сборники «Будем как Солнце» (1903) и «Литургия Красоты» (1905); «большой, конечно, поэт, но раб слов, опьяняющих его», — отзывался о нем Горький в 1913 году.

Вагин циничен, и это обнаруживается сразу, в прямом показе. Протасов искренне верит Вагину, он до простодушия искренен, но от этого его декларации о солнце и человечестве ничего не прибавляют в своей реальной жизненной содержательности.

«Человечество, господа! . . .» — вот масштаб мыслей Протасова. Но понятие обнаруживает всю свою отвлеченность после страшных слов Лизы о растущей ненависти миллионов. Борьба классов приняла формы острого, открытого конфликта, а Протасов опьянен словами: «Настоящее — свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее — я его чувствую, я его вижу — оно прекрасно». Восторженный оптимизм Протасова на редкость беспочвен. Все бы еще куда ни шло, если бы не оценка настоящего, которого он не знает. В самом деле, о каком свободном, дружном труде для наслаждения трудом можно было говорить тогда, применительно к действительности, взорванной революцией? Горький в рассказе «Сторож» писал о разрыве воли и разума. Воли нет и в помине. Но где же тут разум?

И все-таки ни к одному из заблуждающихся своих персонажей Горький еще никогда не был так расположен, как к Протасову. Беда становится исторической виной, и оттого первоначально задуманная комедия отзывается трагическими нотами. Но Горький, творя суд над Протасовым (а пьеса эта — все же и прежде всего суд), как будто осуждает и свою собственную романтическую фразеологию недавнего прошлого. Слова Протасова о труде-наслаждении, о человечестве, о солнце — они ведь уже давно знакомы по предшествующим пьесам Горького. Похоже, что писатель подтрунивает и над Лукой, и над Сатиным — над Сатиным даже больше, чем над Лукой. Как остроумно заметил Ю. Юзовский,¹ недостает лишь слов: «Человек — это звучит гордо», — чтобы монолог Протасова превратился в монолог Сатина.

¹ Ю. Юзовский. Драматургия Горького, ч. I, стр. 227.

Ю. Юзовский считает: это не ревизия Сатина, а «лишь предупреждение, что от великого до смешного один только шаг». Пожалуй, для такого предупреждения не стоило писать пьесу; именно ревизия Сатина много значила для Горького и тогда, и впоследствии,—не меньше, чем ревизия Луки.

В «Детях солнца» Горький расстается не только с проблематикой, но и с образностью «На дне». Его улыбка над Протасовым оттого участлива и чуть элегична, что писатель обращает ее отчасти и к самому себе вчерашнему, к кругу бывших образных ассоциаций.

С ассоциациями этими расстаться, впрочем, не легко.

Временами Протасов так увлечен, так искренен, что словами своими способен на минуту воспламенить и поникшую сестру:

«Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей душу радости!»

Монолог, переходящий в стихотворный поединок Лизы и Вагина на ту же тему о будущем, о «светлом храме свободы, правды, красоты», завершается, однако же, выводами малоутешительными для романтического мечтателя. «Мне грустно видеть,—говорит Лиза,— что так много хороших мыслей, вспыхнув, исчезают, как искры в ночной тьме, не освещая людям дороги!» И ветеринар Чепурной, друг Лизы, резюмирует совсем коротко: «Да... красота лучше... а правда — нужнее людям...»

«Дети солнца» — пьеса, где Горький прощается с романтической образностью, грустно иронизирует над ней (в следующей пьесе, в «Варварах», от нее не останется следа) и в то же время оттачивает обличительные приемы «Дачников».

Сатира, обращенная в адрес «детей солнца», сложнее сатиры против «дачников». Пьеса «Дети солнца» — один из тонких примеров движения драматурга к сатирическому результату, который не всегда и не во всем достигается собственно сатирическими средствами.

Горький и улыбается, и смеется, и издевается в этой пьесе. Все же как раз в отношении к Протасову он меньше всего «юморист». Он открыто осмеивает других, а его конечный вывод между тем больше всего ударяет именно по центральному герою.

Протасов многим мил и симпатичен Горькому, и прежде всего бескорыстной преданностью науке, самоотверженным по-

рывом к истине, добру, человечности. Правда, если вникнуть в то, чем же практически занят Протасов, окажется, что он, между прочим, безуспешно пытается создать искусственный белок или нечто вроде того. Можно, конечно, рассматривать эти попытки всерьез, как стремление «овладеть тайной жизни на земле». Можно отнести к ним и с иронией. Последнее, по логике обстоятельств, верней.

Авторской насмешкой окрашен, например, первый диалог Протасова и Мелании Кирпичевой, но смешна здесь главным образом собеседница героя.

— Требуйте всего, всего! — предлагает Протасову эта прямодушная мещаночка, плохо скрывающая свою влюбленность.

— У вас есть куры? — огорошивает ее в ответ Протасов.

— Куры? Какие куры?

— Домашние птицы... вы же знаете! Семейство куриных... петухи, куры...

Мелания смешна, а потом и все более трогательна в ее беспомощных, ни на что не претендующих чувствах к Протасову. С ней в пьесу входит светлая комедийная нота.

Хищник-приобретатель Назар Авдеевич и его достойный отпрыск Миша, словно вышедшие из «Леса» Островского или со стороны Щедрина и в этом несколько даже традиционные, приоткрывают иной, мрачно-сатирический план пьесы. Но не они оказываются в числе основных действующих лиц пьесы, сатирической по своим выводам.

Сразу же за признанием донкихотского благородства Протасова начинаются расхождения драматурга с героем. Между аполитичным поборником науки для науки и неотложными нуждами народа разверзлась пропасть. Пропасть — и между прекраснодушными фразами Протасова о гуманности и его черствым невниманием к Егору, к его больной жене, к «няньке», к собственной сестре, жене, ко всем окружающим. С сожалеющей усмешкой Горький разглядывает своего героя. Слова Протасова о солнце в крови, так гордо звучащие поначалу, постепенно обнаруживают всю свою беспочвенность. Они выглядят нелепыми, едва их пробуют применить к чему-то конкретно жизненному.

Рабочему Егору, избивающему жену, Протасов говорит в начале пьесы:

— Вы — человек, вы разумное существо, вы самое яркое, самое прекрасное явление на земле...

— Я? — недоверчиво переспрашивает тот.

— Ну да! — убежден Протасов.

Слова эти не могут не показаться Егору чудными, хотя Протасов искренен беспредельно.

Недоразумение, комическое поначалу, к финалу пьесы оборачивается настоящей трагедией. Стороны не способны понять друг друга. «Люди должны быть светлыми и яркими... как солнце...» — растерянно твердит свое Протасов, а Егор заявляет ему грубо и со злобой: «Не тронь меня, барин...» Пропасть непонимания и вражды разверзлась между пострадавшим народом и прекраснородушной близорукой интеллигенцией, оторванной от жизни.

«Человек — это звучит гордо» — эти слова вновь подвергаются тут обсуждению. Как выясняется теперь, мало говорить людям, что они хороши: мало не только потому, что люди разные, но и потому, что кроме разговоров нужны доказательные поступки, действия.

Вместе с дискредитацией Протасова в финале снижается и романтическая образность минувших времен. Солнце в крови оказывается только навязчивой фантазией Протасова. На самом деле кровью обогрена страшная жизнь народа. «Море красного песка», — этими словами из стихотворения Лизы символически заканчивается пьеса.

За одобрительной на вид, даже восторженной оценкой явления таится скрытая насмешка. Субъективная трагедия Протасова оборачивается объективной сатирой на «честные заблуждения» его самого и его среды.

Достигнутый Горьким результат не укрылся в свое время от буржуазных критиков. Враждебная статья С. В. Яблоновского о «Детях солнца» называлась «Жестокость». Е. А. Колтоновская поносила пьесу как злую сатиру на интеллигенцию, как памфлет того же порядка, что и «Дачники». Не случайно постановки обеих этих пьес в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской вылились в бурные политические демонстрации, расколовшие пополам зрительный зал.

Московский Художественный театр воздержался от постановки «Дачников». В «Детях солнца» он стал целиком на точку зрения Протасова и оказался нечувствителен к авторской иронии. Название пьесы было принято всерьез, в буквальном смысле.

Это сердило драматурга. В. И. Немирович-Данченко потом признавался: «Горький остался у меня в памяти, каким был

на одной из репетиций «Детей солнца»,—раздражительный, потерявший всякий интерес к этому спектаклю...»¹

26 сентября 1905 года, после репетиции, Горький писал Е. П. Пешковой: «Поставлено отвратительно. Игруют—пакостно. Пьеса вся искажена и, вероятно, со скандалом провалится». Так оно и случилось.

За это Ю. И. Айхенвальд после премьеры строго отчитал «непоследовательного г. Горького». «Отдать все яркие лучи, всю моральную красоту людям интеллигентного круга,—возмутился он,—назвать их по преимуществу детьми солнца, а на долю простого люда оставить душевную тупость и тьму, это—делег совершенно несправедливый и особенно неожиданный в устах Максима Горького. Вчерашняя идеализация босячества перешла в осуждение, и на сцену явились заклеяменными те самые пловцы дна, которых недавно показывали нам в таком симпатичном освещении».²

Театр односторонне воспринял пьесу, как защиту интеллигенции от народа, критик вознамерился защитить простой люд от автора пьесы. В действительности все обстояло сложнее, ибо изменился не объект идеализации, а метод показа: Горький и любит своего Протасова, и осуждает его, название пьесы «Дети солнца» звучит и иронично, и всерьез, и чем дальше, тем все ироничнее и серьезнее.

После неуспеха «Детей солнца» Художественный театр и Горький расстались надолго. «Неувядаемое «На дне» непрерывно блесло в репертуаре, — вспоминал В. И. Немирович-Данченко, — но то, что я называл «горьковским» в самых недрах коллектива, таяло вместе с охватившей Россию реакцией».³

То, что подразумевал под «горьковским» Немирович-Данченко, впрочем, видоизменялось раньше всего в драматическом творчестве самого Горького. «Фейерверочно яркий» талант. «Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни»,—писал Немирович-Данченко.⁴ Вот эта фейерверочная яркость и этот звон постепенно окрашивались суровой иронией и явно шли на убыль в пьесах Горького, возникших на гребне революционной волны 1905 года.

¹ В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 280.

² Ю. А. [Айхенвальд]. Современное искусство («Дети солнца» М. Горького в Художественном театре). «Русская мысль», 1905, № 12, стр. 222—226.

³ В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 282.

⁴ Там же, стр. 241, 242.

«Дачники», «Дети солнца», «Варвары», помимо их самостоятельной художественной ценности, были важны и как ступени перехода от романтической образности огня и железа, солнца и крови к немногословной, изнутри рождающейся героике дел Синцова, Грекова, Акимова и других рабочих людей из пьесы «Враги».

Если в «Варварах» (1905) и мелькнет образ огня, то лишь для того, чтобы можно было иронически назвать уездную глушь «огненной землей», краем дикарей.

Если и возникают в начале пьесы романтические представления о герое, то для того, чтобы подвергнуться последовательному разоблачению и претерпеть крах. «Огонь»,— говорит о Черкуне мечтательница Надежда. Нет, «личность бесстрастная»,— считает друг Черкуна, скептик Цыганов.

Инженер-путеец Черкун появляется на сцене как сверхчеловек, как рыжая ницшеанская бестия. Но по мере движения действия он рыжее, так сказать, и в фигуральном смысле слова — превращаясь в осмеянного персонажа.

В застойный мир, нарисованный с едкой издевкой, Черкун вторгается как разрушитель и строитель, как широкая натура, волевой характер. Он смело утверждает свое право сильного, и эта сила привлекает к нему других. Лишь со временем обнаруживается варварски бесплодная изнанка этой энергической видимости. «Голодный инстинкт, чуть прикрытый ветошью романтики»,— отзывается о Черкуне все тот же Цыганов, изверившийся во всякой романтике вообще.

С Черкуном возникает новый поворот темы «прямого человека», «человека, который смеет быть самим собой». Похоже, что Черкун именно таков. «Железо — сила, которая разрушит эту глупую, деревянную жизнь...» — вот его вера. Он искренен ничуть не меньше Протасова, он говорит, что думает, и делает, что говорит, не зная в этом смысле протасовского разлада воли и разума. Но если Протасов — воспламеняющийся, восторженно горящий интеллигент и привлекательный и смешной в своей оторванности от прозы жизни, то Черкун, при его внешности романтического героя,— трезвое, заурядно практическое существо. Не воинствующий мещанин Суслов — отнюдь нет! Не подлец, не ренегат, а просто человек для себя.

Протасов совершенно забывает о себе и о близких ему людях в поисках счастья для человечества. Черкун к человечеству глубоко равнодушен, а весьма значительную его часть откровенно презирает. Человек звучит гордо для него в буквальном и однозначном смысле слова, то есть применительно лишь к нему

самоу, к Черкуну; но как раз в этом случае Человек с большой буквы превращается в человечка.

Такова действительная сущность «Жоржа» Черкуна. Она заставляет отшатнуться от него и Надежду Монахову и Лидию Павловну, искавших в нем огонь и силу.

Жалкий Черкун «глухо, с отчаянием» сетует в финале: «Здесь невозможно сохранить себя, поймите это... невозможно! Сила этой жизни... этой грязи...» Глупая, деревянная жизнь гнет и обламывает «железо».

И Лидия «гневно», по авторской ремарке, прерывает Черкуна. «Всюду — жалкие, всюду — жадные...»

Выстрел Надежды Монаховой, кончающей самоубийством, прерывает уничтожающее Черкуна объяснение.

Но ведь это сами Лидия и Надежда в поисках человека обличили Черкуна в романтические одежды: одежды изнашиваются на глазах, превращаются в лохмотья, в ветошь, король оказывается голым.

Черкун не только не может, — он и не хочет быть романтическим героем. У него нет к тому ни потребности, ни призвания. Он слишком, до прямолинейности трезв. Не станет же он героем потому только, что кому-то этого сильно захотелось!

Надежда не может жить без мечты о человеке-герое, мечты, как ей кажется, сбывшейся с появлением Черкуна. Житейская низость не может пристать к чистой душе Надежды, но может убить эту душу.

Лидия ошиблась в Черкуне, и Черкун потерял для нее всякий интерес: он, но не тот настоящий человек, которого она искала и будет искать дальше. «Пусть это мечта... но я буду искать человека...» — говорит она.

Эта же ошибка стоит Надежде жизни.

Блок считал Надежду Монахову лицом поэтичным и трагическим: «Мне кажется, что вся пьеса «Варвары» написана для этого характера. Можно думать, что это и есть — «человек» — истинная героиня пьесы — за неимением героя». ¹ Горький особо выделял ее, когда писал о своей пьесе режиссеру Н. Д. Красову: «А если решите ставить «Варваров» — имейте в виду Монахову. Она искренно верит в возможность какой-то великой, пламенной и чистой любви, верит в человека-героя, достойного этой любви. Она любит Черкуна с первого взгляда — за его смелые глаза, резкие движения, она думает, что вот — герой! Все время

¹ Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 175.

она покорно, но уверенно смотрит на него, ждет его. Она не может не думать, что он — для нее, она — для него. В последнем акте она не может сразу поверить в свою ошибку, но, когда она убеждается, что ошиблась, — в этот миг ее сердце умирает».¹

Детски наивная мещаночка Надежда, падчерица окурощины, зря искала в жизни, окружающей ее, героя наподобие тех, о которых читала в книжках. Полю увлекал испанский дворянин дон Сезар де Базан, но в жизни она нашла большее — Нила. Надежда, повстречав противоположность Нила — Черкуна, разуверяется в смысле существования, где идеальное недостижимо.

Для одних романтический герой может служить призывом к действию; на других он может навевать «сон золотой». Пробуждение от «сна золотого» убило Актера, но разбудило мечту о гордом человеке у Сатина. Теперь мечта о человеке, которую низко уронил Черкун, зовет на продолжение поисков Лидию. Гибель мечты у Надежды отзывается выстрелом в сердце.

Горький вновь ставит вопрос об опасности лжи. Но при этом он обрывает многие романтические перья собственного производства. «Ветошь романтики» — эти слова звучат у него впервые. Ветошь — зло. Она сгубила самую поэтическую натуру в уездном городе Верхополье.

Так пьеса, повествующая о вторжении цивилизованных варваров в стан варваров диких и непросвещенных, под конец обернулась трагикомедией. В самом названии пьесы — «Варвары», как прежде в «Детях солнца», в «Дачниках», высказалась, говоря словами Белинского, «ирония уже не частной, а исторической жизни»: ибо «есть точки, где комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех».² Эти слова помогают уяснить и жанровую природу, и исторический смысл драматургии Горького. Мотивы героини и мотивы сатиры образуют там живое, подвижное единство.

Многообразие выразительных средств Горького-драматурга особенно сказывается во «Врагах» (1906), пьесе, написанной почти одновременно с повестью «Мать» и замечательной по силе революционного утверждения нового. Впервые в русской драматургии тут изображена в наглядном сценическом действии классовая борьба эксплуатируемых и эксплуататоров.

¹ М. Горький. Собр. соч., т. 29, стр. 47.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. М., изд. Академии наук СССР, 1955, стр. 90.

Впервые достигнуто подлинное многообразие положительных характеров — людей труда, революционных пролетариев. Впервые изображен во главе организованного движения рабочих профессиональный подпольщик — Синцов, а с ним его ученики и помощники Греков, Рябцев, Акимов. Пророчески звучит предсказание актрисы Татьяны Луговой, порывающейся к рабочим: «Эти люди победят!..»

Татьяна, единственная из персонажей пьесы, тоскует о звонких словах и огненных образах: на то она и актриса. «Я хочу дрожать от страха, от радости, я хочу говорить слова, полные огня, страсти, гнева... слова, острые, как ножи, горящие, точно факелы... я хочу бросить их людям множество, бросить щедро, страшно!.. Пусть люди вспыхнут, закричат, бросятся бежать... Но таких слов — нет». Их нет в кругу «культурных людей», с которыми она связана родством и социальной принадлежностью. Но она не находит ни малейших признаков показной романтики и среди революционных пролетариев.

Односложно, с спокойной уверенностью отвечает своим хозяевам-противникам скромный конторский служащий Синцов. Это немногословный, замкнутый человек. Его ровная холодность создает осязаемую дистанцию между ним и его врагами, заставляет относиться к нему с уважением и невольной опаской. Синцов — из тех, кто действительно «смеет быть самим собой». О том же говорит и простота его товарищеского общения с рабочими. В диалоге Синцова с Грековым особенно открывается твердость организатора, неторопливая собранность природы, прямодушная ирония. Молодой слесарь Греков душой тянется к Синцову, и в подпольной работе наступает ранняя, но глубокая идейная зрелость революционного борца.

Татьяна произносит свой монолог, по ремарке автора, «беспокойно». Спокойствия нет в стане хозяев. Их голоса, как подсказывают другие ремарки, звучат то «испуганно», то «тревожно», то «растерянно». Уверенность, твердость — достояние Синцова и его друзей. «Они живут дружно, они верят друг другу... Я их ненавижу!» — восклицает Клеопатра Скроботова и сетует на то, что «мы живем все враждая, ничему не веря, ничем не связанные, каждый сам по себе...» Правое дело вербует и плачивает вокруг себя друзей, индивидуализм собственников делает каждого врагом каждого. Мало того, революционный пролетариат меняет самое представление Горького о героике, отвергает героику громких слов и сверкающих образов. «Но почему они так просты... так просто говорят, просто смотрят — почему? В них нет страсти? Нет героизма?» —

искренне и глубоко задумывается Татьяна. Ей, актрисе, новы и непонятны столь «нетеатральные» проявления революционного народного духа. Но ей необходимо это понять, потому что она настоящий, честный художник, а кроме того, не отягощена собственностью — напротив, тяготится, как и ее муж Яков, брат фабриканта Захара Бардина, принадлежностью к кругу собственников.

И не о брате, а о врагах брата — о рабочих говорит Яков жене: «Нравятся мне эти люди!.. Они спокойно верят в свою правду...» Яков уходит из жизни, уходит с дороги этих нравящихся ему людей, потому что быть помощником им он уже не в силах.

Самым значительным воплощением простоты и мудрости народного революционного духа выступает в «Врагах» старый рабочий Левшин. Этот седобородый правдоискатель на трудном опыте жизни дознался до начала всех начал: собственность, «копейка» разрушает все естественные человеческие связи, все представления о справедливости, о добре. Народный гуманизм, лишенный примирительных фантазий Луки, хотя и напоминающий иногда фразеологию лукавого праведника, заставляет Левшина усомниться в доброте самого «доброго» хозяина и недоверчиво ухмыляться при разговорах о чувствительных господах. Не потому, что он против человечности вообще. Нет, и в пределах сценического действия, рисующего обнаженную борьбу классов, он человечнее, справедливее любого из «хозяев». Даже по отношению к самим «хозяевам». В минуту, когда несут смертельно раненного Михаила Скроботова и Николай Скроботов, прокурор, добивает умирающего брата расспросами об убийце, Левшин оказывается куда сердечнее. «Вы бы не тревожили его в такую минуту...» — советует он прокурору. «Молчать!» — кричит тот в ответ. И с высоты большого духовного и нравственного превосходства Левшин сожалеюще произносит: «Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из-за копейки пропадем...»

В поисках, в напряженном внутреннем развитии, прозревая в ходе борьбы, живет Левшин, и, человечески сожалеющий о враге вначале, он сталкивается лицом к лицу с врагами, с тем же прокурором Скроботовым, к финалу.

Первоначально пьеса заканчивалась, как выводом, словами Левшина: «Не тот убил, кто ударил, а тот, кто злобу родил!..» На языке народного гуманиста-правдоискателя ответственность за классовую вражду перелагалась на хозяев, на собственнический лагерь, родивший злобу. Левшин тут до конца оставался верен своей философии, своей фразеологии, и драматизм его

судьбы особенно оттенялся тем обстоятельством, что с этим моралистическим взглядом на классовую борьбу Левшин все равно оказывался, не мог не оказаться в стане борцов: к тому вела сама логика борьбы.

Новый финал, введенный Горьким в 1933 году для спектакля Ленинградского академического театра драмы и с тех пор закрепленный в тексте, дал другой поворот судьбы Левшина и другой, исторически активизированный вывод: «Теперь сами загорелись — не погасишь!» Фразеология, близкая Луке, сменялась образностью, близкой Сатину. Она несколько нарушила теперь тот строй «простоты», о котором говорит Татьяна, и ввела как раз ту открытую героическую ноту, по которой Татьяна скупала и которой драматург в свое время намеренно избегал. Все же она едва ли противоречила, в конечном счете, логике характера Левшина и весьма выразительно определила исторический смысл событий, дала ударный итог.

Небывалый прежде у Горького синтез художественных приемов характерен для «Врагов». В пьесе столкнулись разные представления о героическом: Татьяна видит героя стоящим над толпой и громогласно вещающим ей нечто призывное; рабочие спокойно, без лишних слов идут к своей правде, не видя в том ничего исключительного. Пьеса отличается и богатством сатирических оттенков в обличении противников. Применительно к разным персонажам сатира возникает то как изначальная данность, то как результат тончайшего психологического анализа. Не случайно, должно быть, сам драматург считал «Врагов» веселой пьесой. «Написал 3-актную пьесу «Враги» — ничего, веселая», — сообщал он в августе 1906 года А. В. Амфитеатрову и повторял в следующем году в цитированном письме к Н. Д. Красову: «Вещь веселая и простая...»

Во «Врагах» наиболее смешные черточки, наиболее резкие сатирические краски получили с самого же начала отставной генерал Печенегов и отставной солдат Конь, его пожизненный денщик, вещественная реализация представлений деревянного солдафона об оловянном солдатике. Они символизируют странный порядок жизни, которым порождены. Рядом с этими персонажами можно поставить еще нескольких, например конторщика Пологого, нелепо жестикулирующего и нелепо разговаривающего, уверенного, что «язык дан человеку для вознесения жалоб». Сатира здесь дана заранее — именно потому, что не этих персонажей Горький считает главными носителями зла. Жестоко осмеянные, они остаются все же на периферии драматического действия.

В центре сатирического анализа драматурга — разоблачение либеральствующего фабриканта Захара Бардина. И происходит оно совсем другим путем.

Это разоблачение психологически и действительно оправдано так же, как оправданы ступеньки восхождения старого рабочего Левшина от народно-гуманистических поисков к упорной и бесстрашной борьбе с Бардиным и его классом. В перипетиях борьбы Левшину открывается вся правда о «добрых господах», а вместе с Левшиным она открывается и читателю, зрителю. Ибо и сам Бардин разительно преобразается в ходе и исходе этой борьбы.

«Золотой был человек, мухи не обидел!» — иронизировал над российским либералом Ленин в статье «Памяти графа Гейдена».¹ Приятный, добрый негоциант, само благодущие, само обломовское мягкосердечие — таков Захар Бардин в первом акте. Почти все его реплики сопровождается недоуменная, вопросительная интонация.

Надо было совершиться революционной вспышке на его фабрике, чтобы увидеть, как линияет и облезает либеральный глянец расслабленного барина. Он и рад бы быть добрым, да не выходит. «Что же делать? Если нападают — надо защищаться», — оправдывается Захар в последнем действии. Но оттого, что обнажается истинная, волчья шкура мстительного хищника, Бардин не становится ни капельки страшнее. Наоборот, в финале он особенно труслив и жалок. Великолепной издевкой над Бардиным отзывается его последний диалог с арестованным подпольщиком Синцовым. Бардина одолевает смущение, он поспешно сбегает. Испуг проявляется потом еще резче. «Уйди! Немедленно... уйди!» — панически кричит Бардин негодующей Наде, которая бросает ему в лицо гневные слова правды, называет его и его охранителей-жандармов бессовестными и жалкими.

Захар Бардин, ненавистный Горькому либерал, осмеян и уничтожен смехом. Обличение последовательно идет к финальному сатирическому выводу об этом персонаже, и такой вывод развенчивает Бардина с сокрушительной силой. Сатирические мотивы горьковских пьес сплошь и рядом складываются не сразу, не вдруг, они зарождаются постепенно и вполне заявляют о себе лишь к исходу драматических событий.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 13, стр. 41.

Вообще, когда горьковский персонаж первый раз появляется на сцене, о нем еще нельзя сказать с уверенностью, фигурой какого значения окажется он в конце концов. Если на минуту представить себя любознательным читателем и зрителем 1902 года, прочитавшим или увидевшим в театре «Мещан», скажем, после «Детей Ванюшина» С. А. Найденова, как тут догадаешься, что Бессеменов-отец или Бессеменов-сын, такие поначалу цельные, явятся очень скоро главными мишенями горьковской сатиры, станут при всей своей жизненной достоверности растрепанными и смешными? А «дачники», «варвары», «последние», «чудаки» — герои одноименных пьес? . . .

Жанровую природу своих пьес Горький не любил уточнять. Подзаголовки у них, как правило, одинаковы: «Мещане» — сцены в доме Бессеменова, «Варвары» — сцены в уездном городе, «Дачники», «Дети солнца», «Враги», «Чудаки», «Васса Железнова», «Фальшивая монета», «Зыковы», «Егор Булычов и другие» — все сцены да сцены. Только «Последние» названы пьесой. Иные драматические вещи совсем лишены жанровых характеристик, а если обладали ими вначале, то потеряли потом, в окончательных публикациях.

В самом деле, нелегко дать исчерпывающую жанровую характеристику горьковской пьесе. Нелегко из-за богатства содержания и многопланности структурной формы, из-за того, что в пределах действия образуется живое, неразложимое стилевое единство сразу нескольких героических, комедийных, трагикомических линий и судеб, а жанровый итог, как итог оценочного порядка — применительно к отдельным лицам и группам лиц — возникает в ходе и исходе борьбы.

Уже о «Мещанах» можно говорить не только как о пьесе с сильной романтической утверждающей темой, но и как о пьесе сатирического прицела. Жизнеутверждение иногда не обходится без помощи сатиры. Во имя нового, здорового, светлого в жизни и творится суд над пакостным, враждебным.

Горький ненавидел мещанство. Но Бессеменовы, отец и сын, — не просто отрицательные персонажи. Они еще персонажи смешные и осмеянные. В «Мещанах» имеются градации отрицательных характеристик. Как говорилось, сочувствия не вызывает и Татьяна. Но она не сатирический образ. Она взывает к жалости и она действительно жалка. Ее отец и ее брат достойны негодующего смеха.

Пьеса резко противопоставляет миру потомственных и почетных мещан светлый мир новых людей, деятелей, борцов, дополняя тему людей без будущего темой о рождающихся хозяевах жизни. «Шишкин, Поля, Нил, Перчихин, Тетерев и — даже Елена — вот мои любимцы», — мог смело писать Горький актеру Художественного театра А. А. Тихомирову, игравшему Шишкина.

В том же лагере и честное, благородное лицо — смех, говоря известными словами Гоголя. Способность смеяться одних и неспособность к этому других — важная черта размежевания персонажей.

— Ты что тут скалишь зубы? — набрасывается Бессеменов-отец на Тетерева в финале. — Ты! Язва! Дьявол! Долой с квариры! ..

Такие возгласы не могут не вызывать смеха у читателя и зрителя, смеха над «бессеменовщиной».

Нил смеется над нудным, потерянным Петром, смеется так заразительно, что и тихая Поля улыбается.

— Батюшки! — изумленно восклицает Нил. — Да ведь это что же? Ну, тебе остается одно — беги! Беги в пустыню! ..

Он бросает веселый вызов и старикам Бессеменовым, парирует их угрозы и вышучивает их резоны:

Бессеменов. Болтай больше! Что-то, я смотрю, ты про начальников-то легко говорить стал. . . смотри, худа не было бы!

Нил. Начальникам худо не бывает. . .

Акулина Ивановна. Отец не про них говорит, а про тебя.

Нил. Ага, про меня. . .

Бессеменов. Да, про тебя!

Нил. Ага! ..

Бессеменов. Ты не гакай, а слушай. . .

Нил. Я слушаю. . .

Бессеменов. Зазнаваться ты стал. . .

Нил. Давно?

Бессеменов. Ты таким языком со мной не смей говорить!

Нил. А у меня один язык (*высовывая язык, показывает*), и я со всеми им говорю. . .

Акулина Ивановна (*всплескивая руками*). Ах ты, бесстыдник! Кому ты язык показываешь?

Кому адресована тут насмешка драматурга? Разумеется, тем же, кому адресует свою озорную насмешку и его герой.

И даже соболезнуя Татьяне, Нил по существу осмеивает ее жалкий культ рассудочного страдания: «Плохая у тебя, Таня, привычка делать из пустяков философию! Дождь идет — философия, палец болит — другая философия, угаром пахнет — третья». Несколько лет спустя, в «Заметках о мещанстве»,

напечатанных в первой легальной большевистской газете «Новая жизнь» и понравившихся Ленину, писатель с большой силой разовьет тему трагикомедии мещанского прозябания.

Нет надобности приводить сходные обличительные реплики Шишкина, Перчихина, Елены Кривцовой в адрес «бессеменовщины».

Однако сатирические характеристики складываются в «Мещанах» не только из обличительных оценок, высказанных противниками «бессеменовщины». Они возникают также из признаний самих Бессеменовых. Чем дальше, тем больше самораскрытие этих персонажей оказывается одновременно и их саморазоблачением. «Аккуратностью весь свет держится, — убежден старик Бессеменов. — Само солнце всходит и заходит аккуратно, так, как положено ему от века. . .» В этих смехотворных трюизмах звучит откровенная авторская издевка.

А ведь по первому знакомству мы и не думали смеяться над суровым и в этой своей суровости благообразным стариком. Сатирическая оценка не дана заранее — указующим перстом драматурга. Жанровые признаки в горьковской драме сдвигаются и сгущаются по мере накопления событий, сатира возникает по ходу действия как естественный вывод из происходящего.

Разумеется, сатирическая задача не была первостепенной для автора «Мещан»: больше всего его привлекало утверждение новых людей, органически враждебных навыкам мещанского уклада жизни. Рассматривая явления в их политических тенденциях и перспективах, писатель славит своих «любимцев» — Нила и тех, что идут с ним. Но уже название пьесы свидетельствует о том, как напрасно недооценивается порой и эта вторая, сатирическая задача, тоже далеко немаловажная и неразрывно связанная с главной.

Характерные признаки сгущаются как вывод, как оценка не только в «Мещанах». Нити сатирического обобщения отчетливо прорастают, от действия к действию, и во многих других пьесах Горького. Там тоже оценка рождается из конкретных бытовых, психологических примет. Постепенно сгущающейся сатирической краской он пользуется по-разному в разных пьесах, в зависимости от требований содержания, а иногда и с разной степенью удачи.

Этот способ ему просто не удалось применить так, как он хотел, в характеристике Луки из пьесы «На дне». Много позднее, в упоминавшейся статье «О пьесах», Горький писал, что «в наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и — комическая». Все-таки Лука как «комическая фигура» не состоялся. Решительно не удалось

«высмеивать» Луку тем прямолинейно мыслящим режиссерам и актерам, которые пробовали исходить из того, что предполагал написать Горький в пьесе, а не из того, что написал он в ней на самом деле.

Такой прямолинейности не терпит драматургия Горького и во всех других случаях. Не терпит она и механической похожести в трактовке положительных персонажей как героических и отрицательных персонажей как сатирических. Ни в «Мещанах», ни в «Дачниках», ни в «Варварах», ни во «Врагах» — нигде писатель не действует краской одинаковой плотности и густоты, а намечает тонкие градации оценок. В частности, он вводит и разные грани насмешки, иронии, сарказма. К сатирическим выводам он умеет приходить различными путями. Напрасно было бы полагать, будто мера сатирической обнаженности образа непременно тем выше, чем злоуреднее изображаемое явление. Горький никогда не решал таких уравнений без неизвестных.

Например, «Дачники» и «Дети солнца» демонстрируют два разных подхода писателя к близким, почти однородным явлениям. Но внутри каждой из этих пьес определяются свои градации, свои различия в оценке тех или иных признаков общего. Замыслов в «Дачниках» наделен куда более обнаженной сатирической характерностью, чем его патрон Басов. Значит ли это, что Горький считал Замыслова более серьезным и опасным противником, чем Басова? А ироническая пьеса «Дети солнца»? Разве уступает она по своей актуальной художественной остроте боевому обличительному памфлету «Дачники»? . .

«Вообще в старом мещанском мире смешного столько же, сколько мрачного», — замечал Горький в «Беседах о ремесле» и называл брожение противоречий этого мира трагикомедией: ибо трагедия слишком высока для него. «Когда в зоологическом парке дерутся обезьяны — разве это трагедия?»

Горький-драматург не скрывает трагикомичности содержания своих пьес, больше того — обнаженно формулирует это содержание в репликах самих персонажей.

«Разыгрывали драматическую сцену из бесконечной комедии, под названием «Ни туда, ни сюда», — насмешливо говорит Нил Татьяна во втором действии «Мещан». В словах героя — характеристика отношений внутри лагеря Бессеменовых.

Сатирическую тему «Дачников» поясняют проходящие на периферии событий суетливые разговоры о любительских спектаклях. Будто в сложном симфоническом построении, незаметно переходя одна в другую, развиваются темы лицедейства ряженных «дачников» — в жизни и на сцене.

Здесь каждый претендует на первые роли.

«Собственно говоря, я — герой... — заявляет некий «молодой человек» и жалуется на режиссера: — А он дает мне комические роли. Нелепо же, согласитесь!»

«Я приглашен играть первую роль в пьесе», — сообщает «господин». И на равнодушный ответ Суслова возражает обиженно: «Но позвольте... кого же это касается? Где, наконец, режиссер?»

Режиссера нет в среде этой напыщенной бестолочи.

Еще явственней перекликаются оба плана сквозной сатирической темы в репликах запыхавшегося «дачника» Семенова, обращенных к Двоеточию: «Я, видите, сегодня на двух репетициях... Вы не участвуете? Извините! Я думал, вы в гриме... В гриме человек всегда красивее, чем в натуре. А скажите, вы не декоратор, нет?»

Так недвусмысленно применяет Горький прием сатирического саморазоблачения «дачников», искателей «первых ролей».

И снова, как Нил в «Мещанах», положительные герои пьесы бросают в лицо своим противникам едкие обличения. Варвара называет «дачную» жизнь «непрочной, неустойчивой, поспешно сделанной на время, как делаются на ярмарках балаганы». В финале Влас негодуяюще восклицает: «Вы — ряженные! Пока я жив, я буду всегда срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь...»

С той же определенностью иронии комментируют происходящее перед ними простые люди из народа — сторожа Кропилкин и Пустобайка.

— Вот никогда я не видал, как господа представляют... чай, смешно? Ты видал? — спрашивает простодушный Кропилкин в начале второго действия.

— Я — видал. Я, брат, все видал... — отвечает ко всему приперевшийся и ни с чем не смирившийся Пустобайка.

— Ну? Как же они?

— Очень просто: нарядаются не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется — я, дескать, честный, другой — а я умный... или там — я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...

И с презрением добавляет, что песен они мало поют, а если и верещат иногда, то голоса — жидкие.

Словно завершая этот саркастический комментарий, события «дачного» маскарада сопровождает еще один добавочный композиционный мотив — свист сторожей. Свист трижды раздаётся

в первом акте и возникает вновь в заключительной ремарке пьесы. Где-то за сценой, за пределами непосредственного действия сторожа как бы проявляют свое активное отношение к происходящему: они в буквальном смысле слова освистывают смешное и нелепое зрелище представляющих господ.

Сторожа — не центральные герои многопланной пьесы. Они участвуют в действии не как ведущие, а только как сумрачные комментаторы. И вместе с тем иносказательный подтекст их простодушных слов особенно значителен. Здесь, в этом прозрачном иносказании обострена одна из сатирических граней горьковского замысла.

Во «Врагах» Татьяна Луговая подхватывает и продолжает то же разоблачение фальшивой театральности либералов.

— Мне ваша жизнь кажется любительским спектаклем, — возбужденно говорит она Полине Бардиной и Николаю Скроботову. — Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно. . . Пьесу нельзя понять. . .

— В этом есть правда, — снисходительно соглашается Скроботов. — И все жалуются — ах, какая скучная пьеса!

— Да, мы портим пьесу, — настойчиво повторяет Татьяна. — Мне кажется, это начинают понимать статисты и все закулисные люди. . . Однажды они прогонят нас со сцены. . .

Тема эта, столь открыто заявленная в первом акте, получает свое продолжение по мере развития событий. «Суета становится все более драматической. . . — признается Яков Бардин. — Кто-то кричит: эй, комики и забавники, прочь со сцены!..» И завершается тема гневным возгласом большевика Синцова: «Прекратите этот дурацкий спектакль!»

Во многих своих пьесах Горький снова и снова возвращается к этой обнаженной прямоте сопоставлений.

Полицеймейстер Иван Коломийцев, герой «Последних» (1908), прикрывает ничтожность исподличавшейся природы грубой, трескучей декламацией. Взвинченная патетика Коломийцева напоминает одним персонажам пьесы, что в юности полицеймейстер играл драматические роли на любительской сцене, другие говорят, что в нем пропадает незаурядный комик. Эта смесь ложного мелодраматического пафоса и жалкой комедии определяет весь строй поступков и чувств героя. Не случайно в пьесе произносятся слова о «трагическом балагане» как стиле жизни Коломийцевых.

И в «Чудаках» (1910) звучат те же разоблачающие сравнения. Пьеса, в подзаголовке первого издания названная комедией, полемически направлена против героев «веховщины». Словами

умной и исстрадавшейся старухи Медведевой драматург произносит свой приговор: «Эх вы, чудак! Поглядишь на вас — так станет жалко всех! Туда же, шутки шутят, будто им весело... притворяются умными да будто гордыми... Нечего роли-то играть... публика-то разошлась уж... одни вы остались... одни!»

Нил в «Мещанах» говорит о драматической сцене из бесконечной комедии, Замыслов в «Дачниках» — о печальном водевиле, Яков Бардин во «Врагах» — о драматической суете, в «Последних» речь идет о трагическом балагане — и так во всех почти горьковских пьесах, вплоть до резкого памфлета «Сомов и другие», где проходит тема «трагического веселья» врагов, «веселья глубокого отчаяния», где говорится о «драме в юмористическом тоне», о «трагикомедии».

Печальный водевиль, трагический балаган — эти и другие скорбные определения жизни осмеянных персонажей возникли в результате реалистического анализа действительности, они характеризуют метод драматурга. Тут сплав контрастных мотивов самого содержания. Парадоксальные жанровые сближения у Горького имеют не только стилистический, но и в первую голову прямой содержательный смысл. Они больше чем «прием»: они сами по себе итог постижения живых противоречий времени, быта, социальной среды.

Какова же общественно-историческая суть подобных парадоксов?

Говоря одним словом — антимещанская.

Горький писал в «Заметках о мещанстве»: «Что делать мещанину? Он не герой, героическое непонятно ему, только иногда на сцене театра он любит героями, спокойно уверенный, что театральные герои не помешают ему жить». Горький писал там и о мещанах, которые со слезами на глазах внимали призыву Достоевского у памятника Пушкину: «Смирись, гордый человек!»

Призыв Достоевского по прошествии лет, на новом этапе революционно-освободительного движения в России вызвал решительную свою противоположность — горьковскую апологию гордого человека. Того самого гордого человека, которого призывали смириться и терпеть.

Гордому человеку специально посвящена пьеса «На дне». Эта же тема во многом обусловила романтическую образность ряда примыкающих произведений. Молодой Горький жалел, что Чехов, почитаемый им высоко и искренне, избегает подобной образности.

Чехов избегал ее намеренно. Ему не нравилась романтическая символика «На дне». Корректно похваливая эту пьесу в письмах к известным литераторам, он признавался близким людям, что удивлен успехом вещи, которая многим покорила его.

«Вишневый сад», написанный после «На дне», содержит совершенно определенное высказывание Чехова по спорному вопросу. Раневская и Гаев предлагают продолжить «вчерашний разговор» о «гордом человеке», и Петя Трофимов продолжает: «В гордом человеке, в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать».

Конечно, Гаев не Сатин, а Раневская не Настя, хотя исполнители ролей в Художественном театре по странной случайности были одни и те же. Но отвращение к «работе» и склонность к красивой фразе в известной мере сближает этих столь разных персонажей. Будто пародируя кого-то, Гаев вслед за тем произносит: «Солнце село, господа», — и «негромко, как бы декламируя», продолжает: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую...» и т. д. Это не романтизм Горького, но это романтизм. «Так он писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем...»

В позднем творчестве Чехова исследователи небезосновательно ищут точки соприкосновения с идеями Горького, предвещающей грядущей революции. Естественно, они находят связи именно с идеями, рожденными историческим процессом, но не образностью тогдашнего Горького.

Опровергая проповедь Достоевского, в общем Чехова не коснувшуюся, Горький воспевал гордого человека в тонах, Чехову органически несвойственных. Чехов не мог принять горьковский романтический, на его взгляд, пересол. «Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать», — эти слова скромного Пети Трофимова могли бы внести разумную ноту в оценку Сатина и не одного только Сатина.

Автор «Дяди Вани», ставший теперь и автором «Вишневого сада», как бы возвращал Горькому в нераспечатанном конверте его совет приукрашивать жизнь, заинтересоваться гордым человеком, человеком с солнцем в крови.

И сначала Горький воспринял этот ответ болезненно. В октябре 1903 года он писал К. П. Пятницкому о последней пьесе Чехова, что «в чтении она не производит впечатления

крупной вещи. Нового — ни слова... Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской».

Моменты полемики с чеховской эстетикой заметны в «Дачниках», начатых в 1903 году. Самое название пьесы, быть может, подсказал Лопухин, который говорит Гаеву в первом акте «Вишневого сада»: «До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники... И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе...» — и именно сценами мирного дачного чаепития начинается пьеса Горького, разоблачающая «дачников» как особое реакционное сословие.

Но в 1904 году Чехов умер, и его смерть болью отозвалась в душе Горького, заставила многое передумать, многое взвесить в собственном писательском ремесле.

Были и другие причины широкого объективного, исторического происхождения.

Связь с партией, завязавшаяся в ту пору у Горького, воздействие идей революционного марксизма, наконец, сама действительность кануна первой русской революции — все это углубило и обогатило творческие идеи Горького, а заодно внесло уточняющие поправки в то, что раньше отдавало отвлеченностью, книжным романтизмом в образной системе драматурга. Например, образы детей солнца очень скоро окрасились авторской иронией, и в этом отозвалась та ирония уже не частной, а исторической жизни, о которой писал Белинский. Подвижный комплекс выразительных средств трагикомедии все более определял жанровую природу горьковской драмы. Человек по-прежнему оставался главным героем Горького, но только теперь этого героя больше не приходилось приукрашивать: настоящий человек был увиден в жизни и составлял поэзию реальной действительности. А вместе с тем повысился интерес к сложному и противоречивому единству трагического и комического внутри характера человека, к центробежным и центростремительным силам этого характера. Интерес к такому герою вырос особенно в годы реакции, сменившей подъем народной борьбы 1905—1907 годов, сдвинув структурные формы горьковской драмы в сторону камерности, а жанровую принадлежность ее определив философско-психологическими мотивами, при сохранении исходной жанровой трагикомедийной основы.

Горький продолжал обсуждать, по-новому поворачивая, и свои исходные вопросы, развивать все те же творческие идеи.

Отвергая толстовские призывы к самосовершенствованию, полемически называя это жалким водевилем с переодеванием, он

сам по-прежнему считал: говори человеку, что он добрый, и он станет добрый; но тем одним уже не ограничивался. Не потому, что боялся сходства с толстовством. Нет, чисто индивидуалистическому очищению личности была противопоставлена проповедь, обращенная ко многим достойным имени человека. Ко многим, но не к одному и не ко всем.

Новое заключалось в постановке вопроса о том, кто может называться человеком; а кто не может. Очень важно, кто и кому внушает идеи добра.

В пьесах, написанных накануне и в годы первой революции, дело обстояло достаточно ясно. Когда Протасов говорил Егору, что тот — венец творенья, это делалось в расчете на смех. Для Егора существуют более точные понятия, чем доброта барина: в сословные различия он верит больше. Левшин во «Врагах» убежден, что плохой барин — барин и хороший барин — тоже барин, тут все одно, важно, что он барин, а ты на него работаешь. Барин Бардин (как и барин Протасов) зря пробует предложить рабочим свою доброту в обмен на их доброту: сделка выгодна ему, но не им, и он не встречает отзывчивости. Мысль о пропаганде доброты не является универсальной: она наталкивается на вопрос о классовом компромиссе, о «всеобщем благе». Надя, уверяющая всех в начале пьесы «Враги», что ее родственники-фабриканты люди добрые и хорошие, в последнем акте сомневается даже насчет добрейшего дяди Захара: «Я была уверена, что он добрый... а теперь — не знаю!» Уверенность отошла в прошедшее время. В финале Надя уже точно знает, что ошиблась, и кричит Бардиным, Скроботовым: «Вы все бессердечные люди... без сердца, жалкие... несчастные...» «Вы, вы преступники!» — кричит она в финале первой редакции «Врагов», и это ей горячо отвечает Левшин: «Верно, барышня! Не тот убил, кто ударил, а тот, кто злобу родил!.. Верно, милая!»

Злобу, по Левшину, родил не тот, кто убил, и даже не тот, кого убили — озверевший фабрикант Михаил Скроботов, а «копейка», то есть материальные условия жизни людей, существующие общественные отношения. И Левшин, и Надя, и Яков Бардин — все добрые люди убеждаются по ходу событий: их доброта мало что может изменить в этом мире. Перемены надо начинать с другого конца. Если изменить условия жизни людей, перестроить общество, лучше, добрее сделаются и люди. Так ставился вопрос в пьесах этого ряда, но четче всего он был сформулирован тогда в «Заметках о мещанстве»: «Жизнь ставит дело просто и ясно: общее благо невозможно, пока существует хозяин и работник, подчиненный и командующий, имущий и неимущий».

То, что было просто и ясно в пору революционного подъема, усложнилось в последующие годы с приходом реакции. Появилась тьма охотников отзывать о людях только плохо. Софья в «Последних» заявляет мужу своей дочери, тюремному надзирателю Лещу: «Когда вы осуждаете людей, вы говорите охотно...» Но некоторых людей в самом деле только и можно осуждать, особенно таких, как Лещ. Что говорить им, будто они добрые, когда они на самом деле злые. Говорить это совершенно бесполезно. А обличать? Зачем! Они и так не слишком отпираются от содеянного зла.

Все сложнее и запутаннее. Яков в «Последних», ничуть не злой, а во всех отношениях мягкий и несчастный больной человек, повторяет теперь слова Сулова из «Дачников». «Невозможно быть самим собой...» — жалуется он, и это страшный симптом его неизлечимой болезни. Правда, его словам предшествуют другие: «Все против человека в нашем обществе».

Яков не боец, но он хороший, честный, добрый, а общество против него. Якову не приходит в голову, что человек сам может выступить против общества. Доброта Якова ускоряет его собственную гибель, ибо потворствует силам бесчеловечности: чужие, враждебные ему люди живут на выпрошенные у него деньги.

Субъективная доброта Софьи, Якова не спасает их от гибели вместе со всем этим миром распада.

Общество устроено так, что добрый от природы человек не может быть вполне самим собой, он обречен в этом обществе. А вот Суловы, — те уже не повторяют когда-то сказанных слов: им как раз быть самими собой теперь совсем нетрудно, они определили свое место в общей расстановке борющихся сил. Трудно быть самими собой людям добрым и мягкотелым, которые не заняли определенных позиций. Такие теряют все: детей, семью, уважение к себе и рано уходят из жизни. Они тоже «последние», тоже обречены из-за своего бессилия вместе со всем нечеловечным порядком вещей.

У одного человека в пьесе настоящее достоинство и подлинная определенность — у госпожи Соколовой, матери арестованного мальчика-революционера. Она во всем противоположна Софье, прежде всего спокойным сознанием своей правоты, определенностью того, чего она добивается. Но госпожа Соколова — персонаж эпизодический, это голос бунтующей «улицы», прорвавшийся в дом полицмейстера Ивана Коломийцева, а пьеса посвящена именно «последним».

Госпожа Соколова утверждает, что не ее сын стрелял в Ивана Коломийцева. Правда ли это? Ответ не играет существенной

роли. В другом месте Горький как бы отвечает нам словами Любви: «Я не уверена, что нужно говорить правду. . .»

— Почему? — спрашивает ее младший брат, Петр.

— Мне кажется — это бесполезно.

Петр недоверчиво переспрашивает: «Правда — бесполезна? Не понимаю. . .» Любовь настаивает: «Если ты станешь сеять хлеб на болоте — разве он созреет?»

Не правда плоха, просто она проходит втуне для воспринимающих, точнее — для не воспринимающих ее. Правда — хлеб, она хороша, да вот воспринимающие — болото.

Болота надо осушать.

Слова Любви о бесполезности правды для «последних» — сами по себе правда. Эта горбатая дочь Софьи и Якова больше многих других персонажей пьесы разбирается в правде, и правда эта нерадостна, она то и дело смахивает на злое пророчество. Недаром Любовь сама называет себя Кассандрой, то есть предсказательницей, которой напрасно не верят. С Кассандрой сравнивали Лизу в «Детях солнца». Кассандра по жестокости ее правды — полная противоположность доброму Луке, опьяненному своими словами Протасову. Песок, пропитанный кровью, и болото — вот для Кассандры символы действительности.

Диспут о правде подхватывается в «Чудаках» (1910).

Герой пьесы, писатель Мастаков, придумал романтическую сказку о бесстрашной старой матери, попирающей условности быта ради счастья дочери. Есть ли правда в этой сказке?

«Правда? — говорит Мастаков жене Елене. — Иногда она такая дрянь. . . точно летучая мышь, — кружится, кружится над твоей головой, серенькая, противная. . . Зачем они нужны, эти маленькие правды, чему они служат? Никогда я не понимал их назначения. . . Ну, вот — моя старуха, — это ложь, скажут мне, уж я знаю, что скажут. Таких старух нет, будут кричать. Но, Лена, сегодня — нет, а завтра — будут. . .»

Елена отвечает, что они говорят о разных правдах: она — о житейской, он — о художественной; она — о правде единичного факта, он — о правде обобщенного вымысла.

Возобновляется спор о правде и лжи, давний, неизбежный спор горьковских героев. Как всегда, он ведется с личной авторской заинтересованностью. Это словно автор повести «Мать» спорит о жизненности своей героини, о способе типизации. Как всегда, спор строится на четкой исторической основе. В годы политической реакции он равносителен спору о том, возможно ли повторение революции. Завтрашняя ее победа для Мастакова — большая правда, она открывается через головы многочисленных

мелких правденков, вопреки грязи окружающего быта. Спор решается оптимистически. «Помоги им быть, и — они будут!» — говорит Елена об образах будущего.

В «Чудаках», комедии скорее лирической, чем сатирической, по-новому звучат знакомые утверждающие мотивы горьковской темы.

Сквозным лейтмотивом проходит, например, мечта об определенности натур, стремлений, поступков, о необходимости быть самим собой, о надобности говорить людям, что они добрые.

Мастаков детски наивен и детски же эгоистичен, путается в мелочах быта, не придает большой цены условностям, но верен главному: призванию писателя и человека, идеалам юности. Горький видит смешные черточки своего героя-романтика и все-таки любит его. Образ Мастакова едва ли автобиографичен, но идеи Мастакова взяты прямо из творческой биографии автора пьесы. Жена Мастакова и явная единомышленница драматурга признается: «Люблю... когда он говорит о презрении к страданиям, о силе человека и красоте жизни» — то есть об излюбленных темах самого Горького.

С Мастаковым в драматургию Горького возвращается тема «детей солнца», утратившая почти все следы прежней иронии. Она поворачивается теперь под знаком близости к природе, любви к природе и окрасит потом сочувственной краской даже образ Вассы Железновой из первой редакции пьесы. «Хорошо быть каплей росы, в которой на рассвете отражен луч солнца!» — восклицает Мастаков. «Знаете ли вы, что солнце каждый день новое?» Поэтическое восприятие жизни, вечно обновляющейся, движущейся, юной, в высшей степени отличает этого нестарееющего «чудака» от «чудаков» унылых и потерянных.

Когда доктор Потехин укоряет отца: «Что чудишь? Скучно!» — тот отвечает меланхолически: «Это, брат, не чудачество, а старость». Старыми чудаками чувствуют себя оба. Разобщенные, одинокие, они безнадежно и устало воспринимают пасмурную действительность.

«Догорают огни, но уже вспыхнули другие» — образно высказывает тему пьесы Мастаков. Для Мастакова вспыхнули новые огни. Для Потехиных догорают старые.

История прошла сквозь судьбы героев и обозначила линию водораздела. Еще не так давно, в дни революции, Николай Потехин думал мыслями Мастакова, заражался его энергией и бодростью. Елена напоминает Николаю: «Три года назад вы сказали: «Когда я вижу, слушаю его — я молодею, всему верю, жизнь кажется мне легкой и простой».

Сегодня всё это только ошибки юности. Искренний, хотя и недалекий Самоквасов, который в прошлом ошибался прямо противоположным образом и из армии пошел в полицию, теперь горько задумывается над прошлым и говорит о ренегатстве Николая Потехина: «Вчера он призывал народ — вперед, на бой с судьбой, а сегодня, извольте видеть, — разочарованному чужды все обольщенья прежних дней!»

Николай ироничный, мрачный скептик. Его отец Вукол, воспитанный на романтической литературе, еще до революции вышел из «боя с судьбой». Сыну он рассказывает: «Вот — Шиллер. В юности я его любил. А теперь взял... вспомнил твою мать... Мы были красные с нею, думали о судьбах человечества... и — кричали. Ты тоже, лет пять тому назад, кричал на всех... и на меня кричал. (Удовлетворенно.) А вот теперь — молчишь. Выдохся, выкричался, брат!»

Не революция, а поражение революции на время примирило отца-землемера и сына-доктора. Теперь они равно постарели и выдохлись. Отец-ренегат злорадствует по случаю ренегатства сына. Измученный неудачами, сын бежит из дому, куда глаза глядят. И отец равнодушно сообщает: «Сын-то у меня в самом деле исчез... Может быть — в Африку, может — ко всем чертям...» Бывший интеллигент глумится даже над мечтой чеховского доктора Астрова, с которым ему и его сыну уже не по пути.

Неразделенная любовь к Елене Мастаковой — последняя неудача Николая Потехина. Тот «разбился о ее каменное сердце». Но сердце у Елены не каменное. «Немножко доброго внимания друг к другу, и все станет понятным», — развивает Елена одну из сквозных горьковских тем. Великой и мудрой может быть женская любовь, — как бы говорит Горький, рисуя преданное чувство Елены к Мастакову. Сознывая, что Елена цельнее, глубже его, Мастаков предупреждает: «Осторожнее, Лена, я не каменный». Мастаков научил жену любить лучшее в человеке, и развитие событий показывает, что эту добрую, дельную науку Елена постигла вполне и именно оттого побежденный Мастаков выходит победителем из легкомысленной истории с Ольгой. Побежденный побеждает, как Мастаков, или исчезает, как Ольга, как Потехин. Быть самим собой — это не означает торжества своеволия. Это значит не потерять себя ни при каких обстоятельствах, уметь отсечь больное, сохранить подлинное, человеческое. Ольга этого не сумела, и умная Елена замечает о своей несостоявшейся сопернице: «Если бы она была хуже или лучше, она была бы сильнее меня». Хуже или лучше — значит определеннее.

Об определенности и думает Елена вместе с драматургом: «Странные люди... безвольные, бесформенные... когда же они исчезнут?» В сущности, о том же говорит Мастаков, различающий «робкие. побегии нового, истинно человеческого». Путь героев к самоопределению и прослеживает пьеса.

С одной стороны, уходит в неизвестность угрюмый скептик Николай Потехин, умирает обреченный Вася. Рвутся, отсекаются нити, которые тянут живых людей к неживому. Легче жить теперь людям, с другой стороны. Освобождается место для побегов нового, легче дышится, легче стать самим собой.

В заметке для артистов, предпосланной пьесе, Горький на этот раз прямо обозначает, что одна из героинь, Зина, — «человек, который не смеет быть самим собой». В первом акте Зина говорит: «Мне кажется, что все люди играют роли». Сама она поневоле принадлежит к числу таких людей. Она — невеста чахоточного революционера Васи. Она не смеет быть самой собой подле него, а тот напоследок цинично оплевывает уходящую от него жизнь. Вася умирает ренегатом. Только после его смерти Зина становится самой собой. Проблема усложняется. Определенность может быть всякая. Самим собой может почувствовать себя и хороший и дурной человек.

Конфликты характеров осложняются конфликтами внутри характеров. Горький глубоко проникает в диалектику души.

«Догорают огни, но уже вспыхнули другие» — в этом ключевом образе больше всего выражен исторический оптимизм драматурга.

Пьесы ближайшей последующей поры: «Дети» или «Встреча» (1910), первая редакция «Вассы Железновой» (1910), «Фальшивая монета» (1913), «Зыковы» (1913), «Старик» (1915), — по-разному поворачивают все те же вопросы о правде и добре, выводят правдоискателей то ожесточенных, то смиренномудрых, искренне стремящихся к истине, как Павла в «Зыковых», или намеренно отдаляющихся от нее, как Старик, герой одноименной пьесы, мстительный «праведник». В упорных поисках Горький порой противоречит себе, оспаривает сказанное, ошибается сам и ищет, мучительно ищет настоящей правды.¹

В общих чертах она ему, разумеется, ясна. По-прежнему главной мерой человека, людского достоинства остается все то же действительное отношение к жизни, определенность занятой в ней

¹ Не только из-за ограниченности размера настоящей статьи, но и из-за большого уважения к упоминавшейся книге Ю. Юзовского «Максим Горький и его драматургия» отсылаем туда читателя за подробными разъяснениями.

позиции. Но порой в связи с этим творческим отношением к жизни у Горького возникают опрометчивые «богостроительские» обмолвки, такие, как повесть «Исповедь», например. А статью «Еще о «карамазовщине» (1913), осуждающую инсценировку «Бесов» Достоевского в Художественном театре, Горький заканчивает словами о том, что «богостроительство» лучше «богоискательства», причем исходит все из того же принципа действенного отношения к жизни. «Богов не ищут, — их создают; жизнь не выдумывают, а творят», — заявляет там Горький.¹

Ленин не мог пройти мимо серьезной ошибки писателя. «Ну, разве это не ужасно, что у Вас *выходит* такая штука? — писал он Горькому. — Богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т. п. ничуть не больше, чем желтый чорт отличается от чорта синего».²

Горький согласился с Лениным. Перепечатывая статью в сборнике 1916 года, он снял указанное место. Он, несомненно, держал в памяти дружески резкие советы Ленина, когда писал пьесу «Старик», — на это уже указал Ю. Юзовский. Но и ошибаясь и исправляя ошибки, писатель думал об одном — как разбудить в людях активность, вызвать жажду определенности, тягу к творческому труду, основательно подточенные с поражением первой русской революции. Не только статьи, протестующие против инсценировки «Бесов», но и пьесы «Зыковы», «Старик» полемизируют с идеями Достоевского о правде и добре, опровергают призывы к покорности. Незаконченная и незаглавленная пьеса, напечатанная после смерти писателя под названием «Яков Богомол», оказалась брошенной, возможно, как раз потому, что похожа на свод многих ранее высказанных тем и мыслей, на катехизис позитивных и иронических формул горьковской драматургии предшествующих лет. Слово писал автор много лет одну и ту же пьесу, откладывая набросок за наброском, и начинал сызнова, но наброски, от «Мещан» до «Зыковых», получали настоящую самостоятельную жизнь, а окончательный текст так и остался незавершенным.

Ощутимую эволюцию претерпевали черты стиля, драматическая образность. По мере того как сгущались мрачноватые жанровые признаки трагикомедии в драматургии Горького, все меньше причин оставалось вспоминать о солнце в крови и прочих романтических символах начальной поры.

¹ М. Горький. Еще о «карамазовщине» (Открытое письмо). «Русское слово», 1913, № 248, 27 октября, стр. 2.

² В. И. Ленин. Соч., т. 35, стр. 89.

«Тяжело очень. И грустно, — признавался Горький в августе 1909 года писателю-народнику С. Я. Елпатьевскому.— Щедрина надо бы нам в эти шальные дни».

Драматург, говоривший о печальном водевиле и трагическом балагане как об особенности жизни своих осмеянных персонажей, пришел к истинно щедринским определениям в результате анализа действительности, далеко не утратившей щедринских «признаков времени». Совершенно самостоятельно и на изменившемся историческом материале Горький развивал в своих трагикомедиях некоторые принципы русской сатирической драматургии, в особенности принципы драматургии Щедрина. И как ни удивительны временами отдельные совпадения сюжетных ситуаций и образных приемов в драматургии Щедрина и драматургии Горького, они выступают лишь объективными показателями широко понимаемой идейной и эстетической близости двух мастеров русской трагикомедии.

Этот вопрос уже поднимался в литературе последних лет. И нельзя не согласиться с теми исследователями, которые именно так — в плане широких эстетических соответствий — ставят вопрос о воздействии Щедрина на Горького-драматурга. Когда С. В. Касторский показывает, например, что «пьеса «Последние» близка к «оглушительной правде» сатиры Салтыкова-Щедрина»,¹ — вывод безошибочен по существу и убеждает характером самого сопоставления.

Воздействие Щедрина можно уловить порой и в более частных подробностях — в отдельных образных характеристиках, жанровых мотивах, ситуациях горьковских пьес. Например, «Васса Железнова», как заметил С. В. Касторский, позволяет наглядно судить о такой перекличке. «Островский и Салтыков-Щедрин создали типы матерей-хищниц, самодурок, деспотов из мира буржуазии и дворянства», — пишет С. В. Касторский и устанавливает, что образы соответствующих произведений Островского и Щедрина в некоторых существенных отношениях «предшествуют горьковской Вассе Железновой».² Вдобавок, мотив борьбы за наследство умирающего мужа Вассы Петровны, проходящий в первой редакции горьковской пьесы, многим напоминает сходный мотив щедринской комедии «Смерть Пазухина». У Щедрина умирает старик купец, и дочь его, по авторской ремарке — «зевая», говорит: «Господи! скука какая!

¹ С. Касторский. Статьи о Горьком, изд. 2. Л., «Советский писатель», 1955, стр. 37.

² Там же, стр. 360.

цельй вот век умирает, и все не умрет! Как это ему еще жить-то не надоело!» В горьковской пьесе Прохор Железнов говорит об умирающем брате: «Человек — вообще решительный, а умереть не решается». Сын умирающего, Семен, замечает: «Мучается долго. (Зевнул.)» Щедринскую реплику Горький словно взял и поделил между двумя своими персонажами. Заключительная сцена второй редакции «Вассы Железновой» (1935) также написана не без оглядки на финал «Смерти Пазухина».

Во всех этих случаях, разумеется, надо говорить не о простом совпадении или, тем более, повторении ситуаций, а о намерениях Горького показать неизменность природы капиталистического хищничества. Звериные черты, присущие миру собственности, лишь укрупняются и заостряются в благоприятствующих исторических условиях.

Влияния такого, почти буквального порядка не были решающими и главными. Горький стремился отбирать и создавать ситуации и конфликты, где предельно выразился бы дух историзма, острота открытых социальных схваток. Недаром во второй редакции «Вассы Железновой» сведен до минимума мотив погони за наследством, а основой драматического конфликта становится борьба между Вассой Борисовной и большевичкой Рашелью за внука и сына — непримиримая борьба двух мировоззрений.

Острота характеристик, обнаженность призывов, сила сатирических обличений, умение уловить политику в быте — эти качества драматического стиля важнее любых, самых «дословных», казалось бы, совпадений в частностях.

Правда, есть у Горького пьеса дооктябрьской поры, как будто целиком написанная насмешливо-печальным пером Щедрина, — сатирическая сценка «Дети» («Встреча»): до такой степени близка там стилевая манера Горького манере автора «Просителей» и «Погони за счастьем», так совпадают там композиционные особенности пьесы-эпизода, построенной на прискорбном социальном недоразумении, так похоже сталкиваются, во взаимном непонимании и вражде, различные сословные интересы. В одинаково остром разрезе обнажены в «Детях» (уву! далеко не «детях солнца») общественные противоречия, и по-гоголевски, по-щедрински несуразные участники междоусобных раздоров все вместе оказываются лишь по одну, так сказать, сторону конфликта, а их общим противником в этом конфликте выступает иронически скорбный смех.

Задумав пьесу как фарс, Горький кое-где довел ее характеры и ситуации до гротеска. «А я — пишу фарсы», — сообщал он в мае

1910 года Л. А. Сулержицкому и излагал содержание одного из них: «Купцы города Гнилиц хлопочут о железной дороге». Издав пьесу с подзаголовком «комедия», он писал 7 ноября М. М. Коцюбинскому: «Посылаю Вам на память «Встречу» — может, читая, улыбнетесь разок».

Улыбка, однако, не могла не показаться грустной и мрачной.

Получилось так, что пьеса наиболее «щедринская» по своим стиливым признакам несколько отстояла от главных путей драматургии Горького — путей активного, призывного утверждения жизни. Она обозначила если не уступку традиции (слишком уж неуступчива щедринская сатирическая традиция сама по себе), то все же и не такой крутой этап ее подъема, каким явились перед тем и «Дачники», и «Варвары», и другие предшествующие горьковские трагикомедии.

5

Сразу после Октября пьесы Горького, неугодные или просто недозволенные в дооктябрьские годы, широко пошли на советской сцене. «Мещане», «На дне», «Дети солнца», «Враги», «Последние», «Зыковы» оказались наиболее популярными из одиннадцати опубликованных до революции. Они повсеместно исполнялись в годы гражданской войны. Некоторые из них ставились впервые, и перед зрителями раскрывались новые, неведомые грани творчества драматурга. Сценические «публикации» ранее запрещенных пьес превращались в события жизни современного театра. Горьковские идеи и образы обнаруживали в лучших постановках свою подлинно революционную природу.

Сам Горький, правда, с предельной сдержанностью оценивал достоинства собственных пьес. Эти пьесы он рассматривал как «случаи из жизни неудачного «драматурга»; так писал он в год своей кончины В. И. Немировичу-Данченко. Сходные слова он высказывал и в первые годы революции. Он произнес их, например, в беседе с актрисой б. Александринского театра Л. Н. Шуваловой, игравшей Татьяну в «Мещанах», показанных в день его юбилея. Мать актрисы, писательница С. И. Смирнова, отмечала в дневнике 27 марта 1919 года, что Горький «был на сцене, знакомился с актерами. Люба спросила его, какую из св<оих> пьес он больше любит. Он т<ак> и не сказал. О «Мещанах» отозвался: «Разве это пьеса?» Вообще объявил: «Я не люблю Горького».¹

¹ РО ИРЛИ, ф. 285, тетрадь 69, стр. 122.

Слова эти не были случайной обмолвкой, как не были обмолвками суровые отзывы о своих пьесах Тургенева и Толстого, Щедрина и Чехова. Они несправедливы по существу, как оценки, но они чрезвычайно показательны как свидетельства высокой требовательности к творчеству, непрерывных поисков нового, современно важного. В наброске незавершенной статьи о героическом театре Горький выразил свою тогдашнюю позицию еще определеннее. «Если старое умирает,— писал он,— его нужно хоронить, и уж во всяком случае не пьесы Островского, Чехова, Горького и пр<очий> привычный репертуар нашего театра внушат людям новые идеи, чувства, мысли, и не на них отдохнет человек, живущий в такие трагические дни, каковы наши, в такой адской работе разрушения и созидания, какова работа наших буден».¹

В подобной резкой самооценке Горький не был одинок. В том же 1919 году и Маяковский заявлял в предисловии к сборнику «Все сочиненное Владимиром Маяковским»: «Ухожу от сделанного и, только перешагнув через себя, выпущу новую книгу».² Как и Маяковский, Горький заблуждался, полагая, что надо «уходить от сделанного», но он был решительно прав, стремясь к поискам новых путей, новых тем и героев, созвучных революционному сегодня.

Приведенные признания все же не следовало толковать буквально уже потому, что «уход от сделанного» во всех случаях не означал отказа от сделанного; об этом лучше всего судить по составу позднейших авторских собраний сочинений.

Отнюдь не отказываясь от сделанного, Горький осенью 1918 года предоставил театрам свою пьесу «Старик», написанную в 1915 году. В 1921 году он впервые опубликовал текст пьесы и несколько раз правил его в дальнейшем. Точно так же в 1926 году он прислал театрам пьесу «Фальшивая монета», написанную еще раньше, в 1913 году, и в 1927 году впервые напечатал ее.

Обе пьесы примыкали ко всему кругу творческих идей Горького — противника реакционного «утешительства», врага «смирения» и «покорности». Протестующая мысль, прозвучавшая в статьях 1913 года «О «карамазовщине» и «Еще о «карамазовщине», вызвала к жизни и образы обеих пьес, их воинствующую философскую проблематику. В «Старике» горьковский

¹ Архив А. М. Горького, т. III. М., Гослитиздат, 1951, стр. 221.

² Владимир Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 16.

спор с концепцией искупительного страдания, горьковская проповедь активного вмешательства в социальное бытие прозвучали глубоко и цельно. Революционная философия пьесы оставалась актуальной и в ту пору, когда драматург опубликовал «Старика». Он должен был сожалеть о том, что Малый театр, показавший пьесу 1 января 1919 года, не сумел подняться на высоту этой философии. Он открыто возмущался, когда в марте 1919 года на его чествовании в издательстве «Всемирная литература» некий оратор, по словам К. И. Чуковского, «стал медленно тянуть из него жилы фразистой банальщиной о гуманности его произведений, о его евангельской любви к униженным и падшим. Пальцы Горького забарабанили по столу еще яростнее, когда оратор, ссылаясь на его недавнюю пьесу «Старик», стал восхвалять героя этой пьесы, которого Горький будто бы окружил «нежным и кротким сиянием». Тут Горький не выдержал и сказал отнюдь не юбилейно:

— Это не так... Да, не так... Я вообще русских старичков ненавижу... И тот старик, которого вы хвалите, дрянной старичок, да, дрянной...»¹

Таким образом, «сделанное» Горьким-драматургом продолжало вызывать дискуссии весьма современного свойства. Вокруг его пьес по-прежнему скрещивали свои шпаги поборники различных политических и художественных концепций, и никогда еще отношение того или иного истолкователя к идеям Горького не являлось в такой степени пробным камнем характеристики самого истолкователя, как в первые годы Октября.

Но и собственное отношение Горького к «сделанному» им, отношение противоречивое и порой без достаточных причин подчеркнуто негативное, выдавало известную зыбкость его тогдашних идейно-творческих позиций.

Пора идейных шатаний не принесла особых удач Горькому-художнику и, в частности, для Горького-драматурга прошла бесследно. Но и дальнейшая перестройка проходила нелегко и не без потерь. Писатель сумел различить под мутной пеной и накипью необоримое революционное половодье. Он уже не коллекционировал отрицательные факты и фактики взорванного быта, трезво сознавая неизбежность издержек в великой ломке, ему все яснее открывалось великое и прекрасное в народной революции. Но как раз в ходе напряженной внутренней перестройки, в плодотворном стремлении видеть дела настоящего с высоты

¹ К. Чуковский. Горький во «Всемирной». В сб. «Горький» под ред. И. Груздева. М.—Л., Гиз. 1928, стр. 337—338.

великих далей будущего Горький подчас впадал в крайности, прямо противоположные его недавним ошибкам и возвращающие к временам давней полемики с Чеховым. В это время и возникла его концепция романтической идеализации действительности, прежде всего в театре, односторонне определявшая задачи революционного искусства. Концепция возникла как протест против эмпирического подбора разрозненных фактов, но она вместе с тем опрометчиво отрицала живые ценности реализма прошлого, даже предшествующую драматургию самого Горького, что так декларативно было заявлено в приведенных выше словах авторской самооценки.

Горький выступил теперь с лозунгом героического искусства. В цитированном наброске о героическом театре он, осуждая бытовую и психологическую драму как аполитичную по преимуществу, разъедающую цельное и ясное отношение к человеку, утверждал, что только героическая драма, трагедия, мелодрама могут явиться силой, укрепляющей душу, силой организующей. «Условия времени, — полагал он, — повелительно диктуют нам необходимость дать массе иное зрелище, а не пьесу, которая изображает отмирающий быт, полный лицемерия, лжи, жестокости и всего прочего, чем зритель и сам по себе, без нашего театра, достаточно богат». Горький считал, что «массе нужно дать красивое зрелище, на котором отдохнули бы ее глаза и которое вызвало бы в ней желание внести красоту в жизнь буден».

Призыв к героическому искусству был бы оправдан до конца, когда бы героика так резко не противопоставлялась реализму, «красивое зрелище» — жестокой правде «буден». В те времена Горький звал художников слова и сцены изображать не современную им действительность, в противоречиях ее революционного развития, а славную героику прошлого и манящие цели будущего.

Этим призывом Горький руководствовался во многих своих начинаниях — литературно-организаторских, издательских, театральных. В предисловии к каталогу издательства «Всемирная литература» он настаивал на необходимости «поднять человека над внешними условиями быта, вырвать его из цепей унижительной действительности, показать ему самого себя не рабом, а владой фактом, свободным творцом жизни. . .»

Еще категоричнее звучала эта мысль применительно к задачам театра. Горький писал о «творческой силе искусства, искренние жрецы коего веруют, что искусство — выше действительности, независимо от нее. Да будет по вере их!»

Так Горький заканчивал статью «Трудный вопрос»,¹ определяя эстетическую программу петроградского Большого драматического театра, одним из основателей которого он являлся.

Если ориентация на сокровища классики в какой-то весьма относительной мере объясняла смысл горьковских слов о том, будто искусство выше действительности, то слова о «независимости» искусства самой же практикой сплошь и рядом решительно опровергались. Ни Горький, ни созданный им театр ничего общего не имели с аполитичным искусством.

Ошибался Горький скорее теоретически, чем практически. Именно практику Горького считал особенно важным направлять и корректировать Ленин. Справедливым укором звучали слова Ленина, высказанные в письме Горькому от 31 июля 1919 года: «Вы поставили себя в положение профессионального редактора переводов и т. п., положение, в котором наблюдать нового строения новой жизни нельзя, положение, в котором все силы ухлопываются на большое брюзжание большой интеллигенции, на наблюдение «бывшей» столицы в условиях отчаянной военной опасности и свирепой нужды. . . Ни нового в армии, ни нового в деревне, ни нового на фабрике Вы здесь, как художник, наблюдать и изучать не можете. Вы отняли у себя возможность то делать, что удовлетворило бы художника. . .»²

Ленин предупреждал об опасности отрыва от живой народной жизни, напоминал о первейшем долге художника — служении современности путем показа самой этой современности.

Откликом явилась политсатира Горького «Работяга Слово-теков». По-новому, на остро современном материале и в мобильном жанре Горький-художник доказывал, проповедовал все ту же исходную свою идею действительного отношения к жизни. О приукрашивании правды речи уже не было: ни с позиций Сатина, ни, тем более, с позиций Луки.

Жанр политсатиры, прибегающей к приемам народного балагана и цирка, не был для Горького неожиданностью. Когда летом 1917 года писатель вошел в комиссию по реорганизации петроградского Народного дома и стал одним из руководителей его репертуара, он, в частности, предложил Маяковскому написать для Народного дома современную политсатиру; должно быть, из этого предложения позже выросла «Мистерия-буфф».

Элементы цирковой, «площадной» буффонады сильно давали

¹ М. Горький. Трудный вопрос. В сб. «Дела и дни Большого драматического театра», № 1, 1919, сентябрь, стр. 9.

² В. И. Ленин. Соч., т. 35, стр. 349.

себя знать и в политсатире Горького «Работяга Словотеков». Она была предназначена для театра «Народная комедия», работавшего под руководством С. Э. Радлова с 8 января 1920 года в системе зрелищных предприятий петроградского Народного дома. И хотя то была сатира особого жанрового склада (Горький воплощал свою давнюю мечту о пьесе-сценарии для актерской импровизации), она весьма соответствовала профилю театра, в репертуар которого входили и цирковые номера, и пантомимы, и короткие балеты.

Но основная сложность пьесы была не в установке на синтетическую технику актера-импровизатора, а в остроте политического содержания. Образ речистого бездельника Словотекова, администратора-хозяйственника, праздно болтающего о коллегиальном руководстве, метко обобщал реальные черты действительности, кое в чем предвосхитив «Прозаседавшихся» Маяковского. Как в стихах Маяковского «покупка склянки чернил губкооперативом» становится поводом для очередного бесконечного заседания, так в пьесе Горького ее герой пальцем не шевельнет, а только льет потоки слов, выслушивая различные жалобы населения. То на углу Лениной улицы лопнула водопроводная труба, и детский приют сидит без воды, то на Полузонной улице завалили дровами трамвайный путь, и вагоны стоят, то на углу Болотной и Кривой мальчишки спекулируют краденым сахаром... На все Словотеков отвечает пустыми разглагольствованиями и в конце концов, «совершенно истощенный понесенными трудами — падает на постель, погружаясь в тяжелый сон».¹

Звучащая здесь тема пролетарской самокритики непосредственно перекликается с событиями внутренней политической жизни страны. Пьеса была в ту же цель, куда направляла партия свои организаторские усилия. В циркулярном письме ЦК к партийным организациям «На борьбу с топливным кризисом», написанном Лениным и напечатанном 13 ноября 1919 года в «Правде», особо указывалось: «Коллегиальность обсуждения должна быть сведена до необходимого минимума и никогда не препятствовать быстроте и твердости решения, не погашать ответственности каждого отдельного работника».² Во многих своих статьях и речах 1919—1920 годов Ленин настойчиво выступал за твердость единоначалия в хозяйственном руководстве, призывал учиться управлять. Ленин с горечью замечал, что «когда

¹ М. Горький. Пьесы и сценарии. М., Гослитиздат, 1941, стр. 157.

² В. И. Ленин. Соч., т. 30, стр. 121.

мы ставим общие резолюции, толкующие с важным видом зна-токов о коллегиальности и единоличности управления, мы постепенно убеждаемся, что мы почти ничего не знаем в области управления, но начинаем кое-чему учиться на основании опыта...»¹

Пьеса Горького раскрывала в образных ситуациях суть этих слов, она рисовала недостатки только еще налаживающейся работы с ненавистью к болтунам-лоботрясам, разваливающим дело. Реплики Словоотекова испещрены модными политическими словечками, такими, как «организация» и «коллегиальность». Единоначалие для словоотековщины губительно, и слова такого не встретишь в лексиконе героя.

Едва пробудившись от сна, Словоотеков бормочет: «Товарищи. Все за работу. Организуемся, покажем...» Подойдя к рампе и обращаясь к зрительному залу, смеющемуся над ним, он «орет», по авторской ремарке: «Буржуи. Погодите, когда я коллегиально примусь за труд и организуюсь». Милиционеру, пришедшему с вестью о лопнувшей водопроводной трубе, он предлагает «организоваться для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем». Возмущенный тем, что «пассажиры трамвая коллегиально не чистят путь», Словоотеков требует, «чтобы все делалось быстро, организованно», — не им самим, разумеется, делалось, а другими. Бороться с детской спекуляцией и детской преступностью он также советует «организованно, коллегиально» и т. д.

Живая, по-комедийному конфликтная сценка разыгрывается с приходом сердитой прачки:

— Товарищ. На вас лежит трудная обязанность борьбы за чистоту, чистота — необходимейшее условие народного здоровья. Что для этого нужно прежде всего?

— Мыло.

— Организация.

— Организация у нас сделана, ты мыло давай.

— Нужна прежде всего коллегиальность.

— А я говорю — мыло.

— Организация, товарищи.

— Мыло.

— Организация.

— Тьфу, взбалмошный.

Эта сценка непосредственно восходит к соответствующим диалогам пьес фольклорного репертуара: «Царь Максимилиан», «Лодка» и т. п.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 30, стр. 401.

В финале, когда к Словотекову вламываются сразу несколько жалобщиков и кричат наперебой, тот ошарашивает их речью. Бесмысленный набор звонких слов открывается опять же «организацией» и «коллегиальностью». «Сначала люди слушают его стоя, внимательно, потом постепенно вянут, рассаживаются на чем попало, позевывают, у тех, которые прислонились к стене, подгибаются ноги, наконец все, один за другим — мрачно засыпают».

Словотековщина, дурацкое пустозвонство речистых бездельников усыпляет, демобилизует людей труда, превращает их в обитателей Полусонной и Ленивой улиц... Такой широкой и смелой, но далеко не веселой сценической метафорой завершается комедийное действие.

Совершенно точны были первые газетные информации о пьесе Горького как пьесе революционной, высмеивающей шкурников и лентяев, затрагивающей вопрос о единоначалии или коллегиальности. Информации передавали самую суть авторского замысла.

Замысел был воплощен средствами сатиры, и это обстоятельство определило весь характер конфликта. Драматург противопоставил не двух работников управленческого аппарата — плохого и хорошего, а плохого руководителя и самых обыкновенных, преданных делу людей труда. В эпизодах пьесы, заостряясь, прочерчивалась эта сквозная линия конфликтного действия: конфликтен диалог Словотекова и милиционера, Словотекова и прачки и т. д.

Парадоксальное сближение слов «работяга» и «Словотеков» отражало другой, внутренний, но не менее острый сатирический конфликт между словоблудием Словотекова и полным отсутствием действия, работы; ибо не только активные поступки персонажа, но и его полная неспособность к какому бы то ни было поступку могут служить убедительной краской сатирической характеристики.

В тексте пьесы много комедийных, порой откровенно балаганных экстравагантностей. Уже в самом начале Словотеков «делает публике страшные рожи», «швыряет в нее будильником», «хочет бросить — или бросает — в публику поленом, орет». Потом он долго и комично разыскивает свой сапог «под кроватью, под стульями, под тюфяком, поднимает крышку пианино, смотрит внутрь его, на стены, потолок.

— Куда же он ушел, сапог?

Думает. Вспомнил:

— Ага, им самовар вчера раздували..

Вышел за дверь, принес сапог, в нем оказались угли, лучина и вода.

Изумлен, бормочет:

— Кто это вместо самовара сапог ставил?»

Трюк по-своему поясняет главную тему сатирической комедии, потому что тут же герой уныло призадумывается: «Когда двое ставят один самовар,— из этого черт знает что выходит».

Сапог обыгрывается и по ходу дальнейших событий. Когда прачка уходит, Словотеков «кадит сапогом вслед ей». Герой «пытается надеть сапог,— ножки кровати разъехались, он шлепнулся на пол». Словотеков встает, и «кусочек паркета под его ногой взлетает вверх», «со стены падает картина» и т. п.

Горький намеренно ориентировался на эксцентрику сценических происшествий. Он мобилизовал безотказные ресурсы смешного, чтобы расправиться со словотековщиной. Смех уничтожал ее как уродливую нашлепку на лице преобразующейся действительности. Смех, суровый и желчный, обличал несуразность явления, не имеющего ни почвы в настоящем, ни перспектив в будущем.

Цирковой актер А. С. Александров (Серж), игравший в «Работяге Словотекове» роль одного из просителей, позднее справедливо замечал: «В сущности, эта пьеса была ранним образцом здоровой советской самокритики». ¹ Но театр, во многом обогатив зрелищную сторону действия, не обратил должного внимания на особенности ее сатирического конфликта, на характеристику сил, противостоящих — не абсолютно, а в сатирическом же плане,— Словотекову. В спектакле обыватели Полу-сонной и Ленивой, Болотной и Кривой улиц были как нельзя более достойны своего руководителя Словотекова. «Плюет прачка, и ликующе гогочет обыватель, сидящий в публике», — писал рецензент. ² Не располагая текстовой канвой спектакля-импровизации, его критики судили о канве по узорам, подчас причудливо вышитым на ней. Иные узоры оказались весьма рискованного свойства. Прыгун-эксцентрик Ж. Дельвари, исполнитель центральной роли, по свидетельству А. С. Александрова, «внес в нее столько обывательского злопыхательства, что сатирическая картинка, придуманная Горьким, предстала перед публикой в совершенно искаженной интонации».

¹ Советский цирк. 1918—1938. Сб. статей под ред. Евг. Кузнецова. Л.—М., «Искусство», 1938, стр. 96.

² В. Чадаев. Из-за деревьев леса не видящие. «Красная газета», 1920, № 134, 20 июня, стр. 3.

Откровенно буржуазные писатели вроде Е. И. Замятина сокрушались о том, что «даже невиннейший «Работяга Словотек» Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленища — демос российский». ¹ Но спектакль в том виде, в каком его исполнял театр «Народная комедия», далеко отстоял от действительных целей горьковской сатиры.

Итак, практика Горького-художника шла вразрез с обмолвками Горького-теоретика первых лет революции. Написанный в ту пору киносценарий «Степан Разин» убедительно опровергал неверную горьковскую мысль о том, будто героическое противоречит реалистическому, ибо народная героика была воплощена там последовательно реалистическими средствами. При поддержке Ленина и под прямым воздействием его революционных дел Горький очень скоро расстался с ложной концепцией романтической идеализации жизни (она так и непретворена в работе драматурга), обратился к живой советской действительности. Политсатира «Работяга Словотек» — пример активного вторжения в жизнь, пример критики недостатков в интересах народа. Именно здесь Горький подымался на настоящую высоту великих целей будущего.

6

Идея политсатиры была плодотворной, ей самой принадлежало большое будущее в советской драматургии.

Последние годы жизни Горький работал над двумя широкими эпическими полотнами. Одно создавалось средствами прозы: «Жизнь Клим Самгина». Второе представляло собой цикл драматический, куда вошли сцены «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» и должна была войти еще пьеса «Рябинин и другие» — ее Горький написать не успел. А начал он создавать этот цикл с конца: после смерти писателя в его архиве была найдена пьеса «Сомов и другие», разоблачающая «идейные» истоки вредительства конца 1920-х годов.

Завершающая пьеса широко задуманного цикла дает синтез трагикомедии — политсатиры. «Сомов и другие» (1931) — новый опыт современной сатирической пьесы, памфлет, направленный против врагов советского строя. Писатель, как видно, не считал ее законченной или вполне удавшейся. Между тем она

¹ Е. в. Замятин. Я боюсь. «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 45.

представляет несомненный интерес уже потому, что во многом поясняет направленность и жанровую природу горьковской драматургии последних лет.

«Драма в юмористическом тоне», говоря словами одного из ее персонажей, она обличает жалких ненавистников народа, образовавших себя Наполеонами, рисует распад буржуазной личности. «Живем в эпоху мрачных шуток-с!» — полагает один из главарей подполья, инженер Богомолов, и «мрачные шутки» эти направлены прямо против него самого. «Не разыгрывайте трагикомедии... Довольно!» — восклицает руководитель антисоветского заговора Сомов, как бы выдавая существо собственной деятельности. «Все люди — актеры», — уверен их сподвижник Троеруков, тот самый, который говорит о «трагическом веселье», «веселье глубокого отчаяния».

Соединяя здесь, как и во многих других своих пьесах, крайности веселья и отчаяния, Горький продолжает и борьбу с реакционной «карамазовщиной». Ведь в некоторых романах великого писателя Достоевского подобное смешение «крайних начал» в умах и поступках героев рисовалось порой с серьезным душевным состраданием. Горький осуждает декадентскую разорванность сознания Сомова и других. Мрачное оборачивается смешным, не утрачивая, однако, своей отталкивающей сущности.

Горький имел в виду весьма реальные жизненные факты и обстоятельства, когда в январе 1932 года, вскоре после «Сомова и других», писал А. Н. Тихонову о задачах современного драматического репертуара: «Современность крайне богата кошмарными фигурами, и они таковы, что их уже нельзя шаржировать, даже и при желании. Это — фигуры для сатиры, поскольку речь идет о них как о материале искусства слова».

Неизмеримо серьезнее, драматичнее раздумья тех персонажей, кто, подобно Яропегову, Лидии, тянется к живой жизни, тех, кому постыла среда духовно разложившихся интеллигентов старой, буржуазной формации. Однако не все те новые люди, к которым так заинтересованно приглядываются Лидия и Яропегов, на самом деле получились достаточно интересными, достаточно жизненными. В этом, возможно, и заключалась главная причина того, что пьеса осталась спрятанной в письменном столе автора.

«Пьеса моя о вредителях не вышла, — говорил Горький Афиногенову, навестившему его в Сорренто весной 1932 года, — а вот надо написать несколько пьес, с Февраля по наши дни, и показать, как менялись люди в маленьком каком-нибудь городке, монахини, игуменьи, попы, купчишки, учителя гимназий,

почтовые чиновники, мастеровые, как убывали и сменялись люди, ломались и приспособлялись характеры, как вышелушивалась новая порода. Тут можно многое развернуть».¹

Героem задуманного полотна должна была стать история в ее сложном, противоречивом и победном шествии.

Предстояло создать трилогию о Булычове, Достигаеве, большевике Рябинине, чтобы вызрел образ героя истории Рябинина,— а там, быть может, подойти вместе с этим героем к персонажам «Сомова и других» и посмотреть на каждого из них всепроникающим рябининским взглядом.

Смерть не дала Горькому написать пьесу о Рябинине, вернуться к пьесе о Сомове...

«Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» были закончены в 1932 году.

В историзме характеров и положений проявляет себя реалистическая основа этих пьес. С высоты идей современности увидены смятенные конфликты «улицы», где погибает Булычов. Образы «улицы», ее обывателей и охранителей — таких, как речистый либерал Звонцов, изворотливый негоциант новейшей формации Достигаев, «белое» духовенство в лице растерянного попа Павлина и «черное» в облике исступленной игуменьи Мелании,— намечают расстановку исторических сил.

«Не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими»,— в минуты прозренья говорит Булычов дочери Шуре. Он вспоминает отца, гонявшего плоты по Волге, просторное родительское местожительство. Улица Достигаевых и Звонцовых чужая ему, на ней он заблудился и погибает.

21 декабря 1932 года Горький писал К. А. Федину о трагедии своего героя: «Ежели возможны были «кающиеся дворяне», почему же не быть кающемуся купцу?» Покаяние Булычова — это скорее буслаевский бунт, оно ничего общего не имеет с покаянием, например, толстовских героев. В конце пути словно отозвался и по-новому воплотился давний замысел пьесы о Буслаеве. Этого любимого своего героя Горький недаром вспомнил в том же письме к Федину, рассказывая о жизненных прототипах Булычова: «Видите, какая штука? Васька Буслаев — не выдумка, а одно из величайших и, м. б., самое значительное художественное обобщение в нашем фольклоре».

Булычова роднит с Буслаевым, как тот виделся Горькому, широта деятеля, преобразователя, жадная любовь к жизни и

¹ А. Афиногенов. Дневники и записные книжки. М., «Советский писатель», 1960, стр. 109.

особое озорство, когда «силушка по жилушкам переливается». Горьковский Буслаев рядился-торговался с господом богом, Булычов спокойно хвастает, что царь Николай ему при всем народе руку жал.

Уже построена церковь на деньги Булычова. Вот только колокола не хватает, да чуть заметной иронией оборачивается то обстоятельство, что в честь жертвователя она будет названа именем святого Егория, то есть Георгия победоносца. Какой уж Булычов победоносец!

Врачу он обещает: «Вылечишь — больницу построю, старшим будешь в ней, делай что хочешь». Но болезнь Булычова неизлечима. Это знает врач и этого не знает Булычов.

Все же размах у Булычова не просто купеческий, а именно буслаевский — от сознания достижимости всего. Если Достигаев за годы войны так нажился на поставках, что, по словам булычовского приказчика Башкина, «говорить может только тысячами», то для Булычова он, как и прежде, всего только Васька — но не Буслаев, а Достигаев: не озорной творец своего счастья, а шельма, лиса, ловец момента, не прямой и не крупный человек. Обида Булычова на жизнь, на справедливость, на бога, в которого он не верит, оттого так велика, что он сам «наткнулся на острое» и помирает, а Ваське Достигаеву — жить. Достигаевы изловчились и обложили Булычова на чужой ему «улице».

Образно это так и выражено в первом же акте сквозным мотивом охоты на медведя. Где-то в лесу егеря обложили матерого медведя, и теперь зверь мечется, а охотники ждут его гибели. Медведь — это Булычов. Будто невзначай, Шурка замечает: «Папа схватил меня, как медведь». Первый акт и заканчивается словами пойманного Булычова: «Эки свиньи! Оберегают. Похоже, что я заключенный. Арестант... вроде». Если Булычов — медведь, то Достигаевы и Звонцовы, нетерпеливо ждущие его гибели, — просто-напросто свиньи.

Охотятся за Булычовым, охотятся за его наследством. Ожидается полная перегруппировка сил, в которой решающий шаг сделает Достигаев: от него, булычовского компаньона, зависит, останется ли он с Ксенией Булычовой или же переметнется к ее дочери Варваре, то есть к Звонцову. Достигаев выжидает, ибо такова вообще его тактика, но второй вариант пока что кажется ему привлекательнее. И приказчик Башкин, на которого опирается глупая Ксения, точно определяет ситуацию: «Война! На войне — ни стыда, ни жалости». Это сказано не только о большой войне, идущей за воротами булычовского дома, —

о первой мировой войне, но и о малой, потайной войне, протекающей в стенах самого дома. По словам К. А. Федина, «еще живой, Булычов созерцает дележ, который обычно хищники правят над трупом».¹ Булычов, в котором близость смерти обострила живые, простые человеческие чувства, бунтует против жадных преследователей, против всего неестественного порядка вещей. В финале пьесы, когда песни уличной демонстрации звучат для Булычова панихидным пением, он уверен: это отходная всему старому жизненному укладу. «И погибнет царство, где смрад», — припоминает Булычов шутовское пророчество блаженного Пропотоя. Но, спохватываясь, кричит с горькой душевной надсадой: «Какое царствие? Звери! Царствие. . .»

Булычов задумывается о жизни не из любви к философствованию: надвигающаяся великая ломка требует неотложных решений, и решения сразу же дают определенность поступкам. Булычов, с его вкусом к практической деятельности, с его умом и размахом по праву считает себя здоровее, сильнее своих вчерашних попутчиков, ставших ему чужими. С все возрастающим сочувственным любопытством он присматривается к новым людям и особенно — к своему крестнику Якову Лаптеву, большевику. Злая болезнь заставляет Булычова собрать для борьбы все ценные качества натуры, чтобы превозмочь боль физическую и боль духовную. Трагически трудны пути его духовного прозрения, но на этих путях рождаются и сцены острой жизненной радости.

«Такая пьеса, такое мужественное отношение к прошлому, такая смелость правды говорят о победе, окончательной и полнейшей победе революции, больше чем сотни плакатов и демонстраций», — писал Горькому под свежим впечатлением прочитанного «Булычова» В. И. Немирович-Данченко.²

Обличительный приговор, вынесенный «достигаевой улице» в пьесе о Булычове, в следующей пьесе, «Достигаев и другие», звучит с силой дополнительного обоснования.

Мрачное сознание обреченности, предчувствие «конца света» особенно выступает в финале первого акта. Медленно входит, опираясь на руки бородастых сыновей, столетняя миллионщица Чугунова в черных очках. Звериная тревога звучит в призывах страшной кликуши: «Кричи! Криком кричи! В колокола уда-

¹ К о н с т. Ф е д и н. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, стр. 128.

² В л. И. Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 386.

рить надо... Всем миром надо кричать». Ей зловеще отвечает игуменья Мелания: «А где он — мир? Нет — мира...»

В словах Мелании — ожесточение и безнадежность. Истина, открывшаяся некогда Булычову, ее отнюдь не забавляет. Мелания — одна из осатанелых противниц надвигающегося нового, и как раз в силе ее ненависти угадывается бессилие ее возможностей. Лучше всего это передано в финале второго акта, где против игуменьи восстает затравленная монашенка Таисья. Бывшая наущница Мелании лишь разъяряется, слыша проклятия «волчихи».

Естественно, Достигаев, «первый умник в городе», старается быть подальше от неистовой Мелании, от главаря черной сотни Нестрашного, от бесшабашных самодуров вроде Губина. Гибкая изворотливость, стремление не прозевать, не промахнуться, угадать, поспеть определяет все в этом характере.

В живом действии зарождается достигаевская тактика приспособленца. Отстраняясь, даже отшатываясь от таких явных призраков уходящего старого, как Мелания, как Нестрашный, осторожный Достигаев опасливо косится на завтрашних хозяев жизни.

Подлинными героями пьесы — люди народа, делатели революции. Среди них крестник Булычова — Яков Лаптев, а к Якову, к стоящей за ним правде тянутся и исстрадавшаяся, резкая Глафира, любовница Булычова, и лесник Донат. Тянутся к большевику Лаптеву многие близкие Булычову люди, но не все дотягиваются, не все достойны стоять с ним рядом. Не устоять, как видно, тут Шурке, которой большевичка Калмыкова говорит: «Ты хочешь идти не с пролетариатом, а впереди него». Явно не устоять студенту Тятину; о нем, о его мягкотелой готовности к всепрощению презрительно говорит большевик Петр Рябинин: «Эх, Тятин-мамин... кисель!»

Рябинин выделяется среди образов положительных героев Горького.

Уже в этой пьесе на первое место выходят Рябинин и другие. Рябинин полно воплотил в себе горьковское представление о революционной героинке: тут сочетаются твердая воля, и мудрый оптимизм, и человеческая простота, и живой народный юмор большевика-руководителя. В этом лысоватом немолодом человеке даже восторженная Шурка находит нечто столь неожиданное, обо что могут разбиться все ее романтические иллюзии анархистки. «Послушайте, — заявляет она Рябинину, — вы — замечательный! Я не думала, что вы такой хитрый, веселый... такой простой... как шар!»

Особый интерес представляет речевая характеристика Рябина; некоторые фразы и обороты речи так характерно неповторимы, словно Горький по слуху, по памяти воспроизводил живую речь Ленина. Например:

«Минуточку. Товарищ Тятин,— листовку вы написали слишком мягко да и вычурно! Ведь это — не для студентов. Надо писать так, чтоб малограмотный понял и безграмотному смог все точно рассказать. Чуете?» и т. д.

Нетрудно подобрать близкие аналогии в текстах Ленина, в воспоминаниях о нем, хотя бы в известных горьковских воспоминаниях. Очень похоже по строю фразы, по интонации разговаривал иногда Ленин и с самим Горьким, когда приходилось дружески его урезонивать. Разговор продолжался в письмах. «Что же это Вы, батенька, дурно себя ведете? Заработались, устали, нервы болят. Это совсем беспорядки. . .» — так начинал Ленин дружеское письмо к Горькому в феврале 1913 года.¹ Или, по совершенно другому поводу и в другом тоне выговаривал в 1922 году тогдашнему редактору «Правды»: «Ну, зачем печатать глупости под видом важничающего всеми учеными и модными словами фельетона Плетнева? Отметил 2 глупости и поставил ряд знаков вопроса. Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться. . .»² Здесь Ленин уже совсем не дружески осуждал завиральные идеи пролеткультовца В. Ф. Плетнева.

Рябинин, конечно, не псевдоним Ленина в изображении Горького. Рябинин — не Ленин, а ленинец. Сам Ленин проходит через пьесу как ее центральный внесценический персонаж, от начальных испуганных перешептываний черносотенца Не-страшного и попа Павлина и до веселых слов Бородатого солдата в финальном эпизоде обыска у Достигаева: «Мы капиталистов передушим и начнем всемирную, братскую жизнь, как научает нас Ленин, мудрый человек».

При всем том очевидно, что и Погодин в своей трилогии о Ленине, и Корнейчук в «Правде», и Тренев в «На берегу Невы» не прошли мимо горьковского Рябинина, выверяя по нему черты Ленина и черты ленинцев.

Замысел пьесы «Рябинин и другие», Горьким не осуществленный, приняли к исполнению советские драматурги, художники горьковского периода русской литературы.

По словам Погодина, «драматургия Горького — кладезь,

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 35, стр. 57.

² Там же, стр. 475.

школа для драматических писателей, которые хотят всерьез и с большой идейной направленностью отражать жизненные конфликты в современной пьесе».¹

Одна из главных творческих идей Горького-драматурга — мысль о неразделимости задач утверждения и обличения, заставившая отложить в сторону «Сомова и других». Обличение мерзостей жизни ради утверждения обещающего и прекрасного в ней — такова программа Горького, подкреплённая реальным опытом ее осуществления. Эта программа развернута в статье «О пьесах» (1933), представляющей собой итог размышлений драматурга о собственной практике и практике предшественников.

«Драма должна быть строго и насквозь действительна, — писал Горький, — только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций, настоятельно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово, которое обжигало бы мещанскую ржавчину душ наших».

Поход против мещанской ржавчины душ, начатый еще первой горьковской пьесой, требовал средств острых, тонких и сильных. И утверждающие, и обличительные мотивы горьковской драмы, героика и сатира, патетика и ирония многообразно служат этой задаче.

Непримиримость — важная черта драматургии Горького. Обличение без иронии, смех без сарказма, добродушная морализация, а не социально устремленная сатира в принципе мало привлекали Горького еще во времена «Мещан», «Дачников», «Врагов», «Последних». По давню не обойтись было без четкой социально направленной сатиры в эпоху великой коммунистической стройки, когда свирепствовал «ураган, старый мир разрушающий».

Оттого так остро стоял для Горького вопрос о традициях русской драмы, в особенности комедии, и о путях наследования.

О том, как новаторски применял он традиционные мотивы, на редкость убедительно свидетельствует та же пьеса о Булычове.

Купец умирает от неизлечимой болезни, вокруг снуют и грызутся в ожидании наследства жадные, чужие, ненавидящие его люди — таков один из сюжетных мотивов щедринской комедии «Смерть Пазухина». Для Щедрина в конце концов неважно, кто из претендентов на наследство одолеет, перехитрит другого: Прокофий ли Фурначева или Фурначев — Прокофия.

¹ Н. Пог о д и н. Театр и жизнь. М., «Искусство», 1953, стр. 116.

Напрасно было бы искать конфликт в отношениях одинаково отвратительных драматургу персонажей. В самом деле, победа одного преступника над другим ничего не решает. Все равно добродетели нет в изображенной среде. Отсюда сумрачная изюбка драматурга.

В «Егоре Булычове» много сходного, но только сходство сохраняется до поры до времени. Так же умирает от болезни купец, так же мечутся и дерутся между собой наследники и так же безразлично драматургу, чья возьмет в лагере хищников и сладкоречивых лжецов: пьеса так и не дает завершения этого мотива.

Между тем исторический взгляд на действительность позволяет совсем иначе построить драматический конфликт, и здесь обнаруживается решающая черта новаторства Горького. Горький знает подлинных героев, подлинных хозяев жизни, и меняется вся конфликтная основа сюжетной ситуации, мрачное «царство смерти» озаряется светом исторической перспективы, возникает и ширится звучная мажорная тема, горечи обличений сопутствует радость активного утверждения жизни.

Даже титаническая сила щедринской насмешки уступает горьковской в разработке одного и того же сатирического мотива «светопредставления».

В «Смерти Пазухина» этот мотив задан первой же репликой, открывающей действие: старообрядец Велегласный зловеще предрекает пришествие антихристово. Мотив «светопредставления» связан с судьбами действующих лиц: все так или иначе томятся в предчувствии гибели, всех страшит ожидание суровой расплаты.

Мрачная насмешка Щедрина над «умирающими» в «Смерти Пазухина» сменяется неистойвой, яростной насмешкой Горького в «Егоре Булычове». Жутковатая фигура «пророка» Велегласного преобразуется в жульнические фигуры пожарного Гаврилы и блаженного Пропотья. Сцена с трубачом Гаврилой в финале второго акта — вершина сатирического обобщения. «Психическая атака» на Булычова, затеянная силами старого мира, из которого «выломался» герой, вдруг превращается в отходную самому этому старому, обреченному миру. Тщедушный трубач надсаживается изо всех сил, и оглушительно рывкает простуженный геликон. «Глуши их, Гаврило! — хохочет Булычов. — Это же Гаврило-архангел конец мира трубит!..» Их — значит тех хитроумных изобретателей расправы, Достигаевых и Звонцовых, которых по логике обстоятельств решительно побеждает умирающий Булычов своим духовным здоровьем, своим

ясным, открывшимся ему под конец, сознанием перспектив, найденной мерой жизненных, человеческих ценностей. «Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!..» — весело распоряжается герой, сам доживший до этого «светопреставления» и радостно приветствующий его приход.

Герой весело расстается с прошлым, хотя в прошлом этом — и он сам, вся его жизнь.

Не случайно Горький после генеральной репетиции пьесы в Театре имени Евг. Вахтангова отметил, что удалась сцена с пожарным Гаврилой, сцена, где смех звучал особенно оглушительно и весело. «Тонко и убедительно играет Булычов в этой сцене,— говорил он.— Очень смешно, и это добротный смех... Вообще все идет весьма хорошо. Вероятно, публика будет очень смеяться. Еще раз — очень хорош пожарный... Булычов по-настоящему хулиганит. И публика на сцене ведет себя хорошо, все испугались».

Смех одних и испуг других — это и есть подлинно трагикомическое разрешение конфликта в горьковской драме. Только, в отличие от драматической сатиры Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина, смех тут заодно с героями. У Гоголя и Щедрина смех был не только главным, но и единственным честным, благородным лицом. У Горького смех становится надежным союзником героев. Они сами, а не только одинокий автор, сражаются этим всепобивающим оружием.

И пьесу о Достигаеве ее автор также рассматривал как веселое комедийно-сатирическое зрелище об уходящем старом и наступающем новом.

Режиссер В. В. Люце, первый постановщик этой пьесы в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького, вспоминал о беседе нескольких участников готовившегося спектакля с драматургом: «Алексей Максимович указал нам, что, сценически расшифровывая «Достигаева», мы должны подойти к пьесе, как к комедии. Смех, живое и быстрое течение действия — для него необходимые качества будущего спектакля... «Не такое было время, чтобы изображать его на сцене спокойно и медленно», — говорил нам Алексей Максимович.¹

В этих словах — характерное для Горького требование оптимистического показа прошлого с позиций настоящего. Прежде всего верность историзму диктовала такое комедийное освещение событий.

¹ «Максим Горький. Достигаев и другие. К постановке в Гос. Большом драматическом театре им. М. Горького». Однодневная газета. Л., изд. театра. 1933, 7 ноября, стр. 5.

«О, господи! И горько и смешно...» — это восклицание попа Павлина в финале «Достигаева» как бы вобрало в себя все то же сплетение трагедии и сатиры, столь органичное для горьковской драматургии в целом.

Смех побеждает. Он — спутник положительных героев, спутник Бородатого солдата, выносящего свою жизнерадостную оценку событиям с превосходной мужицкой хитрецей и деловитостью. На злую жалобу Елизаветы Достигаевой: «Вы не смеете издеваться!» — Бородатый солдат лукаво отвечает: «Чего это? Да я этого и не умею, издеваться-то, и даже не люблю. Это я — шутю, как будучи очень веселый...»

Так завершается пьеса о достигаевщине. Горький почти буквально реализует здесь положение Маркса о комедии как последней фазе определенной всемирно-исторической формы. «Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым».¹

И опять эта веселая комедийность, как всюду у Горького-драматурга, рождается из реальных жизненных предпосылок, из самых обычных социальных и психологических примет, возникает как итоговая оценка, как вывод о происшедшем.

Сила и значение Горького, родоначальника новой драматургии, заключаются не в том, что он начисто отбрасывал традиции своих великих предшественников, и не в том, что он шёл по пятам традиций. Ни того, ни другого не было у Горького. Опираясь на достояние русского реализма XIX века, на опыт мастеров литературы прошлого, он обновлял этот опыт так, как подсказывало ему его революционное видение жизни: развивая старые традиции, создавая новые. Если в ряде случаев он и повторял уже знакомые ситуации, они, как правило, преобразовались у него до неузнаваемости.

Горьковская драматургия представляет собой закономерный итог развития русской драматургии XIX века и открывает главную страницу в истории советской драматургии.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, изд. 2. М., Госполитиздат 1954, стр. 418

Д. И. Золотницкий



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверкиев Д. В. 36, 100
 Аврелий М. 310
 Адлерберг В. Ф. 203, 215
 Айхенвальд Ю. И. 407
 Акимов Н. П. 220
 Аксаков К. С. 169
 Александр II 5, 108, 204, 215
 Александр III 38, 146, 251
 Александров И. С. 380
 Александров-Серж А. С. 441
 Алексеев—см. Станиславский К. С.
 Алексей 131
 Алексей Михайлович 116
 Алекси-Месхишвили В. С. 376
 Алмазов Б. Н. 80, 85
 Альтшуллер И. Н. 331
 Амфитеатров А. В. 380, 413
 Андреев-Бурлак В. Н. 73, 375, 376
 Андреевич (Соловьев Е. А.) 330
 Анна, царица 114
 Анненков П. В. 202, 203
 Антуан А. 228
 Афиногенов А. Н. 443, 444
- Байрон Дж. Г. Н. 376, 383
 Балухатый С. Д. 40, 267, 321
 Бальмонт К. Д. 403
 Безобразов В. П. 200
 Белинский В. Г. 7, 9, 12, 29, 78,
 85, 145, 166, 167, 346, 368,
 410, 423
 Беляев М. Д. 77
- Беляев Ю. Д. 49
 Беранже П.-Ж. 391
 Берг Н. В. 85
 Бердников Г. П. 40
 Бердяев Н. А. 398, 399
 Бетховен Л. 166
 Билибин В. В. 293
 Блок А. А. 409
 Блюменталь О. 260
 Боборыкин П. Д. 18, 19
 Бомарше П.-О. 256
 Бороздина В. В. 160
 Брам О. 228
 Бренко А. А. 375
 Брюсов В. Я. 299
 Булацель И. М. 293
 Булгаков В. Ф. 277, 279
 Бурдин Ф. А. 111, 140, 147, 148,
 197
 Бурже П. 301
 Буркова В. И. 203, 215
 Бялый Г. А. 29, 37, 346—348
- Варламов К. А. 73, 192, 205
 Вартанянц С. А. 377
 Васильев П. В. 73
 Васильев С. В. 160
 Васильева Е. Н. 160
 Васильева М. В. 117
 Вахтангов Е. Б. 451
 Вересаев В. В. 332
 Верлен П. 307
 Вильбоа К. Н. 131

Вишневский А. Л. 381
Владимирова Е. В. 160
Вольинский А. Л. 299
Вольтер Ф.-М. 326
Воровский В. В. 294
Воронцов-Дашков И. И. 60

Гаршин В. М. 346, 347
Гауптман Г. 228, 302
Гегель Г.-В.-Ф. 51, 53
Гедеонов С. А. 114
Гейден П. А. 414
Герцен А. И. 89, 110, 116, 167,
203, 204, 221

Гиппиус Э. В. 299
Глазунов А. К. 380
Гнедич П. П. 256, 268, 293
Гоголь Н. В. 7—9, 11, 12, 14, 15,
19, 21, 22, 24, 29, 33, 47—49,
53, 64, 78, 80, 166, 170, 171,
174, 178, 181, 188, 189, 191,
195, 197, 205, 206, 214, 222,
249, 252, 254, 256, 346, 351—
353, 368, 416, 432, 451

Гольдони К. 116
Гончаров И. А. 79, 105, 143, 197
Горбунов И. Ф. 85, 116
Горев-Гарасенков Д. А. 81
Горин-Горяинов Б. А. 74, 220
Горький М. 41—44, 121, 165, 179,
192, 221, 223, 241, 256, 269,
279, 282, 285, 287, 299, 304,
307, 309, 311, 318, 320, 330—
332, 340, 345—348, 363, 364,
369—371, 375—452

Гоцци К. 130
Грибоедов А. С. 222, 256, 368, 371
Грибунин В. Ф. 394
Григорович Д. В. 31, 34
Григорьев А. А. 27, 80, 85—88,
108, 131
Григорьев П. И. 170
Гроссман Л. П. 48, 51, 58
Груздев И. А. 435
Гудзий Н. К. 239, 265
Гуревич Л. Я. 192
Гурлянд И. Я. 37

Давыдов В. Н. 73, 192, 198, 205,
220, 251, 288
Далматов В. П. 178
Данилов С. С. 197, 298
Делилиа А. 130

Дельвари Ж. 441
Денисенко П. А. 234
Добролюбов Н. А. 7, 10, 17, 20—
22, 28—30, 41, 83, 84, 88, 90,
92, 98—103, 105, 106, 117,
127, 142, 145, 157, 167, 168,
206, 207, 223, 346
Дорошевич В. М. 331
Достоевский Ф. М. 221, 421, 422,
430, 443
Дружинин А. В. 96
Дурылин С. Н. 254, 380
Дьяченко В. А. 19, 29
Дюма А., сын 155
Дягилев С. П. 311

Евреинов Н. Н. 299
Елпатьевский С. Я. 331, 431
Ермилов В. В. 303, 306, 307
Ермолова М. Н. 160, 161, 380

Живокнии В. И. 170

Забелли И. Е. 116
Загаров А. Л. 220
Замятин Е. И. 442
Занд Ж. 231
Золя Э. 302

Ибсен Г. 302
Иван IV Грозный 112, 114
Ильинский И. В. 73, 74, 246

Каминская О. Ю. 377
Капнист В. В. 93
Каракозов Д. В. 111
Карпенко-Карый И. К. 379
Карпов Е. П. 331, 332
Кастельвеккио Р. 130
Касторский С. В. 18, 431
Катков М. Н. 221
Качалов В. И. 394
Кедров М. Н. 284
Кинг В. Л. 331
Кистер К. К. 215
Климовский Е. И. 131
Клыков А. 101
Клыкова А. 101
Книппер О. Л. 343, 394
Княжевич В. М. 87
Колосова А. И. 160
Колтоновская Е. А. 406
Комиссаржевская В. Ф. 332, 363,
406

- Корнейчук А. Е. 448
 Короленко В. Г. 271, 346, 347
 Корш Ф. А. 191
 Косицкая — см. Никулина-Косицкая Л. П.
 Коцюбинский М. М. 433
 Кочуров Ю. В. 115
 Красин Л. Б. 363
 Красов Н. Д. 409, 413
 Крылов В. А. 19, 293, 299
 Кузнецов Е. М. 441
 Кузминская Т. А. 275
 Куликов Н. И. 170
 Куприн А. И. 331

 Л. У. 174
 Лазурский В. Ф. 250, 254
 Лебедев-Полянский П. И. 349
 Левкеева Е. М. 160
 Лейкин Н. А. 293
 Ленин В. И. 5, 6, 38, 50, 166, 185, 215, 221, 234, 250, 253, 262, 275, 285, 289, 398, 414, 417, 430, 437—439, 442, 448
 Ленин М. Ф. 73
 Ленский А. П. 160, 178
 Лентовский М. В. 375
 Леонтьев П. М. 221
 Лермонтов М. Ю. 58
 Ле-Сенн Ш. 130
 Лесков Н. С. 30
 Линская Ю. Н. 106, 160, 170, 178
 Ломунов К. Н. 35, 278
 Лужский В. В. 192, 394
 Лукин Г. Г. 143
 Луначарский А. В. 330
 Львов Н. М. 17, 207, 208
 Люце В. В. 451

 Магницкий М. Л. 215
 Мазуренко Н. Н. 204
 Макашин С. А. 167
 Макиавелли Н. 144
 Максимов В. В. 178
 Маркс К. 83, 98, 214, 452
 Мартынов А. Е. 97, 106, 160, 170
 Массалитинова В. О. 74, 178
 Маяковский В. В. 223, 224, 434, 437, 438
 Медведев П. М. 205
 Медведева Н. М. 73
 Межинский С. Б. 74
 Мей Л. А. 85

 Мейерхольд В. Э. 299
 Мельников-Печерский П. И. 85, 108, 109
 Мережковский Д. С. 299
 Метерлинк М. 299, 301, 302, 307
 Мещерский В. П. 251
 Минин К. 107—110
 Минский Н. М. 299
 Митрофания, игуменья 135
 Михаил Федорович 109, 110
 Михайловский Б. В. 44, 393
 Мишин В. С. 267
 Моисси С. 228, 288
 Мольер Ж.-Б. 143, 256, 368
 Морозов С. Т. 363
 Москвин И. М. 192, 288, 394, 395
 Музиль Н. И. 229
 Мысовская А. Д. 143
 Мясницкий И. И. 293, 377, 378

 Н. Н. 190
 Назимов В. И. 81
 Найденов С. А. 415
 Невежин П. М. 143
 Нежданов 394
 Некрасов Н. А. 7, 49, 91, 111, 113, 121, 159, 358
 Немирович-Данченко Вл. И. 192, 228, 263, 288, 342, 381, 406, 407, 433, 446
 Никитенко А. В. 31, 116
 Николай I 81, 167, 187, 215
 Николай II 445
 Николака Рыжий 131
 Никулина Н. А. 160
 Никулина-Косицкая Л. П. 106, 160

 Одоевский В. Ф. 80
 Ожье Э. 155
 Олсуфьевы 248
 Орленев П. Н. 228
 Орлов Н. В. 275
 Островский А. Н. 7—12, 14—16, 18—22, 24, 25, 27—44, 57, 77—161, 166, 171, 174, 189, 191, 207, 208, 222, 233, 249, 250, 296, 350, 351, 353, 357, 358, 368, 371, 375, 377—379, 405, 431, 434
 Островский М. Н. 93, 116, 143

 Павлов И. В. 177
 Павлов Н. Ф. 105, 221
 Падарин Н. М. 178

- Пантелеев Л. Ф. 166
 Паришурама 130
 Певцов И. Н. 74
 Пешкова Е. П. 407
 Пирожков М. В. 307
 Писарев Д. И. 108
 Писемский А. Ф. 27—31, 33, 35,
 36, 85
 Плавт Т. М. 84
 Плетнев В. Ф. 448
 Победоносцев К. П. 238
 Погодин М. П. 80, 84—86, 89, 91
 Погодин Н. Ф. 448, 449
 Полевой Н. А. 166
 Попов Н. А. 205
 Потехин А. А. 17, 18, 27, 33,
 377, 379
 Потешер М. 228
 Правдин О. А. 73
 Престон Т. 380
 Приссалковы 239
 Пушкин А. С. 42, 109—111, 143,
 157, 220, 368, 421
 Пыпин А. Н. 215
 Пятницкий К. П. 383, 387, 388,
 394, 395, 398, 422
 Радлов С. Э. 438
 Рамазанов Н. А. 85
 Ратов С. М. 241, 242, 247
 Ребров С. К. 198
 Рейнгардт М. 228, 397
 Рейсер С. А. 166
 Репин И. Е. 238
 Риккобони Л. 368
 Римский-Корсаков Н. А. 133
 Роллан Р. 227, 228
 Роскин А. И. 324, 329, 330
 Россини Дж. 167
 Рудницкий К. Л. 49, 50, 59
 Русанов Н. С. 267
 Рыбаков К. Н. 73, 160
 Рыкалова Н. В. 106
 Савина М. Г. 229
 Садовская О. О. 160, 288
 Садовский М. П. 160
 Садовский П. М. 72, 80, 85, 106,
 160, 191, 197
 Садовские 161
 Сазонов Н. Ф. 73
 Салабанов Д. А. 376
 Салтыков-Щедрин М. Е. 16, 20—
 22, 26—28, 41, 42, 53, 59—62,
 70, 108, 121, 123, 128, 165—
 224, 348, 375, 405, 431—434,
 449—451
 Самарин И. В. 73
 Самойлов В. В. 58, 72, 108, 170
 Сарду В. 155
 Свободин П. М. 73, 229, 246, 247
 Сервантес М. 131, 144
 Серебров (Тихонов) А. Н. 364,
 443
 Серов А. Н. 116
 Сеченов И. М. 160
 Скафтымов А. П. 9, 40, 351, 352,
 355
 Скриб Э. 155
 Смирнова С. И. 433
 Снеткова Ф. А. 160
 Соболев М. 131
 Соболев Ю. В. 300, 353, 354
 Собольщиков-Самарин Н. И. 378
 Соллогуб В. А. 17, 207, 208
 Соловцов Н. Н. 191
 Соловьев Н. Я. 130, 143, 151
 Сосницкий И. И. 166
 Станиславский К. С. 192, 287,
 288, 328, 343, 354, 355, 358,
 359, 364, 365, 368, 381, 383,
 387—389, 394, 397
 Стасов В. В. 238
 Стахович А. А. 249
 Стахович М. А. 131
 Стрелетова П. А. 148, 160, 288
 Суворин А. С. 295, 301, 311
 Сулержицкий Л. А. 433
 Сумако М. 228
 Сумбатов-Южин А. И. 29, 396
 Сундукян Г. 143
 Сухово-Кобылин А. В. 23—26,
 47—74, 187, 189, 214, 451
 Тагер Е. Б. 369
 Тан-Богораз В. Г. 178
 Тиме Е. И. 220
 Тихомиров А. А. 416
 Тихонов — см. Серебров А. Н.
 Тихонравов Н. С. 116
 Толстая М. Н. 233
 Толстая С. А. 248, 272
 Толстой А. К. 70, 71
 Толстой А. Н. 228
 Толстой Д. А. 215
 Толстой Л. Н. 32—36, 49, 93, 94,
 143, 159, 165, 227—290, 310,
 395, 423, 424, 434, 444

- Топорков В. О. 284
Тренев К. А. 448
Тургенев И. С. 11, 12, 18, 26, 29,
108, 140, 165, 231, 294, 296,
350, 351, 357, 358, 368, 371
434
Турчанинова Е. Д. 289
- Унковский А. М. 215
Уралов И. М. 220
Урусов А. И. 297
- Федин К. А. 444, 446
Федотова Г. Н. 73, 160, 161
Филиппов Т. И. 80, 85, 90, 131
Фонвизин Д. И. 222
Фор П. 301
Форш О. Д. 379
Франки И. 116
- Хлудов Н. 123
Хлудовы, братья 200, 201
Ходотов Н. Н. 220
- Цакони Э. 228, 288
Цингер А. В. 251
- Чадаев В. 441
Чаев Н. А. 36
Чайковский П. И. 115, 116, 133
Черневский С. А. 197
Чернышевский Н. Г. 7, 12, 21, 87,
88, 104, 145, 167, 169—171,
174, 187, 223, 231, 346, 355
Чертков В. Г. 277
Чехов А. П. 36—44, 121, 140, 165,
287, 293—371, 375, 379, 381
382, 387, 388, 396, 421—423,
428, 434, 436
- Чикони Т. 116
Читадзе Ш. 377
Членов М. А. 331
Чуковский К. И. 435
- Шаяпин Ф. И. 380
Шевырев С. П. 80, 85
Шекспир В. 84, 144, 150, 187,
237, 326, 368
Шеллинг Ф.-В. 85
Шиллер И.-Ф. 376, 428
Шишко М. Ф. 116
Шопенгауэр А. 310
Шоу Б. 228
Шпажинский И. В. 29
Шредер Ф. Л. 368
Шувалова Л. Н. 433
Шуман Р. 261
- Щеглов И. Л. 293
Щепкин М. С. 48—50, 58, 72,
105, 170, 368
- Эдельсон Е. Н. 80, 85
Энгельс Ф. 83, 98, 452
Эфрос Н. Е. 381
- Юзовский Ю. И. 44, 395, 400,
403, 404, 429, 430
Юрьев С. А. 251
Юрьев Ю. М. 73
- Яблоновский С. В. 394, 406
Яковлев К. Н. 74, 205
Яковлев Н. К. 73
Якушкин П. И. 131

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Аггей» Л. Н. Толстого 235, 237
 «Азинария» Т. М. Плавта 84
 «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира 144, 150
- «Баня» В. В. Маяковского 224
 «Бедная невеста» А. Н. Островского 9, 10, 14, 26, 83, 84, 99, 152, 153, 357
 «Бедность не порок» А. Н. Островского 10, 86—89, 152, 153, 250
 «Без вины виноватые» А. Н. Островского 118, 143, 149, 150, 152, 156
 «Бесприданница» А. Н. Островского 83, 84, 93, 130, 138—142, 144, 152, 153
 «Бешеные деньги» А. Н. Островского 117, 121, 126—128, 135, 145, 152, 378
 «Блажь» А. Н. Островского и П. М. Неvejeина 143
 «Богатые невесты» А. Н. Островского 130, 138, 139
 «Борис Годунов» А. С. Пушкина 42, 109, 111, 112
 «Бывые соколы» А. Ф. Писемского 28, 36
- «Ваал» А. Ф. Писемского 36
 «Варвары» М. Горького 404, 408—410, 415, 418, 433
- «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова 106, 114
 «Васса Железнова» М. Горького 223, 415, 429, 431, 432
 «В забытой усадьбе» И. В. Шпажинского 29
 «Вильгельм Телль», опера Дж. Россини 167
 «Виноватая» А. А. Потехина 18
 «Вишневый сад» А. П. Чехова 43, 332—345, 361, 367, 422, 423
 «Владимир третьей степени», незавершенный замысел Н. В. Гоголя 197, 254
 «Власть тьмы» Л. Н. Толстого 32—35, 228, 229, 238—250, 277, 279—282, 287—289
 «Воевода» А. Н. Островского 92, 106, 114—116, 131, 143
 «Воевода», опера П. И. Чайковского 115, 116
 «Волки и овцы» А. Н. Островского 130, 134—137, 155, 156
 «Воспитанница» А. Н. Островского 84, 92, 93, 98—100, 128, 152, 153, 156
 «Враги» М. Горького 44, 408, 410—415, 418, 420, 421, 424, 433, 449
 «Вражья сила», опера А. Н. Серова 116

- «В старые годы» И. В. Шпажинского 29
- «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского 91, 92, 95, 118, 152
- «Выгодная женитьба» М. Е. Салтыкова-Щедрина 168, 171, 172, 174, 175
- «Горе от ума» А. С. Грибоедова 81, 93, 188, 256, 368
- «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского 27, 30, 31, 33—35
- «Горячее сердце» А. Н. Островского 117, 118, 121, 123—125, 128, 152—154, 189
- «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского 116, 118, 119
- «Гроза» А. Н. Островского 15, 30—32, 35, 83, 92, 98—106, 119, 123, 124, 133, 140, 152, 153, 157, 158, 160, 189
- «Дачники» М. Горького 396—401, 404, 406, 408, 410, 415, 418—421, 423, 425, 433, 449
- «Дворянское семейство», неосуществленный замысел Л. Н. Толстого 230
- «Дело» А. В. Сухова-Кобылина 23, 25, 26, 47—53, 59, 63—70, 72—74, 187, 189, 214
- «Дети» («Встреча») М. Горького 429, 432, 433
- «Дети Ванюшина» С. А. Найденова 415
- «Дети солнца» М. Горького 401—408, 410, 415, 418, 426, 433
- «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева 130, 151
- «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского 106, 111—113, 116
- «Добрый барин» А. Делила и Ш. Ле-Сенна в пер. А. Н. Островского 130
- «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу 228
- «Достигаев и другие» М. Горького 442, 444, 446—448, 451, 452
- «Доходное место» А. Н. Островского 14—16, 19, 22, 91—96, 100, 118, 143, 152, 207, 249
- «Дочь фараона», балет Ц. Пуни 209
- «Дэвадаси» Паришурамы 130
- «Дядюшкино благословение», неосуществленный замысел Л. Н. Толстого 230, 231
- «Дядя Ваня» А. П. Чехова 298, 311—321, 328—330, 342, 343, 353, 355—359, 363, 366, 381, 382, 422
- «Егор Булычов и другие» М. Горького 223, 415, 442, 444—446, 449—451
- «En attendant» 130
- «Женитьба» Н. В. Гоголя 8, 174
- «Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева 130
- «Женщина, истинно любящая» К. Гоцци 130
- «Живой труп» Л. Н. Толстого 35, 252, 260, 262—271, 285—290
- «Жизнь Камбиза» Т. Престона 380
- «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева 294
- «Зараженное семейство» Л. Н. Толстого 230—234, 249
- «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина») А. Н. Островского 96
- «Зыковы» М. Горького 415, 429, 430, 433
- «Иван Иванович Несотрога» Н. А. Полевого 166
- «Иван-царевич», незавершенный замысел А. Н. Островского 131
- «Иванов» А. П. Чехова 295—297
- «Игроки» Н. В. Гоголя 8
- «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого 257—262, 268, 281, 286
- «Иудушка» Н. И. Куликова по М. Е. Салтыкову-Щедрину 375
- «Каин» Дж. Байрона 376
- «Картина семейного счастья» — см. «Семейная картина»
- «Каширская старина» Д. В. Аверьева 36
- «Клоп» В. В. Маяковского 224

- «Козьма Захарьич Минин, Сухо-
рук» А. Н. Островского 93,
106, 108—110, 113, 115
- «Комик XVII столетия» А. Н.
Островского 106, 115, 116
- «Кориолан» М. Е. Салтыкова-
Щедрина 166
- «Красавец-мужчина» А. Н. Ост-
ровского 143, 146, 147
- «Лакейская» Н. В. Гоголя 254
- «Лес» А. Н. Островского 100,
117, 121, 128, 129, 152, 154—
156, 159, 405
- «Леший» А. П. Чехова 296—298,
309, 311, 319
- «Лодка», русская народная коме-
дия 131, 439
- «Майорша» И. В. Шпажинского
29
- «Мандрагора» Н. Макиавелли
144
- «Манфред» Дж. Байрона 376
- «Мартын Боруля» И. К. Кар-
пенко-Карого 379
- «Маскарад» М. Ю. Лермонтова
58
- «Медведь» А. П. Чехова 294
- «Мещане» М. Горького 43, 223,
331, 370, 383—388, 396, 415—
419, 421, 430, 433, 449
- «Мистерия-буфф» В. В. Маяков-
ского 437
- «Мишура» А. А. Потехина 17
- «На берегу Невы» К. А. Тренева
448
- «На бойком месте» А. Н. Остров-
ского 93, 116, 118, 119
- «На всякого мудреца довольно
простоты» А. Н. Островского
19, 22, 116, 117, 121—123,
152, 156
- «На дне» М. Горького 383, 386—
397, 404, 407, 417, 421, 422,
433
- «Не было ни гроша, да вдруг
алтын» А. Н. Островского 127,
152, 154
- «Невольницы» А. Н. Островско-
го 143, 147, 148
- «Не в свои сани не садись»
А. Н. Островского 10, 57, 86—
90, 100, 143, 152
- «Не все коту масленица»
А. Н. Островского 118, 125,
126, 152
- «Недовольные» М. Е. Салтыкова-
Щедрина 198, 201, 203—205,
210
- «Недоросль» Д. И. Фонвизина
81, 188
- «Не от мира сего» А. Н. Остров-
ского 143, 144, 148, 149, 153
- «Неровня» В. А. Дьяченко 29
- «Не сошлись характерами!»
А. Н. Островского 57, 97, 98,
100
- «Не так живи, как хочется»
А. Н. Островского 86—88, 90,
91, 116, 152, 249
- «Нигилист» Л. Н. Толстого 231,
233
- «Осенняя скука» Н. А. Некра-
сова 358
- «От ней все качества» Л. Н. Тол-
стого 277—279, 288
- «Отрезанный ломоть» А. А. По-
техина 17
- «Павлуша», незавершенный замы-
сел Л. Н. Толстого 272—275
- «Первый винокур» Л. Н. Тол-
стого 235—237, 278
- «Перед восходом солнца»
Г. Гауптмана 228
- «Петр Мытарь» («Петр Хлеб-
ник») Л. Н. Толстого 235—237
- «Платонов» А. П. Чехова 294
- «Плоды просвещения» Л. Н. Тол-
стого 32, 229, 238, 250—256,
277, 282—284, 287—289
- «Погоня за счастьем» М. Е. Сал-
тыкова-Щедрина 198, 201—
205, 432
- «Поздняя любовь» А. Н. Ост-
ровского 130, 137, 138, 154,
155
- «Пока», перевод с французского
А. Н. Островского 130
- «Поручик Гладков» А. Ф. Пи-
семского 36
- «Последние» М. Горького 223,
415, 420, 421, 425, 426, 431,
433, 449

- «Последняя жертва» А. Н. Островского 57, 130, 139
- «Правда» А. Е. Корнейчука 448
- «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского 15, 130, 133, 134, 152
- «Праздничный сон — до обеда» А. Н. Островского 91, 92, 96, 158
- «Практический человек», незавершенный замысел Л. Н. Толстого 230
- «Предложение» А. П. Чехова 294
- «Предубеждение» Н. М. Львова 17
- «Провинциалка» И. С. Тургенева 294
- «Провинциальные оригиналы» П. И. Григорьева по М. Е. Салтыкову-Щедрину 170
- «Просвещенное время» А. Ф. Писемского 36
- «Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина 168 175—178, 195, 202, 432
- «Пучина» А. Н. Островского 15, 19, 116, 117, 120, 152
- «Работяга Словотеков» М. Горького 437—442
- «Рязбойники» Ф. Шиллера 376, 377
- «Разоблачение Бланко Поснета» Б. Шоу 228
- «Разрушенная невеста» Д. В. Аверкиева 36
- «Рассказ госпожи Музовкиной» Н. И. Куликова по М. Е. Салтыкову-Щедрину 170
- «Расточитель» Н. С. Лескова 30
- «Ревизор» Н. В. Гоголя 8, 12, 15, 48, 53, 64, 81, 93, 166, 170, 174, 181, 188, 205, 256
- «Рябинин и другие», неосуществленный замысел М. Горького 442, 444, 448
- «Самоуправцы» А. Ф. Писемского 28, 29, 36
- «Свадьба» А. П. Чехова 294
- «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина 23—25, 47—52, 54—63, 66, 68, 72, 73
- «Свекровь» Н. А. Чаева 36
- «Светит, да не греет» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева 143
- «Свет не без добрых людей» Н. М. Львова 207
- «Свободная любовь», незавершенный замысел Л. Н. Толстого 230, 231
- «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского 9, 20, 25, 78, 80—84, 86, 89, 90, 93, 100, 152, 155, 166, 174, 181, 188, 379
- «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» А. Н. Островского 96, 152
- «Семейная картина» А. Н. Островского 78, 80, 82, 91
- «Сергей Сатлилов» А. И. Сумбатова 29
- «Сердце не камень» А. Н. Островского 118, 131, 133, 134, 152
- «Сирано де Бержерак» Э. Ростана 382
- «Слобода Невоя» Д. В. Аверкиева 36
- «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина 20—22, 165, 172, 173, 175, 178—196, 216, 217, 219, 223, 431, 432, 449, 450
- «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина 23, 25, 26, 47, 50, 51, 53, 54, 59, 60, 65, 66, 69—72, 74
- «Снегурочка» А. Н. Островского 130, 132, 133, 153, 156
- «Снегурочка», опера Н. А. Римского-Корсакова 133
- «Соглашение» М. Е. Салтыкова-Щедрина 198—201, 203—205
- «Сомов и другие» М. Горького 421, 442—444, 449
- «Старик» М. Горького 429, 430, 434, 435
- «Старый друг лучше новых двух» А. Н. Островского 97
- «Суд людской — не божий» А. А. Потехина 27, 31
- «Счастливы день» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева 130

- «Таланты и поклонники» А. Н. Островского 15, 143—146, 149
- «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н. В. Гоголя 171, 351
- «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина 22, 23, 26, 70, 165, 171, 175, 203, 206, 208—220, 222
- «Трагик поневоле» А. П. Чехова 294
- «Три сестры» А. П. Чехова 321—330, 332, 338, 342, 344, 352—354, 359, 366, 367
- «Трудовой хлеб» А. Н. Островского 130, 137, 138, 152
- «Тушино» А. Н. Островского 106, 113, 116
- «Тяжелые дни» А. Н. Островского 116—118, 125
- «Укрощение строптивой» В. Шекспира 84
- «Утро у Хрептюгина» М. Е. Салтыкова-Щедрина 165, 193—198
- «Фальшивая монета» М. Горького 415, 429, 434
- «Финансовый гений» А. Ф. Писемского 36
- «Фрина» Р. Кастельвеккио 130
- «Царь Максимилиан», русская народная комедия 439
- «Чайка» А. П. Чехова 298—309, 318—320, 353, 363
- «Чиновник» В. А. Соллогуба 17, 207, 208
- «Что такое коммерция?» М. Е. Салтыкова-Щедрина 168, 172—175, 179
- «Чудаки» М. Горького 415, 420, 426—429
- «Чужая душа — дремучий лес» Г. Г. Лукина 143
- «Чужое добро впрок не идет» А. А. Потехина 27, 31, 33, 379
- «Шуба овечья — душа человечья» А. А. Потехина 27
- «Шутники» А. Н. Островского 116, 119, 120
- «Юбилей» А. П. Чехова 294
- «Ябеда» В. В. Капниста 93
- «Яков Богомоллов» М. Горького 430

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века <i>Л. М. Лотман</i>	5
А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН. <i>Л. М. Лотман</i>	45
А. Н. ОСТРОВСКИЙ. <i>К. Н. Державин</i>	75
М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. <i>Д. И. Золотницкий</i>	163
А. Н. ТОЛСТОЙ. <i>А. Я. Гатеня</i>	225
А. П. ЧЕХОВ. <i>Г. П. Бердников</i>	291
М. ГОРЬКИЙ. <i>Д. И. Золотницкий</i>	373
Указатель имен	453
Указатель драматических произведений	458

РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

Вторая половина XIX века

ТОМ ТРЕТИЙ

Редактор Л. А. Филатов

Художественный редактор М. Г. Эткинд

Технические редакторы Э. М. Колесова,

С. Б. Николаи

Корректор А. Б. Решетова

Подписано к печати 25/IX 1962 г.

Формат бумаги 60 × 90^{1/16}.

Печ. л. 29,0 (условн. л. 29,0.

Уч.-изд. л. 26,93. Тираж 3500 экз.

М-08572. Издат. № 1230. Заказ

тип. № 846. Государственное

издательство «Искусство»

Ленинград, Невский, 28.

Цена 1 р. 28 к.

Тип. № 4 Ленсовнархоза.
Ленинград, Социалистическая, 14.