

EATP

719042



2

1958

# Ю. Юзовский

## ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ДРАМЫ

### ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

ОСТРОВСКИЙ  
ЧЕХОВ



7

орок лет творческой деятельности Островского и пятьдесят написанных им пьес охватывают огромный период в исторической жизни России от крепостного права до первых марксистских кружков, период крупных социальных сдвигов, связанных с процессами капиталистическо-

го развития, период назревавшей крестьянской революции и образования русской революционной демократии, вступившей в борьбу с лагерем крепостников и их либеральными прихлебателями.

Эпоха, полная таких социальных столкновений и конфликтов, должна была иметь своего драматурга, и когда он явился, то литературная полемика, развернувшаяся вокруг него, сделалась отражением борьбы основных социальных сил эпохи. Эта полемика может быть сформулирована в двух высказываниях, прямо направленных друг против друга и принадлежащих литературным лидерам враждующих лагерей.

«Драматические коллизии и катастрофы в пьесах Островского, — писал Добролюбов, — все происходит вследствие столкновения двух партий — старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных».

«Под именем народа, — писал тогда же, в 1860 году, Аполлон Григорьев, — разумеется собирательное лицо, сложившееся из черт всех слоев народа — высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных...».

Добролюбов, уточняя в другом месте классовый, а не только моральный характер конфликта своевольных и безответных, пишет, имея в виду первых, что «самодурство опирается на толстой мошну», а имея в виду других, — что «безответность людей перед ним определяется их материальной от него зависимостью».

Таким образом, по Добролюбову, борьба старого и нового в исторической жизни народа неразрывно связана в условиях антагонистического общества с борьбой народа против своих угнетателей. Аполлон Григорьев же в качестве условия народности выдвигает мотив солидарности классов.

Общим местом в дальнейших оценках Островского вплоть до нашего времени является утверждение, что «Островский не переходит до конца в лагерь революционной демократии» (С. Данилов), что «Островский не был последовательным демократом-революционером» (А. Дубинская). Однако, для того чтобы достичь реальных результатов в изучении Островского, следует, на наш взгляд, оценивать его не с точки зрения того, что, дескать, Островский не дошел до революционной демократии, а с точки зрения того, что он шел к революционной демократии; это даст нам в руки несколько другую перспективу изучения Островского.

Островский соскальзывал во время этого пути на «тинистую тропу» (выражение Чернышевского), привлекаящую Аполлона Григорьева, для того чтобы, однако, выбираться на твердую почву, следуя за Добролюбовым. На этом пути Островский одерживал свои наиболее крупные и решающие победы и в «Своих людях сочтемся», и в «Грозе», и в «Доходном месте», и в «На всякого мудреца», и в «Бесприданнице». Он соскальзывает на «тинистую тропу» в «Бедности не порок», идеализируя старину, и в «Бешеных деньгах», выгораживая буржуа Василькова, и в «Сердце не камень», отдавая дань толстовству, но даже в этих пьесах заметно, как автор, чувствуя под ногами «тинистую тропу», пытается выбраться из нее.

Продолжение. См. «Театр», 1958, № 1.

Критерий, которым Добролюбов предлагал руководствоваться художнику, чтоб не заходить в сторону от истинного пути, был критерий правды. Без правды, считал критик, произведение не может иметь «никаких достоинств». А правда, по Добролюбову, есть восприятие художником «сущности явлений» (как он сам выразился), то есть закономерностей действительности, процесса истории. Добролюбов тем смелее и решительнее апеллировал к такой правде, чем больше эта правда, правда истории, была на его стороне, а не на стороне противного лагеря, и чем больше, следовательно, художник своим правдивым творчеством мог непредвзято подтвердить, кому принадлежит истина. К изложенному следует непременно добавить, что Добролюбов не ограничивался идеей стихийной художественной природы, которая-де сама по себе, закрыв на все глаза и прислушиваясь только к себе, пойдет по правильному пути. Нет, она может соскользнуть на «тинистую тропу», если будет ориентироваться только на инстинкт, игнорируя разум, осмысление художественно воспринимаемой действительности. Так оно и случилось с самим Островским, и этим объясняются заблуждения Островского, в которых он отдал дань славянофильству. По поводу «Бедности не порок» Добролюбов писал, что «если впечатление пьесы раздвоится — это доказывает только, что общие теоретические убеждения автора при создании пьесы не находились в совершенной гармонии с тем, что выработала его художническая натура из впечатлений действительной жизни». Иными словами, теория, соответствующая действительности, способствует созданию истинного произведения, противоречащая ей — искажает произведение.

Добролюбов умер, когда Островский прожил только первую треть своей художественной жизни, когда ему предстояло еще двадцать пять лет плодотворной творческой работы, однако можно смело сказать, что напутствия Добролюбова не были забыты Островским, недаром он признавался: «Если собрать все, что обо мне писали до появления статей Добролюбова, то хоть бросай перо».

Среди заветов Добролюбова важнейшим является тот, который определяет позицию художника в процессе капиталистического развития России. Антифеодалная и антикрепостническая критика Добролюбова еще при его жизни не скрывала перед ним, Островским, перспектив и противоречий, с какими приходит капиталистическое хозяйствование. С этими противоречиями во всей их сложности драматург столкнулся уже после смерти Добролюбова, после 1861 года, после «освобождения» крестьян, когда все перевернулось и только укладывалось, а укладывался никак иначе, как буржуазный строй. Но еще на пороге этого времени Островский нашел у Добролюбова важное предостережение. Проблему, для развернутого решения которой Добролюбов не находил в то время достаточного материала кругом себя, критик проникательно решил, пользуясь исчерпывающим и обильным материалом развития капитализма в Европе.

Обращаясь к фактам европейской действительности, в рецензии на книгу «От Москвы до Лейпцига», Добролюбов писал, что «...с развитием просвещения в эксплуатируемых классах только форма эксплуатации меняется и делается более ловкою и утонченною; но сущность все-таки остается та же, пока остается по-прежнему возможность эксплуатации». Добролюбов формулирует свое положение в

блестящем афоризме: «Актеры, — говорит он, — переменялись, а пьеса разыгрывается все та же». Добролюбов поясняет свою мысль о смене классовых формаций в антагонистическом обществе как бы на языке самого Островского; классы меняются — дворянство сменяет буржуазия, а эксплуатация продолжается. Великий критик предупреждает, чтоб новые «актеры», поднявшись на историческую сцену и сменив маски и грим, не обманули этим художника: разыгрывается прежняя драма, драма закабаленных народных масс.

Каков был ответ Островского на эту постановку вопроса?

Драматург не сразу нашел верный ответ, были у него колебания и отступления.

Был у него ответ и в толстовском духе — надежда, что в хищниках заговорит совесть, и они, вняв голосу «добра», сами откажутся от хищничества. В пьесе «Сердце не камень», написанной в 70-е годы, то есть в период наибольшей популярности толстовства, с проповедью добра выступает ее героиня Вера Филипповна. Своей кротостью она пытается смирить и переродить свору окружающих ее подлецов и самодуров. Однако ее «победа» выглядит настолько чудовищной «натяжкой» (пользуемся выражением Добролюбова по адресу Островского), что, несмотря на субъективную веру героини, а, может быть, на какой-то момент и веру автора, написанная им картина хищнического разгула разрушает его собственные иллюзии.

Был у Островского ответ и в духе славянофильства с его идеей примирения сословий и классов на почве «единства нации», носителями духа и культуры которой, как правило, выдвигались господствующие классы. «В классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, — писал Аполлон Григорьев, — видим старую извечную Русь». Если, стало быть, на лицевой стороне медали у славянофилов было написано «Русь» (что и привлекало сердце драматурга), то оборотную ее сторону составлял «класс промышленный, купеческий», буржуазия. Поэтому, когда Чернышевский писал, что в «Бедности не порок» Островский впадает в «приторное прикрашивание», то он, можно сказать, обнажал эту оборотную сторону медали, лицевая сторона которой служила поэтическому изображению народных песен и обрядов. И эти песни, принадлежащие народной, демократической культуре «низов», прикрасили здесь то, что не должно быть прикрашиваемо: хищничество и самодурство «верхов».

Однако и эта тенденция не была для Островского органической, а наносной и преходящей. В той же «Бедности не порок», в которой идеализация старины, как пишет Добролюбов, «повредила цельности и яркости» пьесы, дала себя знать «сила непосредственного художественного чувства», в результате чего и эта пьеса выступает против самодурства, а не в защиту его.

Был ответ у Островского в духе буржуазного культуртрегерства в «бешеных деньгах». Исходной позицией, с которой драматург ведет на этот раз свое антидворянское наступление, является буржуазное делачество в образе купца Василькова. Однако в какой мере и в данном случае эта опора была для нашего автора основательной, показывает свидетельство из лагеря самих Васильковых.

«Европейское начало создало в России иные характеры, иные стремления — капитализм на европейский лад. Попытка Островского создать Василь-

кова не удалась; вместо дельца вышла какая-то неясная, смутная дрянность. Шага вперед (следует читать — к «тинистой тропе». — Ю. Ю.), мы от него не ожидаем и не предусматриваем».

Этот свидетельский документ, опубликованный (в 1875 г.) в виде статьи, носит заглавие «Бессилье творческой мысли», с которым, можно согласиться, — но лишь в определенном смысле: автор Катерины бессилен был создать героя буржуазии, сделать поэтом дельца, воспеть идеолога капитализма.

Указание Добролюбова об актерах, меняющих грим, но играющих прежнюю пьесу, оказалось важным для всего дальнейшего творчества Островского. Антидворянская тенденция Островского объединилась с антибуржуазной, и «старые» и «новые» актеры одинаково разоблачались, так же как играемая ими «пьеса».

В «Лесе» — в этом образном обозначении «Темного царства» — Островский одновременно выступает против помещиков Гурмыжских и купцов Восмибратовых. И хотя у Восмибратовых имеются известные преимущества перед деградирующими Гурмыжскими, однако и те и другие убираются автором за «общие скобки». Точку зрения автора представляет актер Геннадий Несчастливцев, который противостоит Гурмыжским и Восмибратовым, обличая классовое своекорыстие помещичье-купеческого общества. Он не находит себе в нем места, да и не ищет его там. Несчастливцев, до некоторой степени двойник автора, его, так сказать, личный представитель в пьесе, устанавливает позицию, которую должен занять художник по отношению к господствующим классам, прежним и настоящим, сотрудничающим и соперничающим. Несчастливцев отрывается от этого общества и соответственно отвергается им. Однако важно отметить, что он не испытывает в этом случае трагического одиночества, которое собственно было до него в аналогичных (хотя и в более драматических) обстоятельствах его предшественникам-протестантам на сценических подмостках. Пусть реальная власть находится в руках Восмибратовых и Гурмыжских, протест Несчастливцева не беспочвенный. Потенциальная сила чувствуется если не в нем, то за ним. Она его поддерживает, воодушевляет, инспирирует его монологи, о силе которых сам Несчастливцев, вероятно, и не подозревает. Несмотря на свою драму, он не чувствует себя несчастным; наоборот, он чувствует себя «победителем». Благодаря этому образ Несчастливцева приобретает оптимистический отпечаток и может служить условным обозначением народной позиции Островского по отношению к «старым» и «новым» актерам, подвизавшимся на исторической сцене.

В «Талантах и поклонниках» талант в образе актрисы Негиной (так же как в «Лесе» любовь в образе Аксюты, ставшей предметом своекорыстных расчетов) противостоит буржуазно-помещичью «поклонникам»: Дулебову — «важному барину старого типа» и Великатову — «владельцу отлично устроенного имения и заводов». Негина достается «заводчику», он «победитель» и посмеивается над незадачливым Дулебовым, «баринном старого типа». Однако сердце Негиной принадлежит не тому и не другому, а студенту Мелузову, с которым она, символически говоря, временно разлучена. Мелузов тоже служит автору для выражения его народной точки зрения на господствующие классы, служит для отрицания их, хотя следует оговорить элемен-

ты половинчатости и просветительства у его студента. В «Горячем сердце» упадочному дворянству в лице Барина и преуспевающему купечеству в лице Хлынова противостоит горячее сердце Параша.

Эта линия драматургии Островского достигает своего апогея в «Бесприданнице» — дворянин Паратов (учитывая склонность Островского к значимым именам, имя Паратова можно вывести от слова парить — заноситься) и буржуа Кнуров и Вожеватов (Кнуров от слова кнур, то есть боров, хряк — вспомним аналогичные имена Кабановой в «Грозе», Хрюкова в «Шутниках», Боровкова в «Пучине») соперничают за обладание «вещью», как названа немущая «бесприданница» Лариса. Она должна достаться Кнурову, перед силой которого принужден склониться его беспомощный противник Паратов, но в последний момент перед развязкой, по воле автора, Лариса не достается никому.

Вот диалог, в котором Паратов признает свою капитуляцию в более широком смысле, как капитуляцию дворянского класса перед буржуазией.

«Робинзон. ...А уж с купцами я не поеду. Нет, с купцами кончено.

Паратов. Что так?

Робинзон. Невежи!

Паратов. Будто? Давно ли ты догадался?

Робинзон. Всегда знал. Я за дворян.

Паратов. Это делает тебе честь, Робинзон. Но ты не по времени горд. Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов, прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век».

Но и сам Паратов, романтически «воспаривший» над Ларисой, довольно прозаически спланировал «применительно к обстоятельствам». «Эксплуатация прикрытая» у Паратова заменена «эксплуатацией открытой, прямой, бесстыдной и сухой» у Кнурова. Старых актеров сменили новые, но пьеса разыгрывается прежняя. Торжество добролюбовской концепции в пьесе усиливается еще тем обстоятельством, что и третьему претенденту на бесприданницу Островский отказывает в этом — на этот раз как будто справедливом — требовании.

Этот третий — бедный чиновник Карандышев; он враждебен Паратовым и Кнуровым, но бессилен спасти бесприданницу, бессилен вывести ее из «темного царства». Это есть то бессилье, за которое Добролюбов осуждал даже протестанта Жадова, «неспособного к той борьбе, какую он принял было на себя». Мало одних благородных побуждений, пора уже приступать к делу — вот мотив этого осуждения у Добролюбова. Этот же мотив заставил Островского скептически отнестись к Карандышеву, «кроткому и смешному», по его собственной автохарактеристике. Не ему принести счастье бесприданнице. Традиция Карандышевых, тянущаяся к Акакию Акакиевичу, к униженным и оскорбленным, здесь, следовательно, пересматривается. Сочувствие Островского Карандышеву — минимальное, можно сказать формальное — он солидарен с Ларисой: Карандышев — не герой. Гордое страдание от унижения, красота пассивной жертвы — эта форма протеста уже не может привлечь к себе в эпоху, когда на знамени революционной демократии был написан призыв к действию, к восстанию, к свержению Кнуровых и Паратовых.

Здесь мы переходим к весьма существенной стороне в творчестве Островского.

Добролюбов предупреждает читателя, что выводы, которые он делает из пьес Островского, возможно, сам писатель не всегда имел в виду сознательно, однако они неизбежно вытекают независимо и подчас вопреки взглядам художника, из самого содержания раскрытой им читателю действительности. Отношение Добролюбова к помещичье-купеческому произволу не исчерпывается понятием протеста и отрицания, установлением несоответствия темного царства интересам народа. Определяющей тенденцией Добролюбова была жажда уничтожения этого царства, свержения господствующих, эксплуататорских классов, жажда революционного действия. Добролюбов, «страстно ненавидевший произвол и страстно ждавший народного восстания...» (слова В. И. Ленина), был цельной революционной натурой, то есть такой, у которой слово не расходится с делом. Свою жажду действия он не считал выражением лишь своего субъективного настроения, а существенной тенденцией самой русской действительности. Для доказательства этого важного положения он обращался к творчеству Островского.

Внимательное изучение произведений Островского в их совокупности приводит Добролюбова к мысли, что чутье «истинных потребностей и стремлений русской жизни» у Островского хоть и не обнаруживалось «на первый взгляд», но «всегда находилось в корне его произведений». Характерно, что тут же Добролюбов делает следующее замечание: «Протест против насилия и произвола вы находите во множестве наших литературных произведений последних лет», не только у Островского. Однако, по мысли Добролюбова, в большинстве этих произведений протест носит отвлеченный, философский характер, он остается в пределах благих намерений, в нем, подчеркивает Добролюбов, «указывается право, а оставляется без внимания реальная возможность». Эта реальная возможность, иными словами, стремление народных масс к прямому действию, к революционному свержению владык темного царства и составляет, по Добролюбову, корень творчества Островского — он, этот корень, питает его драматургию, как бы ее пестрота и многообразие ни скрывали от самого автора или его читателя начало, его породившее.

Важнейшим доказательством этому является пьеса «Гроза».

«Гроза» Островского, появившаяся в 1859 году, была литературным отражением назлектризованной атмосферы, охватившей страну, отражением революционной ситуации 1859—1860 годов. В статье «Темное царство», написанной за год до этого, Добролюбов всем ходом своих рассуждений как бы предчувствовал, предсказывал появление «Грозы» — она и разразилась. Сплошные мрачные тучи темного царства пробил разный светлый луч — в самом названии добролюбовской статьи определена была драматическая концепция пьесы, ее конфликта. Образ Катерины явился дальнейшим и поворотным этапом в деле создания положительных типов русской литературы. Чацкий, произносивший свои страстные монологи в особняке Фамусова, как бы услышал ответный голос, поднявшийся из низов. Знаменательное событие! Возникнул второй этап освободительного движения в России — грозно надвигалась крестьянская революция, имевшая своих сознательных идеологов и провозвестников.

В анализе образа Катерины Добролюбов отметил три решающие черты. Во-первых, он указал, что

протестантский пафос Катерины составляет ее натуру, что этот характер «родится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурой, всем существом своим». Идея натуры неоднократно подчеркивается Добролюбовым для доказательства той мысли, что протест против крепостнической эксплуатации не есть нечто навязанное, случайное, временное, а органическое, неразрывное с ней, это в природе народа и что невозможно уничтожить протест, не уничтожив его самого, самый народ.

Вторая черта Катерины — сила ее характера. Добролюбов с особенной значительностью подчеркивает это. Сторонник решительности в борьбе с темным царством, нанося попутный удар по концепции «лишних людей», Добролюбов опирается на характер, каким его создала народная действительность. Знаменателен отбор эпитетов, какими Добролюбов определяет образ Катерины: «решительный, цельный русский характер»; «сосредоточенно-решительный»; «неуклонно верный чутью естественной правды»; «самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны»; «энергичный характер»; «крепкий характер».

Катерина восклицает: «Ах, как горька неволя, ох, как горька!» и решительно объявляет: «Не хочу здесь жить, так не стану, хоть меня режь». Приводя ее слова, Добролюбов восклицает: «Вот истинная сила характера, на которую во всяком случае можно опереться! Вот высота, до которой доходит наша народная жизнь в своем развитии!» «Силу, на которую можно опереться!» — Добролюбов и увидел в зеркале Островского. Силу, добавим, отраженную не только в Катерине, — до «Грозы» была Надя в «Воспитаннице», восклицавшая: «И такой во мне дух сделался; ничего не боюсь: кажется, режь меня на части, я все-таки на своем поставлю!»; и после «Грозы» Параша в «Горячем сердце»: «Все, все отнимите у меня, а воли я не отдам... на нож пойду за нее».

Как правило, эта мысль еще оттеняется у Островского образом безволя. Катерина мечется между Тихоном и Борисом, надеясь, что любящие ее люди помогут ей, поведут ее. Но они безвольны. И это безволие, которым они и их либеральные двойники в жизни оправдывают свое безделье, ограничиваясь пассивным протестом и ссылаясь, так сказать, на объективные обстоятельства, вызывают резкое осуждение со стороны Добролюбова. В связи с образом Тихона Добролюбов объявляет, что если «в прежнее время» можно было ограничиваться подобными «замашками» и упиваться «если не вином, то какими-нибудь рассуждениями», отводя душу «в шуме словесных оргий», то «нынче» эта позиция приводит подобного человека к тому, что «мало того, что не противодействует, он подчиняется этим гадостям, он волей-неволей участвует в них!» Покидая Катерину, Борис сокрушенно восклицает: «Эх, кабы сила!», — не подозревая, что сила эта существует, что нужна только для нее точка опоры, чтобы перевернуть «темное царство». Этот вывод, как непредвзято вытекающий из художественного анализа Островского, Добролюбов формулирует словами о том, что «русская жизнь и русская сила вызвана художником в «Грозе» на решительное дело», и этим призывом к революции заканчивает свою статью.

Наконец, Добролюбов отмечает и третью существенную сторону образа Катерины как воплощения национального, народного характера. Протестантство не является единственным свойством этого характера, исчерпывающим его до конца, оно вызвано к жизни в данной исторической ситуации. Решающим для понимания этого характера является идея могучей творческой силы, способность к самостоятельной созидательной исторической деятельности, без «управления» со стороны господствующих и эксплуататорских классов. Еще в статье о «Темном царстве» Добролюбов писал, что если бы «угнетенная сторона» осознала, что законность существования темного царства, освященная божеским и царским авторитетом, временна в своем развитии, то, как глубоко замечает критик, «приказания самодуров исполнялись бы только до тех пор, пока они выгодны для исполняющих». Следовательно, когда эта исторически закономерная «выгода» исчерпалась бы, тогда угнетенные Гордеем Торцовым люди, «нимало не думая, взяли да и «сверзили» его... Ведь их же больше, они сильнее, чем Гордей Торцов». Это поразительное по глубине исторического мышления обобщение приводит Добролюбов в дальнейшем при встрече с характером Катерины к утверждению, что «Катерина вовсе не принадлежит к буйным характерам, никогда не довольным, любящим разрушать во что бы то ни стало, напротив, этот характер по преимуществу созидаящий, любящий идеальный». (Подчеркнуто нами. — Ю. Ю.) Здесь высказана не только мечта — здесь высказана реальная идея исторической неизбежности высвобождения созидательных сил народа от сковывающих его социальных пут.

Таков разъяренный Добролюбовым характер Катерины — тот плацдарм, опираясь на который Островский поднимал свой меч против темного царства, таково драматическое столкновение, которое скрыто или откровенно, затемненно или обнаженно повторялось в пьесах великого русского драматурга. Все вышеизложенное показывает нам направление главного удара, по которому развивается содержание драматургии Островского и которое предопределяет ее драматическую форму.

## 8

Не случайно, что Добролюбов начинает свою статью «Луч света в темном царстве» с обширного вступления, в котором, так же как в статье «Темное царство», ставит вопросы драматической формы у Островского. Он активно выступает против врагов Островского, которые ополчились на его драматические принципы, и ведет полемику, тем более ожесточенную, что вопрос о форме был поводом для спора по существу идейного содержания драмы и что новаторство формы было непосредственно связано с содержанием. Сам Островский определил свою позицию весьма недвусмысленно, объявив о существовании русской школы в драматургии, последователем которой он решительно себя провозгласил. «Мы должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами», — писал он.

В оценке драматургии Островского мы слышим те же обвинения, которые мы слышали по адресу Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова — вообще «русской школы». За то, что Островский отвергал каноническую форму драмы, за то, что не

жизнь примерял к драме, а драму к жизни, за то, что отказывался от «искусственного развития действия, в угоду схоластическим теориям», за это «на Островского напускались много раз с великой яростью». И напускались одинаково и противники, и поклонники, и «объективные ценители». Противники объявляли, что в пьесах Островского нет «ни идеи, ни действия, ни характеров». Поклонники, «восторженные его хвалители» находили, что «драматизм действия не развивается в них» «последовательно и непрерывно». «Все согласны с такой оценкой Островского», — пишет Добролюбов, критически подытоживая существующую критику.

По поводу требования логической последовательности, традиционности сюжета и вместе с тем его естественности Добролюбов отвечает: «Но если естественность требует отсутствия логической последовательности?», — если, иными словами, логика жизни должна определять логику сюжета, а не наоборот, сценическая логика диктовать свои требования жизни, тормозя проникновение тех новых процессов действительности, которые не укладываются, не умецаются в старую сценическую логику? «Жизнь так же как и природа имеют свою логику, и эта логика может быть окажется гораздо лучше той, какую мы ей часто навязываем...». Художник не должен хвататься за мертвые драматические схемы, как за спасательный пояс, из страха, что его поглотят волны жизни, а смело погружаться в них. «Пусть он даст себе волю развиваться и играть, как развивается и играет сама жизнь», — советовал Островскому Некрасов. Добролюбов называет пьесы Островского «пьесами жизни», оговаривая все несовершенство такой терминологии. При такой постановке вопроса Добролюбов, естественно, ждет обвинения в натурализме: «Нам скажут, что мы впадаем в отрицание всякого творчества и не признаем искусства иначе, как в виде дагерротипа». Однако, по Добролюбову, существует принцип отбора, и состоит он, во-первых, в том, что драматург вводит в пьесу события и лица, которые вскрывают сущность жизни, «разъяснение жизненных явлений», во-вторых, освещает их с точки зрения народных интересов, является выразителем «естественных, правильных стремлений народа». В единстве этих начал видит Добролюбов источник, образующий драматургическую эстетику Островского, давая, следовательно, развернутую теорию драмы, в которую входят оплодотворившие ее теоретические идеи Гоголя, Пушкина и Грибоедова.

Добролюбов выдвигает глубоко материалистическое положение, когда утверждает, что у Островского на первом плане является всегда общая, независимая ни от кого из действующих лиц «обстановка жизни», иными словами, общественное бытие действующих лиц. И вот на это-то бытие лиц, а не только на самих действующих лиц, «не на них непосредственно обращается чувство, возбуждаемое в нас пьесой». А это бытие, или, как выражается Добролюбов, «положение», господствующее над действующими лицами и порождающее противные человеческому сознанию факты, само это бытие приводит к тому, что зритель «возмущается против положения, порождающего такие факты».

Нетрудно увидеть конкретно-историческое происхождение этой теории драмы, основываемой не только на драматургии Островского, но и всей «русской школы». Либералы объясняли комедии

Гоголя, Грибоедова и Островского реформистски. Они утверждали, что комедии эти направлены против отдельных злоупотреблений, недостатков и пороков в государственной и общественной жизни и не затрагивают самой основы существующего общественного строя. Революционные же демократы направляли свои удары против самых основ, ратовали за разрушение этих основ, в этом видели корень «русской школы», в эту сторону устремляли внимание зрителя. «Таким образом, — резюмирует Добролюбов, — борьба, требуемая теорией драмы, совершается у Островского не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними». Иными словами — в социальных процессах, руководящих деятельностью героев и направляющих сюжет драмы. Не удивительно, что либерально-охранительная критика, ссылаясь на «чистую» теорию, отстаивала «частную завязку», в то время как революционные демократы выдвигали завязку «общую».

Полон сарказма тот маленький памфлет, включенный в статью Добролюбова, в котором он иронически разбирает «Грозу» с точки зрения «частной завязки». Изложив традиционные «правила драмы», он «экспериментально» применяет их к драме Островского и показывает, насколько эти правила несостоятельны, если только, конечно, педантичные апологеты правил не придут к логическому выводу, что «Гроза» — плохая и антихудожественная пьеса. Впрочем, такие выводы, искренние или лицемерные — безразлично, и делали «критики». С точки зрения правил, сюжетом является любовная интрига, а борьба, происходящая в пьесе — в душе Катерины, есть борьба между долгом и страстью, супружеской верностью Тихону и преступной любовью к Борису. При таком, однако, взгляде придется объявить, что пьеса написана не по правилам и не по правилам нравится, ибо Катерина, изменяющая любящему мужу, вызывает у зрителя не осуждение, а, наоборот, сочувствие. «Против нее, — замечает Добролюбов, — у вас нет негодования; больше того — вы вооружаетесь против ее притеснителей». Ссылаясь на последние слова Тихона над трупом жены («Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!»), Добролюбов говорит, что эти слова объясняют пьесу даже тем, кто до того ее не понял — «они заставляют зрителя подумать уже не о любовной интриге, а обо всей этой жизни, где живые завидуют умершим».

На протяжении обеих статей Добролюбов выступает против запрета (схоластической теорией) вводить «посторонние» персонажи, события, не имеющие «прямого отношения к интриге» и якобы ослабляющие, задерживающие и парализующие действие. По Добролюбову, такого рода запрет законен по отношению к традиционной драме. Но в драме нового типа с «общественным сюжетом» эти лица и события не только являются лишними или нейтральными, но имеют прямое отношение к пьесе; они-то и образуют сюжет драмы. «Эти лица столько же необходимы для пьесы, как и главные», — утверждает Добролюбов. Вспомним аналогичные замечания у Гоголя о том, что главные лица по отношению к второстепенным совсем не управляют, а разве что преобладают. С точки зрения правил, «посторонним элементом» является участие в «Грозе» старухи Кабановой. «Вмешательство свекрови постоянно препятствует нам сосредоточивать наше внимание на той внутренней борьбе, которая

должна происходить в душе Катерины», то есть борьбе между долгом перед мужем и страстью к любовнику. То же относится к большинству персонажей пьесы. «Кудряш и Шапкин, Кулигин и Феклуша, барыня с двумя лакеями, сам Дикой — все это лица, — иронически продолжает Добролюбов, — существенно не связанные с основой пьесы», «совершенно ненужные» и «могли бы быть выпущены без всякого ущерба для сущности дела». Стало быть, если стать на позицию «частной завязки», то должны быть выпущены в интересах правил все их речи, «декламации» и «выходки».

Итак, если исходить из «частного» сюжета, то зрителя будет волновать только «судьба человеческая», любовная, личная драма Катерины — разойдется ли она с опостылевшим Тихоном, соединится ли с полубившимся Борисом. Так не раз трактовалась «Гроза» на сцене, когда зрителя волновала только эта личная судьба Катерины и когда остальные персонажи либо досадно мешали основному впечатлению, либо старались более или менее тактично аккомпанировать этой «основной», «солной» теме. Некоторые «восторженные хвалители» пьесы, желая согласовать теорию с «практикой», то есть с читательским и зрительским успехом, предлагали рассматривать пьесу как «картину нравов», как «бытовую драму», а ее поклонники из лагеря славянофилов, — как «эпическую картину» России, в которой темные и светлые стороны дополняют друг друга, дают целостную картину, в которой ничего нельзя менять и которая освещается умиленной, умиротворенной улыбкой зрителя.

Но при таком отношении к пьесе в ней в самом деле парализовалось действие, и, как ни парадоксально, именно потому, что к ней применяли «строго образованную» интригу. «Ненужные персонажи» в самом деле становились ненужными, в лучшем случае орнаментальными, нависали лишним грузом, задерживая «стройное развитие сюжета». Действие затормаживалось, а то и вовсе останавливалось, превращаясь в статичную картину «быта» или «эпос». Когда же исходили из «общественной завязки», когда целью становилась «судьба народная», с которой сливалась, нимало не теряясь, а, наоборот, усиливаясь, «судьба человеческая» Катерины, когда антагонистами выступали Катерина и ее окружение, народ и темное царство, вступавшие в конфликт, тогда «ненужные» персонажи становились необходимыми и обязательными не только в своем бытовом, жанровом, психологическом, портретном плане, но прежде всего как действующие лица, тогда драма получала свое полноценное сценическое воплощение.

Принцип народности, поддерживающий «общественную завязку», понимался Добролюбовым как защита народных интересов. Здесь, по Добролюбову, исходная позиция художника. Если этого нет, то «все понятия и сочувствия носят характер парциальности», то есть частный характер. «Если и трактуются предметы, прямо касающиеся народа и для него интересные, то трактуются опять... не с народной точки зрения, а непременно в видах частных интересов той или другой партии, того или другого класса». Правда, продолжает критик, «ничего еще нет дурного» в том, что каждый общественный вопрос рассматривается «сообразно интересам различных партий», дурно то, что «между десятками различных партий почти никогда нет партии народа в литературе». Отметим одновре-

менно что Чернышевский связывал недостатки пьесы «Бедная невеста» с тем, что ее идея принадлежала «слишком тесному кругу частной жизни».

Таким образом, тезис Пушкина о «судьбе народной» получал у революционных демократов свое дальнейшее развитие и принципиально новое обоснование. Новое заключалось в объяснении того, что если «судьба народная» и «судьба человеческая» не сочетаются при ведущей роли «судьбы народной», то это выражает собой не что иное, как противопоставление своекорыстных интересов эксплуататорских классов интересам народным, народной точке зрения.

Не только в «Грозе», но и в других пьесах Островского Добролюбов находил народную точку зрения, декларируя ее в полемике с критиками, освещавшими эти пьесы «непременно в видах частных интересов той или иной партии, того или иного класса», и даже в полемике с автором, когда обнаруживался крен в эту сторону.

Анализируя пьесу «Не в свои сани не садись» и останавливаясь на образе патриархального купца Русакова, дочь которого Авдотья Максимовна была обесчещена проходивцем дворянчиком Вихоревым и взята замуж купцом Бородинским, великодушно решившим «покрыть грех» любимой женщины, Добролюбов отмечает, что личная порядочность Русакова — это «случайное исключение» и не должно скрывать его произвола, самодурства («великодушная выходка Бородинкина совершенно исключительная и несообразная с нравами этой среды») и что подобная идеализация есть уклон «в видах частных интересов той или иной партии», в данном случае славянофильской, в ущерб «народной точке зрения». Критик предлагает читателю утвердиться на этой народной точке зрения (это обращение может быть переадресовано режиссеру и актерам), преодолевая известное, сравнительно слабое сопротивление автора, коренная позиция которого несколько сдвинута в данной пьесе.

Доброта Авдотьи Максимовны, которая в известной степени тоже идеализируется в пьесе, получает в глазах Добролюбова другую оценку, поскольку это «доброта, лишенная всякой способности возмущаться злом, и тупая покорность судьбе». И Добролюбов обращается к читательнице: «Хотели бы вы сами быть на месте Авдотьи Максимовны?», то есть, воплощаясь в нее, сочувствуя ей, поглотиться целиком ее судьбой без взгляда на эту судьбу со стороны, с точки зрения судьбы всего общества, пострадавшего в лице Авдотьи Максимовны. Добролюбов обращается к читателю: «Или, может быть, вам было приятнее играть роль Русакова и довести кого-нибудь из близких вам до того положения, в каком представляется нам дочь Максима Федотыча?», то есть, соблазнившись обольщающей добротой и честностью Русакова, игнорировать его самодурство и, стало быть, способствовать этому самодурству. «Если так, — продолжает Добролюбов, — то, конечно, вы должны восхищаться патриархальностью, чистотой и счастьем того быта, который изображен Островским в этой комедии. Но если нет, то и эта пьеса должна вам представляться сильным протестом против самодурства, тем более сильным, чем более самодурство «может еще обманывать многих некоторыми чертами добродушия и рассудительности».

Анализируя пьесу «Свои люди сочтемся», Добро-

любов останавливается на характеристике купца Большова, который в целях сокрытия своего имущества перед кредиторами перевел его на имя своего зятя и приказчика Подхалюзина, а последний, воспользовавшись случаем, обманул своего доверителя, в результате чего тот попал в долговую тюрьму. «Надо сознаться, — замечает Добролюбов, — что внутренний комизм личности Большова несколько замаскировывается в последнем акте несчастным его положением». Однако, продолжает Добролюбов, «проницательные критики» на этом основании «навязали Островскому такие идеи и цели, каких он, вероятно, никогда и во сне не видал». А цели эти якобы заключаются в том, чтоб привлечь к Большову сочувствие зрителя. И Добролюбов весьма убедительно доказывает, что обличительная сила драматурга, его народная точка зрения не только не ослабляется и тем более не устраняется к концу, а, наоборот, возрастает и усиливается — «в последнем акте Большов... нисколько не теряет своего комического характера», больше того, «Большов к концу пьесы пошлее и ничтожнее, нежели во все ее продолжение».

Попытка «парциальной» критики навязать Островскому защиту «частных интересов купеческого класса» была обезврежена Добролюбовым, отстаивающим «народную точку зрения» автора. «В чем же здесь выразился тот внутренний трагизм, который заставил бы страдать за Большова и примирить бы с его личностью?», — недоумевает Добролюбов, обращаясь с этим вопросом к критике, которая старалась заставить зрителя страдать за Большова, проникнуться его классовым интересом, примириться с ним, а, следовательно, с темным царством, которое разрушал Островский. Добролюбов отмечает, что в данном случае если и имеется трагический элемент, то, подчеркивает он, «чисто внешний». При этом критик ссылается на пьесу «Ревизор» — ссылка весьма уместная:

Известно, что в критике и в сценической практике образ городничего в последнем акте приобретал трагический оттенок, как будто примиряющий с ним. О трагическом элементе в этом случае упоминает сам Гоголь. Однако нетрудно доказать, что и здесь трагизм чисто внешний и проявляется он, на наш взгляд, в том месте комедии, где городничий восклицает: «Над кем смеетесь — над собой смеетесь». Городничий словно поднимается здесь над своим положением, произносит слова самого автора, которому нужно было их сказать и который по условиям драмы, исключая авторское самовысказывание, не мог произнести их непосредственно от себя и нашел для этого косвенный способ, дав такое «поручение» городничему. Благодаря этому городничий достигает на момент своего рода трагикомического самопознания, прорываясь к нему, однако, настолько случайно для него и как бы независимо от его сознания, что герой ни в какой степени не приобретает права на снисхождение. Он до последней минуты остается плутом и мошенником и впредь им останется, и сейчас горько досадует только на то, что так глупо попался, так же, как досадует на то и Большов. «Вы думаете, — пишет по поводу городничего Белинский, — ему стыдно, мучительно стыдно видеть себя так жестоко одураченным собственной ошибкой, так тяжело наказанным за свои грехи? Как бы не так!» Поэтому попытка в сфере сценической теории или сценической практики вызвать у зрителя сочувствие город-

ничему, так же как сочувствие Большову, есть вольное или невольное намерение вернуть комедию в «узкое ущелье частной завязки» в явном противоречии с завязкой «общей».

Попытка героизировать Большова (его уподобляли даже королю Лиру) могла навести Добролюбова на мысль предостеречь и попытку другого рода — сделать героем лицо вроде Подхалюзина. Его поступки неблагоприятны, но, замаскировав это, можно было бы выдвинуть другую, «положительную» и действительно выделяющуюся черту — деятельную сторону его натуры. На этом основании он выступил бы как герой эпохи, на что Подхалюзин и претендовали, поскольку все смелее и смелее командовали экономической жизнью общества.

В пореформенный период они, не без основания, увидели, что наступало их время. И Добролюбов пишет: «Подхалюзины и Чичиковы — вот сильные практические характеры». Однако, добавляет критик, в самом лучшем случае, то есть в случае маскировки и даже облагораживания их неблагоприятных поступков это не что иное, как «уподобление Штольцу, то есть умение обделывать кругленькие свои делишки без подлостей». При всей их внешней благопристойности и лояльности, однако, «общественный, живой деятель из них не явится».

Это важное заключение Добролюбов делает очень решительно. Буржуазия не может претендовать на то, что принесет благоденствие стране, ее заверения в этом направлении не внушают доверия и отвергаются. «Они не могут служить представителями того общественного движения, которое чувствуется у нас теперь», они не могут представлять и осуществлять «народную точку зрения».

Островского пытались сделать певцом купеческой России, ему готовили удел российского Скриба, поэта французской буржуазии, писавшего одновременно с Островским и видевшего свою цель в том, чтобы заставить зрителей страдать за таких Большовых и восторгаться такими Подхалюзинами и Штольцами.

«Буржуа, — писал Герцен, — плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка. Они узнают себя и свои идеалы в скрибовских героях».

К этой оценке Скриба, вернее сказать, принципа, в нем воплощенного, присоединяется Тургенев в своих весьма характерных письмах Полине Виардо за 1847 год. Произведения современной литературы, пишет Тургенев, «представляют собой — самое большее — отдельные мнения, индивидуальные чувства, эклектизм...». Тургенев находит, что «жизнь раздробилась» и что теперь нет более общего великого движения. Обнадеживающий признак Тургенев готов видеть в «промышленности, которая, — если смотреть на нее с точки зрения прогрессивного подчинения стихий природы человеческому гению, — делается, быть может, освободительницей и обновительницей людского рода». В этом контексте неожиданно, но весьма по существу глубинной мысли Тургенева звучит сокрушенное упоминание Скриба, господству которого, казалось бы, нет конца. «Мы навеки отданы во власть Скриба!»

Приведенная аналогия может быть подтверждена высказыванием Добролюбова из той же статьи «О степени участия народности в развитии русской литературы», из которой мы приводили его замеча-

ния о противоположности народной точки зрения точке зрения господствующих классов и партий. «В нашей литературе это последнее обстоятельство еще не так заметно... но в литературах западных дух парциальности выставляется несравненно ярче». И Добролюбов спрашивает: «Много ли являлось в Европе историков народа, которые бы смотрели на события с точки зрения народных выгод, рассматривали, что выиграл или проиграл народ в известную эпоху, где было добро и худо для массы... Политическая экономия, гордо провозглашая себя наукою о народном богатстве, в сущности... служит только классу капиталистов».

Представителем буржуазной парциальности, служившим классу капиталистов, властителем его дум в драме того периода был Скриб. Драматургия его является классическим образцом до конца, до виртуозной законченности доведенной индивидуалистической драмы, драмы, в которой беспримесно, бескомпромиссно командует и управляет «частная завязка», как обратная сторона «парциальности».

На первый взгляд может показаться странным столь значительное внимание, уделяемое великими писателями столь малозначительной фигуре, какой в истории драмы был Скриб, непонятным этот страстный гнев, который он вызывал к себе, эта стрельба из пушек по воробьям.

Последнее сравнение лишится, пожалуй, своей иронии, если сказать, что этого «воробья» и пушкой не достанешь, ибо, если он и не бессмертен, то живуч. Можно сказать, что здесь пигмей вызывает на состязание великана, самого Шекспира, и не раз бывало, что поле боя, и надолго, оставалось за ним. Ведь самого Шекспира превращали в Скриба в целях его удобопонятности и удобосмотримости, и история Шекспира на мировой сцене есть в значительной мере с переменным успехом до сего дня идущая борьба со скрибовским толкованием, освоением, приспособлением, переоборудованием Шекспира. Операция же эта состоит в том, что каждый раз, когда Шекспир устремляется в сторону «общего», его настойчиво поворачивали в «узкое горло частной завязки». Так происходило и с «Отелло» (трагедия доверия, увиденная в этой пьесе Пушкиным, вполне согласуется с его теорией драмы), с «Королем Лиром» и с «Гамлетом». Любопытно, что подобное «перебазирование» (как точнее всего было бы здесь выразиться) производилось под знаком действительности и сюжетности, и в идеале возвращало эти пьесы к их первоисточнику. Речь идет о тех новеллах или пьесах, которые не принадлежали Шекспиру, но были им переработаны в направлении, обратном тому, куда снова уводили шекспировские пьесы их освоители. На том либо другом участке шекспировской «трассы» происходили, если так можно выразиться, «встречи» Шекспира с Нешекспиром, чем и следует объяснить элементы компромисса (в интересующей нас области), в большей или меньшей степени изъязвлявшего шекспировские постановки. Поэтому Скриб не только явление, но до известной степени символ, чему и обязан своей популярностью как положительной, так и отрицательной. Он — образцово-показательное воплощение, образ индивидуалистического принципа. И если последний не в состоянии предложить более совершенных художественных образов, которые бы его представили, то потому, вероятно, что по природе своей он не

в силах этого достигнуть, обнаруживая таким образом в самом себе непредвзятую оценку своих претензий и своих надежд.

9

Между последней пьесой Островского и первой пьесой Чехова прошло всего два года, однако в развитии «русской школы» произошел важный перелом, можно бы даже сказать — скачок: появилась чеховская драматургия. Если Островский, сам проводя «общую» линию, находил у своих героев сильные центробежные личные интересы, то у Чехова эти интересы сводятся к минимуму, его герои в массе своей, больше чем их предшественники, тяготеют к «общей» линии автора. Перемещение драматургической оси от частного к общему происходит с быстротой и даже поспешностью, на первый взгляд, немотивированной. Впрочем, эта «поспешность» исторически объяснима.

Голосом Чехова заявила себя демократия, бурно уже вырвавшаяся, хотя «официально» еще только оформлявшаяся историей, демократия, понимаемая как самые широкие слои человеческого общества, упования и надежды которых мог осуществить в своей борьбе только пролетариат; демократия не только русская, но и европейская, мировая, хотя особое место России здесь неоспоримо — не случайно Чехов появился именно в России, и недаром Горький сказал, что Россия будет самой яркой демократией земли. Голосом Чехова демократия заявила и о своем существовании и о своем взгляде на вещи, сочетающем в себе утверждение своей личности, ее достоинства с ощущением все более острого, если еще не с осознанием общности своей судьбы; в Чехове демократия запечатлела себя в противопоставлении всему тому, что против нее и над ней, что покушается на нее, что рассматривает ее как средство, а не как цель, что ее унижает и оскорбляет.

Собственно, мы сформулировали одновременно основной драматический принцип Чехова, природу его конфликта, которая состоит в том, что линия драматической борьбы проходит у Чехова во взаимоотношении двух миров, мира внутри пьесы и мира вне пьесы. Внешний мир кроме своего общего значения, в каком принято понимать влияние действительности на произведение искусства, приобретает еще дополнительную, особую, конструктивную функцию, играет роль драматургического фактора, грубо, «технически» говоря — «приема». Мы считаем это соображение существеннейшим, ибо если игнорировать эту решающую особенность чеховской драмы и по традиции, вернее сказать, по инерции искать конфликт только в пределах пьесы, ограничиваясь взаимоотношениями действующих лиц друг с другом, — значит либо не найти этого конфликта, либо найти в крайне мизерном масштабе. Это значит неизбежно присоединиться и поддержать распространенный, «классический» взгляд на чеховскую драму как бездейственную и бесконфликтную, давая лишнюю пищу недоумению по поводу того, что объявленный бессюжетным писатель настойчиво выступал в драматическом жанре, самая природа которого — конфликт и действие, что он же дал начало целому театру, не имеющему себе равных и не уступающему многим прославленным театрам прошлого, что он, наконец, стал законодателем драматического искусства XX века.

Конечно, если отстаивать каноническую позицию, то можно без труда найти тысячи доказательств бездейственности чеховской драмы. Можно установить, что множество изящных сценок, ситуаций и диалогов связаны у Чехова настолько слабо друг с другом, что недаром для объединения их пришлось прибегнуть к «подводному течению», заменившему «устаревшее действие». Можно утверждать, что конфликты в его пьесах, едва мерцающие, либо вовсе не доведены до разрешения, либо весьма бледно разрешены, и всякая попытка их усиления ничего не дает и приводит лишь к вульгаризации поэтической стороны драмы. Можно заметить, что противопоставление персонажей друг другу, как это принято в драме, до такой степени лишено активности, что возникает подозрение о преднамеренности такой позиции у автора.

И в самом деле, эти персонажи не столько противопоставлены друг другу (часто кажется, что они стоят как бы рядом), и имеют в виду они не столько друг друга, сколько противника, не присутствующего среди них, а обретающего за пределами сцены, противника, к которому они обращены прямо либо косвенно, с которым вступают в драматические взаимоотношения. Связь между ними — персонажами пьесы и этим невидимым, но явно и постоянно ощущаемым противником — образует драматизм пьесы, ее основной конфликт.

Как было сказано, внешний мир, жизнь, действительность имеет в чеховских пьесах не только общее, но и специфически драматургическое значение, представляя собой того антагониста, с которым вступают в драматическую борьбу чеховские герои. Пафос критического реализма у Чехова, ютризм и осуждение враждебной действительности происходит в его драматургии преимущественно в такой форме: имеются два лагеря — один на сцене, другой за ней, между которыми протекает линия конфликта, что, естественно, поощряет конфликт в первом лагере. Без учета этого противника извне, с которым прямо либо косвенно происходят столкновения, нельзя понять самого существа этого типа драматургии.

Этот противник — враждебный мир вступает порой и в самую пьесу в образе того или иного персонажа (например, Наташа в «Трех сестрах» или Серебряков в «Дяде Ване»), как его представитель и уполномоченный, лучше сказать, символ, как признак и намек на существование этого главного противника. Однако олицетворять его целиком с таким конкретным персонажем в целях драматического усиления пьесы значит как раз ослабить ее драматизм, ее конфликт и умалить все значение главного врага.

Принять указания критической литературы и свети конфликт пьесы к столкновениям всех персонажей «Трех сестер» с мешанкой Наташей или конфликт «Дяди Вани» к борьбе ее героев с мешанином Серебряковым (эта борьба, естественно, не исключается) значит стрелять из пушек по воробьям и, повторяем, не только не усилить, а, напротив, ослабить конфликт пьесы. Мы не говорим уже о том, что при такой («сюжетной») концепции теряются (с ними делать нечего) и слова и дела пьесы, не связанные непосредственно с отношением к Наташе или Серебрякову. Главная их роль в пьесе — обострять у остальных персонажей чувство враждебной силы, напоминать о ее наличии

и будить тревогу. В сторону ее — этой силы — и обращаются лица героев, не слишком сосредоточиваясь на персонажах типа Наташи или Серебрякова, Шамраева или Яшки, функция которых сравнительно скромная. Недаром чеховские герои и в диалогах и в монологах говорят о жизни, и о той чаемой, к которой они стремятся и которую призывают, и той действительной, наличествующей, которую они отталкивают, отрицают, жертвами которой являются. Если они сознательно или бессознательно не имеют в виду этого реального противника, с которым ведут неравную и трагическую для них борьбу, то их монологи и реплики и сами их чувства и мысли вянут, расплываются в лирической абстракции, импрессионистически возникают и тают — герои бездействуют. Переживания героев Чехова вызваны действиями этого активного противника, враждебной им буржуазно-помещичьей самодержавной России, их сопротивление, их падение, их стойкость и их слабость, вера и безверье, терпение и гибель есть результат этой непрерывной, жестокой не на жизнь, а на смерть борьбы с неведомым чудовищем.

В пореволюционном «Дяде Ване» Художественного театра эта реакция была элегически-пассивная, в пореволюционном — стоически-мужественная, но в обоих случаях драма героев была ответом на столкновение, была результатом конфликта, в одном случае имевшим более пессимистический, в другом — более оптимистический характер. Двойное отношение к этому явлению ясно выразил Горький, когда сказал о своем соотрадателе к дяде Ване, в котором погибают творческие возможности, задавленные и разрушаемые враждебной силой, и о своем осуждении дяди Вани за его капитуляционную, пусть даже благородно-капитуляционную, в лучшем случае оборонительную, а не наступательную позицию. Когда Горький сказал, что, глядя на героев «Дяди Вани», он «задрожал... от страха за людей, за нашу бесцветную, нищенскую жизнь», то он, можно сказать, видел врага, расправлявшегося с этими людьми, врага, который вызвал у Горького гнев, чисто горьковское стремление схватиться с ним и одолеть его.

Если, следовательно, конфликт и действие чеховской драмы протекают в столкновении между невидимым врагом и видимыми жертвами, то становится, в свою очередь, понятным, почему конфликты и взаимоотношения между самими персонажами, видимыми нам, неизбежно и даже обязательно ослаблены. Вялость действия определяется побочным характером, второстепенным значением этих взаимоотношений по сравнению с генеральным конфликтом. Поэтому, когда режиссеры и актеры пытаются искусственно напрягать эти вялые нити, то они берутся за дело не с того конца, хотя и воодушевляются благородной целью доказать теоретикам и другим, менее удачливым, на их взгляд, практикам, что Чехов вовсе не «бездейственен».

Вот характерное объяснение чеховской «бездейственности».

«Если предшествующие писатели-реалисты стремились главным образом к созданию типического характера и через него показывали среду, где действует этот характер,— пишет С. Данилов,— то Чехов рисует прежде всего сами типические обстоятельства, саму среду. Отсюда — в его пьесах нет центральных героев, нет самодовлеющих «типов».

Отсюда — его сознательный отказ от фабульной остроты, сюжетной занимательности».

Вспомним, что у Островского, который принадлежал к числу наиболее образцовых «писателей-реалистов», предшествовавших Чехову, создание типичной среды составляло важнейшую задачу, которую он «прежде всего» решал, и на это обстоятельство, как на принципиальное в истории развития русской драмы, указывал Добролюбов. Однако это внимание к типической среде у Островского ничуть не отразилось на создании им типических характеров — они взаимно друг другу соответствуют в силе и яркости, и никак не скажешь, что у Островского здесь предлог сознательный или бессознательный для «отказа от фабульной остроты и сюжетной занимательности». И у Чехова внимание к среде не приводит к забвению характеров, среда у него соответствует характерам, а характеры — среде; разница только в том, что у Чехова эта среда и эти характеры и взаимоотношения между ними «чеховские», а Островского — «островские», только и всего. Сюжетность у Чехова существует, но не там, где у Островского. Существует и «центральный» герой, и, хотя он не персонализирован, его видят и ощущают все персонажи пьесы. Против него выступают действующие лица пьесы, страдают, получая от него чувствительные раны, сопротивляются ему, отступают перед ним — полно волнующего драматизма это трагическое столкновение с «центральным героем», с которым по закону драмы и возникает конфликт.

Вспомним к тому же до- и пореволюционное толкование Чехова в МХАТ — тоска от окружающей жизни сопровождается в дальнейшем тоской по будущей жизни, «настроение» выплесывается «мужеством» — толкование, которое, как мы убедились, искренне, без натяжки, разделяют все персонажи пьесы; они чутко, как мембрана, улавливали процессы, происходящие во вне — там рядом с «главным» противником поднималась фигура его соперника, который вступал в схватку с ним, с их общим врагом, посылая страждущим, борцам и жертвам привет бодрости и завет держаться. И это новое толкование органично, оно соответствует Чехову по содержанию и по форме.

Ближе к истине другое высказывание, хоть во многом и превратное, определяющее драматургию Чехова как «истинную трагедию русских будней, где место фатума занимает всеильная захолустная обывательская пошлость».

Эта характеристика, невольно, если не сказать — случайно, правильная, подмечает принцип чеховской драмы.

Конечно, не просто «захолустная, обывательская пошлость» была врагом Чехова, а весь подгнивший и исчерпавший себя буржуазно-помещичий строй старой России, старого мира. И не мистический «фатум», а конкретная и преходящая историческая действительность была у художника-реалиста объектом обсуждения. Но если под условным обозначением «фатума» иметь в виду силу, не воплощенную в каком-либо конкретно действующем лице, однако же реально существующую и драматически воздействующую на события и людей в пьесе, то такая ее роль характерна для чеховской драмы.

В античной трагедии фатум был действующим лицом, хотя и не обозначенным в перечислении персонажей, — он все время сознавался и чувствовался на сцене как действующая, воздействующая

щая и противодействующая антагонистическая фигура, с которой неразрывно, неизбежно и неотвратимо были связаны перипетии, конфликты и судьбы героев трагедии. Конфликты видимых героев с невидимым противником составляют драматургический принцип античной трагедии, которая, как известно, явилась источником образования драматического жанра вообще. Не странно ли, когда отказываются причислить к этому жанру чеховские пьесы, тем более, что у Чехова конфликт завязывается не с небесными силами, а с силами земными, победа над которыми воистину составляет подтекст чеховского творчества. Если в свете вышеизложенного понимания генерального конфликта в пьесах Чехова взглянуть на его драмы, то становятся видимыми движения сюжета в них, развитие действия, изменение в судьбе персонажей, их начало и их конец.

Все чеховские пьесы начинаются с высокой, звенящей, мажорной ноты и все, как одна, заканчиваются нотой минорной. Это как бы вопрос и ответ. Вопрос, полный упования и иллюзии, что жизнь, окружающая героев, способна принести им счастье; — и ответ, разрушающий эти иллюзии. Ради этого вопроса и этого ответа Чехов звал людей в театр. Как правило, первый акт чеховской пьесы — весна, символ надежды; последний акт, как правило, осень — символ увядания.

В «Чайке» обнадеживающее начало — приезд Тригорина, влюбленная Нина; в «Дяде Ване» — приезд Елены Андреевны, «красота, ворвавшаяся в эту нищенскую жизнь», надежда на нее; в «Трех сестрах» — именины Ирины, приезд Вершинина, надежда, поднимавшаяся в душе Маши; в «Вишневом саду» — весенний вишневый сад, надежда на его расцвет. Жизнь прекрасна, будущее прекрасно — таков начальный аккорд, под звуки которого вступают на сцену герои чеховских пьес. Затем, после этой универсальной завязки, без всякой видимой причины «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» (подчеркнуто нами. — Ю. Ю.), — говорит Чехов в своей знаменитой творческой автохарактеристике), надежды героев постепенно рушатся, незаметно, невидимо для себя, они получают удар за ударом — разбиваются их жизни: возникает драма Нины, Треплева, Тригорина, драма Астрова, Сони, Войницкого, Елены Андреевны, драма Маши, Ирины, Ольги, Андрея, Тузенбаха, Соленого, Вершинина. Приходит осень с ее опадающими, когда-то зелеными листьями на деревьях — наступает развязка. Какой вывод должен был сделать зритель из развернувшейся перед ним картины? Герои не сумели победить враждебную им, калечащую, уродующую, отнимающую у них жизнь, — действительность (общественная сила, способная ее уничтожить, высказала себя голосом Горького), но они, во всяком случае, обаяли, подтвердив это своей собственной судьбой, что человеческое счастье несовместимо с этой действительностью, невозможно при этих действительности, не оставляя никаких надежд, упований и иллюзий на этот счет.

В этом смысле Чехов действительно был «пессимистом», и его суровая бескомпромиссность в этом вопросе резко выступает на фоне мутного полуводя современных ему пьес с их либерально-благополучными, «оптимистическими» развязками. Но «жестко» отнимая у своих героев эту «надежду», Чехов вселял в них другую и на крутых поворотах

в судьбах своих героев настойчиво призывал их к мужественной стойкости, как историческому долгу. Напомним вызванное этим обстоятельством указание Немировича-Данченко на «нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Даже долга, как необходимости жить». Чехов вселял в своего читателя это чувство общественного долга, даже долга как необходимости жить, «работать, только работать», «работать не покладая рук», и как драматург вводил этот лейтмотив долга в сквозную линию пьес. Поэтому глубоко содержательно замечание Немировича-Данченко, что чувство долга «создает драматическую коллизию». Так именно проявляется единство содержания и формы в драмах Чехова.

Чеховская драматургия с новой силой утверждает положение «русской школы» об общественной и частной завязке. Личная судьба героев чеховских драм несомненно волнует зрителя, однако в той степени и в том смысле, что она воспринимается как производная, как зависимая от судьбы в более широком плане, от судьбы страны.

Можно бы «сюжета» ради обратить пристальное внимание в «Трех сестрах» на Машу и Вершинина, которые, дескать, любят друг друга, и строить драму таким образом, чтоб сосредоточиться на их личной судьбе, и так, чтоб цель пьесы, цель зрителя только и составляли, что судьбу человеческую: Маша, чтоб рассталась с нелюбимым мужем, а Вершинин — с женой. Если удача и неудача (безразлично) подобного проекта стали бы сюжетом пьесы (что «мы», с точки зрения «действия», к ней «предъявляем»), то все остальные персонажи — Ольга, Ирина, Андрей, Тузенбах — сразу же оказались бы побочными, лишними и, так сказать, неправомерными, незаконно, против правил драмы туда введенными и, более того, прямо нежелательными, поскольку они тормозят действие и отвлекают нас от этих избранных нами «центральных персонажей».

Можно бы с этой целью («сюжетности») выделить судьбу Андрея Прозорова, подающего надежды ученого, неудачно женившегося на мещанке Наташе и погубившего себя. И на этот раз остальные персонажи (в том числе Маша с Вершининым) оказались бы лишними, досадно мешающими нам сосредоточиться на этой судьбе человеческой, в лучшем случае тактично играющими роль аккомпанемента к этой сольной партии. При такой концепции наша радость в случае, если бы Андрей вырвался из омута, или наша печаль, как сейчас, оттого, что он погрузился в него, увела бы нас к частному от общего, в котором решается и судьба любви Маши и судьба таланта Андрея. Личные судьбы Маши, Вершинина, Тузенбаха, Ирины, Ольги — они все без исключения взаимосвязаны, они не «мешают» друг другу, а предполагают друг друга, только в такой взаимосвязи они не тормозят действия, а, наоборот, развивают его, потому что они — воспользуемся выражением Гоголя — «всея массой» вяжутся в завязку, проходят сквозь общие для всех, хоть и индивидуальные перипетии и разрешаются в общей же развязке.

Мы, зрители, желаем счастья скромной Соне, честному Войницкому, талантливому Астрову, прекрасной Елене Андреевне, но мы понимаем одновременно, и это понимание есть живое поэтическое чувство, что не на путях их обособленных судеб, лично для них удачного или неудачного стечения обстоятельств лежит приобретение ими желаемого (и

нами им желаемого) счастья. И сами мы по этой причине не исчерпываем себя в нашем сопереживании их судьбам, в нашем «воплощении» в них. Есть линия более основательная, не совпадающая, хоть и пересекающаяся с их судьбами. В ее направлении мы, ведомые автором, и идем сквозь пьесу.

При сохранении примет истории и своего индивидуального художнического облика Чехов продолжил путь своих предшественников в русской классической литературе — путь к народу.

\*\*\*

Традиции русской литературы приобрели новое качественное значение на третьем этапе развития освободительного движения в России, вызвавшем к жизни творчество Горького.

Ленин, говоря, что на первом этапе дворянские революционеры были «страшно далеки... от народа», что на втором этапе у революционеров-разночинцев стала «ближе их связь с народом» и что Герцен назвал последних «молодыми штурманами будущей бури», писал: «Буря, это — движение самих масс».

Это решающее положение дополняется следующим. Было время, писал Ленин в 1918 году, когда «историю творили горстки дворян и кучки буржуазных интеллигентов, при сонных и спящих массах рабочих и крестьян... Историю творят теперь самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей. Капитализм дорос теперь до социализма».

Народ, который в критические минуты истории поднимался для решающего действия и без вмешательства которого не мог родиться новый порядок вещей, народ затем оттеснялся от руля власти и повергался в спячку эксплуататорскими классами, присваивавшими себе плоды народных побед. Это «правило» истории казалось ее «законом» даже в тот период, когда сила этого правила исчерпалась, когда на арену истории выступил русский пролетариат, которого отечественная буржуазия и ее мень-

шевицкие подпевалы рассматривали как традиционного пособника, знающего свое место.

Благодаря Октябрьской революции народ впервые вышел на арену истории как ее полновластный хозяин, как ее самостоятельный творец и создатель, сгоняя с этой арены ее прежних хозяев, до него занимавших это место, господствовавших там, вершивших судьбы народа в своих корыстных интересах, оттеснявших и не допускавших его до собственного исторического творчества. Судьба народа впервые стала делом самого народа.

Поэтому, если классики искусства отстаивали в своих произведениях народные интересы, стояли «на стороне трудящихся», представляли народ угнетенный, зависимый, поднимающийся за свое освобождение, то литература социалистического реализма является выразителем народа, стремящегося к самостоятельности, самостоятельно творящего свою жизнь, полновластного хозяина своей судьбы.

Можно сказать так: для первого этапа освободительного движения характерна в русской литературе фигура Чацкого, далекого от народа, но разрывающего с крепостническим обществом, — дело, не пропавшее даром. Для второго этапа, связанного с поднимающейся крестьянской революцией, знаменательна фигура Катерины, страстно стремящейся к освобождению от неволи, но неспособной еще ее сокрушить.

Для третьего этапа революционного движения показательна в литературе фигура пролетария Нила, провозглашающего, что он в России хозяин: «Я здесь хозяин!» — говорит Нил решительно и бесповоротно.

Так открывается новая глава мировой драматической литературы, подготовленная всем предшествующим развитием ее истории, — драматургия Горького. Ей мы и посвятим нашу третью (заключительную) статью.

(Окончание следует.)