

А. И. Журавлева

*РУССКАЯ ДРАМА
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС
XIX ВЕКА*



А. И. Журавлева

***РУССКАЯ ДРАМА
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС
XIX ВЕКА***

*от Гоголя
до Чехова*

*Издательство
Московского
Университета
1988*

ББК 83.3(0)5Ж91
Ж91

Р е ц е н з е н т ы:

А. А. ИЛЮШИН, доктор филологических наук,
Ю. М. ПРОСКУРИНА, доктор филологических наук

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета*

Глава «Накануне создания национального театра» написана А. И. Журавлевой и Е. Н. Пенской; глава «Пародийный театр Козьмы Пруtkова» написана Е. Н. Пенской.

Журавлева А.И.

Ж 91 Русская драма и литературный процесс XIX века. — М.,
Изд-во МГУ, 1988 — 198 с.
ISBN 5-211-00167-2.

Монография посвящена выяснению места драмы в русском литературном процессе 20–70-х годов XIX века. В ней исследуется соотношение драмы с эпическими и лирическими жанрами эпохи расцвета романтизма, становления и окончательного утверждения реализма, анализируются произведения Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Писемского, А. К. Толстого и др.

Для специалистов-филологов и широкого круга читателей.

Ж 460300000-133
077 (02)-88 167-88

ISBN 5-211-00167-2

ББК 83.3(0)5+83.3Р 1

© Издательство Московского
университета, 1988 г.

К ЧИТАТЕЛЮ

Специфика драмы как явления искусства состоит в принадлежности ее двум формам культуры: литературе и театру, поскольку без сценического воплощения жизнь драмы неполна.

Эта двуприродность драмы определила и характер изучения ее истории. Она послужила объективной основой того обстоятельства, что драматургия стала предметом научного интереса двух искусствоведческих дисциплин: театроведения, изучающего репертуар как основу сценического творчества, и литературоведения, изучающего драму как явление литературы.

В литературоведении за редкими исключениями долгое время преобладало «дискретное» изучение русской драмы: пристально исследовались драматические произведения русских классиков, а так как среди них только Островский и Сухово-Кобылин были исключительно драматургами, то специфика родовой природы драмы не всегда учитывалась в должной мере.

Лишь в самое последнее время положение как будто бы изменилось в связи с завершением двухтомного коллективного труда Пушкинского дома «История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века» (1982) и «История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века. До 1917 года» (1987).

Разумеется, задача нашей книги не могла быть поставлена с такой широтой, которая возможна для большого научного коллектива, преследующего цель создать труд, «в историческом аспекте рассматривающий судьбы литературного рода, место его в общей структуре словесного искусства, значение в культуре определенной эпохи»¹.

Наша книга посвящена выяснению места драмы в русском литературном процессе. Это — опыт историко-литературного исследования проблемы соотношения драмы с эпическими жанрами в реальном движении русской литературы эпохи окончательного утверждения реализма и создания национального театра.

¹ История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX в. Л., 1987. С. 3.

Второй том «Истории русской драматургии», охватывающий тот же период, вышел в свет, когда наша работа была уже завершена, и, к сожалению, учесть его опыт — и в позитивном, и в полемическом плане — у нас не было возможности. Скажем только, что установка авторов «Истории русской драматургии» рассматривать драму, совершенно отвлекаясь от ее функционирования в культуре, как нам представляется, ограничивает возможности проникновения в такие стороны поэтики драмы, которые определяются ее предназначенностью для сцены, а значение драмы в культуре при этом неизбежно придется рассматривать в общем оценочном плане.

Одним из центральных положений нашей книги стала мысль о роли драмы и театра, для которого она предназначалась, в том непрерывном диалоге о жизни, ее проблемах и ценностях, который происходит между русской литературой и читателем, зрителем и который столь характерен для культурного процесса в России XIX века.

Этим определяется особая роль сцены. Она нередко оказывалась, как мы сказали бы теперь, экспериментальной площадкой, на которой писатель мог войти в непосредственный контакт со своей аудиторией, проверить свои идеи звучащим словом и откликом на него. Но так сложилось не сразу — это оказалось возможно лишь с момента окончательного становления национального театра, то есть воссоединения театра и высокой литературы, к чему стремились и что готовили русские писатели первой трети века. Именно по этой причине книга и открывается главой, которая в общем виде рассматривает основные тенденции и черты тех особых отношений, которые существовали в России между литературой, сценой и читателем уже с первых десятилетий XIX века.

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи»², — написал Островский в 1881 году, когда жизнь его уже близилась к закату, а его великое дело — создание русского национального театра — к завершению.

Заслуга Островского, построившего, по выражению Гончарова, «здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь», была признана уже наиболее проницательными современниками драматурга, а в истории русской культуры имя создателя русского национального театра закрепилось за ним как нечто вполне очевидное. И суть этого исторического свершения была в соединении литературы и театра, двух форм культуры, до Островского остававшихся у нас разъединенными.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч. В 12-ти тт. М., 1978. Т. 10. С. 139. Далее ссылки на произведения Островского даются по этому изданию в тексте (римская цифра — том, арабская — страница).

Нам сейчас даже трудно себе представить, какое место театр занимал в жизни России XIX века. Он в то время брал на себя все функции, которые теперь сообща выполняют кино и культурные программы радио и телевидения. Тогда именно театр был пропагандистом определенного стиля жизни, а также создателем своего рода эталонов облика и поведения. Но, быть может, еще важнее, что театр был едва ли не единственной формой некоей общественной сходимости. И сходимости, главное, отнюдь не пассивной.

Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать *entrechat*,
Ошикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

Конец строфы лукавый и веселый. А вот начало следующей:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил...

Слово «свобода» звучит тут осязательно иначе, чем «вольность». Но эта свобода и эта вольность ближе между собой и тесней связаны, чем может показаться. Федра и Клеопатра — коронованные особы, и ошикать их, конечно, вольность забавная, чисто театральная, однако в общем итоге она, пожалуй, может обернуться вольностью довольно нешуточной. «Дыша вольностью» — штамп, выражение, в эпоху Онегина успевшее стать ходульным стереотипом романтической поэзии, здесь применено пародийно, но в то же время как будто переосмысливается, звучит чуть-чуть конкретней, обыденней. Ближе, скажем, к нашему «подышать свежим воздухом». Этот пушкинский «каждый» привык уже навещать театр, чтобы не только потщеславиться, но и подышать хотя бы такой вольностью, что иной раз может быть даже существенней того, какова сама вольность.

Театр был единственной в России узаконенной и общедоступной формой свободного публичного выражения, если не личного мнения каждого, то хотя бы личного вкуса. Собственно, пожалуй, именно театр формировал и определял уникальную роль искусства в личном самосознании каждого зрителя и в общественной жизни России в целом, роль, которую позже унаследовала литература. И театр начал свое дело, будучи еще театром без литературы, то есть не будучи театром по современным понятиям. Театр в нашем, современном смысле слова предстояло еще создать литературе. Прибавим к этому, что на плечи искусства сразу, с самого его зарождения, легла (хотя оно того и не могло сознавать) почти непомерная задача — подспудно представлять за всё общест-

венные институты, которых лишена страна. По природе же театр — самая горячая точка, где искусство острее и непосредственней всего соприкасается со своей публикой, ею формируется и формирует ее; и придется признать: всё значение театра для нашей культуры, для нашего даже не самосознания — самоощущения — переоценить невозможно. Сколько, выражаясь образно, в жилах нашей культуры течет чисто театральной крови — это нам сейчас просто трудно себе представить.

Театр владел редкой возможностью воздействовать и на мину-ту объединять в эмоциональном переживании происходящего на сцене всё общество разом, его миниатюрную модель, как бы мы сказали теперь. Это свойство театра чувствовали и ценили передовые люди прошлых эпох. Гоголь писал в «Театральном разезде»: «А вон стонут балконы и перилы театров: всё потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении...»³.

Возможность мощного влияния серьезного театра на общество понимали и боялись его реакционные круги. Недаром театральная цензура в XIX веке была значительно строже общей, и нередко пьесы, беспрепятственно проникавшие на печатные страницы, на долгие годы оставались запрещенными к постановке.

Театральный зритель прошлого века отличался от современного нам и самым типом реакции на спектакль. Психология зрительного зала изменилась под влиянием привычек, выработанных новыми видами искусства — кино- и телепостановками, которые все мы сегодня видим, конечно, гораздо чаще, чем «живой» спектакль. Расчет на эмоциональное сопереживание зрителя героям, действующим на сцене, на своеобразное сотворчество зрительного зала и актеров — неотъемлемое свойство театра, в нем-то и состоит его, театра, неумиряющее обаяние. Но непосредственное выражение этой обратной связи зрителя и сцены стало иным, реакция зрителя — более замкнутой. Сейчас невозможно себе представить, чтобы зрители, возмущенные плохой драмой или неудачей актера, «ошикали» пьесу, прогнали актера со сцены. В прежние времена такое прямое выражение порицания, как и горячей поддержки, было делом обычным. История мирового театра знает настоящие битвы, разыгрывавшиеся в зрительном зале во время новаторских в идейном и художественном отношении спектаклей. Сейчас такого не бывает, и не стоит жалеть об этом: дело тут не в качестве театра, а в изменении его социальной функции и психологии поведения театрального зрителя.

Быть может, действие хорошего сегодняшнего спектакля если не столь бурно и очевидно, то более долговременно. Когда-то Островский так сказал о воспитательных задачах театра и о действии его на нового, недворянского зрителя: «...надо разбудить в нем

³ Г о г о л ь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. V. С. 170. Далее ссылки на произведения Гоголя даются по этому изданию в тексте.

и хорошие инстинкты — и это дело искусства, и по преимуществу драматического. Оно бессильно только над душами изжившимися, но над теми и всё бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукой и ведет, куда хочет. Конечно, действие театра коротко, он не ходит за зрителем по всем его следам; но довольно и тех трех или четырех часов, когда дичок находится под обаянием всеильного над ним искусства, — уже глубокие борозды культуры прошли по его мозгу, уже над дичком совершается культурная прививка» (X, 138).

Это было написано в период формирования национального репертуара и борьбы за создание общедоступного народного театра как культурного учреждения с просветительскими целями.

Сегодняшний театр — лишь один из очень многих элементов, формирующих современного человека. Свою уникальность как «училища массы» он давно утратил, и это отнюдь не печально: напротив, это результат общего прогресса, демократизации всех видов культуры, появления новых ее форм. Но то, что театр вообще сохранился и выжил, выдержал конкуренцию молодых муз, рожденных XX веком, — результат усилий многих поколений мастеров всего мира, создавших такой театралный язык, который ничем другим заменить нельзя. У нас же в России этот язык был создан Островским.

Огромные нравственно-воспитательные возможности театра долгое время были, однако, в России XIX века скорее теорией, чем реальностью.

Синтетическое по своей природе искусство театра прежде всего и больше всего зависит от художественного качества слова, которое он воплощает. Подлинной властью над умами современников может обладать только театр, имеющий прочную и добротную литературную основу.

Литература и театр — две самые влиятельные формы национальной культуры в России XIX века, но отношения их на разных этапах русской истории складывались по-разному.

Отношения литературной драмы и театра в XVIII веке были гармоничны: национальный репертуар занимал достойное место на сцене. В соответствии с классицистскими представлениями эпохи самой важной частью отечественной драматургии были трагедии, но в исторической перспективе видно, что подлинный центр тяжести драматургии этого времени — так называемая демократическая комедия; она первая укоренилась в национальной почве, освоила стихию народной речи, национально-бытовую характерологию, словом, сделалась русской. Самым веским доказательством художественной значительности нашей комедии эпохи классицизма служит «Недоросль» Фонвизина, в сущности, одно из немногих литературных произведений XVIII века, остающихся эстетически живыми и сегодня.

Прекрасно справляясь с бытописательными задачами, с сатирической меткостью умея осмеять не только нравы, но иной раз и

социальные пороки, классицистская комедия уже в начале XIX века перестала удовлетворять потребностям общества. Формирование нового, личностного сознания настоятельно требовало перенесения внимания с быта на героя, причем не классицистского идеального «человека вообще», а индивидуального человека. И русская литература, уже создавшая такого героя в лирической поэзии Жуковского, молодого Пушкина, театру не дала его вплоть до «Горя от ума». Однако эта великая комедия не только не проникла на сцену, но даже и не была полностью напечатана, а распространялась в списках. Первая половина XIX века характеризуется разрывом между серьезной литературой и театром. В этот период русские писатели воспринимают себя прежде всего как литераторов, и драма для них — лишь часть их литературного дела. До Островского никто из русских классиков не ставил перед собой задачи создания национального репертуара для русского театра.

Нашего современника многое удивит в положении русского театра первой половины XIX века. Начать с того, что профессиональных русских театров в обеих столицах было всего два, по одному в каждой. Они именовались императорскими и подчинялись дворцовому ведомству, которым и финансировались. До начала 80-х годов продолжала существовать эта так называемая театральная монополия в столицах. Билеты в театры продавались свободно, верхние галереи по цене были доступны и небогатым горожанам, но основную массу зала составляло дворянство. Таким образом, фактически театр, конечно, не был придворным в собственном смысле, но юридически он таковым оставался. Директор императорских театров был крупным чиновником дворцового ведомства, и нередко на эту должность назначался человек, не имеющий отношения к искусству и мало понимающий в нем.

Театральный сезон был значительно короче, зато представления много длиннее. При этом в один спектакль входило несколько пьес, разных по жанру: трагедия или серьезная драма обрамлялась водевилями, балетным дивертисментом, словом — пьесами развлекательного характера, с них начинался и ими заканчивался спектакль. Зрители «из общества» обычно не оставались во всё время представления. Существовало даже выражение «пьеса давалась для съезда карет», так что описанное Пушкиным появление Онегина в театре не отличалось от обычного поведения аристократической части зала.

Несмотря на то что русский театр был в городе один (помимо него существовали еще в разное время французский, немецкий, итальянская опера), публика в нем была довольно постоянной, поскольку культурная прослойка оставалась еще тонкой. По этой причине даже пьесы, имевшие большой успех, шли не более нескольких раз за сезон. Понятно, что при таких условиях театр испытывал большой «репертуарный голод»: по существу, в течение сезона чуть ли не ежедневно требовалось несколько новых пьес разного жанра. Уже поэтому репертуар просто не мог состоять из одних высокохудожественных литературных произведений. Потреб-

ности театра обслуживала целая масса профессиональных поставщиков репертуара, преимущественно переводивших и переделывавших «на русские нравы» иностранные пьесы. Иногда водевили сочиняли «люди из общества», заядлые театралы и посетители кулис. Это явление иронически, но точно описано в «Горе от ума», в рассказе Репетилова:

Однако ж я, когда, умишком понатужась,
Засяду, часу не сижу,
И как-то невзначай вдруг каламбур рожу.
Другие у меня мысль эту же подцепят,
И вшестером, глядь, водевильчик спелят.
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают.

Можно сказать, что русская драматургия как бы разделилась на два потока, условно говоря, на литературу и репертуар. И положение это в общем сохранялось на протяжении всего прошлого столетия. В понятие «репертуар» включалась и литература — так попали в него «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, во второй половине века — «Горе от ума», все пьесы Островского, «Горькая судьбина» Писемского, «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина, но по сравнению с основной массой пьес, исполнявшихся в профессиональном театре, этого было мало. Большая часть того, что игралось на сцене (нередко много лет и с успехом), — не просто литература, не выдержавшая испытания временем, нет, и современниками она не считалась литературой. В сознании публики и критики эти понятия явно разделились. Впрочем, граница тут была, конечно, зыбкая, и часто дело было даже не в литературном уровне, а в принципиальной авторской установке.

Разумеется, такое положение вещей далеко не всеми принималось за норму и в первой половине прошлого века. Особенно страстно нападал на современное ему состояние театра Гоголь, исходя из своего представления об идеальном театре как едва ли не лучшей трибуне для нравственной проповеди, обращенной к людям.

«Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок...» — писал Гоголь в статье «Петербургские записки 1836 года» (VIII, 186).

С середины столетия борьба за литературный театр, то есть за театр с серьезным, художественным репертуаром, велась передовыми деятелями культуры неустанно. И главная роль тут — практическая прежде всего — принадлежала Островскому. Смысл общепринятой формулы «Островский — создатель национального театра» состоит, собственно, в том, что благодаря сознательной и целенаправленной деятельности Островского как писателя и теоретика театрального дела совершалось воссоединение театра и русской литературы.

НАКАНУНЕ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Ускоренное развитие литературы нового времени в России вызвало в ней потребность постоянно соотносить свои открытия, то новое, что она вносила в духовную сокровищницу человечества, с тем, что было открыто и достигнуто ранее. Это определило одно из ключевых свойств русского искусства — диалогическую обращенность к достижениям отечественной и западной культуры, постоянную полемичность философских, художественных установок.

Жанр полемики вырабатывает максимально действенные приемы вовлечения участников в литературные битвы. Средства, которыми располагала журналистика, порой оказывались недостаточно сильными, в таких случаях полемические волны выплескивались на сцену, захватывали театр.

К середине XIX века для русского общества театр оказывается одной из повседневных умственных привычек, в нем становится обязательным обсуждение «больных вопросов» современности. Однако это свойство формировалось постепенно — в сущности, оно и было одним из признаков того, что становление национального театра завершилось.

Но поскольку генезис явления всегда многое проясняет в его сути, следует остановиться на некоторых эпизодах истории критической мысли и журналистики первой половины XIX века, использующих широкие возможности театрального зрелища, проследить зависимость изменения литературных жанров и форм читательско-зрительского поведения, диалектику взаимодействия литературы и театра.

В начале XIX века в журналистике разгорелся спор о русской демократической сентиментальной драме, который затем перешел непосредственно на сцену: в 1805 году была сыграна комедия-памфлет А. А. Шаховского «Новый Стерн», воспринятая современниками как насмешка над Карамзиным. На самом деле сатира носила собирательный характер и взрывала нормы сентиментализма как явления.

Полемика между «Арзамасом» и «Беседой» в 10-х годах XIX века считается одной из решающих в ходе становления русской национальной литературы. Важно заметить, что в течение нескольких

лет теоретические и практические вопросы своеобразия языка, допустимости тех или иных форм литературного поведения обсуждались как бы на разных сценических площадках. Театральный характер, ориентация на представление отчетливо прослеживаются в структуре и принципах этих объединений. Заседания «Беседы» обставлялись по образцу торжественного спектакля с четко обозначенным сценическим пространством, репертуаром, режиссурой, зрителями, с твердой иерархией действующих лиц. «Арзамас» по самой своей конструкции явился полной и сознательно проведенной противоположностью. Арзамасская пародия переходила чисто литературные границы и стала в результате неким синтетическим действием, имитирующим и академии, и масонские ложи, и тайные политические общества, то есть все сферы жизни, тяготеющие к ритуалу, зрелищности, стабильному набору ампула, ролевых положений. В столкновении «Беседа» — «Арзамас» встретились как бы два типа театрального поведения — театр классицизма и театр романтический, переосмысляющий (в данном случае пародийно) значимость общепринятого жеста: в противоположность официально-сти, торжественности, государственности «Беседы» «Арзамас» утверждает свою незакрепленность, подвижность, «вездесущность»; арзамасские спектакли обставлялись неизменным числом декораций, шуточных символов, пародийных атрибутов, документально зафиксированных в сценариях-протоколах.

Зрелищная насыщенность домашней и официальной жизни эпохи давала всему ходу полемики определенные стилистические формы, включая ее в историю развития русского театра. Не случайно в ней строгое драматургическое начало. Общеизвестно также, что первоотличком этой борьбы группировок, импульсом, спровоцировавшим образование «Арзамаса», был «Урок кокеткам, или Липецкие воды», одна из ранних стихотворных комедий XIX века, с характерными злободневными нападками на «личности», точно уловленными бытовыми реалиями, патриотическими тирадами, хорошо скроенной интригой, бойкими и остроумными стихами.

Перенос эстетического спора на сценические подмостки, неизбежность «театрального выхода» из сложившейся ситуации — как теснейшего взаимодействия театра и литературы, постоянного обмена темами, художественными открытиями. Такое плотное сосуществование двух видов искусств, своеобразное соревнование требовало от современников безусловной причастности, максимального контакта с происходящим, когда всё, что волновало и обсуждалось в жизни, переносилось на сцену. Если положение литературы в силу ряда исторических обстоятельств было исключительным, претендующим на многие функции человеческой деятельности, универсальную нравственно-философскую монополию и нередко сопровождалось трагическим разладом, отказом от творчества, то театр, существуя рядом с литературой, был как бы ее постоянной коррективой, смягчающей это мучительное противоречие между реальностью, создаваемой литературой, и стремлениями современной аудитории. Театр в каждом своем проявлении обращен к пуб-

лике, занят ее проблемами и моделирует ситуацию включенности очевидцев в происходящее. И потому одной из острейших профессиональных и общественных проблем будет проблема зрителя. Исключительная роль театра, способность сильного воздействия на аудиторию неизменно осознавалась каждым литературным направлением.

В начале 1800-х годов русский театр стал средоточием противоречий современного художественного сознания, где несоответствие старых творческих навыков задачам нового искусства выявилось наиболее непримиримо. Необходимо отметить, что зарождение новых художественных систем — романтизма и реализма — особенно наглядно происходило в драме. Театр обладает несравненными преимуществами перед другими видами искусств. Непосредственность контакта актера, а через него и автора с аудиторией, воспринимающей пьесу, — фактор, определяющий главные эстетические особенности драматургической формы. «Драматические писатели сильнее действуют на своих современников и долее живут в потомстве, нежели авторы в других родах. Прочие имеют читателей, а они читателей, слушателей и зрителей, прочие действуют на одних просвещенных, образованных учением, а они на людей всех сословий, всякого возраста и образования»¹. Относительная массовость театра обуславливает напряженность идейной борьбы вокруг проблем сценического творчества.

Первые десятилетия XIX века — время, когда большие группы зрителей приобщаются к театру, начинают испытывать в нем постоянную потребность. В Москве и Петербурге налаживалась регулярная театральная жизнь. Целые поколения прошли эту особую «школу», усвоили ее игровой актерский язык.

Всего за 40–50 лет русская публика стала свидетельницей пролога, расцвета и эпилога нескольких крупнейших драматургических систем: сентиментализм был началом коренной перестройки, происходящей в литературе, на сцене, в зрительском сознании. Читатель открывал новый мир, новое мировоззрение в произведениях Карамзина, раннего Жуковского; те же приемы зритель встречал в жанрах «слезной комедии», «мещанской драмы», комической оперы. «Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина (1802) — одно из центральных произведений русского репертуара на рубеже XVIII–XIX веков. «Замечательно, что с первого представления этой драмы вызовы в театре приняли твердое начало, особенно в отношении авторов», — отмечал П. Н. Арапов в своей «Летописи русского театра»². И хотя это сообщение не совсем точно (подобные вызовы практиковались уже и в середине XVIII в.), оно в высшей степени характерно как свидетельство того, каким крупным театральным событием осталась в памяти современников постановка «Лизы». Показательно, что русские драматурги-сентименталисты не оставили теоретических манифестов, словно

¹ Барков Д. Б. Русский театр // Сын Отечества. 1815. № 3. С. 120.

² Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб, 1861. С. 89.

бы видя свою задачу в том, чтобы наглядно показать зрителю эстетические возможности, открытые поэзией и прозой, в новой системе сценических образов. Активное использование ремарки — прием, ставший регулятором движений в сентименталистском произведении, ориентиром как для публики, так и для исполнителей.

Интересно проследить бытование этого способа в пьесах разных периодов. В какой-то момент насыщенная сеть ремарок становится как бы «вторым текстом»; особый интонационный рисунок роли, выстраивание мизансцен, новое сценическое пространство и фон идиллических пейзажей, уединенных хижин, сельских улиц — всё это явилось опознавательными знаками сентименталистского театра. Сентиментализм как целостная система недолговечен; он распадается к 10-м годам XIX века, растворяясь в других явлениях театрального искусства.

В его недрах рождается мелодрама, крайне популярный вид драматургии, составивший мощнейший пласт в репертуаре 1813–1825 годов. Расцвет и прочная укорененность мелодрамы на русской сцене отвечали катастрофическому перелому в сознании целого поколения. Гипертрофия внешней интриги, усиление роли героев, отдаленных от «нормы», эмоциональное сгущение их характеристик соответствовали изменению представлений о мире и обществе как разумно организованном целом. Войны способствовали тому, что множество людей побывало в других странах; приоткрылась завеса, отделяющая жизнь России. Мелодрама удовлетворяла любопытство зрителя, отражала потребность в расширении географии театрального зрелища, по-своему воспитывала зрительский демократизм.

Московские и петербургские театры планомерно ставят крупнейших авторов этого жанра (Р.Ш.Г.Пиксерекур, Л.Ш.Кенье, В.Дюканж), но начало шквального потока мелодраматических произведений на русской сцене во многом связано с именем А.Коцебу. Созданный им эклектический тип спектакля («Бедность и благородство души», «Испанцы в Перу», «Гуситы под Наумбургом», «Сын любви» и др.), приведший в действие как бы все экзотические аксессуары мелодрамы, получил термин «коцебятина» (слово Д. П. Горчакова) и стал символом драматургического ремесленничества. Симптоматично, что Н. В. Кукольник как бы подхватывает эстафету и заменяет в русском театре Коцебу. С 1833 года, дебюта драматической фантазией «Горквата Тассо», до середины 40-х годов его исторические пьесы составляли основу театрального репертуара и имели огромный успех. Плодовитость Кукольника, сочинявшего серии «драматических фантазий», заложивших основу определенного стиля языковой и сценической игры патриотических пьес, его количественно подавляющее господство в репертуаре во многом определяли театральную стилистику 30–40-х годов, приемы актерской игры, зрительские навыки современников. Сам по себе жанр мелодрамы словно бы обязывал к «незаурядным» проявлениям, выстраивающим тип авторского поведения в быту и на сцене. В известных кругах Кукольник пользовался популярностью

как человек, олицетворяющий средние, массовые представления о романтической идее творческой личности, чувствующей себя одинаково свободно в разных сферах искусства: дружба с К. Брюлловым, М. Глинкой воспринималась частью посвященных поклонников-зрителей как воплощение союза живописи, музыки и литературы. В прогрессивных кругах Кукольник справедливо считался фигурой одиозной, скомпрометировавшей себя верноподданническими выступлениями. Пьеса «Рука всевышнего отечество спасла», соединяющая разные элементы мелодрамы, активно демонстрировала монархические идеи.

Признавая ограниченность возможностей мелодраматического жанра, всё же следует учесть мощную силу его воздействия на аудиторию (из-за беспримерного, почти беспримесного преобладания на сцене, разработанности эффектов драматургического языка, подчиняющих публику, яркой зрелищности, при всемерном сосредоточении и демонстрации зрителям всех средств театра, его тайн и чудес). В шуточном стихотворении «Объявление», помещенном в «Вестнике Европы», выразительно представлена пародийная формула жанра:

Разыгрывать на днях новейшу Драму станут.
Сумбур, творец ее, ручается собой,
Что слезы зрителей польют река-рекой,

Что волосы у них от страха дыбом станут!
Акт первый: трубный глас, гром пушек, барабаны,
Кровавая война, сраженье, вопли, раны...
В дали кладбище, госпиталь...

Второй акт: дождь, гроза, растрепанна печаль
По сцене бегает и водит за собою
Свояка голода с сестрицею чумою;
И с ревом рыскают медведи, львы в лесах.

Акт третий: ужас! страх!
Землетрясение и преставленье света...
Смерть одинокая, во вдовий креп одета,
Хоронит человеческий род!
Финал: балет чертей и фурий хоровод³.

Новые формы театрального искусства складывались постепенно, по мере того как созревал в сознании современников главный конфликт эпохи, политически выраженный в движении декабристов, их идеологии, а художественно — в эстетической программе русского романтизма. Это был действительно переломный момент истории, время необычайно складывающихся судеб. Демократическое сознание самоопределялось между крайностями байронического индивидуализма, отрицающего мир в его извечной неполноценности, и тем «простым» мироощущением, которое было ярко представлено в мелодраме. Трагедия, ведущий жанр на протяжении нескольких десятилетий, вбирает избыток политических и патриотических чувств современников. Сильнейшая эмоциональная,

³ Вестник Европы. 1810. №11. С. 209.

психологическая разрядка совершалась в зрительном зале как «второе» действие, синхронное происходящему на сцене. Афористический язык, альтернативные жесты и положения — всё находило мгновенный отклик в публике. Художественные системы таких разных явлений, как «Эдип в Афинах», «Фингал», «Дмитрий Донской» В. А. Озерова, буквально на глазах зрителя взрывающие классицистический канон элементами сентиментализма и романтизма, политическая «хоровая» трагедия Кюхельбекера «Аргиване», шекспировский «Гамлет» в переводе Н. Полевого, — были рассчитаны на максимальное созвучие с настроением аудитории. В высшей степени характерна реакция на перевод «Гамлета»: «В густом табачном дыму приметно несколько молодых людей: Это Шекспир, настоящий, неподдельный Шекспир! Чудная пьеса! Мы-таки покричали. Ну что? У нас нет публики? Публика есть; давайте только пьесы занимательные. Голос из табачного дыма: Шекспира надо переводить вдвойне. Один перевод должен быть для чтения, другой для театра. Кто берется читать Шекспира, тот знает, что значит век и время, но для театра, куда сходятся люди разных образований, сделайте, чтобы Гамлет говорил языком, для всех знакомым. ... Что мне за дело, что твой Гамлет выражает свой век, если я зеваю. Мне дорог мой век, а не шестнадцатый, Бог с ним»⁴. Способность «поймать» горячие фразы и к месту перебросить их в зал стала залогом сценического успеха. (Известно, что Полевой вписывал в пьесу Шекспира слова, которых нет в подлиннике.) Так романтический театр стал мощной концентрирующей силой духовных, интеллектуальных, политических начал времени.

Но в истории русской культуры национальная романтическая драма осталась, в сущности, нереализованной возможностью.

Как и во всем мире, русские романтики много думали о драме. Но театр не был завоеван романтической литературой. Этот факт еще не нашел своего всестороннего историко-литературного объяснения, во многом его еще предстоит осмыслить, разобраться в его причинах. Можно, в частности, высказать предположение, что наряду с другими обстоятельствами имело значение и быстрое развитие реализма, которое обогнало замедленное по объективно-историческим причинам развитие русской романтической драмы.

Декабрьская катастрофа насильственно прервала естественный рост национальной романтической драмы, связанной с идеями дворянской революционности. Русский романтический театр в пору своего расцвета и, так сказать, исторически законного владычества на сцене развивался, с одной стороны, на переводном материале (Шиллер и романтически интерпретированный Шекспир), а с другой — на материале официальной и заботливо охраняемой правительством «патриотической» мелодрамы Кукольника и его эпигонов.

⁴ Московский наблюдатель. 1837. Ч.10. Кн.1. С.123–125.

Попытка большой русской литературы завоевать сцену была подавлена официальными кругами, державшими в своих руках судьбы русского театра. Не было поставлено в полном виде «Горе от ума», которое несло в себе несомненные и для следующих поколений очевидные признаки реализма, но благодаря характеру центрального конфликта и лицу Чацкого романтическим театром, безусловно, могло и должно было быть интерпретировано как высокая романтическая драма. Но, пожалуй, единственным у нас классическим произведением чистого романтического стиля стал «Маскарад» Лермонтова. Его судьба в русской культуре чрезвычайно показательна, и необходимо остановиться на этой пьесе несколько подробнее.

Завершает «Маскарад» последняя реплика Звездича, которую он произносит при виде сошедшего с ума Арбенина:

Он без ума... счастлив... А я?
Навек лишен спокойствия и чести!

И в этом «без ума... счастлив...» — вся историческая бездна, разделившая две «светские» пьесы русской классической литературы: последекабрьский «Маскарад» и «Горе от ума» — величайший памятник, запечатлевший декабристское мироотношение.

«Маскарад» занимает особое место в истории русской культуры и в творчестве самого Лермонтова.

Как известно, Лермонтов нечасто прилагал какие-либо усилия для того, чтобы сделать написанное достоянием публики. В юности он вообще не стремился печататься и, по свидетельствам мемуаристов, был очень недоволен, когда без его ведома и согласия опубликовали поэму «Хаджи Абрек». Позже, сделавшись известным писателем, он уже не имел нужды хлопотать о своих произведениях — эти заботы брали на себя издатели журналов, заинтересованные в сотрудничестве Лермонтова.

На таком фоне упорство, проявленное Лермонтовым в стремлении провести «Маскарад» на сцену, добиться любой ценой цензурного разрешения на его постановку, выглядит исключением, удивляет. Но, как это обычно бывает, удивительное имеет свои объяснения, необычное для писателя поведение — веские резоны. Все драматургические произведения Лермонтова относятся к раннему периоду и, за исключением «Маскарада», все-таки представляют собой скорее опыты, которые и сам автор не считал удачами, свободно черпая из них имена, мотивы, сюжетные ситуации и даже текст для более поздних произведений.

Характернейшей чертой раннего творчества Лермонтова был духовный автобиографизм. Может быть, здесь сказался преимущественно лирический характер его дарования, но, с другой стороны, это была черта, очень созвучная самой сути искусства романтизма, в котором происходит «лиризация» всех жанров, в том числе эпических и драматических. Ранняя лирика Лермонтова вся может быть прочитана как своеобразный поэтический дневник романтически настроенного русского юноши последекабрьского времени,

периода тягостного разочарования передовых людей в социальной действительности, но и периода напряженных духовных исканий.

Но одно дело выразить пережитую драму идей, противоборство чувств и настроений, даже изобразить какие-то события своей интимной жизни в лирике, где мера обобщенности, свойственная этому литературному роду, освобождает от повествовательного сюжета, а значит, и от всяких бытовых житейских мотивировок.

И совсем другое дело драма, где необходимо построить сюжет, завязать действие, воплотить все мысли и чувства в фигурах людей, не просто выговаривающих эти мысли, но и имеющих определенный облик, судьбу, характер, сталкивающихся между собой.

Поэтому, в полной мере сохраняя присущее лермонтовскому творчеству свойство духовного автобиографизма, драматургия оказалась автобиографичной и в другом, более прямом смысле. За исключением ранней трагедии в стихах «Испанцы», во всех остальных пьесах в той или иной форме используются эпизоды жизни самого Лермонтова. Но житейские ситуации биографии поэта введены не прямо, а в романтически преображенном, сгущенном виде, иногда по-новому скомбинированы, а главное, характеры участвующих в них лиц заострены, иной раз — резко сдвинуты.

При чтении пьес, предшествующих «Маскараду» (да и написанной после него драме «Два брата»), создается впечатление, что автору, который так много передумал, выстрадал, словно не хватает непосредственных житейских впечатлений, знания других, непохожих на него самого людей, чтобы наполнить этими людьми свои пьесы, чтобы выстроить сюжет.

«Маскарад» — единственная пьеса, фабула которой не связана с биографией Лермонтова, но в ней тоже есть нечто, до такой степени близкое ему, заветное, что поэт, так жадно стремясь к сценическому воплощению своей пьесы и многократно переделывая текст под давлением цензурных требований, оставляет неизменным во всех редакциях. Это — Арбенин и его монологи, вобравшие мысли самого Лермонтова о современности.

Над «Маскарадом» поэт работал в 1835 году, когда, закончив школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров и сделавшись корнетом лейб-гвардии гусарского полка, стал частым посетителем петербургских светских салонов, балов и вообще стал в какой-то мере причастен к жизни великосветского общества. Вот что пишет бабушка поэта Е. А. Арсеньева своей родственнице в это время:

«Гусар мой по городу рыщет, и я рада, что он любит по балам ездить: мальчик молоденький...»⁵.

Свет в «Маскараде» уже не такая абстрактно-романтическая антитеза высокому герою, какой он обычно предстает в юношеской лирике поэта. Теперь Лермонтов, опираясь на свои непосредственные житейские впечатления, хочет перейти от условного к более конкретному, «бытовому» изображению враждебной герою среды.

⁵ Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46. С. 646.

«Пришло ему на мысль написать комедию, вроде «Горя от ума», резкую критику на современные нравы, хотя и далеко не в уровень с бессмертным творением Грибоедова», — вспоминает знакомый Лермонтова А. Н. Муравьев, помогавший ему в цензурных хлопотах о «Маскараде»⁶.

Итак — «Горе от ума». Действительно, это, видимо, самое яркое и близкое по материалу литературное впечатление, отразившееся в «Маскараде». Многие в драме Лермонтова — и прежде всего сама организация стиховой речи — заставляет сразу вспомнить пьесу Грибоедова: и враждебная непримиримость, против поставленность главного героя всем окружающим, и эпиграмматические характеристики, раздаваемые членам светского общества, и афористичность речи, и мотив безумия — характерно и знаменательно, однако, что безумия отнюдь не мнимого, как в комедии Грибоедова, а подлинного.

Однако «написать комедию», хотя бы и такую необычную, как «Горе от ума», видимо, не входило в задачи Лермонтова в 1835 году. Здесь мемуариста обмануло некоторое внешнее сходство.

Написанное в период преддекабрьского подъема «Горе от ума», несмотря на то что в борьбе со светским обществом Чацкий как частный человек терпит поражение, одушевлено пафосом его безусловного нравственного торжества, полной правоты его позиции. Только на этой почве столкновение героя с светской средой и могло воплотиться в высокой комедии.

Трагическое же состояние русского общественного сознания последекабрьской поры делало такой конфликт для комедии художественно малопригодным. Всё толкало Лермонтова к иному жанровому решению. «Драма в стихах» — так обозначил жанр «Маскарада» сам автор.

Как ни глубока связь грибоедовского шедевра с традициями отечественной и мировой драматургии, все-таки «Горе от ума» несравненно менее «литературно», чем лучшая пьеса Лермонтова.

При чтении «Маскарада» у многих поколений возникали вполне правомерные ассоциации с принципами построения шиллеровской романтической драматургии, с сюжетными мотивами самых популярных в России лермонтовской поры трагедий Шекспира «Гамлет» и «Отелло», воспринимавшихся тогда русским театром в романтическом духе. Эту близость чувствуем и мы, а театральные зрители прошлого века (особенно в 60-е годы, когда «Маскарад» был наконец поставлен в полном виде) ощутили и некоторую связь его с массовой романтической мелодрамой, связь, которую сейчас могут обнаружить только историки театра, поскольку сами образцы популярнейшего некогда жанра мелодрамы давно забыты.

Когда мы говорим об откровенной литературности «Маскарада» (а оспаривать ее невозможно), не будем забывать, что литература, литературные впечатления — это тоже жизнь. Литература как бы дает язык, форму мыслям и чувствам целых поколений.

⁶ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 202–203.

В лермонтовскую эпоху в России это превращение литературы в один из определяющих факторов духовной жизни русской интеллигенции сказывалось особенно сильно. Можно сказать, что театр Шиллера для передовых современников Лермонтова мог иной раз быть жизненной многих собственно «жизненных» впечатлений, и отнюдь не по недостатку последних. Замечательно выразительно засвидетельствовал это Герцен в «Былом и думах», рассказывая о юности своей и Огарева:

«Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас существующие личности, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей. Сверх того, мы в них видели самих себя ... Мой идеал был Карл Моор, но я вскоре изменил ему и перешел в маркиза Позу. На сто ладов придумывал я, как буду говорить с Николаем, как он потом отправит меня в рудники, казнит. Странная вещь, что почти все наши грезы оканчивались Сибирью или казнью и почти никогда — торжеством. Неужели это русский склад фантазии или отражение Петербурга с пятью виселицами и каторжной работой на юном поколении?»⁷.

Эта «тьнь пяти виселиц и каторжной работы» действительно легла на всю лермонтовскую эпоху, и высокий герой теперь мыслится непременно как герой трагический, обреченный на гибель. Такова и общая атмосфера «Маскарада».

В центре драмы стоит традиционный лермонтовский герой — герой его юношеской лирики, которого поэт затем попытался объективировать в поэме (Демон), драме (Арбенин) и, наконец, в романе (Печорин). В этом смысле Лермонтов как бы повторяет путь всей русской литературы первой трети XIX века — ее путь к созданию образа современного человека.

Личностный характер, обретенный нашей литературой первых десятилетий прошлого века, — это было открытие, которое позволило ей остаться для нас не только историей, но эстетической реальностью, почвой всей нашей классической литературы. И сейчас мы все продолжаем ощущать, что именно эта литература дала язык нашим чувствам и мыслям и до сих пор, входя в наше сознание с ранних лет, формирует мир наших эмоций. И первый шаг по этому пути сделала русская лирическая поэзия. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни. До Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли б быть вместе и лучшею его биографиею», — сказал Белинский. Речь шла здесь о таком важнейшем свойстве новой лирики, как ее субъективность. Всякое чувство и мысль не просто описываются в стихотворении в своем всеобщем виде, но в индивидуальном переживании. Лирика Жуковского — «опыты сердца».

Поэзия Пушкина развивала это открытие, безмерно расширяя

⁷ Герцен А. И. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. VIII. С. 84.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. VII. С. 190. Далее ссылки на произведения Белинского даются по этому изданию в тексте.

его, включая в мир лирических переживаний такие области жизни, которые дотоле и вовсе не считались предметом высокого искусства.

Но открыть для искусства внутренний мир человека в его общезначимости, утвердить нравственную ценность индивидуального, природное равенство людей в сфере душевной жизни — это была лишь первая завоеванная литературой ступень. Ступень необходимо важная и не оставшаяся только достоянием романтизма, а сделавшаяся тем его открытием, которое навсегда вошло в эстетический опыт человечества.

Следующей, не менее насущной задачей было открытие человека социального, человека в кругу его отношений с обществом, с современниками, с социальной средой. И здесь неоценима роль русской эпиграмматической поэзии, которая как бы перебросила мостик между уединенно возвышенным миром души и прозой жизни. Как национальный быт и простонародная речь вошли в «европеизированную» литературу XVIII века через низкий (согласно эстетике классицизма) жанр комедии, так современность и быт проникали в новую лирическую поэзию вместе с шутливостью и сарказмом эпиграммы.

Итак, лирическая поэзия заложила основы нового понимания человека в литературе. Несвойственная лирическому роду обобщенность, отсутствие сюжета повествовательного типа, сосредоточенность на переживании и размышлении в ущерб изображению действия и связей между людьми — все эти существенные черты лирики ограничивали ее возможности конкретизировать целостный облик современного человека. Эту задачу впервые выполнила русская драма — в гениальной Грибоедовской комедии «Горе от ума». Тип «героя времени» был в ней создан благодаря органическому слиянию лиризма и драматического действия, проявлению этой лирической стихии вовне, в контактах и столкновениях с другими людьми. Сознание современного человека, которое обрело язык в лирике первых десятилетий XIX века, в драме воплотилось буквально, в первоначальном значении этого слова.

Нас не должно удивлять, что именно в драматическом произведении герой-современник впервые обрел плоть и облик: ведь драма предназначена для сцены, а сцена диктует потребность героя увидеть. И актеру и зрителю нужно представить себе не только что герой думает, но и как он говорит, как одет, как держит себя.

Чацкий, первый «герой времени» в русской литературе, появился, когда дворянский герой-вольнолюбец переживал момент своей исторической правоты, когда он действительно воплощал в себе не только идею личной независимости и достоинства, но и идею справедливости. И когда словесная пропаганда имела статус дела.

В лермонтовскую эпоху всё изменилось. Центральной идеей времени стала рефлексия — интеллектуальная проверка, переоценка исторического опыта человечества, а вместе — и духовного опы-

та личности. Романтически страстная (хочется даже сказать — пристрастная) рефлексия — характерная черта ранней лермонтовской лирики: «...везде вопросы, которые мрачат душу, ледеят сердце...» (IV, 503).

Итак, подобно русской литературе в целом, Лермонтов в своем творческом пути пришел от лирики к драме, которая, однако, не порывала теснейших связей с лирической стихией его поэзии. Эта черта наложила отпечаток на всё построение «Маскарада» и даже на систему образов в нем. В сущности, три героя, активно участвующих в интриге, герои, поступки которых ведут действие, — Арбенин, Звездич и Неизвестный — есть вместе с тем как бы три «временных ступени» центрального образа. И каждый из них — «жртва века».

Свое сходство со Звездичем отмечает и сам Арбенин, — но только сходство это осталось в прошлом. Первое обращение Арбенина к Звездичу — это, в сущности, рассказ о прошлом самого героя, хотя и слегка завуалированный позицией наблюдателя:

Я здесь давно знаком; и часто здесь, бывало,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им,
Я не завидовал, но и не знал участия:
Видал я много юношей, надежд
И чувства полных, счастливых невежд
В науке жизни... пламенных душою,
Которых прежде цель была одна любовь...
Они погибли быстро предо мною,
И вот мне суждено увидеть это вновь!

После обмена тремя короткими репликами со Звездичем Арбенин продолжает свой монолог. И звучит он именно как рассказ о своем прошлом, хотя формально состоит из сентенций общего характера:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть всё: родных, друзей и честь и т.д.

И наконец, садясь играть за Звездича, Арбенин прямо говорит, что видит в нем свое прошлое:

Вы молоды, — я был
Неопытен когда-то и моложе,
Как вы, заносчив, опрометчив тоже,
И если б... (останавливается) кто-нибудь
меня остановил...
То...

Это «если б» — косвенное признание в том, что никем не поддержанный нравственно, не «остановленный» в юности, Арбенин сам проходит путь, описанный им Звездичу как путь падения: это ему пришлось «кинуть все: родных, друзей и честь» и посвятить многие часы не только изучению человеческой натуры (чтобы «читать на лицах, чуть знакомых вам, все побужденья мысли»), но и «годы употребить на упражненье рук». Более того: намеки Казари-

на и игроков, а потом и прямое признание Арбенина в том, что, играя вместо Звездича, он «честью рисковал», приводят внимательного читателя к неопровержимому выводу: трагический герой лермонтовской драмы оказывается... светским шулером, правда, остепенившимся и оставившим прежние привычки после женитьбы. Этот вывод имел бы самые далеко идущие последствия, если бы мы могли воспринимать и судить «Маскарад» по законам социально-бытовой драмы, хотя бы и такой «патетической», как «Горе от ума». Невозможно себе представить, чтобы Чацкий, например, «играл наверняка», как тогда выражались. Нет, у Грибоедова как раз нравственный антагонист героя владеет подобными секретами. Именно про Молчалина сказано, что он, заботясь о своей карьере и умея всем угодить, «там впору карточку вотрет». И это отличие двух пьес имеет большее значение, чем очевидное стремление Лермонтова использовать опыт грибоедовской комедии. При очень значительной речевой общности — тут «Горе от ума» для Лермонтова беспспорный образец — принципы изображения быта, среды и общая концепция света в этих пьесах глубоко различны. И прежде всего это сказывается в лермонтовской трактовке мотива карточной игры и маскарада.

Игра и маскарад у Лермонтова не просто реальные приметы современного дворянского быта. Они — сквозные образы, наделенные философской символикой, как это было в уже сложившейся общеевропейской романтической традиции. На нее, безусловно, опирается и Лермонтов.

Мир карточной игры оказывается как бы той точкой бытия, где человек получает возможность войти в прямое отношение, столкновение, спор с судьбой, случаем, роком. Испытать волю и силу своей личности — словом, вырваться за пределы круга, очерченного бытом и обществом. В контексте такого романтического истолкования азартной игры и «упражнение рук», которое в бытовом понимании просто бесчестность, нетерпимая в порядочном обществе, приобретает совершенно иное значение. Арбенину удается обуздать судьбу, выйти из зависимости от случая. И это уже вполне согласуется с общей возвышенной трактовкой его образа.

Что касается мотива маски, то о необходимости его романтической трактовки мы скажем несколько ниже, а сейчас вернемся к мысли о своеобразной «расщепленности» лирического героя лермонтовской поэзии на трех персонажей его драмы.

Итак, Арбенин помогает Звездичу, желая избавить его от тех страшных искушений, против которых он некогда сам не устоял. Но Звездич как личность несопоставим с главным героем, что и обнаруживает дальнейшее развитие действия. Он предательски ведет себя с Арбениным скорее по легкомыслию, чем по злобе. И здесь становится явной одна особенность лермонтовской драмы: на Арбенина как бы не распространяется аналитическая установка автора, он — наиболее близкий поэту герой — изъят из сферы самокритикующего начала. И в этом радикальное отличие «Маскарада» от «Героя нашего времени», как и вообще от позд-

Бытовая реплика Доктора, связанная с фабулой, приобретает одновременно символическое звучание. И в этой детали просвечивает общее свойство «бытовых» светских сцен «Маскарада»: дело в том, что при всей своей достоверности, даже иногда портретности, эти сцены — не бытовые.

У Грибоедова бал в доме Фамусовых — съезд ничтожеств, воплощенная косность, проза жизни, нечто такое, над чем можно посмеяться. Общество опасно в своей сплоченности, даже может причинить горе умному человеку, но уж во всяком случае над ним не властно. Чацкий покидает свет страдающий, но не побежденный, и слух о его сумасшествии не более чем клевета.

Лермонтов, как и Грибоедов, прибегает к хлестким афористическим характеристикам ничтожности света, к эпиграмматическим оценкам, которыми перебрасываются между собой в светской толпе то Гости, то Игроки. Но не случайно, что толпа у Лермонтова безлика, и ничего похожего на блестящую портретную галерею, которую создает Грибоедов в сцене бала, мы здесь не найдем. Единственный персонаж, обладающий бытовой характерностью, — Шприх, наиболее близкий к грибоедовскому герою Загорецкому и, как полагают, восходящий к тому же прототипу. Даже лица, прямо участвующие в действии, ведущие интригу (Казарин, Звездич, баронесса Штраль) и, наконец, героиня — все они даны с большой долей обобщенности. Можно сказать, образы их функциональны. В этом смысле Неизвестный не более условен, чем остальные, и отличается от них лишь отсутствием имени. Лица же, образующие фон действия, не имеют даже имен, обозначены по функциям: 1-й игрок, 2-й гость и т.п.

Лермонтову не нужна бытовая детализация и тем более — бытовая характерность персонажей, не нужна дробность картины. Ему помешало бы все, что грозило нарушить монолитность понятия «свет», абсолютно противопоставленного герою.

Конечно, нельзя сказать, что свет в драме Лермонтова есть некий символ мирового несовершенства. В известном смысле это у поэта понятие социальное. Но социальность тут особого рода, типичная для эпохи 30-х годов: социальное в форме философского.

«Маскарад» дает очень обобщенную характеристику современности, соотносенной с общефилософскими категориями добра и зла, идеала и обыденности. Лермонтовский свет символизирует не «надмирное» зло, а некую социально-историческую его модификацию: «в наш век, блестящий, но ничтожный».

Философская «нагруженность», повышенная идеологичность понятия «свет» в мире лермонтовской драмы, при всем резко отрицательном отношении к этому понятию, как бы приводит к своеобразному «повышению ранга» даже самого звучания слова «свет». И здесь неопределима роль романтически трактованного мотива маскарада и маски. Мотив этот позволяет Лермонтову срастить, слить две стихии его пьесы: реально-бытовую (без некоторой доли которой не может обойтись драматическое действие) и философско-символическую, тяготеющую к лирике. В соответствии с этим

маскарад получает в драме двойную характеристику. С одной стороны, бытовую — как место сомнительное («как женщине порядочной решиться отправиться туда, где всякий сброд...»). Но с другой стороны, это место, где исчезают лица и где Маске доверено высказать такие суждения, которые явно не могут принадлежать никому из конкретных лиц, а принадлежат непосредственно авторскому сознанию. Так, уничтожающая характеристика Звездича, являющаяся одновременно и приговором «веку», дана Маской. Из фабулы следует, что под этой маской скрывается баронесса Штраль, влюбленная в Звездича и готовая всем для него пожертвовать. Совершенно очевидно, что реально-бытовая мотивировка этой инвективы невозможна. Недаром Звездич никак на нее не реагирует и отвечает только на последние, выпадающие из общего тона монолога Маски слова:

Маска.

В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
Всё хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
Людей без гордости и сердца презираешь,
А сам игрушка тех людей.
О! знаю я тебя...
Князь.
Мне это очень лестно.

Реплика Звездича возвращает действие в бытовую план: не может же он сказать «мне это очень лестно» в ответ на град самых резких обвинений! Нет, он отвечает только на последние слова — «знаю я тебя».

В разобранном эпизоде двойная природа светских сцен выступает с редкой очевидностью, но в принципе они все тяготеют к такому построению. Это просвечивание философского через бытовое, характерное для лермонтовского «Маскарада», позднее отразится в блоковской драматургии.

«Маскарад» Лермонтов предназначал для сцены. Стремление видеть эту пьесу на театре определило ее сложную творческую историю: Лермонтову по требованию драматической цензуры пришлось переделывать ее неоднократно, что позднее породило целую исследовательскую литературу, стремившуюся проанализировать характер и последовательность его работы над текстом драмы, установить число редакций. И история написания «Маскарада» — одна из сложнейших проблем лермонтовской текстологии.

В процессе переработки углублялся и замысел Лермонтова, так что вопрос о характере вносимых им изменений не может решаться просто, однозначно. Нельзя сказать, что каждая следующая редакция только лишь что-то утрачивала из богатого и полного первоначального замысла, тем более что она становилась «хуже», теряла социальную остроту. Сложность вопроса о том, что считать

окончательным, «каноническим» текстом, — иначе говоря, что печатать в собраниях сочинений и ставить на сцене, — усугубляется отсутствием автографа.

Первая из представленных в цензуру редакций (но не первая вообще!) состояла из трех актов, в ней Арбенин не сходил с ума и фигуры Неизвестного не было. Цензура нашла главным препятствием «непристойные нападки» на маскарады в доме Энгельгардта и то, что «порок не был наказан». Этот текст не сохранился.

Лермонтов переработал пьесу, не меняя ее концепции, но добавил четвертый акт, ввел новое действующее лицо — Неизвестного и завершил действие сумасшествием Арбенина. Эта редакция тоже была запрещена цензурой.

Последней попыткой Лермонтова провести пьесу на сцену было создание пятиактной редакции — по существу же новой пьесы, получившей название «Арбенин». Здесь была существенно переработана фабула, вообще снят мотив маскарада, Нина оказывалась действительно виновной. Наименьшим изменениям подверглась, пожалуй, фигура самого Арбенина — и это показывает, что сам Лермонтов считал ядром своего замысла. Последовало новое цензурное запрещение, и больше Лермонтов к этому замыслу не возвращался.

Печатать «Маскарад» он не стал. Некоторые исследователи считают причиной то, что Лермонтов не рассчитывал на цензурное разрешение. Думается, дело в другом. Известно (и в то время все это хорошо знали), что драматическая цензура была значительно строже общей, в истории русской литературы немало случаев, когда запрещенные для театра пьесы не встречали препятствий к публикации. Скорей можно предположить, что Лермонтов не стал печатать «Маскарад» по творческим причинам. Человек, любивший и понимавший театр, он знал, как много значит сцена для драматического произведения, как по-разному воздействует пьеса на читателя и на зрителя. «Маскарад» был написан для сцены, и в чтении он многое теряет. Лермонтов, исключительно строго отбиривший для печати свои произведения, не хотел и не стал печатать ни одну из своих пьес, в том числе и свою лучшую драму. Ближайшее будущее показало, что поступить так он имел основания.

Впервые «Маскарад» (с некоторыми цензурными искажениями) был опубликован через год после гибели поэта, в 1842 году, в третьем томе первого посмертного издания его стихотворений. Здесь было напечатано много неизвестных читателю того времени ранних произведений Лермонтова, в связи с чем в русской журналистике возник спор, следует или нет публиковать юношеские «незрелые» вещи, не предназначавшиеся к печати самим автором, и «Маскарад» представители обеих точек зрения рассматривали именно как такое произведение.

В «Библиотеке для чтения», издававшейся Сенковским, публикация ранних произведений поэта расценивалась просто как «литературная спекуляция». О «Маскараде» в связи с этим здесь писали:

«Таким образом и драма Лермонтова увидела здесь дневной свет. Самая хронология ее, 1835 г., показывает, что это один из опытов еще совершенно неопытной юности. Впрочем, в этом чрезвычайно слабом опыте уже есть прекрасные места, предвещавшие будущий талант. ...Несмотря на несколько хороших стихов, нельзя не признать этой драмы самослабейшим опытом Лермонтова»⁹.

Противоположную в отношении предмета спора позицию заняли «Отечественные записки». Но и здесь Белинский в рецензии на это собрание писал об издателях: «Они заслуживают благодарность со стороны публики, что поместили в изданное ими собрание стихотворений Лермонтова и такие пьесы, как «Хаджи Абрек» ... и драму «Маскарад», сам поэт никогда бы не напечатал их, но они, тем не менее, драгоценны для почитателей его таланта, ибо он и на них не мог не наложить печати своего духа, и в них нельзя не увидеть его мощного, крепкого таланта, так везде видны следы льва, где бы ни прошел он...» (XI, 548).

Если литераторы, даже высоко ценившие Лермонтова, приняли «Маскарад» прежде всего как произведение хотя и несовершенное, но носившее на себе печать «лермонтовского духа», то крупнейшие актеры его времени почувствовали в пьесе благодарнейший театральный материал. Именно актеры продолжили безуспешную борьбу Лермонтова за проникновение драмы в репертуар.

В 1843 году разрешения на постановку «Маскарада» пытался добиться великий трагик П. С. Мочалов, мечтавший о роли Арбенина и говоривший про себя, что он «воскреснет в этой драме». Можно не сомневаться, что Лермонтов, который высоко ценил игру Мочалова, был бы счастлив видеть его в своей пьесе. Но дольше всех воевала с цензурой и в конце концов в 1852 году (то есть через 11 лет после гибели Лермонтова!) добилась разрешения на постановку сцен из «Маскарада» замечательная актриса М. И. Валберхова (в хлопотах о «Маскараде» участвовал и М. С. Щепкин). И опять в связи с этим событием вспоминается «Горе от ума»: именно Валберхова в 1829 году получила разрешение на постановку первого акта запрещенной комедии Грибоедова. В этих «случайных» сближениях двух пьес явно просматривается своя логика, закономерность.

Однако этот спектакль все-таки не ввел «Маскарад» на сцену по-настоящему. Помимо того что игрался произвольно смонтированный из лермонтовских кусков текст, он был еще снабжен и новым финалом. В статье «Современное состояние драматургии и сцены» Аполлон Григорьев, сетуя на то, что театр его времени плохо осваивает классическую русскую драматургию, жалел об отсутствии на русской сцене «Маскарада». Разделяя общее мнение о литературном несовершенстве драмы Лермонтова, он тем не менее точно почувствовал ее ценность для театра: «Но ведь тут есть громадное лермонтовское лицо — Арбенин, здесь есть гениальные

⁹ Библиотека для чтения. 1843. №2. С. 42, 45–46.

намекы на типы, из которых хорошие артисты могут досоздать типы... Виноваты, однако: лет десять тому назад давали сцены из «Маскарада». Бедный, общипанный лермонтовский «Маскарад», в котором Арбенин закаляется после отравления Нины со словами «умри ж и ты, злодей!» (сколь это чувствительно!) тоже, должно быть, ради специальной нравственности, не допускающей совершиться над ним лютой казни сознания. А какие это сцены для настоящего трагика — сцены Арбенина у гроба Нины и Арбенина, узнающего от своего врага свою ужасную ошибку! Недаром покойному Мочалову так хотелось играть Арбенина и — увы! — не удалось его сыграть ни разу!»¹⁰.

В полном объеме «Маскарад» впервые был сыгран в 1862 году на сцене Малого театра. В спектакле были заняты лучшие актеры труппы. Но такое огромное опоздание «Маскарада», конечно, не могло пройти для него без последствий, и последствий крайне невыгодных. Лучшая русская романтическая драма впервые попадает на сцену в 60-е годы, в эпоху крайне неблагоприятную для романтического искусства. И речь тут должна идти не о ретроградах — хула противника лучшее поощрение. Дело в том, что именно передовые люди 60-х годов, новое, разночинное поколение, страстно утверждавшее необходимость перехода от слова к делу, склонно было иронизировать над романтической литературой, не слишком вникая в ее оттенки. Напряженная рефлексия литературы 30-х годов, бурная «словесная» критика действительности — всё это казалось далеким и несерьезным. Показательно, что журналы революционно-демократического направления никак не откликнулись на первое сценическое исполнение «Маскарада».

Расхожая точка зрения литераторов-обывателей на Лермонтова была довольно наивно высказана неким А. Ивановым: «Его герои отличаются изящным, как бы барственным эгоизмом. У них нет ни политических убеждений, ни горячей любви к добру, ни честной ненависти ко злу, ни особенного уважения к человеку. Волновали ли Арбенина, как тургеневских лучших людей, благородные далекие помыслы, общественные интересы, светлые мечты?»¹¹.

Состоявшаяся в 1864 году премьера «Маскарада» на сцене Александринского театра в Петербурге вызвала рецензию В. Александрова (он же — популярный во второй половине XIX в. драматург Крылов, писавший злободневные, как тогда говорили, «идейные драмы»): «Как драма сама по себе, а тем более на сцене и в наше время, «Маскарад» не имеет никакого значения»¹².

Таково было мнение литераторов. Но театр решил иначе. Уже с 80-х годов «Маскарад» входит в репертуар частных столичных и провинциальных театров, а роль Арбенина становится любимой, «гастрольной» ролью крупнейших русских актеров. «Маскарад» оказался на нашей сцене произведением, представляющим весь русский романтизм в целом. Начиная с последней трети XIX века,

¹⁰ Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 638

¹¹ Московские ведомости. 1862. 30 октября.

¹² Санкт-Петербургские ведомости. 1864. 17 января.

когда наследие Лермонтова стало уже «абсолютной классикой», его ранняя драма в сознании русских читателей оказалась как бы поддержанной всей совокупностью лермонтовского творчества и особенно — его лирикой. Лермонтовская поэзия стояла за героями «Маскарада» и прежде всего, конечно, питала монологи Арбенина, укрупняя фигуру этого светского игрока до масштаба «героя безвременья».

По ряду причин с чисто литературной точки зрения, может быть, и не ставший вровень с шедеврами русской классики, «Маскарад» в широком контексте нашей культуры, безусловно, сделался явлением первого ряда. Его судьба — выразительнейший пример того, насколько значимо единство искусства в мире национальной культуры. Рожденный из литературы и как литература, сегодня даже на печатные страницы «Маскарад» как бы возвращается обогащенный жизнью в других искусствах. Не будь у него такой трудной и блистательной театральной истории, вероятно, он остался бы этапным произведением в творчестве Лермонтова. Но классическим явлением нашей культуры «Маскарад» стал не благодаря жизни в книге, а потому, что — как и мечтал его создатель — завоевал русскую сцену и навсегда остался на ней лучшим образом нашей драмы романтического стиля.

В силу особых обстоятельств нашей истории в русской романтической драматургии с наибольшей силой прозвучали трагедийные мотивы. В этой связи можно, пожалуй, высказать и еще одну догадку о причинах того, почему драматические произведения заняли столь скромное место в наследии русских романтиков. Дело, как представляется, в том, что романтизм не создал комедии, а именно этот жанр с его изначальной демократичностью всегда играл исключительную роль в той части русской литературы, которая опиралась на современный быт, а точнее, в освоении современности. Современностью же, как известно, жив театр. И в нашей классической драматургии именно комедия постепенно накапливала черты, готовившие торжество реализма.

Комедийный жанр в театральной системе выполнял функцию парного корректирующего элемента трагедии, монополизировавшей высокую идеологическую сферу, снимал напряжение сатирой, бытовыми сюжетами, юмором — переводением восприятия в иной ритм, иной регистр. Поэтика «тирады» заменяется поэтикой «колкостей», «счастливых слов» (выражение А. С. Пушкина), рассчитанных на ответные ассоциации слушателя, — эквивалентом легкого светского диалога.

В контексте литературы 20–30-х годов XIX века комедия наделялась особым культурным значением. Комедийные реминисценции выстраивают прозу того времени, скрупулезный анализ пьес нередко попадает на страницы того или иного литературного произведения¹³. Природная гибкость, сценичность, богатая вариатив-

¹³ См.: П р о с к у р и н а В. Ю. Повесть А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» и русская светская комедия//Литературные произведения XVIII–XX вв. в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 60–67.

ность схем, сюжетов, положений, диалогическая обращенность к другим жанрам (памфлетные, пародийные модификации); «подражание» трагедии — не случайно от корня высокой комедии ведут родословную две основные разновидности: бытовая, морализирующая (Загоскин), и салонная, ироническая (Хмельницкий), — все эти качества отдают комедийному жанру основное поле эксперимента в русском театре, держа зрителя в постоянной готовности к неожиданностям и сюрпризам. Уже в середине 10-х годов появляется огромное число разновидностей комедии — «анекдотическая», «героическая», водевиль с машинными превращениями и танцами, феерия, «великолепный спектакль» и др. — свидетельство продуктивности заложенного в ней порождающего начала. Русский комедийный репертуар был наиболее подвижной и демократической литературной средой, готовой к контакту с самыми разными категориями публики.

Дитя французской послереволюционной буржуазной культуры, водевиль в России закрепился как прямое продолжение и преобразование комедийной традиции. Легкая пьеса, действие которой построено на занимательной интриге, порой совершенно анекдотического свойства, с музыкой, танцами, пением куплетов, водевиль как бы упрощает современный театральный организм. Целый водевильный репертуар — своего рода театр в театре — стойко держался на сцене около полувека. В эволюции жанра водевиля протачиваются крупнейшие изменения художественного сознания эпохи. Первые водевили Шаховского, Хмельницкого, Писарева — «школа светских манер и обращения»¹⁴ — оснащены всем речевым арсеналом начала века: культура салонных игр, каламбур, эпиграмма — живой и узнаваемый стержень этих пьес. Речевая острота, языковая убедительность — залог контакта со зрительным залом, главным посредником в котором является человек массы — актер. Водевиль, один из самых мобильных жанров русского искусства, активно включается в литературную полемику. Попадая на самые горячие участки борьбы, он становится откровенно публицистичен, предлагая зрителю сразу множество способов включения в действие диалога. Это, пожалуй, единственная художественная форма, активно адресованная аудитории, ее реакции как непрерывной составляющей спектакля и одновременно обращенная внутрь жизни театра, впервые вводящая в закулисный быт. За счет ряда тем («Актеры между собою» Н. И. Хмельницкого, «Павел Степанович Мочалов в провинции» Д. Т. Ленского, «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони» В. А. Каратыгина), за счет разборности сценической структуры, легко превращавшей в штампы отдельные положения, между сценой и залом создавалась особая игровая среда. Характерно и то, что авторами многих водевилей становятся сами актеры (Н. И. Куликов, П. И. Григорьев, П. С. Федотов). Театр сам о себе начал рассказывать, преподнося

¹⁴ Паушкин М. Социология, тематика, композиция водевиля // Старый русский водевиль. М., 1937.

уроки «здорового смысла» (постоянное повторение фразы во многих рецензиях получило нечто вроде терминологической значимости), предлагая зрителю свою «концепцию театра». Белинский писал о водевиле: «...он может быть художественным произведением, когда верно изображает характер домашней жизни того или другого народа со всеми ее мелочами и странностями... Водевиль пародирует жизнь низшую, жизнь, так сказать... семейную, и человека, и общества, подбирает крохи, падающие со стола высшей драмы. Он относится к сей последней точно так же, как эпиграмма относится к сатире. Он не хохочет яростно над жизнью, но строит ей рожи... Наконец, это ни больше ни меньше, как экспромт на какой-нибудь житейский случай...» (I, 137–138).

Куплет, «этот нерв водевиля, его мораль и философия»¹⁵, оттачивается до предельной виртуозности и становится единицей речевого мышления времени, фиксирующей самый прямой диалог с публикой. Куплет не знает «четвертой стены», вводит зрителя на сцену, а актера спускает в зал. Не случайно эволюция водевиля в 40-е годы, его сближение с бытовой комедией наиболее наглядно совершаются именно через утрату куплета — свидетельство изменения сценического языка, способа контактов с аудиторией, в афористической куплетной форме привычно воспринимающей газетный материал.

В 40–60-е годы театр как бы учиняет ревизию старому репертуару, поочередно вынося на суд зрителей то одну, то другую пьесу из числа имевших когда-то безотказный успех. И этой проверке на жизнеспособность целого репертуарного пласта во многом способствовал водевиль, будучи неизменной частью спектакля, ироническим комментарием прежних традиций. Важнейшим симптомом эволюции можно считать и то, что в прошлом наряду с Щепкиным кумирами публики были главным образом трагики во главе с Мочаловым и Каратыгиным; в 40–50-е годы корифеями сцены становятся комики. За эти немногие годы произошла почти полная смена «действозателей» (если воспользоваться выражением той поры) среди драматургов, актеров, критики. Изменения коснулись самой сути театра, его эстетики. Комический актер, комический рассказчик в кружке, в литературе, в театре — во всех сферах искусства занимает ведущее положение как лицо, владеющее наиболее умственной, раскованной и расковывающей художественной формой. Водевильный жанр стал главным импульсом этих перемен.

В подробно разработанной историками литературы картине движения эстетической мысли XIX века 40–50-е годы, время формирования натуральной школы, — один из важнейших этапов в становлении русского реалистического искусства¹⁶. Формированию его предшествовал долгий процесс рождения новых мировоззренческих ценностей, вырабатываемых в тесном и порой мучительном

¹⁵ П а у ш к и н М. Старый водевиль и его актер // Театр и драматургия. 1936. №7. С. 419.

¹⁶ См.: К у л е ш о в В.И. Натуральная школа в русской литературе. М., 1965.

взаимодействии художественной практики и теоретической мысли. В 30–40-е годы, в период смены и сдвига целых пластов сознания, особенно остро ощущалось взаимодействие языка театра и литературы. Существенным моментом театральной ситуации является сегментация того потока времени, в который данный объект включается в своем реальном бытии. За счет вычленения такого «сегмента» жизни зритель и оказывается способен разглядеть, оценить, включиться или не включиться в ситуацию. Театр дает возможность наглядно почувствовать, как непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит выхваченный и остановленный границами сценической коробки момент изображения. На осознании и памяти о том, что находится за пределами сцены, а что происходит здесь, на глазах, на этом острое колебания зрительского восприятия строится специфика театра. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра, что особенно характерно для русской культуры начала XIX века. Чрезвычайно важная для первых русских реалистов проблема деромантизации действительности решается во многом в театральной плоскости. Монополия романтической мысли подрывается прежде всего тем, что устанавливается разность между автором и его героем, возникает необходимость анализа, комментария, который переключает читателя из одной сферы повествования в другую. Так, пушкинские примечания в «Онегине» были именно «игровой» природы: «Бренчат кавалергарда шпоры...», в черновом варианте к тексту полагалось примечание: «Неточность. На балах кавалергардские офицеры являлись так же, как и прочие гости, в вицмундире и башмаках». Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А. И. В.» Интересна сама попытка снабдить текст оспаривающим его комментарием в прозе, поскольку создает картину диалогического спора между автором-поэтом и автором-прозаиком¹⁷. (Этот прием будет широко применяться в сатире 50–60-х годов; он составит ядро в пародийном театре Козьмы Пруткова.) После Пушкина, Лермонтова, Гоголя возможны стали дальнейшие антиромантические усилия, и на подготовленной почве возникает диалогический конфликт (его зерно содержалось в «Евгении Онегине», во взаимоотношениях Онегина и Ленского).

Диалогическое столкновение противоположных мироощущений, мировоззренческих кредо — одна из основ поэтики натуральной школы¹⁸. Законы театральной системы способствовали скрупулезному анализу действительности, обстоятельной манере рассказа, приемам «повышенной» документальности натуральной школы. Имитируя подвижную непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерыв-

¹⁷ См.: Л о т м а н Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 162.

¹⁸ См.: М а н н Ю. В. Философия и поэтика натуральной школы/Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт» (эквивалентом может быть «глава» в прозаическом жанре), в равной мере охватывающие область театра и литературы и в особенности характерные для периода натуральной школы. Театр становится посредником, связующим звеном в освоении новых художественных элементов. Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных, «остановленных» моментов (свойственным писателям-«дагерротипистам», «физиологам», создателям «дробной» картины) театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он сближается с реальностью движением и непрерывностью, с другой — отличается от жизни разделенностью потока действия на сегменты, каждый из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: мы сталкиваемся, как с серией отдельных картин, с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому. Писатели-«физиологи» рассматривали человека прежде всего как отпечаток, представителя определенных общественно-бытовых «пород», «видов», «разрядов», многочисленных дискретных единиц сложной социальной системы. Эти единицы в первую очередь и подлежали «остановке», обстоятельному художественному исследованию и изображению. Научоподобие натуральной школы сказывалось в изъятии того или иного явления (города, его «сторон», групп населения, ходовых профессий, зрелищ и развлечений) из совокупного общественного организма с целью его изучения и описания. Безусловно, права Т. Усакина в своем заключении, связанном с проблемами натуральной школы: Салтыков-Щедрин испытал на себе ее влияние, стремился отыскать «смысл глубокий и зачатки будущего» в самой борьбе противоречий, говоря словами писателя, «в самой разрывчатости частей целого»¹⁹. Эта «разрывчатость» как бы сама освобождает место, где должна проступить реакция зрителя-читателя, обозначает потенциальную возможность диалога — ту основу, на которой происходит теснейшее взаимодействие театра и литературы. Не случайно эстетическая теория Белинского, разработавшего философию натуральной школы, до 40-х базировалась на конкретных театральных проблемах; театральные обозрения в «Современнике» — своего рода «физиологические циклы» — будет продолжать затем Новый Поэт — И. И. Панаев. Театр — поле эксперимента, наглядной живой проверки новых идейно-стилистических течений; непосредственно театральная и околотеатральная ситуации в сжатом и ускоренном виде проигрывают то, что ожидает «большую» литературу, — как бы всегда чуть-чуть литературу опережает, предсказывает. И в высшей степени характерен категорический ответ Гоголя на просьбу Щепкина в 1842 году: «От меня больше ни-

¹⁹ У с а к и н а Т. И. М. Е. Салтыков-Щедрин — критик Прудона/Из истории общественной мысли и общественного движения в России. Саратов, 1964. С. 190.

чего не дожидетесь: я не могу и не буду писать ничего для театра" (XII, 129). Гоголь проживет еще 10 лет, но для театра действительно ничего не напишет. Учитывая конкретные обстоятельства, обоснованную неудовлетворенность постановками, все же следует признать, что театр в гоголевской системе творчества принял на себя как бы главную силу удара; все художественные усилия Гоголя изначально сконцентрировались в театре: театральное видение определяло поэтику гоголевского слова, парадоксального, в самую «диалогическую минуту» оборачивающегося прямым монологом и в явном монологе неожиданно распадающегося на реплики собеседников. Концепция преобразования общества посредством слова, театрального действия — корень «театрализованной» философии взаимодействия жизни и литературы — определила трагический разлад, кризис, писательское молчание, бунт против искусства как духовной практики.

Крупные изменения, происшедшие в литературе и на театральной сцене в 40–60-е годы, неразрывны с существенными переменами в публике. Меняются ее социальный состав, вкусы, потребности, критерии, кумиры. Процесс постепенной демократизации аудитории к середине века ускорился и начал оказывать всестороннее воздействие на искусство. Зрительный зал, своеобразная микроклетка общества, становится живой и реальной силой процесса; его участие в том или ином художественном событии активно включается в общее литературное движение эпохи. Дифференцированное описание зрительской «топографии» входит в число популярных сюжетов натуральной школы. Журналы тех лет публикуют серии театральных «физиологий»: статья о составе публики в Александринском театре 40-х годов («Репертуар и Пантеон»); фельетон Н. А. Некрасова «Выдержки из записок старого театрала» с подзаголовком «Материалы для физиологии Александринского театра» — в «Литературной газете», очерк «Раек» («Отечественные записки», 1851, № 3, с. 25–38) и т.д. Зрительный зал — как бы вторая «сцена», на которой по определенным законам развивается самостоятельное действие, вмещающее «большую» социальную жизнь, бытие города и одновременно отражение того, что происходит в реальной пьесе. Это «двойное действие» и составляет главный интерес авторов той поры. Театральное пространство дает уникальную возможность проследить и анализировать экстремальные ситуации проявления совокупности разных социальных типов.

В 40–50-е годы в театре явственно ощутим острый кризис. Григорьев в «Заметках о московском театре» рисует неутешительную картину: «И драматические писатели, и драматические сочинения плодятся год от года; но когда поразмыслишь, отчего они плодятся, то невольно делается грустно... Всё те же опошлевшие эффекты, все те же достолюбезные шуточки»²⁰. Количественный рост репертуара, чехарда премьер словно бы пытаются компенсировать холостой ход театральной системы. «В годовом итоге, —

²⁰ Отечественные записки. 1849. №12. С. 310–311.

писал А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров» в обзоре сезона 1848/49 г., — мы находим несколько пародий, пустых фарсов и пошлейших оригинальных и переводных драм, не имеющих ни малейшего литературного достоинства. Не возникает в драматической литературе ни одного таланта, в то время, когда журналы наполняются первыми произведениями Гончарова, Искандера, Тургенева, Григоровича, Дружинина, Достоевского, Майкова, Буткова. В литературе всё кипело жизнью, а на сцене был полный застой, хотя в труппе было обилие талантов всякого рода»²¹. Литература словно бы стремится компенсировать функции театра в сборниках натуральной школы. Каждый из них — театральный «срез» жизни России, умещенный в одной книге. Структура и композиция физиологического очерка во многом ориентированы на театральноразговорный принцип комедий и водевилей. Строй повествования с неперменным перечнем социальных и бытовых признаков всех лиц, с подробным описанием обстановки генетически связан с разрабатанной системой рекламы, афиш, приемами ремарки, характерными для пьес 40–50-х годов. Включение в текст выпуклых политипажей («Наши, списанные с натуры русскими» А. П. Башуцкого — «Петербургский сборник») подтверждает переход от книги к зрелищу. Составляющие сборника — отрывки некоего универсального театрального произведения, неперменные атрибуты которого привычно указываются как роли «без речей», — зарисовки книги «Очерки московской жизни» П. Вистенгофа (1842): «Купцы», «Чinovники», «Женщины», «Цыганы», «Извозчики», «Разносчики», «Мальчики», «Наемные люди», «Кучера», «Лакеи». Манифест натуральной школы «Физиология Петербурга» строится по принципу иерархии расширяющихся сценических площадок. Смысловая основа комического иллюстрированного альманаха «Первое апреля» Н. А. Некрасова — контрастное сопоставление двух характернейших для периода действующих лиц (очерки «Водевилист» и «Непризнанный поэт»). Литература 40–50-х годов в целях максимальной активизации общения с аудиторией, выявления и использования новых качеств контакта заимствует ресурсы театра: всё возрастающую беллетризацию можно считать одной из причин театрального кризиса того времени.

В эволюции водевильного жанра сфокусировался процесс олитературивания театра. Не случайно место водевиля всё чаще занимают «сцены», «картины» («сцены из обыкновенной жизни», «сцены из светской жизни», «сцены из военно-походной жизни», «картины московской жизни»). Интерес к малым драматическим формам, несомненно, связан с влиянием натуральной школы; то были своего рода физиологические очерки. Водевилисты буквально переводят очерковый язык на язык сценического представления: «Купцы между собою», «Разносчицы», «Титулярные советники в домашнем быту», «Архивариус», «Ямщики», «Лакей, цирюльник,

²¹ В о л ь ф А. И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877–1884. Ч. I. С. 127.

газетчик». Место действия нередко избирается за пределами домашнего интерьера: «Зало для стрижки волос», «Булочная», «Мастерская живописца», переносит зрителей на различного рода гулянья: «Воскресенье в Марьиной роще», «Первое июля в Петергофе», «Смотр невест в Летнем саду». Совместными усилиями водевилстов 40-х годов создается нечто вроде водевильных альманхов, предвосхитивших сборники натуральной школы, — водевильной «Физиологии Петербурга». (Как ни парадоксально, но именно водевиль окажет новому направлению решительное сопротивление. П. А. Каратыгин выступил в 1847 году с пьесой-памфлетом «Натуральная школа»; его продолжит Н. И. Куликов стихотворной комедией-пасквилем «Школа натуральная». Словно бы повторен на новом витке сценический вариант полемики между «Арзамасом» и «Беседой».)

В известном смысле «маломерные» произведения были для драматических писателей пробой сил, экспериментальным жанром, эскизом будущих крупных работ. С малых форм начинают и Писемский, и Островский, и Тургенев. Тургеневские драматические очерки соединяются в единый театральный организм, разрабатывающий поэтику натуральной школы, включая пьесы разных объемов и самых различных жанров (хотя почти все они одинаково названы комедиями). При всем удивительном разнообразии нельзя не заметить, что в каждом отдельном случае сценические опыты Тургенева тяготеют к тем или иным типам театральных представлений, сложившихся в русском и европейском репертуаре. «Безденежье» — «Сцены из петербургской жизни молодого дворянина» (1846) — откровенная вариация на гоголевскую тему²². Через 10 лет после премьеры «Ревизора» Тургенев подхватывает рассыпанные в комедии намеки на образ жизни Хлестакова в столице и набрасывает своего рода импровизацию, которую можно было бы озаглавить «Сцены из петербургской жизни Ивана Александровича Хлестакова». Почти текстуальное совпадение многих тургеневских реплик с гоголевскими, не говоря уже о точном воспроизведении гоголевской интонации, настолько очевидно, что есть все основания предположить сознательность и преднамеренность этих заимствований, расчет на прямые зрительские и читательские ассоциации. В этой маленькой пьесе как бы встретились две эпохи русской комедии: догоголевская и послегоголевская. Путь Тургенева от «Безденежья» к «Завтраку у предводителя» (1849) в известном смысле повторяет путь Гоголя от «Ревизора» к «Женитьбе»: центр тяжести переносится с ситуации на характеры, комедия недостойных целей превращается в комедию бесцельности; представлена уже не логика своекорыстия, а отсутствие какой бы то ни было логики, алогизм. Оставаясь прежде всего явлением литературным, театр Тургенева важен как одна из первых попыток интерпретации, комментария, диалога — сориентированности и соотношенности

²² Это было отмечено едва ли не всеми писавшими о драматургии Тургенева.

с предшествующими и современными художественными системами. Эта встреча, наглядная проверка одного явления другим, становится для аудитории, может быть, одним из главных эстетических событий.

Эволюция жанровых форм предполагает и эволюцию форм коммуникативных. В кризисный для театра момент растворения в беллетристике литература максимально актуализирует все возможные способы диалога, вырабатывает новый тип читательского участия. Отправную точку этого процесса следует искать в ситуации тесного взаимодействия русской лирики, прозы и театра.

Диалог как литературный жанр закрепляется с начала XIX века в критике, перенося с театральных подмошков стилистическую печать времени, превращая критику в элемент театра внутри литературы. Острая потребность и одновременно невозможность выйти за пределы романтического слова как бы уравниваются однотипностью полемических произведений: статье Жуковского «О критике» оппонирует М. А. Дмитриев заметкой «Второй разговор между Классиком и Издателем «Бахчисарайского фонтана»; статья Вяземского «О литературных мистификациях» откликается тот же Дмитриев в «Ответе на статью о литературных мистификациях» (особенно наглядна здесь первая попытка диалога стать диалогом). Крупное литературное событие закономерно вызывает диалогический взрыв. Так, например, пушкинская поэма «Руслан и Людмила» и самое живое, бурное ее обсуждение сыграли решающую роль в становлении художественных жанров и критики. Конспектом, пародийной формулой журнальных баталей 1820 года, предсказавшей манеру Козьмы Пруткова, служит статья А. А. Перовского, выписки из которой несколько лет спустя П. А. Плетнев сделал специально для Пушкина: «1 вопр. Зачем Финн дожидается Руслана? Отв. Он предвидел, что Руслан к нему придет... 4 вопр. Зачем Руслан присвистывает? Отв. Дурная привычка; или: свистали, вместо того чтобы погонять лошадь английским хлыстиком. 5 вопр. Зачем трус Фарлаф ехал искать Людмилу? Отв. Труссы часто ездят туда же, куда и храбрые...»²³.

Романтическая монологичность диалога еще больше усиливается в 30-е годы. Показательны театральные рецензии Н. Полевого (на драму А. А. Шаховского «Двумужница»), например присоединение к прозаическим произведениям диалогических предисловий, потенциально причислявших их к разряду театральных, оставивших открытой возможность перевода на сценический язык (тот же Полевой роман «Клятва при гробе господнем» снабдил предваряющим диалогом «Разговор между Сочинителем русских былей и небылиц и читателем»). Парадоксальные метаморфозы претерпевает диалогическая традиция в творчестве Гоголя. Юный Гоголь, начиная с псевдиалога в рецензии на пушкинского «Бориса Годунова» (1831) в форме разговора двух друзей — Элладия и Поллиора, остается монологистом и в 40-е годы. Коренная пот-

²³ Переписка А. С. Пушкина. В 2 тт. М., 1982. Т. 2. С. 101.

ребность в слушателе, собеседнике и гипертрофированный моноцентризм мышления — антиномии гоголевского мира. В методологическом, жанровом, стилистическом отношении диалог в последующие десятилетия не сохраняется даже как внешний признак, окончательно уходит из критики. Осмысление многоаспектного раздробления культуры, расслоения в обществе и в сфере искусства, попытку синтеза жанров и преодоления замкнутости романтического слова берет на себя лирика. Стыки жанров в контексте одного лирического произведения, обращенность к целой поэтической системе, выход из прежних образных, языковых и семантических традиций — всё это происходит в условиях диалогической структуры стихотворения²⁴. В этот ряд становится прежде всего «Журналист, Читатель и Писатель» — одна из важнейших литературно-общественных поэтических деклараций позднего Лермонтова²⁵. К 30-м годам тема декларативного «разговора» становится популярной («Журналист и злой дух» С. П. Шевырева, 1827; «Поэт и дух жизни» А. А. Башилова, 1836; и др.). Показательно соотношение пушкинского и лермонтовского «разговора». Лермонтов дает свою интерпретацию темы, отличную от пушкинской. Видоизменению жанровой формы (не диалог, а триалог), увеличению числа участников беседы, расширению сценического пространства сопутствует прямое возвращение к первоисточнику — «Прологу в театре» из «Фауста» Гёте. Откровенная театрализация формы оказывается необходимой для развития беседы, в контексте которой концентрируется активная полемика, в высшей степени свойственная поэзии Лермонтова. В стихотворении Лермонтова разворачивается спор вокруг нескольких социальных и эстетических проблем, бывших предметом острых разногласий в русской литературе и журналистике. Все традиционные темы и поэтические установки, вначале декларируемые, затем подвергаются обсуждению и сомнению. Множественность высказанных точек зрения, их драматическое пересечение — композиционное зерно стихотворения. В первом монологе Журналиста звучит мысль о поэтическом уединении как непрременном условии вдохновенного творчества; мысль эта, развитая дальше Писателем, приобретает тривиально-прагматическую форму и слегка окрашивается иронией. Клубок узнаваемых поэтических мотивов углубляет диалогическую перспективу. В монологе писателя различимы реминисценции из Пушкина: «Ну, что вы пишете? Нельзя ль узнать?» — парафраза из «Разговора...», утверждения о благотельности изгнания, заточенья — из «Ответа анониму» Пушкина (1830). Суждения Журналиста в свою очередь соотносены с психологией книгопродавца и «любителя искусства», которые в пушкинском понимании принадлежат к массовым потребителям поэзии (ср. также высказывания Директора театра и

²⁴ См.: Лебедева О. Б. «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина. Опыт целостной интерпретации//Целостный анализ художественного произведения. Томск, 1987.

²⁵ См.: Журавлева А. И. Лермонтов и Хомяков//Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология. 1978. № 1.

Комического актера у Гёте). В ответе Писателя уже намечается самое важное — обоснование его поэтического молчания как нежелания следовать расхожим темам массовой романтической лирики. Тема массовой литературы продолжается в диалоге Читателя и Журналиста. Смысловое завершение триалога — монолог Писателя, начало которого — апология искусства, поэзии, — как бы повторение сказанного учителями (Гёте, Пушкиным) и немедленное снятие апологии. Констатируется неизбежность ситуации: Писатель скрывает от читателей плоды творческого вдохновения. Обнаруживается непонимание между Автором и аудиторией, в результате которого Писатель неизбежно должен прийти к отказу от творчества, к молчанию. Логическим результатом такой драматизации поэтических жанров явилось прежде всего признание «толпы» объективным и равноправным участником функционирования литературы; аудитория словно бы озвучивалась и персонифицировалась в своих условных представителях, причем в пушкинском тексте то книгопродавец, то сам поэт выступает от ее имени. В лермонтовском стихотворении эта зыбкость, неопределенность, взаимозаменяемость ролей снимаются введением новых персонажей, углублением литературного контекста. При этом Лермонтов исследует как бы самую реальность разговора: возможность контакта образно отрицается посредством расширения круга собеседников, каждый из которых обращен не только и не столько к партнеру, сколько к более далекому подразумеваемому, но не участвующему адресату. Всякий раз при возобновлении речи возникает странная иллюзия возвращения реплики-эха, ответа самому себе. В кульминационном монологе Писатель продолжает ранее начатую тему, что подчеркнуто анафорическим подхватом («О чем писать?»). Вся композиция сцены кольцеобразно и безысходно замыкается: для Писателя закрыты пути социальной коммуникации. В утверждавшемся в русской литературе жанре поэтической декларации («Поэт и гражданин» Н. А. Некрасова, «Разговор с фининспектором о поэзии» В. В. Маяковского) монологическое слово как бы подступает к своим пределам, ревизуя и одновременно закрепляя в сознании читателей весь свой семантический, коммуникативный потенциал. Этот жанр, ориентирующийся на театр, — документальное свидетельство современного состояния языка, поэтической мысли, всей литературы.

Перемены и сдвиги в литературной системе, структурные изменения в лирике, прозе, драматургии объединяются общей, чрезвычайно важной для эпохи тенденцией: поиск областей в искусстве, где ситуация взаимодействия автора с аудиторией, контакта способна осуществиться в полной мере. В русской прозе 30–40-х годов эта особенность реализуется полностью самым оптимистическим образом в жанре светской повести, как бы уравнивая и поправляя поэтические итоги лирики.

Ситуация беседы с современной писателю аудиторией специфична для новеллистической конструкции. «Новелла возникает на идеологическом переломе, когда реальность еще не может быть ос-

мыслена под углом зрения новой идеологии и сама идеология еще не определилась достаточно ясно»²⁶. В контексте русской литературы первой половины XIX века таким периодом идеологического безвременья явились, как известно, 30-е годы — именно тогда господствовали «болтливые», оперативные малые формы. Регулярное возрождение жанра новеллы во времена идеологического разброда, очевидно, свидетельствует о том, что новеллистическая конструкция каким-то образом отвечала глубинному (отнюдь не декларируемому) читательскому спросу. Может быть, одним из таких требований времени явилось ожидание самой возможности коллективного поиска ответов на острейшие вопросы современности. «Новелла — это рассказанная новость, защита любви к новостям. Она разрушала средневековый консерватизм и воспитывала вкус и волю к обновлению человека и всего вокруг него лежащего... В новелле существенна была не информация о событиях и происшествиях, а наша пораженность ими. После средневекового традиционализма, после его навыков доверять только установленному, веками сложившемуся... нужны были дерзкие сюжеты новеллы... чтобы пересоздать мир, былые авторитеты которого поникли»²⁷. Необходимо добавить, что отмеченная исследователем «дерзость» характерна не столько для самих сюжетов в новелле нового времени (происшествий может вообще не быть), сколько для свойственной данному жанру системы восприятия, нашей «пораженности» неким зачастую общеизвестным явлением, которое мы заметили по подкаске повествователя, а обсудить должны самостоятельно, сразу и, по возможности, все вместе.

Постоянная для жанра ориентация повествования на немедленное и отвечающее восприятие определяет и ряд структурных особенностей новеллы: множественность рассказчиков, диалогическая адресованность повествований, разомкнутость финала (несмотря на частое сюжетное завершение рассказываемых историй), а также ситуация — рамка — «беседа равных». Указанные особенности наиболее отчетливо прослеживаются в образованиях типа «книги новелл»: сам жанр начался с организации дружелюбной и всепонимающей беседы («Декамерон»); в явном или редуцированном виде эта ситуация присутствует во всех модификациях жанра (например, она скрыта в «Повестях Белкина», но выступает как один из предметов изображения в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»).

Утверждение принципиальной разомкнутости повествования в цикле новелл является своего рода манифестом литературного демократизма: повествователем, то есть общеинтересной личностью, здесь может стать каждый, кому есть что сказать. Точнее, за каждым признается право на рассказ, а степень его значимости определяют заявленная в тексте аудитория и вслед за ней — реальные читатели. В определенной мере «беседная» конструкция новеллы может быть рассмотрена как воплощение оптимальных

²⁶ Ш у б и н Э. А. Жанр рассказа в литературном процессе//Русская литература. 1965. № 3.

²⁷ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 131.

для данного исторического периода позиций личности, осмысливающей мир в коллективе, причем этот оптимум системы общения реализуется не столько внутри сюжетно организованного материала, сколько при обсуждении рассказанной истории, то есть на уровне собственного повествования.

У истоков новой для русской литературы конца 20-х годов формы — сборника, цикла повестей, объединенных фигурой рассказчика, собеседника, — стоит «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского (А. А. Перовского), проложившего дорогу и в чем-то предсказавшего Козьму Пруткову — в силу прямого родства (как известно, А. К. Толстой был племянником и воспитанником Перовского) и родства художественных принципов, хотя и принадлежащих абсолютно разным литературным системам и периодам.

«Двойник» — книга, объединившая многообразные творческие возможности Перовского, в полной мере продемонстрировавшая богатство актерской «мимики» нескольких его «лиц» (мистификатор, ученый, учитель, наставник). Цикл рассказов — четыре новеллы, объединенные диалогическим обрамлением; самый характер и сюжеты вставных новелл, содержание беседы автора с двойником — всё это сразу же откровенно вызывало ассоциации читателя с традициями западноевропейского романтизма, отсылая прежде всего к «Фантазусу» Л. Тика, «Зимнему саду» Л. Арнима, «Серапионовым братьям» Э. Т. А. Гофмана. При этом книга — достоверное свидетельство, художественный документ состояния литературы — по сути своей и структуре определяла новую для русской словесности форму (почти следом выходят гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1830–1831; «Вечер на Хопре» М. Загоскина, 1837; «Вечера на Карповке» М. Жуковой, 1837). Рожденная в атмосфере утверждавшегося в России романтизма, книга в полной мере отразила этот «слом» направлений, движение писателя-сентименталиста карамзинской ориентации, разделявшего и просветительские идеи, к новому художественному мировоззрению. Сборник включал повести, сочиненные в разное время. Эта печать времени и дает ключ к прочтению вставных новелл, каждая из которых восходит к определенному литературному источнику. Интерпретация, оценка литературы как бы самой же литературой — основа поэтики и композиции книги.

«Изидор и Анюта» — самая архаичная повесть юности, первых послеуниверситетских опытов, ученичества и поклонения Карамзину. Повесть об Отечественной войне 1812 года, о Москве (со скрупулезной точностью выписан московский быт, московская топография), повесть, в которой строка из «Певца во стане русских воинов» Жуковского — «Твоя и за могилой» — превращается в целую историю, рассказанную чувствительным карамзинским слогом. В сборнике ей тут же слушателем выставляется оценка, выносится скептический приговор.

Вторая повесть — «Пагубные последствия необузданного воображения» — также посвящена истории несчастной любви (кста-

ти, в рукописи первоначально она так и называлась), правда, рассказана совсем иначе. Повесть Погорельского — «двойник» гофманского «Песочного человека», но двойник «отечественного изготовления». В России эстетический опыт немецкого романтизма усваивался через Гофмана, главным образом благодаря ему; он выступал как бы полномочным представителем целой романтической культуры. Погорельский по праву считается первооткрывателем Гофмана в русской словесности, с него начинается общее освоение гофмановского творчества²⁸. «Пагубные последствия...» — это и повторение Гофмана, и соавторство, и полемика с ним, с немецким романтизмом в целом. В самом деле, Погорельский так открыто, местами почти дословно повторяет сюжетную коллизию «Песочного человека», что нельзя не увидеть в этом намеренность сознательного приема. И тем не менее разница между двумя произведениями весьма существенна. Погорельский неожиданно переводит повествование в трезвый социально-дидактический план и как бы поправляет Гофмана. Именно по этому пути пойдут русские гофманианцы. Характерна в этой ситуации поэтика назидательных, трезво-иронических заглавий, как бы оставляющих для читателя «щель», место для шутки, проявления той или иной меры серьезности, выхода из замкнутого романтического мира (ср. заглавия у Жуковского: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди»; у Одоевского: «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», из «Пестрых сказок», 1833). «Пагубные последствия» — своеобразная форма полемики Погорельского с собственными вкусами и пристрастиями, с романтическим настроением, романтической формой поведения, неременным спутником и причиной которого как раз и является «необузданное воображение». Это полемическая реплика, адресованная самому себе, природе и характеру собственной книги.

Третья повесть — «Лафертовская маковница», в художественном отношении наиболее совершенная и убедительная, — неизменно выделялась критиками как безусловная удача цикла. Игра, откровенная мистификация, отголоски журнальных споров входят вместе с ней в сборник. Сочинитель примеряет маску «образца 1820 года», которую хорошо помнили читатели «Сына Отечества». За год участия в полемике по поводу пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» окончательно определяется литературная позиция Погорельского, близкая старшим арзамасцам, складываются гибкий и переменчивый писательский облик, трезво-ироническая, лаконичская манера письма. «Лафертовская маковница», одна из всех повестей сборника, была предварительно опубликована в 1825 году в «Новостях литературы» А. Ф. Воейкова. Уже тогда ее появление привлекло внимание читателей, довольно широко обсуждалось. Свое журнальное прошлое, обстоятельства, сопутствующе-

28 См.: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература первой половины XIX века. Воронеж, 1977.

щие публикации, повесть «тянет» за собой в книгу. Автор словно бы рассчитывает на то, что всё это происходило недавно и должно быть свежо в читательской памяти. Розыгрыш начинается с диалога Двойника и Антония: «...я должен спросить у вас, читаете ли вы «Литературные новости», издаваемые при «Русском инвалиде»?..»²⁹. Реплика Двойника в финале как бы закрывает занавес сцены и возвращает к литературной реальности: «Напрасно, однако ж, вы не прибавили развязки... Впрочем, кто непременно желает знать развитие моей повести, тот пускай прочитает «Литературные новости» 1825 года. Там найдет он разрядку, сочиненную почтенным Издателем «Инвалида», которую я для того не пересказал вам, что не хочу присваивать чужого добра...». Действительно, к публикации 1825 года была прибавлена «Развязка» Воейкова, предлагающая комически-серьезное, рационалистическое объяснение всем чудесам повести. С «темой Воейкова», а также с ориентацией на фольклорную стихию связаны основные игровые ситуации рассказа.

Последняя история «Двойника» — «Путешествие в дилижансе» — также плод литературных впечатлений. Она кольцеобразно замыкает книгу, возвращаясь к жанру путешествий, популярных в карамзинскую эпоху. Но готовая форма здесь используется иначе. Это своеобразный отклик на модную повесть французского писателя и ученого Пужана «Жоко, анекдот, извлеченный из неизвестных писем об инстинкте животных» (1824). Погорельский, отталкиваясь от сюжетной коллизии произведения Пужана, создает свой, полемический вариант. Мелодраматической версии первоисточника он противопоставляет русский рассказ о материнской привязанности обезьяны к ребенку. Стремление сориентировать свое произведение в литературной ситуации становится особенно очевидным, если вспомнить, что перевод повести Пужана появляется в 1825 году в «Московском телеграфе», а в 1828 году шла на русской сцене мелодрама, написанная Габриэлем и Э. Рошфором на основании повести.

Книга построена так, что весь материал в ней образует увлекательную ситуацию «двойного диалога»: полемическая обращенность новелл к традиционным литературным формам, пересмотр и «переигрывание» и их прямое обсуждение в контексте всего сборника. Любопытно, что Двойник, второе главное действующее лицо, совершенно свободен от той образно-психологической нагрузки, которой наделяли эту фигуру романтики. Повести построены в такой последовательности, чтобы в поле зрения читателей попали все атрибуты фантастики, весь мир сверхчувственных явлений. Двойник, по парадоксальному замыслу Погорельского, последовательно опровергает все фантастические версии автора; он не что иное, как ученый-библиограф, историк, способный дать обстоятельную справку по любому вопросу. Введение фигуры Двойника, второго корректирующего сознания, — художественный прием, расширять-

²⁹ Погорельский А. А. Двойник. Монастырка. М., 1960. С. 101.

ющий возможности повествования, главным объектом которого становится непосредственно диалог, непринужденная и раскованная беседа, четырежды прерываемая вставными историями. Повествует каждый раз кто-то один, но за ним стоит со своими вкусами, запросами, литературной, исторической памятью целое общество, определенный круг людей. Кто сегодня слушатель, тот завтра становится сочинителем, и наоборот. В «Двойнике» очень важен соединительный текст, который создает впечатление живой реальности. Вне реплик, оценок, комментариев рассказываемые истории распадаются, теряют смысл. «Двойник» — первая книга, со всей очевидностью определившая в прозе особенности русского романтизма, как-то по-русски, по-домашнему обживающая всю образно-философскую систему европейского романтизма. Это и книга-руководство, книга-урок, адаптирующий иноязычные тексты, и книга-беседа, экскурсия. «Двойник» — первая попытка представить наглядно, как бы «разыграть» отрезок пути, пройденный русской литературой почти за три десятилетия, попытка запечатлеть самый образ и движение современной литературной жизни.

Структура книги, ставшая каноничной для русской прозы 20-30-х годов, даст интересные результаты в «Повестях Белкина» в соединении двух текстов: явного и скрытого от читателя.

Ситуация «беседы равных» в «Повестях Белкина» редуцирована, но аналитически легко вычленяется. Читателю пушкинского времени эта конструкция была, очевидно, хорошо знакома, и «беседная» атмосфера воспринималась без специальных оговорок. Показательно, например, что О. И. Сенковский, пародируя белкинский цикл в «Потерянной для света повести» (1835), подписывал «А. Белкин» и изображал не названную Пушкиным ситуацию — обед, во время которого была рассказана некая история³⁰. Эта читательская реакция очень показательна: слушатель (читатель) подключается к беседе и произносит собственный монолог, комментирующий и продолжающий основную интонацию пародируемого (в данном случае) цикла.

Новеллы «Повестей Белкина» связаны инерцией вторичного мотива, энергией подтекста, присутствующими в каждом повествовании возможностями осмысления той или иной истории. Уже в предисловии «От издателя» оговаривается принципиальная неполнота отдельного мнения, уточняется доступность индивидуальной позиции рассказчика поправкам и уточнениям. Так, ненарадковский помещик — автор биографии Белкина — категорически не понимает «близкого друга», и читателям разрешено считать Ивана Петровича либо офицером околосекабристского толка, либо будущим «тюфяком» и «байбаком». «Эзопов вариант» судьбы Белкина продолжается в «Выстреле» в биографии рассказчика, подполковника И. Л. П., причем принцип «двойного эха» сохраняется и в самом повествовании — рассказчик представляет слушателям две ипо-

³⁰ Русская повесть XIX в. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 229.

стаси романтического героя: демонического страдальца и жизне-радостного жуира. Однако преимущественное внимание к сильным характерам невольно низвело на уровень обстоятельства героиню — это недопустимое нарушение литературного этикета вызывает отповедь девицы К.И.Т. Рассказчица полемизирует с подполковником, опираясь на авторитет Жуковского, но в пылу спора девица К.И.Т. заставила Марью Гавриловну пережить наяву сон Светланы: «приказчик Б.В.» восстанавливает ситуацию «страшного сна» и в свою очередь пропускает едва мелькнувшую тему — «отца и дочери». Эта «периферийная» для приказчика тема становится сюжетообразующей в повествовании «титularного советника А.Г.Н.» в «Станционном смотрителе».

История Самсона Вырина на долгие годы стала визитной карточкой белкинского цикла; современники и последующие читатели восприняли ее преимущественно как трагедию «маленького человека», оперировали изображенным материалом, не учитывая системы рассказа о нем. С точки зрения структуры повествования «Станционный смотритель» является не трагедией, а пятиактной мелодрамой; возможность пятиактного членения новеллы и ее сценическая ориентация подтверждаются анализом; некоторые моменты уже отмечались³¹; кроме того, кардинальное идеологическое и психологическое открытие — «маленький человек» в высокой ситуации — было совершено до появления Самсона Вырина, в «Гробовщике». Иными словами, «Станционный смотритель» возникает как реплика в беседе, открытие спровоцировано творческой атмосферой «беседы равных».

Возможность нетрагедийного восприятия «Станционного смотрителя» подтверждается и дальнейшим развитием беседы белкинских рассказчиков. Романтически настроенная девица К.И.Т. обратила внимание на красоту дочери мелкого чиновника (эпиграф к «Барышне-крестьянке»: «Во всех ты, душенька, нарядах хороша!») и рассказала о шалости Лизы Муромской, в результате которой была преодолена вражда отцов и получено согласие на соединение любящих сердец, — получился водевиль. Это тем более неожиданно, что легкость и улыбка несвойственны восторженной барышне, именно она совсем недавно утверждала абсолютную подчиненность человека Року и Стихии. Но аудитория не приняла этой позиции, высмеяла ее — и рассказчица резко изменила тон.

Современный Пушкину читатель хорошо знал, что водевили обычно пишутся совместно. Этот момент определяет некоторые особенности повествования в «Барышне-крестьянке»: впервые в цикле нарушается и без того прозрачная условность рассказа от имени повествователя («Если б слушался я одной своей охоты...» и т. д.), в речи, формально принадлежащей рассказчице, то и дело звучат чужие голоса. Особенно любопытен фрагмент, где девица

³¹ См.: Б л а г о й Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1973. Т. 2. С. 206–212; Б о ч а р о в С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»)//Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

К.И.Т. рассуждает об уездных барышнях: сказала «особенность характера» — неточно, добавила «самобытность» — пока неологизм, не совсем понятно. Рассказчица запнулась — слушатели дружно приходят ей на помощь. «Individualit?», — бросает А.Г.Н. (как показывает анализ, титулярный советник хорошо владеет французским и читывал Бальзака); «без которого, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия», — добавляет любитель немецкой литературы (в частности, Гофмана) «приказчик Б. В.». А затем совсем неожиданная фраза: «Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однако ж *Nota nostra manet*, как пишет один старинный комментатор». Латинское изречение можно было бы счесть случайностью, если бы не были столь значимы «мелочи» пушкинского текста: в 1834 году в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», к белкинскому циклу присоединится «Пиковая дама», рассказчик которой превосходно знает мировую литературу. Так что не исключено, что нам знакомы инициалы только четырех рассказчиков, а на самом деле в имении Ивана Петровича Белкина гостей побольше.

Так объединяются в беседе представители социальной и литературной элиты (офицер и барышня) с представителями «черни» (приказчик и чиновник), которым до сих пор вход в литературу, особенно в качестве повествователей, был воспрещен. Важно отметить, что все участники беседы — «просто читатели» — строят свои повествования в соответствии с индивидуальными и читательскими пристрастиями: подполковник И. Л. П. опирается на Баратынского и Александра Бестужева (авторы эпитафий к «Выстрелу»), девица К.И.Т. — на Жуковского и Карамзина, приказчик Б.В. — в основном на Гофмана (попутно отказавшись — «из уважения к истине» — следовать примеру Шекспира и Вальтера Скотта и оговарив некоторые приемы «нынешних романистов», которые он считает возможным использовать), титулярный советник А. Г. Н. — на традицию французской мелодрамы. В этой атмосфере финальное совместное творение водевиля (который, кстати сказать, начинается с вежливого повторения имени хозяина: в первых строках «Барышни-крестьянки» появляется Иван Петрович Берестов — звуковая и смысловая перекличка с «Иваном Петровичем Белкиным» вряд ли случайна) становится оптимистическим итогом развития беседы, утверждением принципиального равенства ее участников независимо от их сословной принадлежности.

В контексте современной Пушкину эпохи модель общения, представленная в «Повестях Белкина», являлась конструкцией идеальной. Принцип дружелюбного, коллегиального восприятия, осмысления и обсуждения мира был подхвачен Гоголем, а вскоре — всеми новеллистами 30-х годов. Так были декларированы творческие возможности «среднего человека», словно бы самой публики, ее способность включиться в ситуацию. Так началось решение одной из важнейших задач реалистической литературы — задачи формирования нового, массового читателя (в отличие от кружкового «дружества поэтов», характерного для предыдущего десяти-

летия). «Массовость становилась законом бытия культуры, массовость еще урезанная, неполная, но принципиальная»³².

Способность непосредственно откликаться на современные проблемы, необходимость совместного и общего со зрителем обсуждения, коренная «публицистичность» (генетические свойства жанра драматургии), словно бы не вмещааясь в границы театрального помещения, подчиняют жанры и формы искусства ситуации коллективного обсуждения, преобладающей в русской культурной жизни XIX века.

Характерно, что Пушкин испытывает разочарование в искусстве сцены, тонко чувствуя границы возможностей дворянского театра, их исчерпанность.

Пушкинские заметки о природе драмы связаны с его собственными опытами в этой области, хотя полнее всего изложены в незавершенной статье о драме М. П. Погодина «Марфа Посадница». Конечно, вопрос о взглядах Пушкина на драму и театр совершенно особый, и не здесь их рассматривать, но нельзя не отметить в них своеобразное сочетание традиционализма и новаторства. Следствие первого — суждение поэта о «Горе от ума», со второй чертой связаны размышления поэта о народной драме. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия... Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем (драма) остается верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство»³³. Обращают на себя внимание сосредоточенность мысли Пушкина на связи эстетики драмы с ее социальной функцией, утверждение демократичности драматического искусства, по самой своей природе обращенного к массе. Все эти мысли будут очень созвучны основному пафосу деятельности Островского. Записки Пушкина при жизни автора не появились в печати, но общетеоретическая часть их была опубликована в посмертном издании сочинений поэта в 1841 году, а раздел, непосредственно касающийся драмы «Марфа Посадница», — в 1842 году в принадлежавшем Погодину журнале «Москвитянин», в котором вскоре будет деятельно сотрудничать молодой Островский.

Пушкин полагал, что «драма никогда не была у нас потребностью народною» и европейская драма, «родившаяся на площади», в России культивировалась в придворном театре. Поэтому Пушкин смотрит скептически на возможность проникновения «народной драмы» в современный ему театр «избранного общества»: «Вместо публики встретит она тот же малый ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки... Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того чтобы она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...». Поэт был, конечно, прав, но

³² Г у к о в с к и й Г. А. Реализм Гоголя. М., 1959. С. 10.

³³ П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1949. Т. XI. С. 178.

уже в 40-е годы культурная ситуация начала постепенно изменяться.

Предвестием нового взгляда на состояние и задачи русского театра стали театральные рецензии Белинского, выразившие, в сущности говоря, новое состояние зрительного зала, формирующееся во второй половине 30-х годов и ставшее совершившимся фактом к моменту вступления в литературу Островского.

Николаевская эпоха в истории театра стала временем неуклонной демократизации, происходившей вопреки всё усиливающемуся давлению на театр официальных кругов. Дворянский театр переживал явный кризис. Уходило в прошлое время, когда мнение зрительного зала формировала передовая дворянская интеллигенция, а реакция «райка» действительно была еще наивна в эстетическом смысле и не могла служить поддержкой прогрессивным тенденциям театрального развития. Социальное расслоение зрительного зала не ускользнуло от внимания русских литераторов. Выразительно описано оно в «Княгине Лиговской» Лермонтова: «Шумною и довольно толпою зрители спускались по извилистым лестницам к подъезду. ...Дамы, закутавшись и прижавшись к стенам и заслоняемые медвежьими шубами мужей и папенок от дерзких взглядов молодежи, дрожали от холоду — и улыбались знакомым. Офицеры и штатские франты с лорнетами ходили взад и вперед, стуча — одни саблями и шпорами, другие калошами. Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные красоте обыкновенных, обыкновенные, увы! гордости и блеску необыкновенных.

У тех и у других были свои кавалеры; у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие!.. в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, — кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями. — Это была миньютюрная картина всего петербургского общества»³⁴.

В «Театральном разезде» Гоголя в обсуждение комедии включаются Голос купца и Голос в народе и, наконец, Господин низенький и невзрачный, но ядовитого свойства, представляющие мнение несветской и нечиновной публики.

Точка зрения Белинского уже выражает не позицию просвещенного дворянства, а требования к театру демократической интеллигенции. Он видит в театре не просто некую кафедру для художественного провозглашения истины, правды жизни, но средство воспитательного воздействия на демократического зрителя. Нравственно-дидактический элемент в концепции театрального искусства как типичное явление просветительной идеологии у Белинского начинает играть более существенную роль, чем, например, в концепции искусства Пушкина. Но само понимание нравственности

³⁴ Л е р м о н т о в М. Ю. Собр. соч.: В 4-х тт. М.; Л., 1959. Т. 4. С.184–185.

неизмеримо расширяется по сравнению с представлениями предшествующих эпох, завоевывается реалистический подход к ней.

«Вопросы общественной нравственности в передовой мысли 40 х годов имели огромный практический смысл. Вместо романтических или славянофильских построений абстрактных этических «идеалов» Белинским и Герценом интерес направлялся к тому, что в нравственной сфере существует как сила, действующая в быту, в подлинных практических отношениях между людьми. Зло крепостнической действительности открывалось не только в формах государственных и общественных отношений, но и в бытовых привычных интересах людей, в их понятиях о должном, в представлениях о собственном достоинстве, в особенностях бытового общения и в тех морально-бытовых «правилах», которые практически, ходом самой жизни, вырабатываются и осуществляются в массе, сказываясь в постоянных «житейских отношениях» (выражение Белинского).»³⁵

В работе А. П. Скафтымова тонко прослежена глубокая внутренняя преемственность молодого Островского по отношению к Белинскому. Но представляется, что субъективный момент «ученичества» Островского здесь несколько преувеличен.

Исследования советских ученых доказали хорошее знакомство Островского с «Отечественными записками» эпохи сотрудничества в них Белинского и Герцена, думается, что и сочувствие драматурга театральным рецензиям Белинского едва ли кто-нибудь будет отрицать. Но сам склад творческой личности Островского, для которого нехарактерно движение от неких теоретических представлений к созданию их художественной версии, наводит на мысль, что большее значение в возникновении этой преемственности имели объективные причины социально-исторического характера. Театральные статьи Белинского — это взгляд разночинца на театр дворянского периода, переживающий кризис. Общей идейной почвой Островского и Белинского в их воззрениях на театр было демократическое просветительство.

³⁵ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 472.

ДРАМА И ПРОБЛЕМА НАРОДА В ЛИТЕРАТУРЕ 50-60-х годов

Проблема народа, поставленная еще романтиками и напряженно обсуждавшаяся в публицистике 40–50-х годов и в спорах западников и славянофилов, во второй половине 50-х и особенно в 60-е годы становится центральной в реалистической литературе, причем не только в тех произведениях, которые непосредственно посвящены изображению жизни крестьянства или других непривилегированных слоев русского общества, но и в романах о так называемых героях-идеологах, и у Гончарова. В этих произведениях концепция народной жизни, не всегда реализуясь на сюжетном уровне, имеет, однако, определяющее значение для всего романа в целом и для понимания центральных образов.

Обращение писателей натуральной школы к изображению жизни социальных низов происходило раньше всего на материале мелкочиновничьего и городского простонародного быта. Общепризнано значение Пушкина и Гоголя как первооткрывателей для литературы этого пласта русской действительности. В повестях Пушкина и Гоголя тип «маленького человека» возник под влиянием идей гуманистического сострадания к людям, обиженным всем строем современной русской жизни. Самсон Вырин и Башмачкин увидены как бы глазами более обычного для литературы первой трети века дворянского героя-интеллигента. Между повествователем и персонажем — пропасть, точка зрения повествователя определяется его значительным интеллектуальным превосходством над персонажем. И пропасть эта преодолевается силой гуманистического сострадания к маленькому человеку.

У Пушкина гуманистический пафос организован очень сложно благодаря существованию рассказчика — посредника между авторским сознанием и описанной в «Станционном смотрителе» историей. У Гоголя он воплощен в патетическом лирическом монологе, неожиданно вторгающемся в комический рассказ. Сам же «лирический взрыв» повествования тонко мотивируется упоминанием о некоем молодом чиновнике, сослуживце Башмачкина.

Интересно, что в незавершенной (опубликованной только в 1882 г.) «Княгине Лиговской» Лермонтов, предвосхищая проблема-

тику Достоевского, показывает маленького человека, одержимого индивидуалистической гордостью. Надеющийся на карьеру Красинский интеллигентен и в этом равен главному герою, обычному для Лермонтова лишнему человеку — аристократу. Печорин, явно выражая авторское понимание проблемы, не без сострадания предвидит крушение надежд Красинского, и эта глубина понимания жизни, сложности общественных связей возвышает традиционного дворянского героя над маленьким чиновником-честолюбцем.

Натуральная школа, мыслившая себя как гоголевское направление, наследует всю эту проблематику, но сам тип повествования в чем-то меняется. Рассказ по большей части делается словно бы более безличным, тон — объективно бесстрастным, нередко с оттенком иронии. Литература на этом этапе развития реализма всячески подчеркивает свою близость к научности, ценит достоверность прежде всего. И коль скоро это так, то с неотвратимой очевидностью всплывает вопрос: почему же в крестьянской, земледельческой России герой из социальных низов не крестьянин?

Крестьянская тема затрагивалась русской литературой первой трети XIX века почти исключительно как тема крепостной интеллигенции. В литературу постепенно входил герой из крестьян, но по-прежнему не было героя-крестьянина. Понятны поэтому та поддержка, которую встретил у Белинского тургеневский «Хорь и Калиныч», то благожелательное внимание, с которым единодушно были приняты русской журналистикой 50-х годов произведения о крестьянах Тургенева, Григоровича, А. Потехина, Писемского и других, менее известных литераторов.

«Хорь и Калиныч», «Бурмистр», «Контора» и другие ранние рассказы «Записок охотника» не только находятся в генетической связи с физиологическим очерком, но и во многих отношениях полностью остаются в рамках этого жанра. Нельзя не согласиться с Г. Н. Пospelовым, определяющим «Записки охотника» как физиологию усадебной жизни — крестьянской и помещичьей¹. Этот «симбиоз» был продиктован особенностями материала. Художественное решение Тургенева глубоко соответствовало характеру жизни крепостной деревни и усадьбы, взаимно зависевших друг от друга и взаимно друг на друга влиявших.

В ранних рассказах — в «Хоре и Калиныче» это особенно заметно — Тургенев стремится к воспроизведению крестьянских типов. Вместо обобщенного крепостного мужика, который если и попадал ранее на страницы литературы, то не как личность, а скорее как носитель некоей социальной функции, Тургенев предлагает вниманию читателя галерею крестьянских типов, нарисованных с сочувствием и благожелательным вниманием к самому разнообразию крестьянской массы. Эта тенденция усиливается по мере создания цикла. В поздних рассказах — «Бежин луг», «Свидание»,

¹ «Тургенев написал целую большую книгу рассказов из жизни крестьян и помещиков. Он по существу и выступил создателем «физиологии» русской деревни и усадьбы 40-х годов» (Пospelов Г. Н. История русской литературы XIX века (1840–1860 гг.). М., 1972. С. 284).

«Касьян с Красивой Мечи» — писателя более всего интересуют индивидуальности.

Довольно часто исследователи связывают эту тенденцию, постепенно проявляющуюся в «Записках охотника», с ослаблением влияния на Тургенева идей Белинского и вызванным этим затуханием социального критицизма в творчестве писателя 50-х годов. Думается, что это не вполне справедливо. Стремление к индивидуализации, к психологически углубленному изображению крестьянина как личности отвечало насущным потребностям развивающегося реализма. Оно было формой дальнейшей демократизации русской литературы. Монополия дворянского героя постепенно изживалась в ней в 50-е годы. Конечно, эта демократизация литературы по-разному понималась разными литературно-журнальными группировками, не только отражавшими русскую мысль, но и формиравшими общественные настроения.

Еще в статьях о «Евгении Онегине», явно полемизируя со славянофильской публицистикой и обосновывая свой тезис о народности великого романа Пушкина, Белинский со всей определенностью писал:

«Все сказанное нами было необходимым отступлением для опровержения неосновательного мнения, будто бы в деле литературы чисто русскую народность должно искать только в сочинениях, которых содержание заимствовано из жизни низших и необразованных классов ... Пора, наконец, догадаться, что, напротив, русский поэт может себя показать истинно национальным поэтом, только изображая в своих произведениях жизнь образованных сословий: ибо, чтобы найти национальные элементы в жизни, наполовину прикрывшейся прежде чуждыми ей формами, — для этого поэту нужно и иметь большой талант и быть национальным в душе» (VII, 438–439).

Но в 50-е годы вопрос о народности литературы все последовательнее и нерасторжимее начинает связываться с крестьянской темой.

Два журнала, полемизирующие друг с другом и выражающие разные общественно-политические концепции, наиболее последовательно сосредоточены на этой теме: «Современник» и «Москвитин» 1850–1855 годов. Несмотря на то что их общественно-политические позиции были резко различны, оба журнала проявляли незатухающий интерес не только к художественным произведениям о крестьянах, но и к самым различным материалам, явившимся результатом серьезного изучения крестьянской жизни. В русской литературе назрел переход от того, чтобы с сочувствием и интересом изображать мужика извне, видеть его глазами людей просвещенного сословия, к тому, чтобы нарисовать его как бы изнутри, изучив и досконально поняв не только внешние проявления его жизни, но и их побудительные причины, внутренний смысл обычаев, поступков, чувств, отношений, нравственных представлений — всей совокупности проявлений, составляющих социально-бытовой и нравственный уклад народной жизни.

Анализируя отношения русских революционных демократов к народной культуре, В. Г. Базанов пользуется понятием «народознание». «В фольклористику не укладывается учение революционных демократов о народе и его жизни... Фольклористика входит в народознание, составляет один из важнейших разделов науки о народном мировоззрении, об экономической, умственной и эстетической жизни русского крестьянства. Народознание, рассматриваемое в общей системе революционно-демократических идей и концепций, включает в себя просветительскую деятельность передовой интеллигенции среди крестьян и фабричных, составление для народа специальных книг демократического и социалистического содержания, а также массовое и организованное «хождение в народ», революционную пропаганду. ...В неразрывности проблем — литература и фольклор, народный быт и революционное просвещение, социология и фольклористика — состоит своеобразие демократического народознания на втором этапе освободительного движения в России»². Можно принять этот термин с одним уточнением: своеобразие революционно-демократического народознания.

Дело в том, что само возникновение народознания как некоего целостного знания о жизни крестьянства в совокупности сведений о его современном быте и духовной культуре (то есть о том, что теперь изучают этнография, фольклористика, социология и даже история) связано не только с деятельностью революционных демократов. Это характерное явление культуры 50-х годов, вызванное постепенной демократизацией русской жизни, и не менее типичное, например, для литераторов круга «Москвитянина». Иное дело, что стремление влиять на крестьянскую жизнь, изменять умственные и нравственные представления крестьян в духе идеалов утопического социализма действительно типично исключительно для революционных демократов. Именно это свойство решительно отделяет их от всех других идеологов 50–60-х годов.

Активная позиция «Современника» в отношении крестьянской жизни и ее отражение в литературе, как известно, постоянно формировались на протяжении 50-х годов и в преддверии реформы. Далее еще пойдет речь о том, какое влияние на революционно-демократическую концепцию народности оказала, как представляется, русская литература, в том числе и напрямую не связанная с революционно-демократической идеологией. Теперь же остановимся несколько более подробно на менее изученном вопросе: обсуждении проблемы народности литературы на страницах «Москвитянина» периода руководства молодой редакцией. Этот эпизод в истории русской журналистики кажется важным и заслуживающим объективного освещения хотя бы уже потому, что именно «Москвитянин» ввел в литературу Островского и Писемского, ведущий критик журнала А. Григорьев позднее открыл и пристроил в «Современник» Левитова, в журнале получили глубокую критическую

² Б а з а н о в В. Г. Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974. С. 6.

оценку произведения Тургенева, Григоровича, посвященные крестьянской теме, и некоторые принципиальные теоретические проблемы, связанные с изображением простонародного героя в литературе. Здесь не будет затронут сложный вопрос о соотношении взглядов молодой редакции и издателя журнала Погодина, поскольку речь в этой книге идет не об изменении позиции журнала в целом и не о внутриредакционной борьбе, влияние которой ощущимо в публикуемых материалах, а только о публикациях, относящихся к теме настоящей главы.

На страницах «Москвитянина» изображение народной жизни в художественном произведении трактовалось как существеннейшая задача времени, как новый, назревший этап литературного развития и важнейшая общественная потребность. Можно сказать, что осуществление этой задачи готовили все отделы «Москвитянина», публикуя материалы, относящиеся к народознанию.

«Третьесловный» характер идеологии журнала не подлежит сомнению. Это обстоятельство определяет и характер исторических материалов, помещаемых в разных отделах журнала («Исторические материалы», «Московская летопись», «Внутреннее обозрение», «Смесь»). В «Москвитянине» опубликованы обнаруженная в погодинском собрании повесть «История о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нашекина дочери Аннушке» (1853, № 1–2), исторические очерки русского законодательства о промышленности (1852, № 17–18), материалы о русском механике-самоучке Кулибине (1853, № 14 и 23–24; 1854, № 21–22), «Известие о нижегородском гражданине Козьме Минине Сухоруком» (отрывок из хронографа конца XVII века). Как видим, москвитянинцы разыскивают и публикуют такие исторические материалы, которые касаются особых, ранее мало привлекавших внимание сторон исторической жизни: отношений частных, «промышленных» людей и государства, участия народа в исторических событиях, историю одаренного простолюдина. Наряду с этим журнал регулярно публикует собственно фольклорный и этнографический материал: «Сельские свадьбы Архангельской губернии» (описание обряда и текст всех песен) А. Жаравова (1853, № 13), «Свадебные обряды и песни Тульской губернии» Н.Г.-ъ (1853, № 14), «Деревенская свадьба в Кологривском уезде Костромской губернии» В. Дементьева (1855, № 7–8), «Народные пословицы с объяснением значения их» П.Шпилевского (1852, № 15–16) и т.п. Наряду с подобными материалами публикуются статьи-исследования. Таковы статья А.Григорьева о русских народных песнях (1854, № 15), серьезная работа М.Стаховича «Очерки истории семиструнной гитары» (1854, № 13, и 1855, № 15–16).

В литературно-критических статьях и обзорах журналов едва ли не центральное место занимает анализ творчества писателей, изображающих народный быт, да и другие произведения рассматриваются в сопоставлении с этой, как представляется москвитянинцам, главной задачей современной литературы.

Идеологом и ведущим критиком «Москвитянина» был, как из-

вестно, А. Григорьев. Ему удалось добиться четкой и последовательной позиции «Москвитянина» в отношении литературного движения времени.

Буржуазно-демократические тенденции «Москвитянина» (чуждого, однако, идеям революционного преобразования жизни) выразились, в частности, и в специфическом понимании категории народности, слиянии ее с проблематикой национальной самобытности русской жизни. Вместе с тем нельзя сказать, чтобы понятие народности у москвитянинов было вовсе асоциальным. Понимание народности у Григорьева опирается на более широкую социальную среду, чем у «старобоярского» (по выражению критика) славянофильства. Б. Ф. Егоров справедливо отметил, что, постоянно говоря о народе как едином организме, Григорьев тем не менее имеет в виду социальные низы и купечество, то есть непривилегированные в дворянском государстве слои населения. Из-за особенностей русской истории эти социальные слои были объединены культурно-бытовой общностью, сохраняя основные черты традиционного национального уклада жизни и в этом составляя оппозицию европеизированному после петровских реформ быту русского дворянства. В обзоре «Русская литература в 1851 году» Григорьев писал: «В наше время, когда исключительное влияние западной цивилизации на нашу жизнь прошло, а вместе с тем миновалось и слепое поклонение ей, когда, с другой стороны, главной задачей русской мысли сделался вопрос о существовании нашей народности, всеобщее напряженное внимание обратилось на те сословия нашего народа, которые не испытали на себе чуждого влияния и сохранили, насколько было можно, первоначальные народные черты. Отсюда объясняется то участие, с которым принимает наше общество произведения г. Тургенева, изображающие крестьянский быт, оставаясь равнодушным к «Холостяку»; отсюда объясняется и успех г. Григоровича»³.

Сама форма обращения к народности у Григорьева и его товарищей по молодой редакции чрезвычайно своеобразна. В какой степени славянофильство было теоретическим, литературным убеждением по своим истокам, в такой же слагавшиеся в москвитянинском кружке ранние формы будущего почвенничества вырастали из житейских впечатлений, из непосредственного прикосновения к почве городского простонародного быта, который в патриархальной Москве был еще очень связан с мужицким, крестьянским. Всех москвитянинов объединяло увлечение народной песней, которую они великолепно знали и за которой охотились со страстью и с профессиональной серьезностью. И то, что народную жизнь Григорьев стремился постичь прежде всего через искусство и через эстетику обряда и быта, вполне отвечает его общим представлениям о познавательной роли искусства.

Григорьевское обращение к народности находилось в сложном соотношении с романтическим интересом к простонародным про-

³ Москвитянин. 1852. № 3–4. Отд. V. С. 81–82.

явлениям национальной жизни, в чем-то совпадая, а в иных отношениях расходясь с ним. Отталкиваясь от романтического индивидуализма, почувствовав трагическую неукорененность быта гордых одиночек, сознание Григорьева ищет опоры, корней. Естественно, что он обращается к толще жизни тех слоев, которые не пережили чувства исторической разорванности современного и прошлого, чувства, столь характерного для русской интеллигенции XIX века.

Стремясь соединиться с «органической» народной жизнью, постичь «коренные начала» народной нравственности, Григорьев и обращается в поисках всей этой правды к тому доселе живому народному (растительному, как он говорил) искусству, которое он видел прежде всего в песне.

Разделяя шеллингианскую идею о том, что искусство есть высшая, наиболее глубокая форма познания жизни, Григорьев через народное искусство стремится уяснить народные нравственные идеалы, которые, по его мнению, и должны стать идеалами литературы. Нравственные представления русского крестьянина непосредственнее всего выражались в семейных и бытовых отношениях. Правильно живущая патриархальная семья представлялась москвитянкам чем-то вроде модели идеального общественного устройства, где отношения между людьми гармоничны, а иерархия основывается не на принуждении и насилии, а на признании авторитета старшинства и житейского опыта. Таким образом, патриархальный быт с присущей ему эстетизацией обряда и чина в творчестве писателя круга «Москвитянина» (и прежде всего молодого Островского — литературного знамени кружка) не есть некий аналог романтической экзотики. Это глубоко идеологически значимое явление, составляющее самую сердцевину художественного смысла произведения. Но зато вполне в духе романтического миропонимания возвышение патриархальных форм жизни как некоей идеальной нормы, утраченной в современности. Названный круг идей генетически связывает идейно-эстетическую платформу «Москвитянина» 1850–1855-х годов с романтизмом. Однако это романтическое сознание было осложнено совершенно иными тенденциями, как ни странно, тоже имеющими источником романтическую эстетику, претерпевшую решающее изменение под влиянием неотвратимых процессов развития реализма в литературе.

Опираясь на шеллингианское учение об интуитивном постижении жизни искусством, Григорьев (и в этом самобытность его мысли) вместе с тем стремился защищать и права разума, сознательного начала в творчестве. Именно эта сторона его эстетических представлений заставляет его быть предельно внимательным к развивающейся литературе. Живой факт искусства для Григорьева — самый главный, неопровержимый, не допускающий замалчивания аргумент. «Творческое создание не есть мечта, софизм, мираж, оптический обман, оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право и оправдание. Критика для таких созданий не опасна, скорее, они опасны для критики; не критик их судья, а они судьи крити-

ка: достоинство критика определяется тем, насколько он понимает их достоинства. Следовательно, критика, не умеющая ценить и понимать творческие произведения, не умеет видеть самой яркой действительности»⁴, — писал он позднее. В таком отношении к искусству сказалось, что сам Григорьев — не только критик, но и практик искусства, поэт, и потому одновременно он стоял и по ту и по другую сторону черты, разделяющей две сферы идеологического познания жизни: логическую и художественную. Органическая критика, которую в москвитянинский период начинал создавать Григорьев, есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но соединить именно на почве искусства, ограничив претензии логического познания на универсальность.

Григорьев был последовательным противником «искусства для искусства», нравственная проблематика — основная в его критике. Литературу он рассматривал как «органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом, всякое произведение литературы является на суд ее (критики. — А.Ж.) живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа»⁵. Поскольку литературная деятельность Григорьева протекала в эпоху торжества реализма во всех областях искусства, «последний романтик» выступает в критике как яркий теоретик, защитник и ценитель реализма. Уже в 40-е годы Григорьев дал весьма острую критику многих черт романтизма прежде всего за одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, недемократический, элитарный характер романтического искусства. При этом критик признавал «законность» романтического протеста, но видел в нем «болезненный момент» в развитии общества. Путь преодоления отъединенности романтического бунтующего сознания от общего, по Григорьеву, лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом в поисках гармонии и общего ее смысла. Искусство и есть постоянное и бесконечное осмысливание опыта, жизни, действительности, разумной именно как целостное бытие. Искусство имеет дело с конкретными, достаточно устойчивыми проявлениями жизни — ее исторически сложившимися национальными формами, «почвой». Таким образом, центральная категория Григорьева-критика — народность — понимается им прежде всего как исторически сложившаяся национальная характеристика психологического склада личности, ее нравственных и культурных представлений, возникших в простонародном (недворянском, «третьесловном») быту⁶. В «москвитянинский период», совпавший с эпохой

⁴ Время. 1861. № 5. Отд. Критическое обозрение. С. 23.

⁵ Григорьев А. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1916. Вып. 9. С. 5.

⁶ Поскольку гнет крепостного права и бедность искажали «идеальные» формы патриархального быта у крестьян, москвитянинцы полагали, что наиболее свободно они развивались и выразились в купеческой среде.

«мрачного семилетия» последних лет николаевского царствования, мысли Григорьева о национальных основах русской жизни и культуры временами приобретают характер идеализации ее застойных патриархальных форм, в его представлении противостоящих дворянскому бюрократическому государству. В 60-е годы он признает также необходимость «тревожного начала» в жизни и литературе.

Сосуществование, а иногда и столкновение романтических концепций с реалистическими тенденциями литературного процесса придавало особый характер литературной платформе «Москвитянина». Можно сказать, что здесь народознание сочеталось с поэтизацией народного быта. Это направление заметно и в отборе этнографического материала (преимущественное внимание к обряду и празднику — свадьбе, масленице, посиделкам), отчасти — в художественных произведениях, печатавшихся здесь. Так, из трех вещей, входящих в будущий цикл Писемского «Очерки из крестьянского быта», в «Москвитянине» был напечатан «Питерщик», в котором писатель изобразил крестьянина человеком сильных страстей, способным, однако, подняться после полосы падений и неудач, человечным в заблуждениях. Тягостная сторона крепостной зависимости здесь не отразилась, внимание Писемского полностью сосредоточено на герое и тех его отношениях, которые он сам свободно строит. В сущности, барская воля в его истории сыграла скорее благотворную роль. Вместе с тем очерк оставляет впечатление правдивого рассказа о конкретной крестьянской судьбе, о личности Клементия Матвевича. В нем не чувствуется авторского произвола или насилия над материалом. Читая очерк, невольно веришь: да, так именно и было, таков и есть этот человек, и судьба его именно так и сложилась.

Рассказ о конкретной судьбе крестьянина-питерщика предвзретен типичным для физиологического очерка описанием особенностей чухломских деревень и пояснением того, кто же такие «питерщики» и какие они бывают. Чувствуется биографическое тождество повествователя и автора, много ездившего и хорошо знавшего крестьянский быт родной Костромской губернии. Здесь воочию видно, как из очерка вырастает рассказ. Завершающая фраза рассказа («Порадовавшись успеху питерщика, я вместе с тем в лице его порадовался вообще за русского человека») чрезвычайно принципиальна для позиции «Москвитянина». Вспомним, как Григорьев пишет о современном значении сословий, сохранивших «первоначальные народные черты». Простонародный герой у москвитянцев представляет нацию. Поэтому у Писемского повествователь и может «порадоваться вообще за русского человека», узнав, что Клементий Матвевич справился со своими бедами.

Программным выглядит и отсутствие в истории Клементия Матвевича внешних неблагоприятных обстоятельств. Драматические перипетии судьбы питерщика имеют источником его собственные поступки и страсти, и справиться с их пагубными последствиями может он сам. В обзоре журналов, говоря о Григоровиче,

Григорьев замечает, что у того «появился ряд изображений сельского быта, с характером *идиллическим*, единственно приличным этому роду в настоящее время» (курсив мой. — А.Ж.)⁷.

Островский, работая над комедией «Бедность не порок», писал М. П. Погодину 30 сентября 1853 года: «...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...» (XI, 57).

Иными словами, в простонародном герое москвитянинцев интересует прежде всего личность, полно выражающая национальный тип, и при этом главным образом — самое ядро этой личности, то, что позволяет ей, так сказать, самоочищаться под влиянием жизненных уроков. Проблема искажающего личность (и национальный тип) социального гнета, влияние нищеты — всё это остается за рамками художественной литературы, хотя вполне осознается. Так, настоящее знание крестьянской жизни и социальных отношений русской деревни постоянно чувствуется у Писемского. Вскоре именно столкновение человека и крепостнического уклада станет темой «Горькой судьбины», но в «Питершике», напечатанном в «Москвитянине», повторим, Писемского интересуют исключительно личностные потенции героя, то, в чем властен он сам.

Таким образом, несмотря на постоянно проявляемый журналом интерес к материалам, популяризирующим конкретные, точные знания о народной жизни, ведущие литераторы, наиболее полно выражавшие направление журнала, — Островский, Писемский, А. Потехин — переносят внимание с изображения среды на личность героя. Можно сказать, что уроки натуральной школы, как бы вскрывшей механику детерминизма, показавшей, как социальные обстоятельства и среда влияют на человека, как они создают социально определенные типы русской жизни, эти уроки, не пройдя для москвитянинцев даром, становятся отправной точкой для нового шага в развитии реализма. Обвиняя школу «сентиментального натурализма» в нравственном фатализме (однако, как это видно в исторической перспективе, во многом опираясь на ее опыт), писатели москвитянинского круга наибольший интерес проявляют к проблеме самостояния личности.

Интенсивность душевной жизни простонародного героя — одна из существенно важных тем литераторов-москвитянинцев — становится едва ли не центральным мотивом в творчестве А. А. Потехина этих лет.

В романе «Крестьянка», опубликованном в «Москвитянине» (1853), главная героиня — крестьянская девушка, выкупленная на волю и воспитанная немцем-управляющим. В привычной для русской литературы теме крепостной интеллигенции Потехин увидел новые аспекты. Хотя судьба героини определяется традиционным для русской литературы изображением столкновения интелли-

⁷ Москвитянин. 1852. № 3–4. Отд. V. С. 82.

гента из крепостных с дворянской средой, наиболее яркие и художественно новые страницы романа те, где речь идет о взаимоотношениях Анны Ивановны и ее родных, оставшихся крепостными крестьянами.

Достаточно традиционная развязка романа (отказ влюбленного в Анну молодого помещика от женитьбы на крестьянке), однако, видимо, не удовлетворила автора. Публикация в «Москвитянине» сопровождалась примечанием, что о дальнейшей судьбе героев будет сказано в драме «Брат и сестра». Драма (имевшая и второе название — «Шуба овечья — душа человечья») также была опубликована в «Москвитянине» (1854).

В этой пьесе после цепи притеснений, которым героиня, служащая гувернанткой в помещичьем доме, подвергается со стороны хозяйки, судьба ее счастливо устраивается браком с либеральным и в высшей степени благородным дворянином Радугиным. Любопытно, что в жанре романа Потехин не решился на благополучную развязку. Сам тип романного действия требовал гораздо большей мотивированности развязки, ее подготовленности всеми отношениями действующих лиц как представителей определенной среды, определенного жизненного уклада. При этих условиях сюжетная линия героини не могла иметь благополучного завершения. Интеллигентная крестьянка оказывалась чужой и в своей семье, и в дворянском обществе. Но наряду с этими социально обусловленными противоречиями, с тем культурно-бытовым разрывом народа и образованного общества, который определяет «неприкаянность» Анны Ивановны в своей семье (а это проанализировано Потехиным достаточно трезво), писатель показывает и такие отношения, которые как бы не подвластны всем этим внешним обстоятельствам и диктуются исключительно свойствами природы человека. Это горячая любовь и духовная близость героини с ее братом крестьянином Зосимой.

Обращение к драматургической форме явилось, по-видимому, попыткой в центр действия поставить не среду и обстоятельства жизни героев, а их личности, характеры. Большая условность драматургических развязок была не только исторической реальностью, но и особенностью драмы как рода литературы, как литературы для театра, учитывавшей специфику сценической жизни пьесы⁸.

В том же году в «Москвитянине» появляется вторая драма Потехина, где действие полностью происходит в крестьянской среде, — «Суд людской — не Божий».

Эта пьеса оказывается как бы ответом Потехина на ранее опубликованную в «Москвитянине» комедию Островского «Не в свои сани не садись» (1853). Вообще на страницах «Москвитянина» разворачивается своего рода диалог Островского и Потехина о «грехе» и «воле», о неких кризисных ситуациях, в которые попадают герои патриархального мира.

⁸ См. об этом подробнее в кн.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского. М., 1986. С. 52–56.

При абсолютном несходстве фабулы, резком различии общего тона «Суд людской — не Божий» и «Не в свои сани не садись» имеют несомненное сходство в главных ситуациях, в некоторых существенных мотивах, из каких эта фабула сплетается. Важнейший момент, позволяющий вообще сравнивать эти пьесы, — элемент стилизации, условности мира, создаваемого обоими драматургами. У Островского — глухой уездный городок и купцы. У Потехина место действия «деревня и село на проезжей дороге» и крестьяне. Но ни в том, ни в другом случае писателей не заботит создание социальной картины жизни, им важен исключительно только нравственный уклад этого мира, та атмосфера безусловно признаваемой всеми героями патриархальной морали, когда каждый ощущает себя частицей общего. И для Островского в москвитянинских пьесах, и для Потехина этого периода, в сущности, не имеет значения, купцы или крестьяне их герои. Главное то, что они принадлежат к одному и тому же бытовому и психологическому укладу, к миру патриархальных отношений, противопоставленному миру «цивилизованных», европеизированных сословий.

В «Санях» этот «цивилизованный» дворянский мир непосредственно включен в фабулу, он-то и оказывается источником соблазна для простодушной героини, доверчивость которой приносит горе и ей самой, и ее близким.

У Потехина «цивилизованные» люди не участники, а зрители и скептические комментаторы событий, недоверчивость их в финале посрамлена.

Главные герои обеих пьес, несмотря на яркие бытовые подробности обстановки, — «люди вообще», взятые исключительно в своих семейных функциях. Семья для патриархального мира особенно показательная клеточка этой жизни, потому что и другие отношения в нем стремятся выстроиться и осознать себя по модели отношений семейных.

Вслед за Островским Потехин написал пьесу про любящего отца, вырастившего дочь без матери, берегущего ее и связывающего с ней все свои надежды и радости.

Островский про Русакова пишет переводчику пьесы: «Тип старого русского семьянина. Человек добрый, но строгой нравственности и очень религиозный» (X, 26).

В период создания москвитянинских комедий Островский писал Погодину: «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее» (XI, 57). И вот это хорошее в центре внимания в комедии «Не в свои сани не садись». Русаков, по мысли Островского, — идеальный отец патриархальной семьи. Он берет на себя всю полноту ответственности: за судьбу младших, но право на это видит не в силе и богатстве, а в своей опытности и знании людей. В этой пьесе Островский, словно предвосхищая возможные недоумения, отводит от своего героя всякие подозрения в самодурстве. В разговоре с Маломальским о судьбе Дуни Русаков прямо заявляет: «Мне не надо ни знатного, ни богатого, а чтобы был добрый человек да любил Ду-

нюшку...». Он изо всех сил противится ее увлечению Вихоревым, но не потому, что рушатся его планы видеть зятем Бородкина, а потому, что он насквозь видит Вихорева и понимает, сколько горя ждет Дуню в случае этого брака.

В пьесе Потехина повторяется та же ситуация: Матрена любит вопреки воле отца. Но трактовка этого сюжетного мотива совсем другая: героиня Потехина запугана своим отцом, «грозным праведником», а избранник ее неуютен отцу по причинам, гораздо менее основательным, чем Вихорев Русакову. Иван — бедный, веселый и работающий, горячо любит Матрену, а вовсе не деньги ее отца. Потехинского героя обуюла гордыня: он считает безгрешными и себя, и свою дочь. Именно от этого убеждения и происходят все несчастья: узнав о своеволии и «грехопадении» дочери, старик ее проклинает. Он берет на себя «божественное» право судить человеческие слабости и страшно наказан за это безумием дочери, а потом и ее исчезновением.

Мир комедии Островского человечен и добр, и все участники разыгрываемой в пьесе драмы проявляют в критической ситуации лучшие стороны своей натуры. Русаков сдерживает свой гнев и принимает мудрое решение: разрешить Дуне желанный брак, но без приданого. Он совершенно уверен, что Вихорев откажется, а дочь прозреет. Дуня, бежавшая из дому и убедившаяся в низости своего избранника, останавливается буквально на краю гибели и возвращается к отцу обесславленная, но сохранившая девичью честь. А Ваня Бородкин переступает через предрассудки своей среды, движимый добротой и верной любовью, и готов взять ее в жены.

Потехина словно не устраивает та мера испытаний, через которые Островский проводит своих героев. Он все ситуации заостряет, стремится сделать максимально драматичными. Да и «вину» своих молодых героев он берет как бы в более «химически чистом» виде: у Островского героиня обманута дворянским соблазнителем, ее наивную душу искушает не только опытный волокита, но и соблазн европейской дворянской «цивилизации». Это именно искушение жить по каким-то новым, не изведенным ею, но другим законам и правилам. И вовсе не один Вихорев манит Дунечку нарушить обычаи и нормы ее среды.

Потехинских героев подстерегает искушение, так сказать, в «библейском» варианте — это молодая любовь, переступающая черту дозволенных отношений, через страх расплаты. «Грехопадение» Матрены и проще, и драматичнее, и непоправимей. И расплата оказывается ужасной, и искупление тяжелым, не сулящим земного благополучия и радостей. Вместе с тем максимализм нравственных требований, признанных над собой главными героями, в пьесе Потехина выступает как некий нравственный идеал, доступный далеко не всем. Крестьянская толпа, окружающая героев и участвующая в действии, вовсе не разделяет всю эту напряженность, взвинченность, хотя и относится к событиям с состраданием и уважением. Нравственная оценка, выражаемая крестьянским

миром, явно сложнее самооценок героев. Пока над Николаем Спиридонычем не разразилась беда, его готовы осудить за чрезмерную суровость.

«Акулина Ивановна. ...Тоже ни единой обедни не пропустит, книги святые читает, милостыню подает... А нет у него ласкового слова... За что парня обругал?..»

И отец Матрены действительно ведет себя как самодур и «ругатель». Параллель между сценами сватовства Ивана у Потехина и сватовства Вихорева отчетливо вскрывает различие пьес.

Оба отца подозревают женихов в корыстном желании получить большое приданое, но ведут они себя прямо противоположным образом, хотя оба и отказывают. Русаков вежлив и сдержан, на лживые речи Вихорева не поддается, но приводит ему веские возражения, не выдавая неприязни и своих подозрений. Николай Спиридоныч грубо бранит Ивана, невзирая на его почитливость и готовность изменить свое «разгульное» поведение. Контраст особенно заметен потому, что Русаков имеет дело с бессердечным расчетом, а герой Потехина не верит самой искренней и горячей любви.

В пьесе Потехина конфликт строится не на противостоянии положительных и отрицательных героев, борющихся за слабую душу, как у Островского, а на идее общей виновности, общего греха своеволия. Молодые герои полюбили друг друга вопреки запрету и обычаю, а отец героини, возгордившись своей отвлеченной «праведностью», своевольно взял право осудить их бесповоротно.

Потехин явно использует механизм притч: грех — проклятие — немедленное и страшное наказание.

В драме «Суд людской — не Божий» как бы демонстрируются две правды, два уровня нравственности. Одна — житейская, и по этой логике живут односельчане героев, как жил Иван до того, как Матрена сошла с ума от отцовского проклятья. А другой уровень тот, на который возносит героев их горе, уже не житейский, а житийный, так сказать. И, поднявшись на этот уровень, они из объекта сочувствия, осуждения или сострадания становятся для окружающих объектом удивления и почитания. Для крестьян безумная Матрена стала юродивой, в народном представлении — «божьим человеком».

Но Потехин и в последнем действии верен своему приему «доведения до предела» каждой ситуации. Здесь-то и понадобился ему кроме взгляда крестьян, правильного по мысли автора, еще и неправильный, насмешливый взгляд со стороны. Для этого появляется в последнем акте барин, путешествующий со своим слугой, персонажи, не участвующие в действии, понадобившиеся исключительно для введения новой, «цивилизованной» (и посрамленной в финале) точки зрения на события.

Несмотря на явную рационалистичность построения пьесы и открытое морализаторство, Потехину все-таки не удастся добиться ясности и непреложности «нравоучения» — итог как-то смутен, и

пословичное название не проясняет вполне авторскую точку зрения.

Безусловно, в пьесе Потехина много «сильных мест», делающих ее выигрышной для сценического исполнения. И всё же в ней чувствовалась некоторая утрировка открытий Островского, вызвавшая упреки не только радикальной критики, но и со стороны идеолога молодой редакции «Москвитянина» Аполлона Григорьева.

Чуткий ко всякой фальшивой ноте, Григорьев постоянно обращал внимание на «грубость» как родовую примету дарования Потехина. «Грубые, но дагерротипно верные копии»⁹, «какие ужасные вещи его драмы». Наконец, по поводу пьесы «Чужое добро впрок не идет» он пишет: «А заговорил я о ней (драме Островского) »Не так живи, как хочется«. — А.Ж.) по поводу омерзительной пародии на нее, сочиненной г. Потехиным *senior* и весьма успешно производимой на сценах российских под названием «Чужое добро впрок не идет», где всё есть: и загул совершенно дурашного мужика до чертиков и уголовщины, и темная сила в виде барского лакея, и жена — обычно весьма гнусных свойств баба, и гульба, и хороводы, и песни — всё, кроме поэзии, или, лучше сказать, где поэзия драмы Островского бессмысленно сведена в грязь смрадную и непроходимую, как бывает всегда при дагерротипном перенесении жизни в искусство»¹⁰.

Потехин, несмотря на условность и использование некоторых элементов поэтики притчи, — писатель натуралистического склада, и в этом его коренное отличие от Островского. В его пьесах чувствуется установка на силу самого жизненного факта как основной способ создания максимального драматического эффекта. «Сошла с ума», «покончила с собой» — всякое сообщение подобного рода достаточно сильно действует на нас само по себе, вне всякого эстетического освоения и анализа. С этим и работает Потехин, заставляя зрителей увидеть подобные вещи на сцене. Островский же тонко чувствовал грань между непосредственным воздействием фактов такого рода в жизни и в искусстве. Ему надо понять и починить логику характеров, сплести ткань обстоятельств, с его точки зрения, дело искусства в том, чтобы «происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» (X, 459).

Именно из-за внимания к характерам и обстоятельствам, к законам жизни, а не только их крайним, необычным проявлениям Островскому редко требуются такие чрезвычайные ситуации в финалах, как смерть, сумасшествие. Поэтому за благополучными житейскими развязками его пьес нередко чувствуется такой драматизм и страдание, какие стоят «кровавого» финала.

Натуралистические тенденции литераторов, обращавшихся к теме «простонародья», были отмечены современной им критикой, упрекавшей их в создании «дагерротипов». Однако стремление от создания «дагерротипов» перейти к следующей ступени, от очерка,

⁹ Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 313.

¹⁰ Там же. С. 419.

естественной формы такого «портретирования» реальности, к рассказу или повести, где тип должен быть включен в сложную систему человеческих взаимоотношений, выстроен сюжет, - это стремление нередко завершалось неудачей. «Постройка» произведения часто оказывалась искусственной, поскольку реальный тип включался в систему традиционных литературных ходов. И это тоже было отмечено москвитянской критикой.

В «Обзрении журналов» Б. Алмазов писал: «Поставив себе главной целью отыскивание в русской жизни так называемых живых типов, литераторы наши, как даровитые, так и недаровитые, наполняют ими свои произведения. Менее искусные ограничиваются простым и бесхитростным изображением этих типов и не заботятся не только о том, чтоб столкновение лиц, ими выведенных, породило какой-нибудь сюжет или дало общую идею их произведению, но даже не имеют претензии на то, чтоб между их действующими лицами произошло какое-нибудь столкновение. ...Более искусные не ограничиваются простым изображением типов, добытых при наблюдении над повседневной жизнью: они гнушаются такого рода литературными произведениями и дают им унижительное название дагерротипов. ...В их произведениях является и завязка и развязка, а потому с первого взгляда они представляются не простыми дагерротипами, как произведения литераторов без претензий, но чем-то стройным и целым. ...Всё их преимущество в том, что они не просто дагерротипы, а дагерротипы с разными ухищрениями. ...Берется несколько более или менее живых и верных портретов из действительности, которые потому и составляют комическую сторону произведения. Так как автор не может из столкновения этих лиц сделать завязку, то берется еще одна или несколько пар влюбленных... Они одного покроя с характерами старинных романов и повестей и потому и действуют и чувствуют, как действовали и чувствовали герои доброго старого времени»¹¹.

Народные драмы Потехина, несмотря на новизну материала и актуальность художественной задачи — показать сложность и глубину духовной жизни простонародного героя, — литературной критикой были встречены настороженно. И в положительных, и в отрицательных отзывах сохранялся благожелательный по отношению к автору тон. Так, И. И. Панаев в фельетоне «Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики» писал: «Народная драма из современного быта едва ли еще не более трудная задача, чем историческая драма. Можно ли, увлекаясь своей фантазией, братья за такой предмет?.. Мы говорим об этом так горячо г. Потехину именно потому, что признаем в нем талант и боимся, чтобы он не злоупотребил этим талантом». Панаев считал, что Потехин написал «французскую мелодраму из крестьянского быта»¹².

¹¹ Москвитянин. 1854. № 21–22. Журналистика. С. 35.

¹² Цит. по: Русская драма эпохи Островского. М., 1984. С. 447.

Как и другие произведения из народного быта, драма Потехина не преодолела основной сложности, вставшей перед литературой этого времени: реалистическое, свободное построение сюжета, которое связало бы между собой «народные типы» логикой реальных, житейски достоверных и неповторимо индивидуальных отношений, не давалось писателю. Перечисляя уже многочисленные к этому времени произведения Потехина, А. Григорьев писал: «Ни в одном произведении, нами поименованном, нет целостности, хотя везде эпизоды отдельно взятые — большею частью удивительно хороши, — так, например, барин, являющийся в четвертом действии драмы «Суд людской — не Божий», — сам по себе лицо типическое — в драме он совсем не нужен, даже вреден, как вредно в художественном произведении всё то, что поставлено для резкого выставления голой мысли; так, драматизм положений в этой драме, в основах своих необыкновенный, слишком форсирован, так, лучшие места в этой драме — эпизодические, а между тем идея драмы так глубока по смыслу, сопоставление отношений так верно, пружины захвачены столь новые и столь существенные, что явным образом быстрота выполнения погубила здесь одно из капитальных произведений драматургии»¹³.

Критика «Москвитянина» — и прежде всего сам А. Григорьев — выстраивает определенную «иерархию» писателей, отразивших народную тему. Григоровича, например, приветствуют, так сказать, за доброе намерение — обратиться к изображению героев-крестьян. Однако, по мысли Григорьева (и, кажется, не совсем безосновательной), это стремление объясняется литературными причинами. «Произведения г. Тургенева и г. Григоровича, первых писателей, приступивших к народной речи и народному быту, обязаны своим происхождением темам, заимствованным из общих европейских стремлений, выразившихся в новом отделе романов Занда, в повестях Ауэрбаха и в других произведениях... Простой быт для Занда и других — это утопия, это — желаемое, к которому привел анализ, не дрогнувший при анатомии лиц Ораса и других героев. Прибавить к этому нужно и то естествоиспытательное стремление в литературе, которое заставляет писателей в наше время кидаться жадно на всякий неисследованный быт, на всякие нетронутые нравы»¹⁴.

К этим писателям «Москвитянин» относится с сочувствием и уважением, однако не упускает случая отметить, что изображаемый мир увиден ими извне, что они наблюдатели, а не «хозяева» этого быта и этой речи. «Одно только замечание позволим мы себе сделать вообще обо всех этих рассказах: замечание, относящееся к языку. Г. Тургенев явным образом старается подслушать народную речь, но большею частью переносит на бумагу только выражения:

¹³ Григорьев А. Обзорение наличных литературных деталей//Москвитянин. 1855. № 15–16. Журналистика. С. 207–208

¹⁴ Там же. С. 205.

в постройке речи нет свободы, нет настоящих местных оттенков, видна какая-то тяжелая мозаичская работа»¹⁵.

Через год на страницах журнала был такой же упрек адресован Григоровичу: «Не можем также не поставить в вину г.Григоровичу недостатков языка его произведений. Это, признаемся, в наших глазах дело чрезвычайно важное, и не только важное, но даже насущное: как только писатель взялся за изображение известного быта, первое условие — язык. ...г. Григорович не успел еще усвоить себе народную речь, он, так сказать, до сих пор остается ее учеником, никак не мастером; до сих пор как будто заметно, что он имеет нужду вслушиваться постоянно в разговор народа и даже запоминать целиком его выражения, не видать, чтобы он свободно распоряжался речью, был бы сам ее неиссякаемым источником»¹⁶.

И Тургенев и Григорович (каждый в меру своего дара, разумеется) пишут общелитературным языком, языком дворянской интеллигенции, народная же речь остается для них предметом изображения, как бы «цитатой».

На следующей ступени близости к подлинному постижению народной жизни стоят, по мнению «Москвитянина», Писемский и Потехин - не «приезжие из столицы» наблюдатели, а знатоки простонародного быта. «Читая подробности быта в «Козонке» («Тит Софронич Козонок» — повесть Потехина. — А.Ж.), вы опять видите хозяина, который знает, где что у мужика спрятано, где и как что у него лежит»¹⁷. Потехину, как говорилось выше, предьявлялся упрек в поспешности, которая воспрепятствовала «цельности» его драмы.

Идеалом художника, обратившегося к простонародному быту — патриархальному быту, уточним мы, — стал для «Москвитянина» Островский. Два обстоятельства делали его творчество особенно дорогим для москвитянцев.

Во-первых, Островский стремился к воссозданию положительного народного характера, а то, что характер этот брался не в статике, не как объект любования, а в драматическом столкновении с влиянием современной ложной дворянской «цивилизации» исследовались подстерегающие его опасности и пагубные уклонения, только придавало цену идеалам народной нравственности, которые отстаивали герои.

И во-вторых, ошеломляющая естественность народной речи в пьесах Островского, которая в глазах москвитянцев была доказательством «органичности» его творчества, не имеющего литературные истоки и побуждения, а непосредственно вырастающего на почве национальной русской жизни.

По существу, замечание Григорьева о народном языке у Тургенева и Григоровича в его отличии от Потехина, Писемского и

¹⁵ Москвитянин. 1851. №3–4. Журналистика. С.387.

¹⁶ Москвитянин. 1852. №3–4. Журналистика. С.85.

¹⁷ Москвитянин. 1855. №15–16. Журналистика. С.208.

особенно Островского — это замечание о точке зрения. Записать, заметить, накопить народных словечек можно «извне», но усвоить образ выражения, свободно говорить можно только изнутри. Таким образом, это был не спор о словоупотреблении, а спор об авторской позиции, о дворянской и недворянской литературе.

Уже комедией «Свои люди — сочтемся!» поставленный в ряд первоклассных современных писателей Островский оказался в литературе первым «третьесловным» писателем такого масштаба (напомним, что второй некрасовский сборник, который откроет настоящее значение поэта в русской литературе, выйдет только в 1856 году, когда имя Островского уже вполне утвердится). Неудивительно, что в 50-е и в первую половину 60-х годов к нему было приковано внимание читателей и критики. Он, по удачному выражению С. С. Дудышкина, был «виновником важнейших литературных споров»¹⁸.

Единодушные, с каким приветствовали появление «Своих людей» литераторы разной эстетической ориентации, удивляет. В общем, все восхищавшиеся «Банкротом» видели в нем продолжение гоголевского направления литературы. Позднее, ругая «Бедность не порок», Чернышевский вспоминал: «Первая комедия г. Островского, «Свои люди — сочтемся!», была принята читателями с единодушным одобрением. Мы встречали даже таких, которые, в порыве увлечения, ставили эту комедию выше «Недоросля» и «Горе от ума», наравне с «Ревизором». И такое увлечение не сердило тех, которые не разделяли его, — так оно было естественно»¹⁹.

В сознание публики Островский вошел как писатель «обличительного» направления. И острота социального критицизма в «Банкроте» давала к тому основание. Однако москвитянинская критика всегда принимала эту пьесу. Думается, что помимо ее художественной силы имело значение то, что и в ней было изображено столкновение «патриархального» и современного. Нисколько не приукрашивая жизнь старозаветного купеческого дома Большовых, молодых современных хищников Островский рисует еще более отвратительными. В пьесе была, правда, убедительно вскрыта внутренняя связь, существующая между грубостью нравов большовского дома, гнетущей властью самодурства и жесточенностью «эмансипировавшихся» детей по отношению к старикам. Но эта сторона проблематики пьесы не обратила на себя внимания москвитянинской критики.

Идеи молодой редакции «Москвитянина», развиваемые в 1850–1855 годах А. Григорьевым, с очевидностью выражались в пьесах Островского этого времени. Они были своеобразной формой оппозиции нивелирующему гнету дворянско-бюрократической государственности, с одной стороны, и реакцией на все более проявляющуюся в русском обществе тенденцию разрушения традиционной морали под напором разгула индивидуалистических стра-

¹⁸ Отечественные записки. 1860. Т. 128. № 1. Русская литература. С. 38.

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти тт. М., 1949. Т. II. С. 232.

тей — с другой. Мечта о гармонии, о единстве национального культурного сознания вызвала к жизни патриархальную утопию в буржуазно-демократическом духе²⁰.

Во взглядах москвитянинцев, как уже говорилось выше, очевидны элементы романтического мировосприятия: идеализация патриархальных форм жизни и морали доличностного общества, своеобразная асоциальность сознания. В москвитянинских пьесах Островского при всем правдоподобию, жизненности и просто живости каждого из действующих лиц их социальная суть по меньшей мере второстепенна — перед нами прежде всего определенные человеческие типы, а социально характеризуют их в основном семейные функции: отец, мать, дочь, жених, соблазнитель и т.п. Но в век торжества реализма во всех областях искусства неизбежной оказывается и критика существенных сторон романтического мироотношения, прежде всего романтического индивидуализма. Она характерна и для критических выступлений Григорьева, и для художественного творчества писателей круга «Москвитянина».

Москвитянинцы верно почувствовали генетическую связь с романтизмом авторитетнейшего литературного героя предшествующей эпохи — «лишнего человека». В творчестве молодого Писемского критика «лишних людей» доходит до полного непризнания какой бы то ни было их внутренней значительности, что привело писателя к игнорированию важнейших пластов духовной проблематики, связанной с этим явлением. Несколько подробнее об этом будет сказано в главе о драме.

Островский до 60-х годов если и обращается к дворянскому герою, то в остром жанре карикатуры (Вихорев в «Не в свои сани не садись», Мерич в «Бедной невесте»). Позже в «Доходном месте» он рисует Жадова со скептическим состраданием к его беспочвенности, а герой такого типа, помещенный в пореформенную Москву, становится предметом сатирического осмеяния в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

Уже в период натуральной школы литература широко обратилась к изображению «простых людей». Но персонажи этого ряда тогда интересовали и писателей, и читателей прежде всего как типы определенной социальной среды, представители определенного уклада жизни. В литературе 50-х годов со всей остротой чувствовалась потребность изобразить характер человека из народной среды как индивидуальность, создать литературного героя, сопоставимого и противопоставленного привычному положительному герою предшествующей литературы — дворянскому интеллигенту, «лишнему человеку». Формирующийся в 50-е годы жанр «драмы из народного быта» — одна из первых попыток решить эту задачу, а одним из пионеров крестьянской темы на сцене, как мы видели, стал близкий «Москвитянину» А. А. Потехин. Искания писателей-москвитянинцев в этой области привлекали внимание критики как

²⁰ Подробнее об этом см. в кн.: Журавлева А. И. А. Н. Островский-комедиограф. М., 1979.

явления принципиальные, а имена Потехина, Писемского и Островского тогда нередко объединялись как имена драматургов «реального направления».

Как соединить «натуральность» и всеми ощущавшийся накал драматизма русской жизни в исходе николаевского царствования и накануне реформы? Эта задача оказалась весьма сложной. Спорили и о том, дает ли вообще русский «простонародный быт» почву для драмы и тем более для трагедии. Литература ответила на этот спор своим живым опытом: в 1859 году одновременно были удостоены академической премии за лучшее драматургическое произведение года две драмы из народного быта: «Горькая судьбина» Писемского и «Гроза» Островского. Но оба этих произведения уже как бы «не вмещались» в рамки москвитянинской утопии.

Писемский, всегда чуждый иллюзий, «Горькой судьбиной» переступил границы «идиллического» изображения простонародного быта, которое считалось необходимым в кругу «Москвитянина». Подготовка крестьянской реформы, кипевшая вокруг этого вопроса борьба идей вызвала огромный интерес к крестьянской теме в литературе и острую полемику вокруг произведений о крестьянах. Именно в период создания «Горькой судьбины» идет быстрое самоопределение революционно-демократической и либерально-реформистской идеологии. Писемский не принадлежал ни к тому, ни к другому направлению общественной мысли, и это определило почти общее недовольство, встретившее пьесу как при ее появлении в печати, так и после театральной премьеры, которая состоялась значительно позже из-за цензурного запрета.

Как известно, Писемский не имел ясной политической программы, но сильной стороной его было прекрасное знание русской жизни. Он умел видеть жизнь, и неизменным художественным принципом его было правдивое и неприкрашенное изображение виденного. В письме к И. С. Тургеневу от 19 апреля 1877 года он говорит: «...художник прежде всего должен быть объективен и беспристрастен и вовсе не обязан писать для улады каких-либо партий»²¹. Эта установка Писемского — считать первоосновой художественного творчества верность жизненной реальности, факту действительности — была для него благотворной. Независимо от собственных теорий автора читатель получал в его произведениях такой материал, который позволял ему делать самостоятельные выводы. Именно поэтому лучшие произведения Писемского, где он был верен этому принципу и где писал о том, что знал в совершенстве, обретали долгую жизнь, как это случилось с «Горькой судьбиной».

История восприятия этой замечательной пьесы складывалась крайне неблагоприятно. Напечатана она была в момент, когда серьезная критика обоих лагерей выше всего ценила ясность авторской программы и определенность ее выражения. Различные мемуарные свидетельства и переписка современников драматурга

²¹ Писемский А. Ф. Письма. М., Л., 1936. С. 356–357.

дают сведения о том, что развязка пьесы менялась в процессе работы, однако варианты этих перемен приводят различные. Считается, что окончательное решение было подсказано актером Мартыновым²². Отчасти колебания Писемского были действительно связаны с опасениями цензурного характера. Но следует признать, что, каковы бы ни были причины, Писемский в конце концов выбирает наименее романтический, наиболее далекий от литературной условности и житейски достоверный, правдоподобный финал. Именно из-за того, что жертвой ярости Анания становится невинный младенец, раскаяние героя отнюдь не имеет характера социального смирения. Страшная правда этого эпизода была слишком необычна в литературе. Не случайно она не была принята такими диаметрально противоположными по своей позиции критиками, как Добролюбов и Д. Д. Ахшарумов. «Сильный человек, лихой парень пошел к жене в горницу и убил у нее грудного ребенка, а сам дал тягу в окно»²³, — писал Ахшарумов. Добролюбов, как известно, критиковал «Горькую судьбину» в статье о «Грозе» Островского: «Ананий... восплаещается гневом и, весьма почтительно объясняясь с помещиком, грубит, однако же, бурмистру, колотит свою жену и, наконец, разъярившись донельзя, хватает младенца об угол головой»²⁴.

Критическая борьба вокруг драмы разгорелась уже при обсуждении пьесы в Академии наук, куда она была представлена на Уваровский конкурс. Первый рецензент, А.С.Хомяков, объективно отметил сильные стороны пьесы: «Характеры верны, просты и хорошо выдержаны. ...Речь довольно жива, проста и народна»²⁵. Но, поскольку главные герои, по мнению критика, не вызывают сочувствия, Хомяков совершенно не принял пьесу как художественное целое.

Ахшарумов, второй рецензент, дал резко отрицательный отзыв. «Горькая судьбина» одновременно с «Грозой» получила премию исключительно благодаря энергичной поддержке академика П. А. Плетнева.

Следующая волна недовольства была вызвана появлением пьесы в печати, причем издания разной общественной ориентации в данном случае проявили редкое единодушие.

Славянофильская «Русская беседа» поместила статью К. С. Аксакова, большая часть которой представляет собой литературную пародию на пьесу. «В этой драме г. Писемский показывает публике русского крестьянина высокой нравственности. Неправда, отсюда проистекающая на каждом шагу, мутит душу. Нам невольно вспоминаются и поводильщики медведей, и показывальщики

²² См.: Анненков П. В. Художник и простой человек // Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. VIII. С. 771.

²³ Отчет о четвертом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1866. С. 60.

²⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти тт. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 335 (далее ссылки на это издание в тексте).

²⁵ Отчет... С. 50, 52.

райков, и содержатели великанов и альбиносов. Как будто слышишь такую речь: «Вот, господа, дикий человек, русской крестьянин, мужик Ананий, — сел не в свои сани. В Питере купцом быть захотел, в столичном просвещение понаторел, а все ухватки мужицкие имел. А как есть он мужик торговый, бык здоровый, нрав суровый. (Повернись-ка, Ананий! Видите, господа, какой плотный, а смотрит как дико, борода рыжая.) А всё же он мужик честный, всем известный. И в Питере был, да Бога не забыл. (Покажи-ка, Ананий, как ты крестишься. Видите, господа: как он серчает и зенки выворачивает.) А всё же он, дикой человек, русский крестьянин, — всё же он христианин. Укрываючись от людей, душой измаялся, в грехе своем покался. Сам людям объявился, в суд пришел — повинился. Себя одного виноватым поставил, всех лютых злодеев своих оправил. Никому более не мстил, врагов своих простил. (Ну, покажи, Ананий, как ты врагов своих прощаешь. Видите, господа, как он врагов прощает: рукой машет и на лице чувствие.) — Будет, господа! Штука кончена»²⁶.

Радикальная критика не приняла народную драму Писемского, так как жадно ожидаемый ею мужицкий герой, конечно, должен быть не таким. ««Горькая судьбина», рисуя нам Анания Яковлева, говорит: «Вот каков русский человек, когда он почувствует немножко свое личное достоинство и вследствие того расходится!». И критики, признающие за «Горькой судьбиной» общее значение и видящие в Анании тип, делают соучастниками этой клеветы, конечно, ненамеренной со стороны автора», — писал Добролюбов (6, 336).

Общей чертой всех отрицательных критических оценок, встретивших «Горькую судьбину» в момент появления ее в печати, было желание видеть в пьесе Писемского изображение идеального народного характера. Но этой задачи нет в пьесе. Предметом художественного интереса Писемского было не создание образа идеального героя, а именно вся конфликтная ситуация, сложившаяся между героями на почве крепостнических отношений. Автору важно было точно обрисовать характерные, жизненно достоверные, узнаваемые типы. Поставленные друг к другу в драматические отношения, столь обычные в жизни крепостной усадьбы, действующие лица пытаются разрешить их, мучаются, совершают роковые ошибки, терзают друг друга, и при этом события развиваются, диктуемые логикой характеров и мерой понимания жизни героями, а не представлением автора о должном или недолжном разрешении конфликта.

В характерах героев «Горькой судьбины» не было ничего выдуманного, они, отнюдь не будучи идеальными, живо выражали те процессы, которые происходили в крепостнических поместьях накануне реформы: и пробуждение самосознания крестьян, и патриархальные представления мужиков о нравственности и семейной жи-

²⁶ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 248.

зни, и своеобразное пробуждение совести в барине, его нравственная тревога и вместе — безволие и вялость, неспособность к действию, так сказать, вырождение барственности. Замечательно верно обрисован и тип бурмистра, угрожающего барину, а попутно под шумок разговоров о своей рабской преданности обкрадывающего его, и крестьянский мир, который многие интеллигенты того времени представляли себе воплощенной совестью, но который на деле нередко оказывался орудием в руках тех, кто выставлял миру угощение. Нечего и говорить о выразительной достоверности фигур чиновников, предводителя дворянства с его легким отношением к барским грешкам и защитой сословной помещичьей чести.

Правдивость картины, нарисованной Писемским, тогда же отметил Толстой, столь чуткий к фальши и столь хорошо знавший по опыту русский поместный быт. «Драма Писемского мне очень и очень понравилась: здорово, сильно и правдиво, невыдуманно. Но и в ней он, как и в других своих отличных вещах, не избег неловкостей ужасных. Как этот барин на барьер мужика вытягивать хочет?»²⁷ — писал Толстой из Ясной Поляны А. В. Дружинину, прочитав пьесу.

Толстой немедленно отреагировал на единственное, пожалуй, место пьесы, где Писемский дал волю своей авторской насмешке над Чегловым-Сокозиным, заставив его сделать это нелепое предложение Ананию. Поэтому едва ли можно согласиться с Толстым в том, что это «неловкость». Писемский и рассчитывает на очевидную бессмысленность такого способа разрешения конфликта. Это предложение тонко характеризует не только Чеглова, но и Анания, с достоинством указывающего на невозможность такого выхода, да и всю ситуацию в целом. Ясно, что человек, способный вызвать Анания на дуэль, и во всех остальных своих поступках столь же беспомощен перед лицом жизни. Понятна и роль бурмистра в жизни такого барина. Кажется, никто из критиковавших пьесу не обратил внимания на ее заглавие. Между тем названия пьес Писемского — очень важный элемент их поэтики. Только три пьесы раннего периода названы нейтрально, начиная с «Горькой судьбины», Писемский именно заголовком дает авторскую оценку, авторское понимание событий или изображенных характеров²⁸. Хотелось бы подчеркнуть, что в произведении, предназначенном для сцены, это (как и авторское указание на жанр) имеет особое значение, неизмеримо большее, чем в повествовательной прозе. Первое, что видит зритель в театре, — афиша или программа, с этого момента он определенным образом настроен на восприятие того, что ему предстоит увидеть. Конечно, это имеет значение и для читателя пьесы, но он-то может вернуться к началу, перечитать какие-то страницы, продумать их, прервав чтение. Спектакль же задает восприятию четкий временной ритм, здесь, как и в жизни, ничего

²⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 60. С. 317.

²⁸ Исключение — две исторические пьесы с нейтральными названиями: «Поручик Гладков» и «Милославские и Нарышкины».

нельзя остановить или замедлить по своей воле. Поэтому так важно, чтобы между зрителем и сценой сразу установилась некая молчаливая договоренность о понимании основной линии спектакля, действия, происходящего на глазах, здесь, сейчас.

Название, перечень действующих лиц и ремарки — вот где Писемский имеет возможность непосредственно «появиться» в пьесе, что-то сам прибавить к тому, как говорят и действуют персонажи, что-то дополнительно сообщить о них. И он этим пользуется очень активно, чем дальше, тем все больше расширяя для себя эту возможность. В «Горькой судьбине» в перечне героев лишь точно комментируется их социальное положение. В «Самоуправцах» появляются уже и краткие характеристики. Например: «Филька, молодой садовник, малый работающий, притворяется только, что думает, а совершенно не может этого».

В названии «Горькой судьбины» сразу содержатся и общая оценка ситуации, в ней изображенной, и указание на то, что главный интерес здесь сосредоточен на крестьянах, житейская драма рассмотрена с их точки зрения. Ведь не общелитературное «судьба», а фольклорное «судьбина» вынесено в заглавие. Название пьесы ясно свидетельствует, что Писемский считает predetermined трагический исход «банальной» истории, сотни тысяч раз повторявшейся в жизни крепостных усадеб. Именно общий уклад жизни так завязал роковой узел, что благоприятного исхода нет.

Конечно, всех современников Писемского волновал вопрос: каким же окажется мужик, доведенный до крайности гнетом крепостного состояния? Каков он будет — эта вековая жертва русской жизни — теперь, когда вот-вот выйдет на авансцену истории? Но парадокс был в том, что именно на этот вопрос каждая из литературно-общественных партий имела свой ответ и хотела увидеть в произведениях искусства его подтверждение. В этом смысле чем ярче, правдивей, убедительней было художественное исследование, результат которого с этим ответом не совпадал, тем неприязненней оно бывало встречено.

Вскоре прозвучит знаменитое: «К топору зовите Русь!». И страстно хотелось великим утопистам-демократам, чтобы «топор» этот обрушился не стихийно, круша что под руку попадет, а сознательно и с выбором. Но жизнь давала печальные примеры вспышек отчаянных и гибельных. Революционной сознательности у крестьян, как известно, не оказалось и в 1905 году, и ждать ее от Анания было иллюзией²⁹.

А для славянофилов мужик и в предельном отчаянии не должен был убивать младенца. Не тот это грех, который смирением и раскаянием отмывается начисто.

²⁹ Да и в разбойники в середине XIX века уйти было не так просто, это не XVII столетие. Так что неверно, думается, считать вынужденной уступкой цензуре отказ Писемского от такого финала комедии (о чем есть мемуарные свидетельства, достоверность которых неясна). Окончательный вариант реалистичнее, достовернее, во всяком случае в художественной системе Писемского, которая совершенно чужда условности.

Неприкрашенный ужас реальности современниками не был оценен как самое яркое, убедительное свидетельство общего невыносимого неблагополучия жизни в крепостной усадьбе. Быть может, потому, что высокий моральный дидактизм, который давали даже такие шедевры русской трагедии, как пушкинский «Борис Годунов», не был свойствен дару Писемского, а между тем его привычно ждали от драмы. В пьесе же все ровно и буднично. Не символическая гроза гремит над запутавшимися «грешниками», а хитрый жуликоватый бурмистр, и обманутый было крестьянский мир, и благодушный предводитель дворянства с привычной житейской помещицкой философией³⁰ — вот через кого совершается трагический рок, «судьбина». Это не значит, конечно, что вина полностью снята с героев, но в пьесе действует именно та диалектика личной вины и невозможности ее избежать, которая столь характерна для атмосферы трагедии. И у Анненского в 1905 году были все основания рассматривать «Горькую судьбину» в контексте размышлений о трагедии. Вывод критика о социальном характере драмы Писемского представляется совершенно верным³¹.

Анненский отрицал влияние театральных впечатлений на свои интерпретации драматических произведений. Вероятно, субъективно он был в этом вполне искренен. Но есть ведь еще исторический опыт и такая трудноуловимая, но важная вещь, как национальная культурная память. Это и позволило Анненскому (наряду, конечно, с его художественной чуткостью и критической одаренностью) так глубоко и точно понять пьесу, которая к тому времени стала уже театральной классикой.

Нередко приходится читать, что, скажем, Косицкая трактовала роль Лизаветы ближе к ее объективному смыслу в произведении, а Стрепетова — вопреки Писемскому, но зато придавала пьесе смысл более бунтарский, прославляя свободу чувства, выдвигая Лизавету как главную героиню. Действительно, в истории сценического бытования пьесы были разные трактовки героев и даже разные центры спектакля: то Ананий, то Лизавета. Но едва ли можно при этом ставить вопрос так: кто вернее отразил пьесу? В том-то и победа Писемского-драматурга, что персонажи его драмы верно поставлены и введены в действие, а дальше уже вступает в силу сотворчество актера и зрителя. Фигуры оживают и вступают в бесконечно многообразные отношения реальной действительности, которые заведомо шире любой концепции, ибо изначально ее включают в себя и предусматривают. Эту свободу, которую Писемский оставил актеру — а значит, и нам, зрителям, — гениально почувствовала Стрепетова. В своих воспоминаниях о работе над ролью Лизаветы она писала:

«Во время грозного объяснения Анания с женой в зрительном зале водворялась мертвая тишина. ... Писемский как чуткий ху-

³⁰ Не близкий ли моральный комплекс исследует Лев Толстой, рисуя Стиву Облонского?

³¹ См.: Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.

дожник понял, что такие сцены можно только переживать, а не играть, что всякое искусство тут бессильно, а потому отнял у Лизаветы в первом действии все слова, за исключением самых необходимых, в распоряжении актрисы остались только жест и мими-ка. Можешь — играй, нет — не берись»³².

Спектакли «Горькая судьбина» и «Гроза» с участием Стрепетовой стали не только театральным, но и общественным событием в русской жизни. Так, войдя вместе в русскую литературу, эти пьесы снова объединились в творчестве гениальной народной актрисы.

Общественная потребность в изображении идеального народного характера была удовлетворена Островским в «Грозе». В ней было совершенно открытие героического характера, именно поэтому так восторженно принял Катерину Добролюбов, впервые сопоставивший решения Писемского и Островского. «Не так понят и выражен русский сильный характер в «Грозе». Он прежде всего поражает нас своею противоположностью всяким самодурным началам. Не с инстинктом буйства и разрушения, но и не с практической ловкостью улаживать для высоких целей свои собственные делишки, не с бессмысленным трескучим пафосом, но и не с дипломатическим, педантским расчетом является он перед нами. Нет, он сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны. Он водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим» (6, 337). В этих словах, конечно, выражена пока еще не характеристика Катерины, а именно понимание идеального национального характера, необходимого в переломный момент истории. Такого, который мог бы послужить основой широкого демократического движения против самодержавно-крепостнического уклада, как надеялись революционные демократы в преддверии крестьянской реформы. Если вдуматься, то, за исключением «веры в новые идеалы», Катерина действительно обладает всеми свойствами характера, которые перечисляет Добролюбов, понятно поэтому, что именно «Гроза» давала возможность «Современнику» столь решительно высказать свои представления о назревающем в русской истории переломе. Понятие «самодурство», введенное в литературу Островским, истолковано в статьях Добролюбова расширительно, как «эзоповское» название всего уклада русской жизни в целом.

Видя в героине «Грозы» новый тип, который, как надеялись публицисты «Современника», выходит на арену исторической деятельности, Добролюбов анализирует его в критическом сопоставлении с теми типами русской жизни, с которыми ранее литература связывала надежды на благотворные перемены в действительности.

³² Стрепетова П. А. Минувшие дни. М.; Л., 1934. С. 340–341.

«Очевидно, что характеры, сильные одной логической стороной, должны развиваться очень убого и иметь весьма слабое влияние на жизненную деятельность там, где всю жизнь управляет не логика, а чистейший произвол. Не очень благоприятно господство Диких и для развитых людей, сильных так называемым практическим смыслом. ...Подхалюзины и Чичиковы — вот сильные практические характеры «темного царства»... Самое лучшее, о чем можно мечтать для этих практиков, это уподобление Штольцу, то есть умение обделывать кругленько свои делишки без подлостей; но общественный живой деятель из них не явится. Не больше надежд можно полагать и на характеры патетические, живущие минутою и вспышкой. Их порывы случайны и кратковременны; их практическое значение определяется удачей. Пока все идет согласно их надеждам, они бодры, предприимчивы; коль скоро противодействие сильно, они падают духом, охлаждаются, отступают от дела и ограничиваются бесплодными, хотя и громкими восклицаниями... Таким образом, перебирая разнообразные типы, явившиеся в нашей жизни и воспроизведенные литературою, мы постоянно приходили к убеждению, что они не могут служить представителями того общественного движения, которое чувствуется у нас теперь... Решительный, цельный русский характер, действующий в среде Диких и Кабановых, является у Островского в женском типе, и это не лишено своего серьезного значения. Известно, что крайности отражаются крайностями и что самый сильный протест бывает тот, который поднимается, наконец, из груди самых слабых и терпеливых» (6, 338).

Именно со статьи Добролюбова сложилась в русской культуре прочная традиция трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточены мощные потенции народного характера. Основания для такой трактовки, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского. Когда в 1864 году, в условиях спада демократического движения, Писарев оспорил добролюбовскую трактовку Катерины в статье «Мотивы русской драмы», то, быть может, иной раз более точный в мелочах, в целом он оказался гораздо дальше от самого духа пьесы Островского. И это неудивительно: у Добролюбова и Островского оказалась одна важнейшая, сближающая их идея, чуждая Писареву. Это вера в обновляющую силу здоровой природы, в силу непосредственного органического влечения к свободе и отвращения к лжи и насилию, в конечном итоге — вера в творческие начала народного характера. Просветители писаревского толка основывали свои надежды на том, что народ окажется способен к возрождению, к историческому творчеству тогда, когда он будет просвещен теорией, наукой. Поэтому для Писарева видеть народный героический характер в «непросвещенной» купчихе, предающейся «бессмысленным» поэтическим фантазиям, — нелепость и заблуждение. Добролюбов же и Островский — оба верят в благотворную силу непосредственного духовного порыва пусть даже и «неразвитого, непросвещенного» человека. Но пришли они к этой вере разными путями. Островский никогда не разделял убеждения

в необходимости революционных преобразований общества, составляющего самую основу и суть воззрений Добролюбова. Рассматривать «Грозу» как результат прямого воздействия на драматурга критики «Современника», как это иной раз делается, явное упрощение. «Гроза» — результат честного и пристального художественного анализа современной Островскому действительности и итог его предшествующей творческой эволюции.

Творческий путь Островского в отличие от многих других русских классиков лишен был резких, «катастрофических» переломов, прямого разрыва со своим собственным вчерашним днем. И «Гроза», являясь, безусловно, новым, этапным произведением Островского, тем не менее многими нитями связана с предшествующим периодом развития драматурга. Эта связь так глубока и органична, что пьеса не может быть понята без учета ее внутренних связей с пьесами «москвитянинского» периода.

В «Грозе» автор обращается к той самой проблематике, которая получила вполне определенное освещение в москвитянинских пьесах. Но теперь он дает нечто принципиально новое и в изображении, и, главное, в оценке мира патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя и гнета неподвижного темного царства — новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды — новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского. Именно это открытие стоит в прямой связи с москвитянинскими пьесами. Размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни простого человека, характерные для москвитянинского периода, были важным этапом в создании положительного народного характера.

Проблема жанровой интерпретации — важнейшая при анализе «Грозы». Если обратиться к научно-критической и театральной традиции истолкования этой пьесы Островского, можно выделить две преобладающие тенденции. Одна из них диктуется пониманием «Грозы» как социально-бытовой драмы. Для нее характерно особое внимание к быту, стремление передать его «плотность» и вместе с тем — своеобразное выравнивание характеров. Внимание постановщиков и, соответственно, зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия, каждое лицо получает равную долю значения и участия в событиях.

Другая трактовка определяется пониманием «Грозы» как трагедии. И она представляется нам более глубокой и имеющей большую опору в тексте Островского. Правда, толкование «Грозы» как драмы опирается на жанровое определение самого Островского. Но нам кажется все же, что и у драматурга это определение было скорее данью традиции: вся история предшествовавшей Островскому русской драматургии не давала образцов такой трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели, хотя бы и легендарные. И в творчестве самого Островского и в последующей русской литературе XIX века «Гроза» в этом

отношении осталась уникальным явлением. Но ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения всё же представляется нам не «социальный статус» героев, а прежде всего характер конфликта. Именно понимание внутренней сущности драматического конфликта и позволяет уяснить подлинный человеческий масштаб втянутых в него героев. Если понимать гибель Катерины как результат столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то «масштаб» героев действительно окажется мелковат для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то «героическая» трактовка ее характера, предложенная Дроблюбовым, окажется вполне правомерной.

Как почти всегда у Островского, пьеса начинается с пространной, неторопливой экспозиции. Драматург не просто знакомит нас с героями и местом действия: он создает как бы образ мира, в котором живут герои и где развернутся события. Именно поэтому в «Грозе», как и в других пьесах Островского, немало лиц, которые не станут непосредственными участниками интриги, но необходимы для уяснения самого уклада жизни.

Действие снова происходит в вымышленном, глухом городке. Но в отличие от москвитянинских пьес город Калинов обрисован подробно, конкретно и многосторонне. В нарушение, казалось бы, самой природы драмы в «Грозе» немаловажную роль играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одним видна его красота, другие пригладелись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора, полета, неразрывный с Катериной. Чистый и поэтичный в начале, в финале пьесы он трагически трансформируется в падение. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу.

Прекрасная природа, картины ночного гуляния молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Катерины о детстве и своих религиозных переживаниях — все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о неизбежной нищете и бесправии большинства жителей, с фантастической, невероятной «затерянностью» калиновской жизни. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира всё усиливается в пьесе. Жители не видят нового и знать не знают других земель и стран. Но и о своем прошлом они сохранили только смутные, утратившие связь и смысл предания (разговор о Литве, которая «к нам с неба упала»). Жизнь в Калинове замирает, иссякает, о прошлом забыто, «руки есть, а работать нечего», новости из большого мира приносит им странница Феклуша, и они с одинаковым доверием выслушивают и о странах, где люди с песьими головами «за неверность», и о железной дороге, где для скорости «огненного змия стали запрягать». «Время в умаление приходит».

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадле-

жал бы к калиновскому миру. Бойкие и кроткие, властные и подначальные, купцы и конторщики, странница и горничная, даже старая сумасшедшая барыня, пророчащая всем адские муки, - все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели, но и Кулигин, выполняющий в пьесе некоторые функции героя-резонера, все-таки тоже плоть от плоти калиновского мира. Образ его последовательно окрашивается драматургом в архаические тона. «Ты у нас антик, химик», — говорит ему Кудряш. «Механик-самоучка», — поправляет его Кулигин. Все технические идеи Кулигина — явный анахронизм для 30-х годов XIX века, к которым отнесено действие «Грозы». Солнечные часы, о которых он мечтает, пришли из древности, «перпетуум мобиле» — типичная средневековая идея, несбыточность которой уже не вызвала сомнения в прошлом столетии, громоотвод — техническое открытие XVIII века. Кулигин — мечтатель и поэт, но пишет он «по-старинному», как Ломоносов и Державин. А рассказы его о нравах калиновских обывателей выдержаны в еще более старых стилистических традициях, напоминая нравоучительные старинные повести и апокрифы (например, описание тяжб и радости судейских при виде ссорящихся почти дословно повторяют сцены наказания грешников в аду, где бесы от радости «руками плещут»). Добрый и деликатный, мечтающий изменить жизнь калиновских бедняков, получив награду за открытие вечного двигателя, он представляется своим землякам чем-то вроде городского юродивого.

Лишь один человек не принадлежит к калиновскому миру по рождению и воспитанию, не похож на других жителей города обликом и манерами — Борис, «молодой человек, порядочно образованный», по ремарке Островского. «Эх, Кулигин, больно трудно мне здесь, без привычки-то! Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что всё это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак», — жалуется он. Но хоть и чужой, не привыкший к обычаям, он все-таки уже взят в плен Калиновым, не может порвать связь с ним, признал над собой его законы. Ведь связь Бориса с Диким даже не денежная зависимость. И сам он понимает, и окружающие ему говорят, что никогда не отдаст ему Дикой бабушкиного наследства, оставленного на столь «калиновских» условиях («если будет почтителен к дядюшке»). И все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться как старшему в семье. И хотя он становится предметом великой страсти Катерины, полюбившей его именно потому, что внешне он так отличается от окружающих ее, все-таки прав Добролюбов, сказавший об этом герое, что он «относится более к обстановке». В известном смысле так можно сказать и обо всех остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они — яркие и живые; разнообразие типов и характеров в «Грозе» дает, конечно, богатейший материал для сценического творчества, но композиционно в центр пьесы вы--

двинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой как бы два полюса калиновского мира.

Образ Катерины, несомненно, соотнесен с образом Кабанихи. Обе они — максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково, религия их сурова и беспощадна, греху нет прощения, и о милосердии они обе не вспоминают. Только Кабаниха вся прикована к земле, все ее силы направлены на удержание, собиравание, отстаивание уклада, она — блюститель окостеневшей формы патриархального мира. Жизнь она воспринимает как церемониал, и ей не просто не нужно, но и страшно подумать о давно исчезнувшем, отлетевшем духе этой формы. А Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Катериной Островский показал, что и в окостенелом мире Калинова может возникнуть народный характер поразительной красоты и силы, вера которого — пусть и мрачная, истинно калиновская — всё же основана на любви, на свободном мечтании о справедливости, красоте, какой-то высшей правде.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, «луч света в темном царстве», по выражению Добролюбова, появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, или железная дорога, о которой рассказывает Феклуша, — это разное историческое время), а родилась, сформировалась в тех же калиновских условиях. Островский подробно говорит об этом уже в экспозиции пьесы, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. Это один из самых поэтичных монологов Катерины. Здесь нарисован идеальный вариант патриархальных отношений и патриархального мира вообще. Главный мотив этого рассказа — мотив всё пронизывающей взаимной любви. «Я жила, ни о чем не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю», — рассказывает Катерина. Но это была «воля», совершенно не вступающая в противоречия с веками сложившимся укладом замкнутой жизни, весь круг которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями. Это мир, в котором человеку не приходится в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности. А потому и нет здесь насилия, принуждения. Идиллическая гармония патриархальной семейной жизни осталась в очень отдаленном историческом прошлом, а в последующие века она, эта гармония, постулировалась в кодексе патриархальной морали, освященной религиозными представлениями³³. Катерина живет в эпоху, когда самый дух этой морали — гармония между отдельным человеком

³³ Особо подчеркнута необходимость разграничивать идеалы патриархального общества, сложившиеся в период его исторически закономерного существования (эта сфера и значима для духовного мира Катерины), и, с другой стороны, органически присущую ему социальную конфликтность, создающую почву для самодурства и определяющую драматизм реального бытия этого общества.

и нравственными представлениями среды — исчез и окостеневшая форма отношений держится на насилии и принуждении. Чуткая душа Катерины уловила это. Выслушав рассказ невестки о жизни до замужества, Варвара удивленно восклицает: «Да ведь и у нас то же самое». «Да здесь всё как будто из-под неволи», — роняет Катерина и продолжает свой рассказ о поэтических переживаниях во время церковной службы, которую она так вдохновенно любила в девичестве.

Важно, что именно здесь, в Калинове, в душе незаурядной, поэтической калиновской женщины рождается новое отношение к миру, новое чувство, неясное еще самой героине.

«Катерина. Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Это смутное чувство, которое Катерина не может, конечно, объяснить рационалистически, — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно, естественно, принимает не форму гражданского, общественного протеста — это было бы несообразно со всем складом понятий и всей сферой жизни купеческой жены, — а форму индивидуальной, личной любви. В Катерине рождается и растет страсть, но это страсть в высшей степени одухотворенная, бесконечно далекая от бездумного стремления к потаенным радостям. Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный, несмыслимый грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. Моральные заповеди патриархального мира для Катерины полны своего первоначального значения и смысла. Она всей душой хочет быть чистой и безупречной, ее нравственная требовательность к себе безгранична и бескомпромиссна. Уже осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит опоры в этой борьбе.

«Катерина. А вот что, Варя, быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что».

И действительно, вокруг нее всё уже рушится, и всё, на что она пытается опереться в своей внутренней борьбе, оказывается пустой оболочкой, которая, в сущности, уже лишена подлинного нравственного содержания. Для Катерины же форма и ритуал сами по себе не имеют значения — ей нужна сама человеческая суть отношений, некогда облекавшихся этим ритуалом. Именно поэтому ей неприятно кланяться в ноги уезжающему Тихону, и она отказывается быть на крыльце, как этого ожидают от нее блюстители обычаев. Не только внешние формы домашнего обихода, но даже и молитва делается ей недоступна, как только она почувствовала над собой власть «грешной страсти». Тут, вероятно, нельзя согласиться с утверждением Добролюбова, что «Катерине скучны сделались молитвы и странники». Напротив, религиозные настроения Катерины даже усиливаются, нарастают по мере того, как на-

растает ее душевная гроза. Но именно это несоответствие между ее греховным внутренним состоянием и тем, чего требуют от нее религиозные заповеди, и не дает ей возможности молиться как прежде: слишком далека Катерина от ханжеского разрыва между внешним исполнением обрядов и житейской практикой, для ее высокой нравственности такой компромисс невозможен. И ей действительно не на что опереться в своей трагической борьбе. Она чувствует страх перед собой, перед неудержным, выросшим в ней стремлением к воле, любовь и воля как-то неразделимо сливаются в ее сознании: «Если я хоть раз с ним увижусь, я убегу из дому, я уж не пойду домой ни за что на свете». И немного позже: «Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай Бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу десь жить, так не стану, хоть ты меня режь!».

Л. М. Лотман отмечает, что Островский усматривает в этических воззрениях народа как бы два основных элемента, два начала. Одно из них — начало консервативное, основанное на признании непререкаемого авторитета, традиции, выработанной веками, и формальной нравственности, исключаяющей творческое отношение к жизни; другое начало — стихийно бунтарское, выражающее неодолимую потребность общества и личности в движении, изменении жестких утвердившихся отношений. «Катерина несет в себе творческое вечно движущееся начало, порожденное живыми и непреодолимыми потребностями времени»³⁴. Однако это стремление к воле, поселившееся в ее душе, воспринимается Катериной как нечто страшное и губительное, противоречащее всем ее представлениям о должном. В моральной ценности своих нравственных представлений Катерина не сомневается, она только видит, что никому в окружающем ее мире и дела нет до подлинной сути этих ценностей. Уже в первых сценах мы узнаем, что Катерина никогда не лжет и «скрыть ничего не умеет». Но это ведь она сама говорит в первом действии Кабанихе в ответ на ее воркотню: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты. Да и Тихон тебя любит». Так она и думает, раз говорит. Но свекрови не нужна ее любовь, ей нужны лишь внешние выражения покорности и страха, а внутренний смысл и единственное оправдание покорности — любовь к старшему в доме — это ее уже несколько не трогает. Все семейные отношения в доме Кабановых являются, в сущности, циничным попранием сути патриархальной морали. Дети охотно выражают свою покорность, выслушивают наставления, несколько не придавая им значения, и потихоньку нарушают все эти заповеди и наказания. «А по-моему, делай, что хочешь, только бы шито да крыто было», — говорит Варя. Она же раскрывает глаза Катерине на меру покорности ее мужа.

«Варвара. С маменькой сидят, запершись. Точит она его те- перь, как ржа железо.

³⁴ А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974. С. 90, 104.

К а т е р и н а. За что же?

В а р в а р а. Ни за что, так, уму-разуму учит. Две недели в дороге будет, заглазное дело! Сама посудит! У нее сердце всё изноет, что он на своей воле гуляет. Вот она теперь ему и надаёт приказов, один другого грозней, да потом к образу поведет, побожиться заставит, что все так точно он и сделает, как приказано.

К а т е р и н а. И на воле-то он словно связанный.

В а р в а р а. Да, как же, связанный! Он как выедет, так и пьёт. Он теперь слушает, а сам думает, как бы ему вырваться-то поскорей».

Да Тихон и сам учит жену, как ужиться с суровой свекровью: «Всё к сердцу-то принимать, так в чухотку скоро попадешь. Что ее слушать-то! Ей ведь что-нибудь надо же говорить! Ну, и пушай она говорит, а ты мимо ушей пропускай!». Катерину отдали замуж молодой, судьбу ее решила семья, и она принимает это как вполне естественное, обычное дело. Она входит в семью Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, заранее ожидая, что муж ее будет над ней властелином, но также и опорой и защитой. Но Тихон ни в какой мере не отвечает этой роли. Незлобивый и слабый человек, он мечется между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. Тихон любит Катерину, но совсем не так, как по нормам идеальной патриархальной морали должен любить свою жену настоящий муж, ее естественный руководитель и защитник. А чувство Катерины к нему совсем не такое, какое она должна бы питать к нему по ее же собственным представлениям. «А ведь ты, Катя, Тихона не любишь», — говорит ей проницательная Варвара. «Нет, как не любить! Мне жалко его очень!» — возражает ей Катерина. Но это возражение не убеждает Варвару: «Коли жалко, так не любишь. Да и не за что, надо правду сказать».

Сцена отъезда Тихона — одна из важнейших в пьесе и в смысле раскрытия в ней психологии и характеров героев, и по ее функции в развитии интриги: с одной стороны, отъезд Тихона устраняет непреодолимое внешнее препятствие для встречи с Борисом, а с другой — рушатся все надежды Катерины найти внутреннюю опору в любви мужа. По глубине и тонкости психологической разработки эта сцена не только первая такой силы у Островского, но и вообще одна из лучших в русской классической драматургии.

Изнемогая в борьбе со своей страстью к Борису, в отчаянии от неминуемого своего поражения в этой борьбе, Катерина надеется, что ее спасет любовь мужа, и просит взять ее с собой в поездку. Но Тихон совершенно не понимает, что происходит в душе жены, ему кажется, что это пустые женские страхи, и мысль связать себя «семейной» поездкой представляется ему совершенной нелепостью. Глубоко обиженная Катерина хватается за последнее внутренне чуждое ей средство, за обряд и принуждение. Она только что была оскорблена официальным наказом, который дает ей под диктовку матери смущенный этой процедурой Тихон. При этом ни он, ни Кабаниха и не подозревают, как близко к истине, где-то совсем рядом с ней проходят эти ритуальные формулы — Кабаниха, требуя,

чтобы сын приказал жене «не заглядываться на парней», с улыбкой, по ремарке Островского, прибавляет: «Оно все лучше, как приказано-то». И вот теперь Катерина сама просит взять с нее страшные клятвы.

«К а т е р и н а. Ну, так вот что! Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...

К а б а н о в. Какую клятву?

К а т е р и н а. Вот какую: чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видеться, чтобы и думать я не смела ни о ком, кроме тебя.

К а б а н о в. Да на что же это?

К а т е р и н а. Успокой ты мою душу, сделай такую милость для меня.

К а б а н о в. Как можно за себя ручаться, мало ль, что может в голову прийти.

К а т е р и н а (*падая на колени*). Чтоб не видать мне ни отца, ни матери! Умереть мне без покаяния, если я...

К а б а н о в (*поднимая ее*). Что ты! Что ты! Какой грех-то! Я и слушать не хочу!»

В сущности говоря, в этой сцене Тихон ведет себя человечно. Да и все его отношение к Катерине совсем не домостроевское, оно имеет личный, даже гуманный оттенок. Ведь это именно он говорит Кабанихе в ответ на ее угрозу, что жена не будет его бояться: «Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит». Но как это ни парадоксально, именно мягкость Тихона (сочетающаяся, правда, с общей слабостью характера) в глазах Катерины не столько достоинство, сколько недостаток. Он не отвечает ее нравственному идеалу, ее представлениям о том, каким должен быть муж. И действительно, он не может помочь ей и защитить ее ни тогда, когда она борется с «грешной страстью», ни после ее публичного покаяния. Реакция Тихона на «преступление» Катерины тоже совершенно не такая, какая диктуется авторитарной моралью в подобной ситуации. Она индивидуальная, личная: он «то ласков, то сердится, да пьет всё», по словам Катерины. А сам он говорит Кулигину: «Вот маменька говорит — ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась! А я ее люблю, мне ее жаль пальцем тронуть».

Дело в том, что молодежь Калинова уже не хочет в быту придерживаться патриархальных порядков. Однако и Варваре, и Тихону, и Кудряшу чужд нравственный максимализм Катерины, для которой и крушение традиционных нравственных норм в окружающем ее мире, и ее собственное нарушение этих заветов — страшная трагедия. В отличие от Катерины, истинно трагической героини, все они стоят на позиции житейских компромиссов и никакой драмы в этом не видят. Конечно, им тяжел гнет старших, но, как мы видим, они научились обходить его, каждый в меру своих характеров. Было бы, конечно, ошибкой в трактовку этих ролей обличительные интонации по отношению к жизненной позиции этих персонажей. Островский рисует их объективно и явно не

без сочувствия. Но масштаб личностей их в пьесе установлен точно: это обыкновенные, заурядные, не слишком разборчивые в средствах люди, которые больше уже не хотят жить по-старому. Формально признавая над собой власть старших и власть обычаев, они поминутно на практике идут против них и тем тоже подтачивают и понемногу разрушают калиновский мир. Но именно на фоне их бессознательной и компромиссной позиции крупной и значительной, нравственно высокой выглядит страдающая героиня «Грозы».

Если воспользоваться распространенной классификацией шекспировских трагедий, то следует признать: «Гроза» — не трагедия любви. С известной долей условности ее можно скорее назвать «трагедией совести». Когда «падение» Катерины совершилось, подхваченная вихрем освобожденной страсти, сливающейся для нее с понятием воли, она становится смела до дерзости, решившись — не отступает, не жалеет себя, ничего не хочет скрывать. «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда!» — говорит она Борису. Но это «греха не побоялась» как раз и предвещает дальнейшее развитие трагедии, гибель Катерины. Сознание греха сохраняется и в упоении счастья и с огромной силой овладевает ею, как только кончилось это недолгое счастье, эта жизнь на воле. Оно тем мучительнее, что вера Катерины исключает понятия прощения и милосердия. Это особенно видно, если сравнить две знаменитые в русской литературе сцены всенародного покаяния героев: признание Катерины и покаяние Раскольникова. Соня Мармеладова уговаривает Раскольникова решиться на этот поступок именно потому, что в таком всенародном признании вины видит первый шаг к ее искуплению и к прощению грешника. Катерина кается без надежды, в отчаянии, не в силах дольше скрывать свою неверность.

Она не видит исхода своей муке, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство — грех еще более тяжкий с точки зрения христианской морали. «Всё равно уже душу свою погубила», — роняет Катерина, когда ей приходит в голову мысль о возможности прожить свою жизнь с Борисом. Но как неуверенно это сказано — целая цепочка уступительных конструкций: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь и видела... Что же: уж всё равно, уж душу свою я ведь погубила». Как это не похоже на мечту о счастье! Катерина и сама не верит, что может теперь узнать какую-нибудь радость. Недаром в сцене прощания с Борисом ее просьба взять ее с собой в Сибирь лишь мелькает в ее монологе как случайная мысль, с которой и не связано никаких особых надежд (никакого сравнения с той настойчивостью, которую она проявляла, прощаясь с Тихоном). Не отказ Бориса убивает Катерину, а ее безнадежное отчаяние примирить свою совесть со своей любовью к Борису и физическое отвращение к домашней тюрьме, к неволе. Любовь Катерины при всей ее одухотворенности в высшей степени непосредственна, но в ней первостепенное, даже основное значение имеет сам акт индивидуальной избирательности чувства, не

нуждающийся в санкции рассудка. Не случайно Катерина ни разу не пытается объяснить ни себе, ни своей confidentке Варваре, почему она полюбила Бориса (ср. с Ларисой Огудаловой, которая прямо говорит, что Паратов — «идеал мужчины»). В «Грозе» же важна не мотивировка выбора. Ведь, как мы видели, Борис, в сущности, лишь внешностью отличается от Тихона, да и не знает его человеческих качеств Катерина до того, как решается на свидание. Важно ее свободное волеизъявление, то, что она вдруг внезапно и необъяснимо для себя, вопреки собственным представлениям о морали и порядке, полюбила в нем не «функцию», так сказать, как это полагается в патриархальном мире, где она должна любить не «личность», не человека, а именно функцию — мужа, свекрови и т. п., а другого, никак с ней не связанного человека. И чем необъяснимее ее влечение к Борису, тем яснее, что дело как раз в этом свободном, прихотливом, непредсказуемом своеволии индивидуального чувства. А оно-то и есть признак нового, признак пробуждения личностного начала в этой душе, все нравственные устои и представления которой определены патриархальной моралью. Гибель Катерины предрешена и неотвратима, как бы ни повели себя люди, от которых она зависит. Она неотвратима потому, что ни ее самосознание, ни весь уклад жизни, в котором она существует, не позволяют проснувшемуся в ней личному чувству воплотиться в бытовые формы.

«Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — в отчаянии кричит Тихон и в ответ на ее грозный окрик снова повторяет: «Вы ее погубили! Вы! Вы!». Но это — мера понимания Тихона, любящего и страдающего, над трупом жены решившегося на бунт против матери. Но было бы ошибкой думать, что это — некий итог пьесы и что Тихону доверено выразить авторскую точку зрения, авторскую оценку событий и доли вины героев.

В «Грозе» вообще все причинно-следственные отношения чрезвычайно осложнены, и это отличает ее от предшествующих пьес Островского. Степень обобщения анализируемых жизненных явлений перерастает ту, что была достигнута в москвитянинских комедиях с их ясной моралистической тенденцией. Там как раз связь между поступком и его неизбежными следствиями всегда была прочерчена очень четко, а потому и ясна была непосредственная, прямая вина отрицательных персонажей во всех бедах и злоключениях героев. В «Грозе» всё обстоит гораздо сложнее. Субъективно герои могут кого-то винить, видеть в ком-то из окружающих источник своих бед. Так они и поступают. Например, Тихон, обсуждая свои семейные беды с Кулигиным, в ответ на его реплику «Маменька-то у вас больно крутенька» так и говорит: «Ну да. Она-то всему и причина». Позже и прямо бросает это обвинение матери. Жалуется на свекровь и Катерина. Но зритель-то видит, что, будь Кабаниха сама кротость, все-таки после измены мужу Катерина не смогла бы жить в его доме. Ведь Тихон жалеет ее, готов простить, а она говорит о нем: «Да постыл он мне, постыл, ласка-то его мне хуже побоев». В ней самой, в ее любви, в ее душе, в ее

нравственных представлениях и высокой моральной требовательности к себе лежит причина трагического исхода ее жизни. Катерина не жертва кого-либо из окружающих персонально, нет, она, если угодно, жертва истории. Мир патриархальных отношений и связей умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостенелой, утратившей смысл формой: житейских связей, «внешней, механической связью», как выразился Добролюбов. Именно поэтому в центре «Грозы» рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников «любовного треугольника», не Борис или Тихон, персонажи совсем другого, «житейского», бытового масштаба, а Кабаниха.

Катерина — протагонист, а Кабаниха — антагонист трагедии. Мы уже говорили о композиционной четкой сопоставленности этих образов в структуре «Грозы», теперь необходимо уточнить, что это, разумеется, контрастная связь, противостояние.

Если Катерина чувствует по-новому, не по-калиновски, но не отдает себе в этом отчета, лишена рационалистического понимания исчерпанности и обреченности традиционных отношений и форм быта, то Кабаниха, напротив, чувствует еще вполне по-старому, но ясно видит, что ее мир гибнет. Конечно, это осознание облекается во вполне «калиновские», средневековые формы простонародного философствования, преимущественно в апокалиптические ожидания. Ее диалог с Феклушей в первом явлении первой сцены третьего действия — не просто «комический момент», а очень важный комментарий к общей позиции Кабанихи в пьесе. Особенность этого диалога в том, что, хотя он характеризует прежде всего Кабаниху и ее мироощущение, «выговаривает» все эти размышления Феклуша, а Кабаниха крепится, важничает, хочет уверить собеседницу, что у них в городе и правда «рай и тишина». Но в самом конце явления ее истинные мысли об этом вполне прорываются, и две ее последние реплики как бы санкционируют и скрепляют апокалиптические рассуждения странницы: «И хуже этого, милая, будет», и в ответ на вздох Феклуши («Нам-то бы только не дожить до этого») Кабаниха припечатывает: «Может, и доживем».

У Кабанихи (и в этом они с Катериной похожи) нет никаких сомнений в моральной правоте иерархических отношений патриархального быта, но уверенности в их нерушимости также нет. Напротив, она чувствует себя чуть ли не последней блюстительницей этого «правильного» миропорядка, и ожидание, что с ее смертью наступит хаос, придает трагизм ее фигуре. Она несколько не считает себя «самодуркой» и насильницей. «Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить», — говорит она детям, и, возможно, она даже не лицемерит.

Здесь уместно будет сказать несколько слов о самом понятии «самодурство». По сравнению с Островским Добролюбов вкладывает в это слово расширительный смысл. В его статьях «самодурство» — подцензурный синоним для обозначения всего самодержавно-крепостнического уклада русской жизни (поддержанный,

кстати, и звуковым сходством этих слов). И именно этим специфическим добролюбовским значением и пользуются современные нам интерпретаторы «Грозы», когда объединяют под словом «самодуры» и Кабаниху, и Дикого, «сильных» калиновского мира. Но в народном языке, откуда взято драматургом это слово, оно имеет несколько иной смысл, который закреплен за ним и в пьесах Островского, в частности в «Грозе». В пьесе «В чужом пиру похмелье» дается толкование этого слова.

«И в а н К с е н о ф о н т о в и ч. Самодур! Это черт знает что такое! Это слово неупотребительное, я его не знаю...»

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а. Уж и вы, Иван Ксенофонович, как погляжу я на вас, заучились до того, что русского языка не понимаете. Самодур — это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он всё свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежат, а то беда...»

Самодурство — не порядок патриархального мира, а разгул своеволия властного человека, тоже по-своему нарушающего порядок и ритуал. В этом смысле самодурство Дикого, безусловно, также признак разложения патриархальных порядков (наблюдение Н. Н. Скатова)³⁵. Кабаниха его вовсе не одобряет и даже относится с презрением к буйству Дикого как проявлению слабости.

На сообщение Дикого, что у него дома война идет, она спрашивает: «Да кому ж там воевать-то? Ведь ты один только там воин-то и есть».

Д и к о й. Ну так что ж, что я воин? Ну, что ж из этого?

К а б а н о в а. Что? Ничего. А и честь-то невелика, потому что воеешь-то ты всю жизнь с бабами. Вот что. ...Уж немало я дивлюсь на тебя: столько у тебя народу в доме, а на тебя на одного угодить не могут».

Самой Кабанихе, сколько бы она ни точила детей за непочтение и непослушание, и в голову не придет жаловаться посторонним на непорядки в ее собственном доме. И потому для нее публичное признание Катерины — страшный удар, к которому вскоре присоединится опять-таки открытый, на людях бунт ее сына. В финале «Грозы» не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи. Разумеется, как это и должно быть в трагедии, антагонистка трагической героини не вызывает зрительского сочувствия.

Типичным признаком трагедийной структуры является и чувство катарсиса, переживаемое зрителем во время развязки. Смертью своей героиня освобождается и от гнета, и от терзавших ее внутренних противоречий, а тюрьме, в которой она страдала, гибель ее нанесла непоправимый удар.

³⁵ Ведь патриархальная мораль, утверждая власть старших, как известно, и на них налагает определенные обязательства, по-своему подчиняя закону и их. Другое дело, что в реальности, в быту признание абсолютной, непререкаемой и освобожденной от всякой критики власти неизбежно чревато злоупотреблением этой властью, как бы «провоцирует» своеволие власть имущих — самодурство.

Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Здесь через любовно-бытовую коллизию был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию происходило во многом благодаря торжеству лирической стихии в «Грозе».

Лиризм «Грозы», столь специфичный по форме (А. Григорьев тонко заметил о нем: «как будто не поэт, а целый народ создавал тут...»), возник именно на почве близости мира героя и авторского сознания.

Новым словом молодого Островского было воскрешение в литературе сознания и нравственного облика древнерусского, допетровского человека, это оказалось возможно потому, что такое сознание оставалось исторической реальностью, продолжало существовать в непривилегированных сословиях — прежде всего в крестьянстве — еще в середине прошлого столетия.

Надежды на преодоление социальной розни, разгула индивидуалистических страстей и устремлений, культурного разрыва образованных классов и народа на почве воскрешения идеальной патриархальной нравственности, которые Островский и его друзья питали в 50-е годы, не выдержали испытания реальностью. Прощанием с ними и была «Гроза». И прощание такое только и могло совершиться в трагедии, поскольку утопия эта не была заблуждением частной мысли, но имела глубокий общественно-исторический смысл, выразила состояние народного сознания на переломе.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В СЕРЕДИНЕ ВЕКА

Во всей русской культуре 60-е годы XIX века характеризуются обостренным интересом к истории. Это явление типично для переходных периодов в жизни России. Как это бывало и прежде, размышляя о своей современности, многие писатели 60-х годов обращались к крупным историческим событиям прошлого, когда решались судьбы страны, когда выходил на авансцену истории народ, в другие, «тихие», периоды оставшийся, как представлялось издали, безгласной почвой и объектом исторических деяний. Царствование Грозного, Смутное время, Петровская эпоха — вот, пожалуй, три исторических узла, чаще всего привлекавших внимание писателей.

В 60-е годы появляются выдающиеся труды по истории С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова, И. Е. Забелина. Публикуется множество ценнейших исторических документов. Русские писатели развивают историческую тему в произведениях самых разных жанров, от романа до сатиры. Создаются «Война и мир», «История одного города», драматическая трилогия А. К. Толстого, историческая драматургия Островского.

Но в 60-е годы наряду с традиционным зарождается и развивается также другой аспект интереса к истории. Это интерес к частному быту русских людей ушедших эпох. Русская история предстает на сцене «домашним образом» (выражение Пушкина). Таковы пьесы «Воевода» Островского, «Самоуправцы» Писемского, «Свят Фадееч» А. Н. Чаева, комедии и драмы Д. В. Аверкиева.

Успехи исторических наук, развитие источниковедения, широкая публикация материалов и исследований, затрагивавших не только государственный, но и частный быт прошлого, — всё это породило в 60–70-е годы крепнущее ощущение психологически-бытового единства национального сознания и склада личности, сохранявшегося на протяжении веков. Оказалось, что не только современные общественные отношения, но и современные типы имеют глубокие исторические корни. С другой стороны, обнаруживалось, что разные исторические эпохи налагали каждая свою печать на физиономию русских людей.

Во второй статье цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», запрещенной цензурой и опубликованной только в 1919 году, Григорьев подробно развивает мысль о близости «коренных русских типов», выведенных в народных комедиях Островского, с миропониманием и психологическим складом людей петровского времени. Проводя параллель между представлениями этих героев и идеями, развитыми в сочинении И. Т. Посошкова «О скудности и богатстве», Григорьев доказывает мысль о единстве народного сознания на протяжении веков.

Действительно, мир сохранившего старинный допетровский бытовой уклад патриархального купечества, впервые введенный в большую литературу Островским, был показан им в живых связях и нередко драматических столкновениях с современностью. Это позволяет в известном смысле говорить уже об историчности пьес молодого Островского.

В пореформенный период драматург обращается также к историческим сюжетам в традиционном понимании этого слова.

Исторические пьесы Островского обычно рассматриваются исследователями его творчества как бы несколько изолированно от основного корпуса его сочинений. Это, действительно, до известной степени особый мир внутри единого целого, именуемого нами «театр Островского».

Обособленность исторических драм сказалась уже в том, что в отличие от абсолютного большинства пьес Островского, всегда бывших репертуарными, исторические драмы в общем такого места в русском театре не завоевали (за исключением написанной в соавторстве с С. А. Геденовым «Василисы Мелентьевой»). При несомненных литературных достоинствах, ярких сценах и характерах, которые встречаются в этих пьесах достаточно часто, всё же представляются явным преувеличением и даже утратой объективности утверждения многих специалистов по творчеству Островского, что это лучшие русские исторические пьесы. Думается, что в этой области у Островского как раз были соперники среди современников. Конечно, здесь сказались и дар Островского, и его прекрасное знание истории, и его редкое чувство языка. И всё же при чтении этих пьес невольно вспоминаешь и собственное признание драматурга в том, что он наиболее склонен к изображению жизни в комической форме, и то, как он представлял себе русскую национальную художественную одаренность. «Как отказать народу в драматической и тем более 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 — всё это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки. Такой народ должен производить комиков, и писателей, и исполнителей» (X, 36).

Несмотря на индивидуальную склонность Островского к современной социально-бытовой драматургии, комедии прежде всего,

его общая концепция театра как театра народного требовала от него исторической драмы. «Бытовой репертуар, если художествен, т.е. правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики... Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству» (X, 138).

В русской литературе XVIII и первой половины XIX века ведущим жанром исторической драматургии была трагедия. Островский в своей декларации выдвигает жанр исторической драмы и хроники, что глубоко соответствовало запросам эпохи и отвечало самой демократической сути его реализма.

Жанр трагедии в исторической драматургии 60-х годов был представлен трилогией А. К. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного» (1864), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1869). Каждая из пьес в соответствии с законом жанра выдвигает в центр действия яркую индивидуальность — героя, оказывающегося носителем трагической вины.

Толстой обращается к предьстории Смутного времени, ища истоки «многих мятежей» и бедствий, постигших Русь в начале XVII века, в правлении Ивана Грозного. В этом выборе материала Толстой-драматург, как и Толстой-лирик, остается ярким представителем дворянской культуры, выражая идеи дворянского просветительства. Его историческая трилогия исследует трагедию самовластия, не только чреватого преступлениями и бедами для окружающих и страны в целом, но и разрушающего личность, как бы в самом себе таящего возмездие. Именно поэтому в каждой из пьес внимание сосредоточено на судьбе и психологии героя, что и продиктовало писателю выбор жанра. Но замысел Толстого, аналитический по самой своей сути и касающийся при этом не индивидуальных коллизий, а коллизий исторического процесса, вместе с тем не укладывался в рамки трагедии. Пришлось создать цикл трагедий. Можно предположить, что, пожалуй, замысел был скорее романно-эпическим и даже, как это ни покажется парадоксальным, в чем-то перекликался с историко-философскими размышлениями автора «Войны и мира». Разумеется, речь идет не о решениях, а о постановке проблем, хотя и на весьма различном материале. Оба автора размышляют о законах истории и о соотношении индивидуальной воли (А. К. Толстой прежде всего имеет в виду волю исторического деятеля, для Л. Н. Толстого характерно решительное и дерзкое уравнивание «исторического» и частного человека) и закономерностей исторического процесса, жизни в целом.

А. К. Толстой не только устанавливает зависимость индивидуального человека от истории, но и ход истории осознает как нечто неотделимое от индивидуальных человеческих судеб, слагающееся из них. У каждого времени есть свое лицо, но этот лик времени, входящий в историю, в национальную культурную память, создается реально жившими людьми, тысячами участников исторического процесса, их действиями и выбором. С другой стороны, ощу-

щение неумолимости законов истории придает трагический колорит размышлениям драматурга.

Историческая трилогия Толстого не заняла в литературе своего времени того места, какое по справедливости ей следовало бы занять, если иметь в виду ее художественные достоинства. Помимо чисто идеологических (Толстой, «двух станов не боец», воспринимался демократической публикой как певец дворянства, защитник «аристократического принципа» в понимании истории) существовала и чисто эстетическая причина: принадлежность к жанру трагедии, весьма непопулярному в 60-е годы.

В середине прошлого века, в момент активного эстетического самоутверждения реализма — в том числе и в театральной эстетике, — трагедия, наиболее авторитетный жанр классицизма, казалась безнадежно устарелой. В сознании людей 50-60-х годов XIX века трагедия связывалась с представлением о ходульных поэзах, о мерной стиховой речи и о лишенных всякого исторического и бытового правдоподобия событиях, происходивших с царями и героями. В театре трагедия оставалась оплотом и прибежищем не реалистического стиля игры.

С другой стороны, понятие рока, еще не вытесненное только разрабатывавшейся концепцией подчинения жизни историческим закономерностям, казалось неуместным, а то и прямо ретроградным мыслителям демократического направления. Не случайно в диссертации Чернышевского, этом наиболее ярком эстетическом манифесте материалистической эстетики домарксистского типа, историческая ограниченность его эстетической теории с максимальной силой сказалась, пожалуй, именно в концепции трагического.

Можно даже сказать, что для современников Островского трагедия была жанром с вполне определенной общественной репутацией, жанром — прибежищем консерватизма, как эстетического, так даже и политического. Комическое обыгрывание этой репутации мы не раз встречали в пьесах Островского. Тем не менее как писатель, сознательно создававший репертуар национального театра и к тому же стремившийся к полноте реалистической картины мира, Островский не мог не искать форм и способов выражения трагического содержания. Это было тем более неизбежно, что драматург формировался как художник в период крутой ломки векового уклада национальной жизни.

И другие современники Островского, писавшие для театра или о театре, задумывались над необходимостью и возможностью создания русской трагедии. Особенно интересны в этой связи размышления и творческие попытки Писемского, близкого Островскому в 50–60-е годы и разошедшегося с ним в 70-е (имеются в виду не личные взаимоотношения, а только творческие решения). Именно в этот период в поисках способов выражения трагического содержания проявляется параллелизм между Писемским и Островским. Оба они находят, так сказать, две точки приложения трагического: крушение патриархальных устоев и отражение этого процесса в сильном народном характере («Горькая судьбина», «Гроза» и

опыты исторической драмы из русской жизни в 60-е годы). В 70-е годы пути их расходятся: Писемский упорно продолжает попытки показать трагедийное в самой злободневной современности — в лихорадке буржуазного стяжательства, охватившего русское общество; Островский не видит здесь почвы для трагедии. Драматизм жизни он воплощает в усиленно разрабатываемом в этот период жанре драмы в узком значении термина. О формировании драмы речь пойдет в следующей главе, здесь же будет рассмотрено преобразование трагедии в исторической драматургии Островского.

Островский хотел раскрыть для демократической публики горизонты возвышенного, обратившись к национальной истории. Разумеется, то обстоятельство, что здесь драматург в некотором роде выполнял социальный заказ эпохи, как он его понимал, никак не отменяет и органичности этого интереса к старине.

Для Островского история — это сфера высокого в национальном бытии, то, что поднимает над обыденностью и поэтизирует национальную жизнь. В этом и смысл обращения к стихотворной форме, традиционной для трагедии, с чем Островский не считал нужным порывать. Интересно в этой связи вспомнить суждения Л. Н. Толстого о трагедиях и их стихотворной форме. В 1870 году он делает запись: «Комедия — герой смешного — возможен, но трагедия, при психологическом развитии нашего времени, страшно трудна. Оттого только в учебниках можно говорить об Ифигении, Эгмонте, Генрихе IV, Кориолане и т.д. Но ни читать, ни давать их нет возможности. — Оттого бездарные подражатели могут подражать подражанию (слабому) Пушкина, Борису Годунову»¹.

Толстой, боровшийся с поэтическим театром (в широком смысле этого слова) за социально-бытовой, считает трагедию устарелой, а стихотворную форму отвергает.

В 1875 году в письме к Н. Н. Страхову, ругая драму Аверкиева «Княгиня Ульяна Вяземская», он скажет еще более резко: «Читая эту мерзость, я понял, для чего белые стихи. Островский раз на мой вопрос, для чего он Минина написал стихами, отвечал: надо стать в отдаление. Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами»². Оставляя в стороне сложный и совершенно самостоятельный вопрос об особых воззрениях Толстого на драму, обратим внимание на следующие пункты этих рассуждений: во-первых, на общее для эпохи мнение об архаичности трагедии, во-вторых, на низкую оценку пушкинского «Бориса Годунова» и, в-третьих, на передачу слов Островского о значении стихотворной формы в его «Минине» и, видимо, вообще в исторической драме. Конечно, столкновение этих слов Толстым совершенно ошибочно: разумеется, неверно полагать, что Островскому, писавшему «Минина», не было «никакого дела до того, о чем он пишет», как раз наоборот — здесь затронуты проблемы,

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 344.

² Там же. Т. 62. С. 150.

кровно волновавшие писателя. «Стать в отдалении» здесь значит именно «возвышение», «приподнятость» над обыденностью и бытом. При работе над своей первой исторической драмой Островский сознательно ориентировался на пушкинский образец, столь низко оцененный Толстым, на «Бориса Годунова».

В 1868 году он пишет Ф. А. Бурдину: «Современных пьес 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 неудобны, я беру форму «Бориса Годунова»» (XI, 228).

Мысль о том, что исторические пьесы Островского есть прямое развитие традиций, заложенных пушкинским «Борисом Годуновым», стала аксиомой для исследователей творчества Островского. Нередко Островский признается даже единственным подлинным наследником Пушкина в этой области и противопоставляется в этом отношении всем своим современникам, авторам исторических пьес. Наиболее последовательно эта точка зрения проводится в содержательной статье С. И. Машинского³. С этим противопоставлением едва ли можно согласиться, особенно в отношении А. К. Толстого. Гораздо более права Л. М. Лотман, полагающая, что Островский и Толстой — оба «учитывали опыт исторической стихотворной драматургии Пушкина, однако ее творческие потенции по-своему осмыслялись и воспринимались ими». Прочитывая далее известные слова Пушкина о трагедии, исследовательница полагает, что «Островский сосредоточил свое внимание на «судьбах народных». ...А. К. Толстого более интересовала «судьба человеческая»⁴.

Исторические пьесы Островского неоднородны по жанру. Среди них есть хроники — «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», историко-бытовые комедии (очень непохожие друг на друга по своей поэтике) — «Воевода» и «Комик XVII столетия», драма «Василиса Мелентьева» (в соавторстве с С. А. Геденовым). В высшей степени характерны для Островского два момента: то, что начинает он с хроники (именно эту цель выдвигает он в цитированном письме), и то, что выбирает эпизоды из истории Смутного времени. Этой эпохе посвящены все три его хроники.

До Островского в русской исторической драматургии, как уже говорилось, абсолютно преобладала трагедия. Даже пушкинский «Борис Годунов», несомненно имеющий некоторые жанровые признаки хроники, все же в целом принадлежит скорее к жанру трагедии. После «Бориса Годунова» высшим достижением русской литературы в жанре исторической трагедии была трилогия А. К. Толстого. Жанровое содержание хроники и трагедии глубоко отлича-

³ См.: М а ш и н с к и й С. И. Об исторических хрониках Островского//А. Н. Островский-драматург. 1886-1946. М., 1946.

⁴ Л о т м а н Л. М. Стихотворная драматургия Островского (1866-1873)//Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 520-521.

ются друг от друга, и потому обращение Островского к хронике столь показательно для его идейно-творческих принципов. Трагедия берет вершинный, переломный момент истории, отразившийся в судьбе выдающейся личности. Хроника обращается к изображению широкой картины национальной жизни в определенный исторический момент, необязательно кульминационный. В Смутное время едва ли не впервые в России историческое творчество народа проявилось с такой исключительной наглядностью. Участие народа в решении судеб нации и государства и привлекает внимание Островского. В этом отношении выбор материала был сделан им безошибочно.

Первая хроника Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» была завершена в 1881 году. Созданная в период демократического подъема и повествующая о широком народном движении прошлого, она привлекла внимание современников и вызвала много споров. Критические суждения были высказаны и справа и слева. Консервативную критику не устраивало выдвижение на первый план народа и народного вождя, каким в пьесе предстает Минин. Кроме того, хроника Островского имела чрезвычайно нетрадиционный для того времени финал. Официозная историография и литература изображала этот эпизод как преддверие, пролог к центральному событию — избранию на царство Михаила Романова и основанию династии царствующего дома. Островский же заканчивал пьесу сценой сбора народного ополчения и выступления его на защиту Москвы от иноземцев. Критика осталась недовольна также тем, что у Островского ярко выражены религиозные мотивы, — это не соответствовало духу 60-х годов, казалось «ретроградным». Островский по поводу этих суждений весьма резко писал А. А. Григорьеву: «Неуспех «Минина» я предвидел и боялся этого: теперь овладело всеми вечное бешенство, и в Минине хотят видеть демагога. Этого ничего не было, и лгать я не согласен. Подняло в то время Россию не земство, а боязнь костела, и Минин видел в земстве не цель, а средство. Он собирал деньги на великое дело, как собирают их на церковное строение...» (XI, 165).

Островский, отстаивая эту черту сознания русских людей XVII века, безусловно, выступает как художник-реалист, отказываясь модернизировать представления людей XVII века. Как известно, Энгельс писал, что в средние века все массовые народные движения неизбежно приобретали религиозную окраску, что объясняется «всею предыдущей историей средних веков, знавших только одну форму идеологии: религию и теологию»⁵.

В пьесе Островского показана социальная борьба, которая кипела в русском обществе Смутного времени. В изображении драматурга именно простой народ стремится к бескорыстной защите родины, а губит Россию не только иноземное нашествие, но и меж-

⁵ Э н г е л ь с Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии//Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 294.

доусобицы бояр, их корыстолюбие и готовность к предательству. Но все-таки преобладающим мотивом, преобладающей идеей этой пьесы оказывается преодоление всякой розни во имя защиты национального единства и независимости Руси.

В художественном отношении первая хроника Островского имела некоторые несовершенства. Фигура Минина, которого Н. Ф. Щербина в «Библиотеке для чтения» зло, хотя и не без меткости, назвал «какою-то смесью Русакова с Жанной д'Арк»⁶, была слишком сильно выдвинута на первый план. Пьеса, будучи, безусловно, хроникой по характеру художественной задачи, имела в поэтике рудименты жанра трагедии (преувеличенная композиционная роль центрального героя, его обширные монологи).

Наиболее совершенная из хроник Островского — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866). В центре ее стоит изображение социальной борьбы, развернувшейся в Смутное время. Идейная проблематика хроники включает вопросы, волновавшие современников Островского: о народе и его отношении к царской власти, о самой власти и роли народа в решении ее судьбы. Главным героем хроники выступает русский народ, но в глубоком соответствии с жизненной правдой народная толпа показана драматургом как нечто социально разнородное. Боярство, купечество, трудовой и мелкий служилый московский люд полны взаимного недоверия и враждебности друг к другу. И вот на фоне этого бурлящего моря народной жизни происходит борьба за трон между двумя честолюбцами: Дмитрием и Василием Шуйским.

Островский отказывается от всякой односторонности в изображении этих исторических лиц, особенно Дмитрия. В его трактовке Шуйский — опытный, хладнокровный и коварный интриган. Самозванец же — пылкий и не лишенный великодушия авантюрист. Ясно, что ему не победить своего более умудренного в политической борьбе противника. Оба претендента на престол, стремясь к власти, ищут способы заручиться поддержкой народа, и оба самонадеянно верят в свою способность руководить течением истории и народной волей. Им чужды патриотические побуждения, и интересы России в их политической игре очень мало принимаются в расчет — это не более чем демагогическая фраза.

Не стремясь приукрасить реальность далекого прошлого, отказываясь от романтической идеализации «гласа народа» (что было, например, свойственно историческим произведениям декабристов), Островский показывает колебания и известное легковерие народных масс, которые на время удается использовать то одному, то другому политическому деятелю. И, несмотря на это, все-таки народ выступает в хронике не только как «материальная сила» исторического процесса, но и как коллективный герой, обладающий подлинной нравственной силой, как единственная надежная опора и защита национальной независимости Руси.

«Трагедийность» хроник Островского создавалась именно мас-

⁶ Библиотека для чтения. 1862. №6. С.12.

совыми сценами, рисовавшими сомнения и страхи жителей Москвы, их попытки найти правильную позицию, взрыв эмоций толпы»⁷ — это глубокое замечание Л. М. Лотман в связи с другими задачами ее работы не было рассмотрено исследовательницей в свете жанровых исканий драматурга и в перспективе жанровой динамики. Но именно в этой связи оно оказывается очень важным. Анализ исторических пьес с этой точки зрения приводит к выводу, что трагическое начало проникает даже в историческую комедию «Воевода», и проникает в значительной мере помимо фабулы (или, как говорил Островский, интриги), через народные сцены и эпизоды. Впрочем, применительно к «Воеводе» привычные выражения «народные сцены», «эпизоды» оказываются не вполне адекватным обозначением соответствующих страниц пьесы. Личные судьбы главных героев так сплетены с судьбами всего населения провинциального волжского города, развязка интриги настолько явно зависит именно от действий волжской вольницы и горожан, что отделить «народные сцены» от остальных редко возможно.

«Воевода» занимает совершенно особое место среди других исторических пьес Островского, принадлежа к числу историко-бытовых пьес, сделавшихся очень популярными в театре 60-х годов.

Интерес к частному быту русских людей ушедших эпох, присутствующий даже исторической науке 60-х годов, тем более свойствен в это время писателям, обращавшимся к истории. В этом новом повороте исторической темы сказались не одни общекультурные, но и чисто литературные причины. Реалистический художественный метод, всё расширяя сферу создаваемой «второй реальности», постепенно включал в нее не только мир вокруг себя, но и завоевывал «историческое время». Характерное для реализма внимание к диалектическому единству индивидуального и эпохального в людях прошлого с огромной силой сказалось в «Войне и мире» Толстого.

В комедии «Воевода» Островский изображает жизнь провинциального волжского городка в середине XVII столетия. Отошло в историю Смутное время, воцарился на Руси «нормальный» государственный быт того времени. Но, по словам старой крестьянки, «давно мы присмирели, с царя Бориса», и старуха вспоминает отмену Юрьева дня, то есть момент окончательного закрепощения крестьян. Пьеса Островского построена на острой и занимательной любовной интриге, которая неотделима от конфликта общественного характера: борьбы города с присланным из Москвы «на кормление» воеводой. Разоренные и обиженные воеводой и его приспешниками горожане бегут в леса и становятся разбойниками. Это распространенное в средневековой Руси явление Островский совершенно верно показывает как народную реакцию на социальное несправие и притеснения. Несколько раз в пьесе встречаются намеки на разинское движение. Рисуя «благородного разбойника» Романа Дубровина, бывшего посадского, у которого воевода отнял

⁷ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 522.

всё достояние и красавицу жену, разбойника-мстителя, который «рук не кровянил» и бедных не обижал, Островский в то же время далек от романтической идеализации этого явления в целом. В характеристиках, которые дает разбойничьей жизни Роман Дубровин, его товарищи предстают как люди глубоко несчастные, лишенные нормальной человеческой жизни, труда и силой обстоятельств влекомые к «греху» и кровопролитию. Внешне развязка пьесы вполне благополучна: оба ее героя соединятся с любимыми благодаря тому, что по челобитью посадских из Москвы прислан новый воевода, а Нечай Шалыгин лишается всей власти. Но эта развязка отнюдь не снимает социальной остроты пьесы. Драматург сам всемерно подчеркивает случайность такого благополучного финала и непрочность достигнутой горожанами победы. Их челобитье имело успех лишь потому, что они сопровождали его обильными взятками подячим. За место Шалыгина борются два претендента с именами щедринской выразительности — Несытов да Поджарый. В Москве решают: «Отпустить Левонтия Поджарова. Он прохарчился больно и отошал, как жердь». Наконец, пьеса завершается выразительными репликами:

«С т а р ы е п о с а д с к и е. Ну, старый плох, каков-то новый будет.

М о л о д ы е п о с а д с к и е. Да, надо быть, такой же, коль не хуже».

Трагические мотивы «Воеводы» с особой силой сконцентрированы в песне старой крестьянки над колыбелью младенца, оплакивающей судьбу закрепощенного крестьянства.

Старая крестьянка с ее песней — эпизодическое лицо, не участвующее в действии, но силой авторского лиризма, просвечивающего сквозь этот образ, она возвышается до символа многовековой народной доли.

«Воевода» тем не менее действительно комедия. Острый и точный социальный анализ темных сторон допетровской Руси не помешал Островскому опозитизировать народную жизнь. Преодоление трагедийной подосновы изображенных в пьесе событий достигается через обращение к фольклорно-поэтической стихии, к театрализации действия: в какой-то момент оно с неосутимой плавностью переходит в действие народной драмы «Лодка», которым интрига движется к благополучной развязке. Правда условного финала оказывается правдой народно-эпического мироощущения, как бы непрерывно преодолевающего зло неистребимой силой жизни народа как целого.

В 60-е годы к исторической драматургии обращается и Писемский. Хотя у него есть и чисто историческая драма «Милославские и Нарышкины», но она, в общем, мало отличается от массовой исторической драмы. Гораздо интереснее его историко-бытовые пьесы. Писемского в соответствии со складом его дарования интересует прежде всего историко-социологический аспект частного человека прошлых эпох.

Первым опытом в этом направлении был образ отставного

полковника Лихарева в ранней пьесе «Ветеран и новобранец». В целом пьеса малоудачна, но этот тепло написанный персонаж, прототипом которого послужил отец драматурга, получился живым и выразительным.

По-настоящему группу исторических пьес Писемского открывает трагедия «Самоуправцы» (1865), имевшая первоначально название «Екатерининские орлы». Жанровое определение принадлежит Писемскому, и оно было им подробно прокомментировано. Отправляя свою пьесу в Комитет по присуждению Уваровских премий, автор сопроводил ее письмом, в котором он, в частности, говорил: «...при сем беру на себя смелость изложить некоторые свои соображения касательно русского трагизма. ...Оно (мнение. — А. Ж.) состоит в том, что два только народа могут по праву считаться хранителями и проявителями простого древнего трагизма — это русские и англичане, так по крайней мере говорит в нас наше народное чувство и понимание». Далее Писемский упрекает персонажей французских трагедий в «театральности» и «фразистости», а немецких — в излишней рефлексивности. «Органических и активных страстей человеческих, на которых только и зиждется истинная трагедия, в них нет; но представляются они в героях Шекспира, Смоллета, Байрона, Шелли (в его знаменитой трагедии «Ченчи») и, наконец, в некоторых лицах Диккенса. Наш народ, смело можно сказать, носит в своей душе, и в своем организме, и в своей истории семена настоящего трагизма, далеко еще в нашей литературе не проявленного и не разработанного... И только в последнее время г-н Островский и другие более или менее даровитые писатели пытались выйти на путь русского трагизма. Настоящее мое произведение тоже попытка в этом роде: взято оно из Павловских времен. Анекдотичность и театральность эпохи соощилась и самой пьесе. Главной задачей своей я имел, взяв в основание страсть человека, выразить вместе и самое время»⁸.

Прежде всего обратим внимание на, так сказать, национальную окраску этого эстетического рассуждения. Она, как представляется, очень характерна для тех попыток уловить некие общие черты сохраняющегося в истории русского психологически-бытового типа, о которых говорилось выше.

Второе, что важно заметить, это признание неперенным условием трагедии наличия «органических активных страстей». Обычно от трагедии требуют и конфликт определенного типа, а часто еще и определенный ранг, социальный масштаб героев. Во времена Писемского действие трагедии обычно разворачивалось не в сфере частной, а в сфере общегосударственной, общенациональной жизни. Писемский отказывается от такого понимания. «Право» на участие в трагедии дают, с его точки зрения, определенные качества личности.

И наконец, здесь прямо определена авторская задача в «Самоуправцах»: «взяв в основание страсть человека, выразить вместе и самое время». В сущности говоря, тут сформулирована задача

⁸ Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С.190–191.

исторической драмы. Писемский разрабатывал новый тип исторической драмы, бытовой, исследующей связи и истоки современного состояния общества, его повседневности, с вчерашним — отцовским, дедовским и прадедовским — временем. В его драмах царит атмосфера бытовых рассказов о прошлом, семейных преданий, мемуарных свидетельств частных людей. Впечатление это подкрепляется и тем, что абсолютное большинство исторических пьес Писемского близко к эпохе автора по времени: это XVIII и даже первая половина XIX века, так как к числу исторических драм следует отнести не только «Самоуправцев», но и пьесу «Бывшие соколы».

Классическая русская литература, как раз и возникшая, как известно, в момент выхода из XVIII века, разрыва с ним, «век минувший» изображала довольно много, но всегда как бы извне, со стороны, оставляя его безгласным. Он прочно олицетворялся грибоедовским Максимом Петровичем. В драматической литературе русский XVIII век едва ли не впервые именно у Писемского обретает плоть и голос. В трагедии «Поручик Гладков», которую сам Писемский наряду с «Милославскими и Нарышкиными» считал «собственно историческими» пьесами, интересна как раз не эта традиционная сторона, повествующая о дворцовых интригах и заговорах государственных людей времен Анны Иоанновны. Эта область разработана, как нам кажется, просто неудачно: Писемский словно «пожадничал», наполнив пьесу таким количеством событий и интриг, что ни автор не успевает их художественно подготовить, ни читатель пережить. Зато очень живы и интересны как раз бытовые сцены в начале пьесы: сцены Гладкова с Салтыковым, пирушка молодых офицеров и т.п. И как ни парадоксально это может показаться, но в «Самоуправцах», где нет ни одного исторического лица, исторический колорит, дух павловского времени передан очень выразительно. Вместе с тем историко-бытовая драма, видимо, продолжала оставаться для современников чем-то еще непривычным. Именно растерянность перед неупорядоченностью, смешением истории и приемов бытовой драмы реального направления чувствуется, например, в отзыве Никитенко. Его упреки Писемском — типичный перечень недостатков «реального направления» в глазах значительной части критиков: «Писатели-реалисты, к которым принадлежит и автор разбираемой пьесы, кажется, забывают, что одно из важнейших прав, предоставленных искусству, именно состоит в праве выбора, что по этому праву он увольняется от обязанности считать всякий факт за предмет, достойный своего возделания, и что в естественных явлениях он может почерпать одно то, что способно развить в себе эстетический характер... Итак, «Самоуправцы» есть не что иное, как изложение уголовного дела в форме диалога и с разделением на несколько частей (актов). ...Автор не потрудился заглянуть вовнутрь выведенных на сцену людей; от этого она не выражает собой ничего нравственного или психологически человеческого»⁹.

⁹ Никитенко А. В. Три литературно-критических очерка. СПб., 1866. С. 5–6.

Однако впечатление Никитенко во многом определялось именно новизной, необычностью драмы Писемского. Через два десятилетия, в 1898 году, в связи со спектаклем Художественно-общедоступного театра, имевшим большой и серьезный успех, критика уже писала о глубокой психологической разработке образа Платона Имшина в пьесе. Правда, открыло глаза на литературные достоинства драмы Писемского (как это нередко бывало в истории русской культуры) замечательное исполнение роли Станиславским. «Это не лютый зверь, с глазами, налитыми кровью, беспощадно терзающий всё вокруг себя и наводящий ужас своим животным рычанием. Нет — перед нами человек, не знающий препятствий проявлениям своего характера... Но этот властный человек, к услугам которого находится целая рать вооруженных людей, этот человек, выступающий перед нами в роли мстителя, он в то же время глубоко несчастен... Всё это написано и напечатано, а теперь г. Станиславский построил свое исполнение роли князя Платона на «человеческой» стороне этого типа. Отсюда появление психологии, которая находилась между строк, а теперь выступила наружу. ...Исполнитель не «делает» в этом случае психологию. Он нашел ее уже готовую в самой пьесе, то есть, выражаясь точнее, прямо, открыл. Это большая художественная заслуга, и роль князя Платона в исполнении Станиславского составляет крупный вклад в историю понимания русскими артистами образов, созданных русской литературой»¹⁰.

Несомненный критицизм Писемского по отношению к его современности никогда не проявляется в форме прямых идей протеста. Тем менее свойствен был метод аллюзий его исторической драматургии. И все же М. П. Еремин, словно предлагающий в упоминавшейся статье «режиссерское прочтение» исторических пьес Писемского и, быть может, несколько форсирующий при этом их оппозиционность, более прав, чем спорящий с ним критик: исторические пьесы Писемского были действительно современны. Но, как и в «Горькой судьбине», ужас крепостного права был показан не через изображение бунта против него, а через создание целостной картины бесчеловечного строя жизни, так и в «Самоуправцах» соль критицизма не в «разбойничьих» сценах, а в исследовании гибельных страстей самоуправцев, их безграничного произвола. Под влиянием этого самоуправления и произвола искажаются человеческие характеры: властные теряют человечность, а находящиеся под властью делаются бесцветными и мелкими.

Собственно говоря, все исторические драмы Писемского как раз и сосредоточены вокруг исследования источников и корней самоуправления и произвола, столь трагически искалечившего и современную драматургу жизнь. И источник Писемский указывает вполне недвусмысленно — это крепостное право. Ведь подземная темница у князя Платона существует для мужиков, и никого в пьесе это не трогает и не удивляет, необычно лишь то, что попадают в нее княгиня и молодой офицер Рыков.

¹⁰ Московские ведомости. 1898. 30 ноября. С. 3.

Нет четкой границы между историей и современностью - вот завоевание Писемского в понимании исторической драмы. Сегодняшние события и судьбы подготовлены тем, что было вчера. И то, что крепостного права уже нет, не отменяет его бедственных последствий в настоящем. Эта мысль Писемского с особой силой, пожалуй, даже с дидактической прямотой развернута в драматической дилогии, состоящей из двух трагедий: «Бывые соколы» и «Птенцы последнего слета». Безудержный произвол жестокого крепостника Бакреева приводит его к ряду страшных злодеяний и к гибели от руки собственного крепостного крестьянина. Но преступление этого «сокола» губит и калечит жизнь не только его крепостных, но и его детей, а затем и внуков. Несмотря на совпадение некоторых сюжетных мотивов этих пьес с так называемой «трагедией рока», с одной стороны (мотив кровосмешения и рокового влияния преступления на потомков), а с другой — с натуралистической драмой, эти пьесы Писемского все-таки отнюдь не «драмы о наследственности». Их подлинная суть — в анализе социальной — почвы и исторических корней личных драм героев.

Характерный для Писемского-драматурга пафос слияния истории и современности, понимание вчерашнего и сегодняшнего как исторического (заметим попутно, что то же понимание истории писатель стремится воплотить и в романах — «Масоны», «Люди сороковых годов»), конечно, отодвигали на второй план задачу создания определенного соответствующего проблематике стиля, который являлся бы знаком «историчности» изображенного. Но в 60-е годы развивается историко-бытовая драматургия, весьма последовательно стилизующая прошлое.

В середине 60-х и в 70-е годы в искусстве начинает создаваться новый, связанный с национально-исторической проблематикой стиль, обозначить который одним словом довольно сложно. В первую очередь это ощутимо не столько в литературе, сколько в более «организованных» и «технических» (по меркам того времени, конечно) искусствах: в театре (прежде всего музыкальном), музыке, церковной архитектуре, живописи (некоторые явления передвижничества).

В литературе этот новый стиль отразился, пожалуй, в наименьшей степени. Самосознание Островского, настойчиво твердившего о необходимости своего дела — создания русского национального театра, связывало его с этим направлением, но в целом Островский оказался все же значительно шире его.

Возникшее ощущение психологически-бытового единства национального сознания и склада личности, сохранявшегося на протяжении веков, о котором говорилось выше, привело к стремлению создать в современной культуре образ русского человека не просто как индивидуальности, не только европейца, но как частицы некоего национального коллектива.

Эта общественная потребность в условиях глубокого социального расслоения и связанной с ним острой общественной и идеологической борьбы проявлялась очень по-разному. Колебания здесь

оказались возможны от прямой официозной ретроградности¹¹ до мощного демократического реализма исторических драм Островского, встреченных, однако, весьма настороженно радикальной критикой.

Если первая треть XIX века принесла русской культуре долгожданное ощущение равноправного — после века напряженного ученичества и освоения — участия в общеевропейской культуре, то в конце 60-х годов после полосы романтической славянофильской реакции на культурный европеизм настала пора некоего подведения итогов истории развития национально-культурного самосознания.

У истоков этого стиля в драматургии стоят две пьесы Л. А. Мея из эпохи Ивана Грозного — «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1850–1859).

Поставив в центр своих исторических пьес судьбы частных людей, причудливо сплетенные с судьбой Грозного, Мей как бы перевернул традиционную конструкцию исторической трагедии: там частные лица, как правило вымышленные, являли собой фон, на котором действовали исторические герои — цари, полководцы.

У Мея, наоборот, фоном оказывается жизнь царя, правда столь активным, что полностью определяет судьбы центральных героев. Мей вносил в драму «вальтер-скоттовский принцип». В этой же традиции была и поэтизация старины.

И еще одно важное для исторической драмы открытие сделано было Меем: исторический колорит достигался не столько традиционным для таких целей использованием подлинного документа и почерпнутых из него речевых архаизмов, сколько смелым использованием фольклора, опорой и на его легендарность, и на его живое «колоритное» слово. Драмы Мея успели лишь наметить эту линию. Развита и продолжена она была Аверкиевым.

По своему стилю и мироощущению драмы Аверкиева включаются в тот же ряд, что и многие другие явления в культуре той эпохи, связанные с национальной темой. Музыка, в особенности театральная музыка, опера, живопись Сурикова, Васнецова и многих других — всё это тяготело к масштабности, крупным, импозантным формам уже по самой своей специфической национально-исторической фактуре. То же наблюдается и в архитектуре эпохи. И мы давно уже не ставим в упрек характерную стилизованную монументальность, скажем, тому же Васнецову или Маковскому, как не упрекаем за отсутствие прямых идей протеста, например, бородинского «Князя Игоря». А вот Аверкиева мы в этот ряд не ставим, и, думается, напрасно. Не потому ли это происходит, что эстетический подъем национального самоощущения, желание подытожить какие-то споры, прийти к чему-то вещественному, осознанному — материализовать это национальное самоощущение и

¹¹ Показательна, например, потерпевшая неудачу попытка возрождения национально-исторического репертуара николаевской эпохи — Кукольника, Полевого (см. об этом: История русского драматического театра. М., 1980. С. 48).

самосознание в живописных, музыкальных и сценических образах в литературе, действительно, отразилось мало, почти и не отразилось? Кого еще тут можно вспомнить, кроме Аверкиева? А стоя особняком, он со своими добротными, любовными реконструкциями старины сразу как бы подозревается в ретроградстве, хотя с теми же пьесами, рассмотренными в ином ряду (не собственно литературном), оказывается вполне в традиции, поддержан множеством давно принятых и оцененных произведений. В этом контексте всякий разговор о разнице между национальным и националистским, между ностальгическим художественным чувством в век буржуазной нивелировки и ретроградным убеждением, программой становится излишним, настолько ясна эта разница.

Между тем именно как явление литературы в первую очередь Аверкиев должен быть оценен по достоинству. В самом деле, кто у нас так работал со стариной, с самим ощущением, поэзией прошлой эпохи? Ну, мало ли кто — ответят нам — тот же Островский, А. К. Толстой... А позднее? Позднее вообще входит в моду стилизация под архаику, так что в поэзии, например, она становится (еще позднее, правда) в итоге одной из расхожих «масок», «костюмов». Но это уже век XX, и это уже ближе к мирискусникам, и вообще художников начала XX века больше интересует век XVIII, да притом и необязательно русский. В том-то и дело, как нам кажется, что в итоге еще раз приходишь к выводу, что почему-то не находится в русской литературе ничего адекватного русской исторической опере, Сурикову, Васнецову, Рериху — не по авторитету имен, а по силе бескорыстного интереса к старине, к самому ощущению национальной истории, по отношению к такому живому интересу как самостоятельному и актуальному эстетическому фактору. Таким литературным явлением мог бы, вероятно, стать исторический роман, но тоже не стал. Наш исторический роман всегда был делом откровенно не первого ряда, и исключения вроде незаконченного пушкинского «Арапа Петра Великого» дела не меняют. Можно еще, наверное, вспомнить «Князя Серебряного» Толстого, но все же на фоне общих достижений русского романа он недаром казался архаичным, значение его явно уступает историческим балладам и драмам Толстого. Приходится признать, что Вальтера Скотта, столь успешно опозитизировавшего свою старину, у нас не было. Что же касается баллад Толстого — это тема отдельная и немалая. Особенно их какое-то гейневское качество — в нераздельности патетики и иронии, сказки и политического гротеска, и как бы ни было это хорошо — это все-таки изначально совсем иное отношение к прошлому. Позднейшие поэтические личности — и подавно личины, и только. Это может быть сколь угодно хорошая поэзия, но история это заведомо будет весьма относительная. Исторические же драмы Островского и Толстого давно и прочно заняли место и в литературе, и отчасти в репертуаре нашего театра. Это наша классика, и все-таки решимся сказать, что даже у Толстого, не говоря уже об Островском, сама по себе старина, само прошлое не было тем, чем оно было для Аверкиева. В мире

Аверкиева старина занимает примерно то место, какое в мире Островского — страна Замоскворечье.

В 1894 году В.И.Немирович-Данченко, описывая выбор репертуара в губернском театре, рисует такую сценку:

«По-моему, господа, благое дело «Каширская старина». Роли у всех превосходные. Пьеса тоже классическая...

— «Каширская старина»-то классическая?

— А то как же! По его мнению, классическими пьесами называются те, для которых требуются «особенные костюмы».

«Каширская старина» примиряет, однако, многих. За нее и резонер, и любовник, и комик, и старухи, и две актрисы». Затем разгорается спор за роль Марьицы, и наконец:

«Да и вообще, господа, — заявляет представитель, с гримасой почесывая за ухом, — я против «Каширки». Очень уже избито. Хорошо бы с новой пьесы начать»¹².

Итак, в конце прошлого века фамильярно именуемая служителями Мельпомены «Каширка» — уже пьеса, если не «классическая» в строгом смысле слова, то во всяком случае «заезженная», любимая актерами и зрителями, то, что на современном профессиональном жаргоне называется «верняк». Более того, несмотря на подозрительное, а то и прямо враждебное отношение критики, время от времени с успехом идут и на советской сцене то «Каширская старина», то «Фрол Скобеев». И такая репертуарная живучесть лучших пьес Аверкиева имеет, разумеется, свои причины. Они чрезвычайно сценичны. Это свойство их определяется как богатством и разнообразием эффектных ролей, так и общей яркой зрелищностью. В этом отношении из пьес Островского Аверкиеву, пожалуй, ближе всего «Бедность не порок», с важнейшим для этой комедии мотивом народного праздника.

Зрелищность действительно часто бывает связана с некоторым специфическим мироощущением — можно назвать его праздничным в широком смысле. Правомерно ли здесь говорить в этой связи об облегченности, в которой иной раз упрекают Аверкиева? Подойдет это слово, например, к театру Петрушки? Конечно, Петрушка — представление не для детей, а Аверкиев вон и историю о Фроле пригладил, сделал приличней по сравнению с повестью XVII века, послужившей ему основой. Но дело тут, думается, не в приличиях только, а глубже. И тут окажется, что праздничность, во-первых, дело как раз не легкое, не облегченное, а, наоборот, результат труда. А потом, праздничность глубины не исключает, праздник — это только способ существования балагана, зрелища, но вовсе не единственная его краска. Всё гораздо сложнее. Вспомним, чем остался XVII век в нашей национальной памяти, как это выглядело во времена Аверкиева. Именно в это время XVII век воспринимается как своего рода эталон национального стиля. Яркое свидетельство этому — массовая церковная архитектура по-

¹² Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877–1942. М., 1980. С. 195–196.

следней трети XIX века, ориентированная именно на образцы XVII. Мы привыкли ее поругивать — и действительно, в ней немало помпезного, тяжеловесного и просто ремесленного, но и сам образец, сам XVII век бывал не без этого. Черты некоторого украшательства при безразличии к общему чувству пропорций, то есть праздничности по обязанности, праздничности как чего-то общепринятого, как жанра, — следовательно, уже не как состояния, — очевидно, присущи и XVII веку. Дело, видимо, не столько в искренности состояния (да непрерывный праздник и невозможен психологически), сколько в чем-то ином. Это «что-то» можно пытаться определять и обозначать бесконечно, но всякий хотя бы по школьной программе знакомый с историей России, в общем, понимает, о чем идет речь. Время Алексея Михайловича просто не могло не остаться в национальной памяти неким преданием о золотом веке просто потому, что было оно в промежутке между кошмарами Смутного времени и петровским потрясением. Другой вопрос: насколько исторически иллюзорно такое представление? Не стоит и говорить, что реальный XVII век в России далек был от идиллии (достаточно вспомнить о расколе). Для предания существенней, что, во-первых, следовавшие времена были еще тяжелей — значит, остается предание о былом Русском царстве в укор Российской империи, во-вторых, предшествовавшие времена и вовсе были Смутное время с гладом и мором — и значит (что нам для нашего рассуждения особенно важно), уже и сам XVII век как бы стремится осознать себя золотым, то есть утвердить прочно некий стиль праздника и благоденствия.

Разумеется, к историческому прошлому, в том числе и «золотому» веку царствования «тишайшего» Алексея Михайловича, возможно и принципиально иное, более широкое отношение, ориентированное не на историческое предание, а на всю полноту бытия ушедшей в прошлое эпохи. Такой подход продемонстрирован в «Воеводе» Островского, где поэтизация народной жизни не помешала автору дать трезвый для человека русской культуры всё значение той эпохи поисков самобытности, насущнейшей жажды обретения национальной почвы для всей последующей нашей культуры, пусть давно растворившей, принявшей в себя «сапоги и бороды», но растворившей, будем помнить это, а отнюдь не отринувшей. Славянофилы любили показаться в «русском платье», любили щегольнуть в нем и москвитяницы — и все-таки чуть по-разному.

«Если не чудится, что вот-вот сам всё это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе...» Эти слова Гоголя сами собой приходят на ум, когда начинаешь читать ту же «Каширскую старину».

Многозначительно посвящение «Фрола Скобеева» памяти Е. Н. Эдельсона, соратника Островского и А. Григорьева по молодой редакции «Москвитянина». Никакие колебания конъюнктуры не должны закрывать для человека русской культуры всё значение той эпохи поисков самобытности, насущнейшей жажды обретения национальной почвы для всей последующей нашей культуры, пусть давно растворившей, принявшей в себя «сапоги и бороды», но растворившей, будем помнить это, а отнюдь не отринувшей. Славянофилы любили показаться в «русском платье», любили щегольнуть в нем и москвитяницы — и все-таки чуть по-разному.

Славянофилы стремились его утвердить и продемонстрировать, а москвитянинцы любили петь русские песни и, говорят, умели петь их на редкость хорошо, знали толк в этом. И трудно сейчас сказать, как было дело с Аксаковым, скажем, а Григорьеву, надо полагать, поддевка и сапоги, что называется, шли, были к лицу — без них были бы не те песни, не та гитара... Словом, носили рубахи и поддевки больше для дела, чем по идее... И Островский, и Григорьев, и их товарищи тогда дышат этой самобытностью, она была им совершенно необходима практически, для их работы в искусстве, в культуре — работы, которая теперь давно признана, а тогда только начиналась и горела в руках. Наверняка что-то было в этих встречах москвитянинцев от игры в старину, наверняка не обходилось и без доли одержимости стариной, и без стилизаторских усилий. И, наверное, отчаянно хотелось одним глазком взглянуть на старину, на эту самую самобытность. А где она, самая что ни на есть? Да вот, вероятно, все там же в русском московском «золотом» XVII веке — более стильной и насыщенной этой фактурной самобытностью эпохи, пожалуй, и не подобрать. «Люблю Москву как полный тип русской жизни, хотя и не сочувствую некоторым ее историческим несправедливостям», — признавался Григорьев.

И вот спустя годы и годы возмужавший писатель посвящает памяти москвитянина своего «Фрола Скобеева» — смотри, вот они наконец, наши давние грезы, вот она, самая живая старина, какую только и сумел воссоздать. Возьмите и наконец поживите, подышите в ней часа два или три... И действительно, эффект присутствия с первых же реплик, первых же строк «Фрола Скобеева» и особенно «Каширской старины» и сейчас не может не восхищать.

По жанру «Каширская старина» — мелодрама, и в этом тоже есть что-то от откровенного театрально-зрелищного максимализма. Слово «мелодрама» необязательно произносить свысока. Стилистически мелодрама и опера ведь почти близнецы, из истории мировой культуры прошлого их не выкинешь. Да и что, собственно, значила тогда мелодрама?.. Что драматург собирается показать в театре своих героев возможно более любовно и торжественно и не скрывает этого. Собственно мелодраматическая линия разработана в «Каширской старине» обстоятельно и подробно. И все-таки кажется, что бытовые сцены, само «вживание» в мир этой старины — такое подробное, такое «похожее» — едва ли не важнее. Здесь все подчинено этой иллюзии присутствия, этому торжеству воскрешения, явления живой старины — и можно представить себе, как странно и на свой лад убедительно должно было восприниматься то простое обстоятельство, что герои пьесы начинают говорить обыкновенной прозой... XVII век — и вдруг просто проза, говорят, как мы — хоть чуть и иначе. Аверкиев очень скрупулезно и серьезно, на уровне науки своего времени воссоздает детали быта и речи. Наука, вероятно, в чем-то ушла вперед, но ощущение серьезности и подлинности от пьесы осталось.

Впрочем, что предпочесть — быт или мелодраму в пьесе Авер-

киева — дело вкуса, кто-то выбирал для бенефиса роль Марьицы, а кто-то и паньи. Может быть, важнее всего то, как драма, напряженная, лирическая, с кровавой развязкой, органически вырастает именно из этого детальнейше описываемого быта, так что не всегда и отделишь одно от другого.

Нет, «Каширская старина», несомненно, несправедливо забытое событие нашей литературы.

Можно ли упрекнуть Аверкиева в идеализации старины? Нет, если не путать любовь и идеализацию. В той же «Каширской старине» вовсе не всё мирно и гладко, катастрофа происходит не от чего иного, как от самодурства старшего в семье, самодурства, поддержанного волей самого царя, — и поставить пьесу можно по-разному. Другое дело, что все персонажи, весь мир, вся жизнь, конечно же, остаются при тех же понятиях, и в этом смысле катастрофа ничего не колеблет, не ставит никаких вопросов, как ставит их, скажем, «Гроза».

«Каширская старина», разумеется, не «Гроза», да и как ей быть «Грозой», если события, в ней описанные, происходят лет за 200 до событий в городе Калинове? «Старина» ничем иным как стариной быть и не может. Реставрация модернизацию исключает по определению. Эта драма — целиком драма этого мира, и только этого, в чем и видел Аверкиев смысл своего произведения.

Собственно говоря, своим так называемым этнографизмом, открытием страны Замоскворечье Островский тоже ведь во многом выполняет задачу некоторой национально-культурной художественной реконструкции пропущенного русской литературой насущно нужного звена. И его Замоскворечье, и его Калинов в общем-то отсылают так или иначе всё равно к миру допетровской культуры, то есть как бы всё в тот же XVII век. Есть еще у Островского «Комик XVII столетия» — юбилейная пьеса об истоках русского театра. Но в отличие от Аверкиева здесь такой XVII век, в котором драматурга интересуют ростки его сегодняшнего, XIX столетия. Аверкиева же XVII век интересует наиболее прямо и непосредственно. В этом смысле (конечно, частном) Аверкиев как бы Островский в квадрате. И пусть мы даже не признаем за ним иных удач, кроме наиболее полной в русской литературе демонстрации допетровской жизни, типов, быта как такового — Аверкиев со своей стариной заслужил куда большего внимания, чем сейчас уделяет ему история литературы. Но допущение это, конечно, чисто риторическое — и едва ли только одной историко-этнографической основательностью берет Аверкиев там, где Мей, скажем, чуть-чуть недобирает. Будь это так, Аверкиев интересовал бы не столько театр, сколько антиквариет. Нет, дело, как нам кажется, в том, что Аверкиев очень добротнo реконструирует и нечто от самого духа этой эпохи, этого «золотого века» — во всей его праздничной одежде, при всех буйных и тихих радостях и при всех его проблемах, вовсе не таких уж легких, если взглядеться.

Стиль праздничности идет от состояния праздника, но, как мы уже говорили, не должен, да и вряд ли может ограничиваться соб-

ственно праздником в прямом смысле слова. Все сложнее, все богаче, и, приглядевшись к тому же «Фролу Скобееву», нельзя не заметить, что праздник здесь словно бы оказывается странным образом перемешан с бедствием. Возникает своего рода двойственность: если пересказать события «Фрола Скобеева», особенно первое действие, выйдет, что описывается вовсе не праздник, а сплошь какие-то неблагополучия и безобразия, произвол и лихое имство. Аверкиев ничего не приглаживает, не идеализирует. Между тем ощущение (именно даже ощущение, а не стиль) все-таки именно праздничное. И есть в этом, думается, очень глубокая художественная правда — правда народно-эпической стихии.

«Фрол Скобеев», написанный на сюжет древнерусской повести, — конечно, пьеса о плуте, авантюристе, человеке, ничем не брезгающем в борьбе за жизненный успех. Но, как и в древнерусской повести, дух которой передан Аверкиевым, несмотря на некоторое неизбежное для сцены приглаживание фабулы, сочувствие читателей и зрителей неизменно оказывается на стороне этого веселого плута. И тому есть немаловажные причины. XVII век, который историки средневековой культуры недаром рассматривают как переходный к новому времени, принес с собой первые ростки просыпающегося чувства личности. Неудивительно, что раньше всего оно, это чувство, сказалось не столько в самосознании человека, сколько в его практической жизненной позиции, в его житейском поведении. Человек вступает в индивидуальную борьбу за свое существование, сам начинает строить свою судьбу. Эта просыпающаяся инициатива личности, буржуазная по своим социально-экономическим истокам, как мы теперь знаем, создавала и потребность в новом герое светской литературы. И вот бедный дворянин (не забудем, что в допетровскую эпоху небогатый дворянин — мелкая сошка) Фрол Скобеев затевает одну проделку за другой, чтобы выбиться в люди, да и сестру и меньшего братишку устроить. Начиная комедию страшными сценами городского быта, Аверкиев сразу же дает ту ноту, которая и дальше обеспечит Фролу зрительское сочувствие: его проделки, в сущности, не просто борьба за карьеру и возвышение, они всё время граничат с борьбой за жизнь в самом прямом, буквальном значении слова. Беспредельно самоуправство больших бояр, буквально вольных «в животе и смерти» своих «маленьких», незнатных соседей, и ловок пройдоха Фрол, которому не только удастся ускользнуть от гнева Велик-боярина, но и посмеяться над ним, одурачить своего страшного и всесильного врага. Вот так и проходит ловкий плут, словно по тонкой жердочке, между удачей и гибелью через всё действие пьесы. А между тем и другие лица в пьесе Аверкиева не марионетки, а живые люди, сострадание способны вызвать, например, родители Аннушки, потерявшие дочь. И всё же насмешливо обманывающие несчастных стариков Фрол и Аннушка вызывают зрительское сочувствие. Дело в том, видимо, что перед нами не просто житейская ложь, а веселая игра, спектакль, поставленный модами. И успех этого спектакля приведет к благополучию всех.

Две лучшие пьесы Аверкиева как бы представляют два полюса «золотого века»: его комедию и его драму. Но надо отметить при этом, что между ними ощутима и значительная общность. И удача и беда в этом мире явно растут из одной почвы, да и корень у них общий — своеволие, своя, свободная воля, стремящаяся сломать вековой обычай и то преуспевающая в этом, то терпящая поражение. А поражение и там и здесь значит гибель, смерть. Две эти возможности и развернуты Аверкиевым с любовной полнотой и подробностью в двух разных по жанру пьесах.

«Каширская старина» часто заставляет вспоминать Островского, особенно «Грозу», свободные нравы, которые когда-то поразили Островского в Торжке во время его путешествия по Верхней Волге и потом были «переданы» городу Калинову, и у Аверкиева в пьесе предмет обсуждения (разговор Марьицы и Василия). И герои, казалось бы во всех отношениях не похожие на персонажей «Грозы», всё же чем-то неуловимо их напоминают. Наконец, характерное для Островского сочетание драматизма и комедийности присуще «Каширской старине» едва ли даже не в большей степени. В «Грозе» комические элементы сосредоточены в нравоописательных сценах, у Аверкиева — в самых напряженных и драматических моментах развития фабулы (например, подслушивание Пеллепихой и Живулей решающего свидания Марьицы и Василия). Несмотря на форсированный драматизм фабулы, и «Каширская старина» не чужда той атмосфере праздничности, которая составляет обаяние «Комедии о Фроле Скобееве».

Радость и желание видеть свой век «золотым», желание переживать этот миг как праздник в пьесах Аверкиева — вовсе не от иллюзий относительно реальности и не от «идеологии». Идеология (мы теперь скажем — идеология самодержавия) только-только начинает прибирать к рукам это чувство радости бытия, только начинает приучать благодарить за саму жизнь не только царя небесного, но и царя земного. Нет, пока что радость — от самой радости, от естественного чувства совместного избавления от прямой и страшной опасности нашествия, неурядицы и разорения земли русской, то есть от естественного, а не идеологизированного национального чувства. Такая радость не исключает и трезвого отношения к окружающему. Это, может быть, самая большая и глубокая художественная удача автора.

В середине XIX века, в эпоху расцвета реализма, интерес к истории, можно сказать, делается всеобъемлющим. Он затрагивает все области литературы, переплетается с проблемами, ранее изолированными друг от друга, объединяя их. Так «судьба человеческая» и «судьба народная» (Пушкин) перестают быть в сознании писателей и читателей чем-то раздельным. Индивидуальное и всеобщее, частное и государственное, личное и общенародное осознаются отныне как сферы, нерасторжимо объединенные в общем потоке национальной жизни. Современность тоже увидена как звено исторической цепи. В середине века реализм завоевывает последнюю область действительности — историческое время.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДРАМЫ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА

Как известно, драма (в узком значении термина) возникает в европейской литературе в связи с выходом буржуазии на общественную арену. Процесс этот сопровождался глубокими переменами в сознании людей. Впервые приобретала значение личная инициатива, у человека возникало чувство, что нечто в мире зависит от его воли, личного решения и поступка. Просветительскую драму характеризует пафос буржуазного демократизма, борьба с сословными предрассудками.

Благодаря своеобразию исторических условий в России жанр драмы не имеет у нас настоящих корней в общественно-исторической почве вплоть до середины XIX века, когда он, по существу, заново создается Островским и его современниками.

Правда, в репертуарной сводке жанровое определение «драма» появляется задолго до Островского, а с другой стороны, русские реалисты середины XIX века пользовались им весьма скупой. И всё же утверждение, высказанное выше, остается в силе.

Из всего комплекса идей, формировавших буржуазно-просветительскую драму на Западе, для России конца XVIII — начала XIX века актуальна была лишь постепенно пролагавшая себе дорогу в умах идея внесловной ценности человека. Но идея эта, прилагаясь исключительно к сфере частных, прежде всего любовных, отношений, служила утверждению не социального, а духовно-нравственного равенства людей, их принципиального «природного» равноправия в сфере чувства.

Наша сентиментальная драма была слишком тесно связана с традициями русской комической оперы¹, чтобы появление ее в репертуаре можно было считать литературным становлением жанра.

Этап романтической драмы, как уже говорилось в начале этой книги, в литературном смысле практически не реализовался на материале современной русской жизни (единственное исключение — «Маскарад» Лермонтова). Чисто литературные опыты писателей-декабристов выросли на почве иных жанровых традиций: исто-

¹ См. об этом в кн.: История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 215.

рической трагедии (Ф. Глинка, Катенин, Кюхельбекер, неосуществленные замыслы Рыльева) и драмы-мистерии (Кюхельбекер).

Драматургические искания Пушкина также шли совершенно в обход жанра современной социально-бытовой драмы. Сохранившиеся наброски и планы драматических произведений из жизни современного светского героя свидетельствуют, что Пушкин предполагал их реализовать в жанре высокой комедии, но сама неосуществленность этих попыток показательна.

Таким образом, думается, не будет ошибкой сказать, что формирование реалистической драмы у нас было подготовлено не столько традициями среднего жанра в драматургии дореалистического периода, сколько развитием психологической прозы.

Как совершенно верно напомнил В. В. Основин, говоря об особых условиях становления нашего национального театра в середине прошлого века, «...в русской драматургии в отличие от западноевропейской практически отсутствовали традиции романтической драмы с ее откровенной ориентацией на психологический анализ человеческих страстей. Освоение реального жизненного материала и драматургическое проникновение в сущность «внутреннего человека» в русской драматургии происходило одновременно². Но последнее утверждение, пожалуй, нуждается в уточняющей оговорке: почти одновременно, но все-таки с некоторым разрывом — примерно в два десятилетия, в 70–80-е годы. И происходило это проникновение в сущность «внутреннего человека» в становящемся жанре драмы. Именно этот драматургический жанр в наибольшей степени был связан с русской пореформенной действительностью. Однако попытки освоить «внутреннего человека» действительно были сделаны уже в конце 40-х — начале 50-х годов, и притом разными авторами и разными путями. Но тогда они не привели к закреплению жанра в литературе и завоеванию сцены.

Приоритет в этих исканиях принадлежит Тургеневу. Его драматические сочинения, не оцененные современниками, не имевшие тогда прочного успеха на сцене, при жизни издавались самим Тургеневым как пьесы для чтения. Всё это, конечно, имело свои глубокие основания в характере литературного процесса того времени и никак не может быть объяснено субъективными причинами, неким заблуждением, а то и злой волей критиков³.

Психологические драмы Тургенева, созданные в конце 40-х годов, не завоевали тогда театр по весьма веским причинам как внутреннего развития самой драматургии, так и общего направления развития культуры этого периода.

² См. об этом: Литвиненко Н. Г. Пушкин и театр. М., 1974; Рогов К. Ю. Кишиневский замысел комедии об игре // Болдинские чтения 1986 г. Горький, 1987.

³ Основин В. В. Русская драматургия второй половины XIX в. М., 1980. С. 6–7.

⁴ Нельзя, в частности, винить в этом отрицательные отзывы А. Григорьева, как это делают некоторые исследователи (см., например: Бердников П. Г. Тургенев-драматург/Тургенев и театр. М., 1953).

Пьесы Тургенева (разумеется, речь не идет о его опытах в романтическом роде — «Стено», «Неосторожность»), как показало дальнейшее развитие русского и европейского литературно-театрального процесса, оказались ранним предвестием «новой драмы» и в этом смысле были в России действительно преждевременными, так как «перескакивали» эпоху создания национальной драмы классической формы. Связь драматургии Тургенева с «драмой настроения» стала ясна русским исследователям лишь в начале XX века. Со всей определенностью на нее указал Б. В. Варнеке: «Мы видим, что по своей технике пьесы Тургенева совершенно не вкладываются в рамки современного ему репертуара, но зато отличаются всеми теми признаками, которые присущи «новой» драме, а у нас — пьесам Чехова»⁵.

Второе обстоятельство, препятствовавшее сценическому успеху Тургенева в середине прошлого века, состояло в том, что в этот период национальный театр создавался — прежде всего Островским — как театр, рассчитанный на «свежую» публику, т. е. на демократический, недворянский зал. Тургеневская же драматургия обращена к передовой дворянской интеллигенции. Это относится и к пьесам о «маленьких людях» («Нахлебник», «Холостяк»), и в еще большей степени к психологическим «усадебным» пьесам («Где тонко, там и рвется» и «Месяц в деревне»). Именно это обстоятельство суживало в глазах современников значение драматургии писателя.

«Тургеневу, так хорошо начавшему знакомить нас с русской, жизнью, не следовало бы уклоняться от начатого им дела», — сетовал, например, критик «Москвитянина»⁶. Описание жизни дворянской усадьбы и дворянских интеллигентов в пьесах Тургенева имеет несколько иной характер, чем в русской прозе 30–40-х годов (в том числе и его собственной), с которой эти пьесы, несомненно, тесно связаны. «Здесь в легких очертаниях проходят перед нами типичные лица, то трогательные, то забавные, но всегда интересные, потому что в них отразилась тогдашняя наша жизнь — не общественная или умственная (курсив мой. — А.Ж.), запросы которой в ту пору еще слабо высказывались в литературе, а жизнь домашняя, интимная, семейная и личная, с ее маленькими радостями и печалью, повседневными «серенькими» заботами и тревогами, удачами и неудачами»⁷, — писал один из первых исследователей тургеневской драматургии П. О. Морозов.

Исследование сознания и внутренней жизни рефлектирующего героя, лишнего человека, столь напряженно идеологичное в повествовательной прозе Тургенева, в его пьесах как бы «сдвинуто» в сторону анализа чувств и тонких душевных движений. Поэтому, принимая во внимание указания современных литературоведов на

⁵ Варнеке Б. В. Тургенев-драматург//Венок Тургеневу. Одесса, 1919. С. 24.

⁶ Москвитянин. 1851. № 5–6. Русские журналы в текущем году. С. 71.

⁷ Ежегодник императорских театров. Сезон 1903/1904 г. СПб., 1905. С. 37.

точность социальных характеристик в пьесах Тургенева и вполне соглашаясь с этим⁸, все же нельзя отказать в справедливости сопоставлению этих пьес с жанром драматических пословиц, популярным в то время.

А. Григорьев довольно точно датирует моду на драматические пословицы, захватившую русскую сцену: это эпоха между господством натуральной школы и торжеством реалистической бытовой комедии, то есть конец 40-х — начало 50-х годов. Думается, что в драматической пословице театр и литераторы, для него писавшие, увидели возможность создания малой драматургической формы, не уступающей водевилю в изяществе и виртуозности, но более тонкой, изысканной. А. Григорьев, бывший вообще противником «светской» литературы (а пословицы возникли во Франции из модной салонной игры), дал пародийно заостренное, но точное описание жанра: «1) Сфера жизни в таких драматических пословицах и поговорках бралась обыкновенно великосветская, то есть в них рассуждали и действовали (очень много рассуждали и очень мало действовали) люди светские... 2) Или были это люди, хотя и не большого света, но зато «разочарованные»... 3) Женские лица были тоже барыни или барышни, светские или вообще развитые весьма тонко барыни и барышни, и занимались они преимущественно тем, что технически называется «игрой в чувство»... 4) Обычно главный герой и главная героиня... уверяли себя взаимно в невозможности любви вообще и своей к одной неспособности. 5) Преимущественно же все подобные произведения стремились к тонкости, били на тонкость. 6) Кончались дела обыкновенно или мирно, сознанием героя или героини, чтобы позволить себе любить, или трагически: герой и героиня расставались «в безмолвном и гордом страданье», пародируя трагическую тему Лермонтова»⁹. Наиболее типичными представлялись Григорьеву драматические пословицы Соллогуба, в них граница между водевилем и пословицей была весьма зыбкой. Успехом пользовалась, например, драматическая пословица «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься».

Пьеса Соллогуба действительно некоторыми своими чертами принадлежит к жанру драматической пословицы, прежде всего тем, что ее фабула есть как бы иллюстрация, пояснение к вынесенной в заглавие пословице, и тем, что «игра в чувство» — немаловажный момент этой фабулы. В остальном же она, бесспорно, гораздо ближе к водевилю. В сущности, это и есть водевиль, но только лишенный куплетов.

Типично водевильное свойство — фельетонная злободневность комедии. Всё действие строится вокруг комического осмысления важнейших столичных новостей экономически-бытовой и идеологической жизни: недавнего открытия железной дороги, свя-

⁸ См.: Бердников П. Г. Чехов-драматург. М., 1957. С. 208–212; Основин В. В. Указ. соч.

⁹ Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980. С.373–374.

завшей столицы, и горячих споров славянофилов с западниками. Притом оба этих явления разрабатываются в чисто бытовом, житейском преломлении. Открытие регулярного железнодорожного сообщения между Москвой и Петербургом позволяет героине съездить на свидание из поместья, расположенного где-то в Новгородской губернии, в Летний сад. «Теперь, ты знаешь, по железной дороге легче съездить в Петербург, чем верст за десять к соседу, проселком», — поясняет Аделаида Павловна сестре. Гиперболизация, тоже присущая поэтике водевиля, вторгается непосредственно в фабулу. Метафорическое утверждение, что железная дорога «сокращает расстояние», становится условием вероятности происходящих в пьесе событий.

Споры славянофилов и западников, еще недавно бывшие достоянием литературных салонов и интеллигентских кружков, здесь предстают также в своей внешней, анекдотической форме: комические столкновения двух влюбленных в хозяек имения происходят по самым пустяковым поводам, но неизменно возводятся в ранг идейных споров. Пародируется при этом не одна какая-нибудь точка зрения, а сам спор как таковой. Зрители смеются над обоими героями, от автора достается и западнику, и славянофилу. При этом смешными оказываются внешние, бытовые проявления каждой из доктрин. Славянофильство Олеговича выражается в платье и в задорных, непримиримых нападках на западное и на проявления технического прогресса. Западник Ухарев, усвоивший стиль модного повесы, легкомысленного волокиты, гордящийся своей ловкостью и неотразимостью, приправляет свои ухаживания за героиней рассуждениями о несовременности патриархальных добродетелей, «нерациональности» кокетства. И терпит он поражение как раз потому, что в Аделаиде Павловне возобладали эти «патриархальные добродетели» и она внезапно отказывается от флирта.

Говорящие фамилии героев, слуги, зеркально отражающие своих хозяев, — всё это вполне в традициях водевильной поэтики. Характеры героев — «беглые, но четкие», как выразился о принципах водевильного изображения человека один из классиков этого жанра, Ф. Кони. Соллогуб очень точно подбирает «бытовой типаж» для носителя каждой из идеологий. Славянофил Олегович — совершенно «отвлеченный» человек, мало приспособленный к житейским делам, погруженный в изучение древности. Он теоретизирует даже в любви к Оленьке, видя в ней не живую и смышленную молоденькую институтку, а некое идеальное воплощение русской женщины. «Бесстрастность» Олеговича комически утрируется в пьесе: он не спешит сделать героиню своей женой, ей предстоит подождать семейного счастья, пока возлюбленный напишет еще несколько диссертаций. Вместе с тем Олегович необыкновенно задорен и непримирим во всем, что касается его доктрины.

Западник Ухарев — «знаменитый русский литератор, а по-настоящему журналист... нет, он ничего не пишет. Он издает очень

много. У него работают за него сотрудники», как характеризует его героиня. Человек самоуверенный, гордящийся своей трезвостью, полагающий себя во всем правым и не теряющий амбиции при неудачах.

Но при этих индивидуальных красках герои Соллогуба прочно связаны с соответствующими водевильными амплуа. В меньшей мере Олегович и Ухарев (это, так сказать, современные типы столичных жителей, некая новинка, изюминка водевиля), и совсем «без зазоров» — героини, а также ревнивый, но простоватый муж.

В водевиле Соллогуба множество живых бытовых черточек, особенно в сценах со слугами. Действие развивается стремительно, с типично водевильными *qui pro quo*, записками, попадающими не в те руки, с разговорами, в которых все участники имеют в виду не то, что остальные, и т. п.

Комизм, присущий пьесе Соллогуба, имеет ярко выраженные признаки типично салонного остроумия, вырастающего из высокой культуры беседы. Несмотря на то что по характеру интриги «Сотрудники» — комедия положений, по своей словесной ткани она близка эпиграмматическому мышлению. А русская эпиграмма, которая сыграла столь существенную, еще недостаточно оцененную роль в становлении нашей новой литературы, в высшей степени тесно связана с культурой дворянского салона.

Каламбур буквально пронизывает легкие, стремительные диалоги Соллогуба. Это вообще один из важнейших приемов водевильного комизма, но у Соллогуба некоторые каламбуры имеют одну тонкую особенность. Будучи вложены в уста персонажей, они по существу принадлежат автору, представляют собой авторскую эпиграмматическую характеристику героя, в то время как персонаж произносит эту фразу о себе вполне простоудушно. Так, каждый из героев — Олегович и Ухарев — отмечен такой авторской эпиграммой. Олегович — как славянофил, Ухарев — как журналист-делец.

Когда Ухарев по платью принимает Олеговича за слугу и пытается отдать ему распоряжение, раздосадованный герой сердито кричит: «Нет, это нестерпимо! Я русский человек, а не мужик. Тут большая разница». А Ухарев важно объясняет героине: «Я... русский литератор, следовательно, ни для кого забавен не бывал».

«Сотрудники» — это водевиль о том, как сочиняли драматическую поговорку и как из этого все-таки получился водевиль. Так, пожалуй, можно решить вопрос о жанре этой пьесы, не особенно смущаясь тем, что тут мы оспариваем мнение автора.

Уже из приводившегося пародийного описания жанра драматической поговорки, данного Григорьевым, видно, что жанр отвечал назревшему стремлению к более «тонкой», чем водевиль, пьесе и в известной мере предвещал создание психологической драмы. Самыми совершенными образцами драматической поговорки Григорьев считал пьесы Тургенева «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка», признавая их художественные достоинства, но

считая сам жанр нежелательным ни в нашей литературе, ни на русской театральной сцене.

В отличие от театральных опытов Тургенева путь Островского к созданию драмы лежал в русле чисто драматургических исканий. Опыт психологического романа оказался ему полезен, уже когда драма как жанр у него сложилась, в 70-80-е годы, и использовался именно как арсенал средств психологических характеристик, а не в жанровом аспекте. Можно сказать, что Островский создал драму не прежде, чем он создал реалистический театр и чем сложилась новая театральная публика, к которой уже можно было обратиться с психологической драмой. Путь к драме оказался, однако, сложен. Первые опыты Островский тоже делал очень рано, вскоре после большого успеха «Своих людей», в последнем произведении периода, связанного с натуральной школой.

«Бедная невеста» (1851) в творчестве Островского — пьеса переходная. Многие продолжает связывать ее с традициями натуральной школы, прежде всего «очерковость». И здесь Островский не отказывается от задачи описания нравов и быта определенной общественной прослойки, и притом описания, содержащего элемент социального анализа. Впервые здесь миру пошляков и стяжателей противопоставляется положительный образ. Марья Андреевна, несмотря на свою наивность, которая проявляется в ее отношениях с Меричем, — человек чистый, глубоко страдающий.

Островский пытается в этой пьесе решительно изменить материал. После этнографически точных, очень ярко, сочно написанных «купеческих» комедий, где были созданы типы, сразу вошедшие в русскую культуру под именем «типы Островского», драматург обращается к совершенно иной бытовой фактуре. В социальном отношении герои «Бедной невесты» — разночинцы и мелкие чиновники, в культурном отношении они составляют как бы «низовую» демократический слой служащего дворянства. Похоже, что сама законченность «Своих людей» могла в то время ощущаться Островским как некоторая частность, пусть и очень художественно совершенная. В новой же пьесе Островский пробует силы на магистральном направлении русской литературы. Здесь как бы продолжена проблематика Пушкина и Лермонтова, но только погружена она в другую среду: взяты не сливки дворянской интеллигенции, а ее массовые, околомещанские слои. Впрочем, время, литературная позиция, а главное, конечно, творческие личные причины, сама уже установившаяся манера Островского не могли не корректировать намерение. Они и определили здесь полемическую, пародийную форму наследования классикам. Литературная пародия, перифраза, воплощенная в сценическом материале, принимает у Островского характер очень сложного и своеобразного явления, которое пародией назвать можно только условно. Пародийность может быть почти совершенно незаметна, никак не подчеркиваться в тексте, а быть лишь, так сказать, генетической. Персонаж пьесы как бы вырастает от «пересадки» определенного

литературного типа на почву «мира Островского». Классическим (но не единственным) примером этого рода станет Глумов в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», первый такой случай — героиня «Бедной невесты».

Но в этой пьесе есть и более простые, очевидные формы пародийности. Прежде всего, конечно, Мерич. Уже были в романтической прозе и Звездич и Вулич. Для Островского, видимо, такое звучание не лишено оттенка литературной манерности. Этот Мерич зовет Марью Андреевну «Мери», да к тому же ведет какие-то записки — не то дневник, не то переписку, которыми будет размахивать, уличая его, Милашин, другой поклонник героини. Впоследствии «записки подлеца, им самим написанные», станут важнейшей пружиной интриги в комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Здесь же упоминание таких записок — очень простой, естественный и неожиданный способ пародийного «укола» по адресу «Героя нашего времени». Драматург всего-навсего обращает внимание на патологичность поведения человека, имеющего обыкновение заносить на бумагу, «документировать» свои не очень благовидные (во всяком случае, с общежитической точки зрения) поступки. И действительно, представить себе дневник Печорина в руках, например, драгунского капитана или Грушницкого немислимо, хотя, казалось бы, Лермонтов не особенно церемонится с героем (например, в «Тамани» или в эпизоде бегства из спальни Веры). Передать дневник в руки кого-либо из знакомых Печорина значило бы безнадежно оконфузить, развенчать его как «героя нашего времени». Дело, видимо, в каких-то тонких отношениях Лермонтова к своему герою. Внешне это выражается в «законности» присвоения дневников повествователем. Достаточно традиционный уже ко времени Лермонтова прием обрамления, предписывающий повествование от первого лица, не идентичного самому автору, непременно мотивировать ссылкой на чужой рассказ или рукопись, имеет в структуре «Героя нашего времени» очень существенное художественное значение, поскольку призван маскировать совершенно несомненную интимную связь (хотя вовсе не совпадение) сознания автора и героя. Лермонтовская проза завораживает до того, что невозможно, кажется, усомниться в реальности и Максим Максимыча, и Печорина с его дневником, как в реальности Крестового перевала на Кавказе, — так художественно безупречно проводит Лермонтов свою формальную литературную мистификацию. И вся эта тонкая структура, философия и идеологический пафос романа явно не выдерживают простого предположения о том, что было бы, если бы дневник попал в чужие руки. Внутри лермонтовского романа это был бы фарс. Это-то Островскому и нужно. Конечно, речи не может быть о том, чтобы как-то укорять Лермонтова Островским, дело в другом. Когда в литературе что-то меняется, осознается новизна нового, осознается и условность старого. Новое кажется «жизнью», а старое — «литературой». Как ни свежо, как ни неувядаемо лермонтовское произведение, Островскому, как видим, очень точно удалось нащупать

место, связанное именно с условностью, с литературно-романтической в конечном счете апологией Печорина (хотя и очень своеобразной, «критической» апологией).

Несколько упрощая, можно сказать, что «условного», «литературного» Печорина-Мерича Островский погружает в контекст «живого», «всамделишного» жителя-бытца московской окраины. Конечно, Мерич не Печорин, стоит обратить внимание хотя бы на его речь. Но в задачу Островского и не входило состязаться с Лермонтовым и Пушкиным в разработке характера «лишнего человека». Для возникновения аллюзии достаточно намека — фамилии и особенно ситуации с записями.

Кроме того, Мерич не только «Печорин», он еще и «Онегин». Вся история отношений Марьи Андреевны и Мерича — это в значительной мере торопливый пересказ схемы отношений Онегина и Татьяны. В финале, в последнем объяснении героев во время свадьбы самые затертые слова-клише замоскворецкого Онегина, на протяжении всей пьесы однозначно пародийные, — вдруг приобретают некое драматическое звучание. Этот разговор — снова пародийный сколок с аналогичной ситуации в «Евгении Онегине». Но здесь пародия претворяется уже во что-то иное. Если для Мерича это пародия, переходящая в мелодраму, то для Марьи Андреевны уже совсем не то. Последние оттенки шаржа, полемической заостренности исчезают, а в словах героини о том, что теперь ее долг — исправить монстра Беневоленского, слышится не только эмоциональное, драматическое напряжение, но и явный общественный пафос, пафос, можно сказать, не только чувства, но и мысли. Во всяком случае, так должно быть по идее. Правда, для героини драматичным неожиданно оказывается не разрыв с Меричем, а отказ от любви Хорькова, но суть не в том. Недаром же Хорьков появляется и исчезает так внезапно — тут ситуация важнее, чем тот или иной образ, а ситуация все равно остается «онегинской». Здесь уже не пародийное, а, так сказать, позитивное переложение «Евгения Онегина»: образ Татьяны как бы получает дальнейшее развитие в духе времени. Перед Татьяной стоят такие-то и такие-то задачи... Впрочем, иронизировать тут не приходится, потому что Марья Андреевна — как раз образ, написанный очень цельно, несмотря на крутые перемены, происходящие в этой героине. По мере развития событий чисто драматический элемент все сильнее начинает преобладать над комедийным (как литературно-полемическим, так и нравоописательным). Ряд сцен «Бедной невесты» и сейчас поражает тонкостью и разработанностью психологического рисунка и даже элементами того типа психологизма, который в нашем современном представлении справедливо связывается с манерой Чехова (например, сцена игры в карты Марьи Андреевны и Милашина).

«Бедную невесту» не назовешь абсолютной удачей. Для Островского она как-то удивительно фрагментарна и одновременно перегружена эпизодами, намечающими все новые и новые возможности расширения действия (сцены с Дуней, упоминания о том,

что Беневоленский вот-вот угодит под суд, и др.). Но эта комедия — очень важная веха на пути Островского: в ней были заложены разом несколько направлений, получивших развитие позднее. И самые важные — разработка образов дворянских героев, реализованная в сатирических комедиях, и анализ душевного мира героини, впоследствии ставший ядром психологической драмы Островского.

«Бедная невеста» была попыткой создать драму на материале быта полунинтеллигентной среды. Следующий шаг к драме Островский делает в москвитянинский период, пытаясь разработать драматический конфликт в простонародном быту, — это «Не так живи, как хочется». Действие отнесено к XVIII веку, пьеса имеет жанровое определение «народная драма» и подзаголовок: «содержание взято из народных рассказов». Как видим, автор принял меры к тому, чтобы изъять мир пьесы из литературного контекста современности. Но на это не обратили внимания ни современники, ни историки литературы, и «Не так живи, как хочется» всегда рассматривалась как пьеса, идеализирующая современное драматургу «темное царство». Между тем Островский сделал явную попытку стилизации. Нравственный идеал выступает здесь в религиозной форме, и средневековый тип мышления, присущий героям, конечно, не давал материала на драму — жанр нового времени. «Не так живи, как хочется» — типичная пьеса-притча, близкая по идее и по принципам построения старинной нравоучительной повести.

«Гроза», также задуманная как драма из народного быта, как мы уже видели, в силу внутренних потенций взятого конфликта переросла замысел.

Наконец, в 1863 году появляется «Грех да беда на кого не живет». Пьеса произвела большое впечатление на современников, но при изучении их отзывов сейчас трудно отделить, что было вызвано собственно литературной стороной ее, а что — ее яркой сценической жизнью. Современников потрясали в роли главного героя два великих актера — Пров Садовский в Москве и Павел Васильев в Петербурге.

В центр драмы Островский поставил исследование страсти — любви и ревности — человека, обладающего крупным характером. Но герой-носитель этой великой страсти — мелкий лавочник. Катастрофа готовится столкновением этой страсти с давящим укладом жизни. Свою лепту в драматическую развязку (убийство неверной жены) вносят и патриархальная мораль (в двух ее вариантах — аскетически-архаичном и низменно мещанском), и нравственное ничтожество героини, обманывающей мужа с пустым дворянским волокитой. Несмотря на успех пьесы, это была последняя попытка Островского написать драму на материале простонародного быта.

Начинается постепенно накопление драматизма в комедиях. Наступает период поисков и проб. Писатель работает над бытовыми пьесами, рисующими повседневную борьбу за хлеб и свое человеческое достоинство, которую ведут «маленькие люди» —

мелкие чиновники, приказчики, овдовевшие и осиротевшие женщины («Старый друг лучше новых двух», «Шутники», «Пучина», позднее — «Трудовой хлеб»). По ряду признаков к этому же циклу тяготеет и бальзаминовская трилогия. Эти «негромкие» пьесы обладают чертами жанрового новаторства, сам драматург нередко затрудняется отнести их к одному из трех видов драмы и называет то «картинами», то «сценами». Вообще-то жанр «сцен» или «картин» был довольно распространен начиная с 40-х годов и в эпоху Островского. Возникает он, по-видимому, как отражение в драматургии заметной в литературе этих лет тяги к очерку. В ранний период Островский и сам пишет такого рода сцены: «Семейная картина», «Утро молодого человека». Однако пьесы 60-х годов и более поздние, относящиеся к циклу «сцены из жизни захолустья», имеют вполне развитую интригу и, в сущности, мало похожи на «очерковые» сцены. Жанровое определение, предложенное для них автором, вызвано, видимо, двумя обстоятельствами: обилием и идейно-художественной значительностью для них бытовых описательных сцен и смелым смешением комического и драматического элементов в содержании.

Тема «маленького человека» ко времени Островского стала для русского реализма уже достаточно традиционной. Начатая «Станционным зрителем» Пушкина, продолженная и развитая в петербургских повестях Гоголя, она затем делается одной из важнейших у писателей натуральной школы, которые внесли нечто новое в ее освещение. Если пафосом пушкинского «Станционного зрителя» и в большой мере также повестей Гоголя было иногда явно выраженное, а иногда подразумеваемое восклицание: «За что вы меня обижаете? Я брат ваш!», то в работах писателей натуральной школы начинает преобладать аналитический подход, ощущается стремление создать «физиологию» маленького человека, и прежде всего — маленького чиновника. В сущности говоря, возмущение Макара Девушкина «Шинелью» — это обида не столько на Гоголя, сколько на «гоголевскую школу», на физиологический очерк о бедном чиновнике, очерк, из которого, по мнению Девушкина (и, вероятно, также его создателя), исчезли любовь и сочувствие, боль за человека, в высокой степени присущие Пушкину.

В пьесах Островского угол зрения на «маленького человека» несколько изменяется. «Сцены из жизни захолустья» и «Картины московской жизни», конечно, во многом используют опыт физиологического очерка, но тон их совершенно другой, более теплый и сочувственный. Важнейшая причина этого — то своеобразное отношение Островского к быту, та, можно сказать, философия быта, которая присуща Островскому-художнику. Его маленькие герои горячо мечтают о счастье. Но само понятие о том, что же такое счастье, у героев этих пьес очень незамысловатое. Никакого поэтического ореола в нем нет, нет и того, что столь свойственно большинству положительных героев русской классики: напряженной духовности, тоски по идеалу. Они хотят мирного се-

мейного счастья и верного куска хлеба. В пьесах Островского не звучит упрек за скромность этих надежд и стремлений. «Трудовой хлеб» — вот главное оправдание этих героев в глазах драматурга. С большим сочувствием показывает Островский борьбу героев за то, чтобы отстоять свою скромную домашнюю жизнь и непрочную материальную независимость от покушений разного рода крупных и третьесортных самодуров, не знающих иного развлечения, кроме травли бедно одетых соседей.

Пристально вглядываясь в житье-бытье «маленького человека», в его служебные и семейные радости и огорчения, Островский как бы начинает различать в этом традиционном типе, уже несколько канонизированном русской литературой, бесконечное разнообразие человеческих физиономий, множество различных психологических типов. Похожи обстоятельства их жизни, условия и среда, которые формировали их личности и судьбы. Но как по-разному они думают, чувствуют и действуют! В драматургии Островского исчезает «маленький человек вообще», этими словами можно определить лишь социальное положение, материальное состояние ряда героев, но едва ли возможно говорить о едином психологическом типе маленького человека в творчестве Островского.

Полный скромного достоинства учитель Корпелов («Трудовой хлеб»); умный и резонерствующий стряпчий Досужев, сумевший добиться уважения диких самодуров своей деловой хваткой и явно высказываемым высокомерным отношением к своим богатым клиентам («Доходное место», «Тяжелые дни»); решившийся на компромисс студент Кисельников, замученный жизнью с глупой и невежественной женой из купеческих дочек, обманутый и разоренный тестем, сломленный нищетой и потерявший рассудок («Пучина»); Крутицкий — бывший грабитель-взяточник, ныне помешавшийся от скупости жалкий обитатель бедной мещанской окраины («Не было ни гроша, да вдруг алтын») — все они глубоко различные люди.

Но особенно интересен совершенно новый в большой литературе тип труженика-шута, юродствующего положительного героя. Впервые эта шутовская интонация героя, говорящего горькие истины о жизни, появляется у Любима Торцова. Но Любим Торцов — никак не «маленький человек», к тому же по своему месту в пьесе — это, безусловно, центральная фигура комедии. Поэтому едва ли его можно считать непосредственным предшественником того психологического типа, о котором идет речь в данном случае. Здесь лишь впервые найдена соответствующая интонация.

В 1859 году появилось в печати «Село Степанчиково и его обитатели» — произведение, в котором среди множества других важных для своего будущего творческого пути тем Достоевский по-новому пишет и о «маленьком человеке», превратившемся в деспота и эксплуататора. В сущности, Фома паразитирует на литературной репутации «маленького человека» — героя угнетенного и обиженного сильными мира сего. Добрый полковник Ро-

станет именно так и понимает прошлое Фомы, за то прошлое страдание и терпит все его измывательства и причуды. Фома Фомич Опискин — герой совершенно уникальный, таким он и остался в нашей литературе. Но другой подмеченный Достоевским жизненный тип — Ежевикин — был увиден также и Островским. Он обстоятельно описан в «сценах из жизни захолустья». Это маленький чиновник, вынужденный терпеть издевательские проделки самодуров, дающих ему работу. Вся его глубоко запрятанная гордость состоит в том, что он — труженик и кормилец своей семьи, а кроме близких для него и людей нет. Бегло нарисованный Достоевским человеческий характер, как бы намек на существование такого типа, получает голос для полного самораскрытия, произносит развернутую декларацию в пьесе Островского «Шутники». В диалоге Оброшенова с дочерью сжато и емко обрисован весь жизненный путь такого человека и вся его философия: «Что »папенька»! А ты, дочка, не суди! Вот кабы я паясничал да пропивал деньги-то, вот тогда бы я был виноват. А то я деньги-то домой носил, все до копеечки... На стороне, в людях, я шут, я паяц; а ты меня дома посмотри! Тут я отец семейства, жену мою все уважали, дети — ангелы. Эка важность, что меня шутом зовут! Ты и не жалея меня, Аннушка! Я таковский! Что я такое? Дрянной старикашка, никуда не годящийся! Пускай смеются, коли им нравится, мне все равно. Они смеются, а я, как птица, в гнездо таскаю, прибираю свое гнездышко да кормлю детей. Для меня только ты да Верочка на свете и людей-то, больше я и знать никого не хочу».

В конечном итоге в художественной системе Островского драма формируется в недрах комедии. Островский разрабатывал такой тип комедии, в которой наряду с отрицательными персонажами непременно присутствуют их жертвы, вызывающие наше сочувствие и сострадание. «Изображая порок, Островский всегда что-то защищает от него, кого-то ограждает. В центре пьес Островского всегда находится страдающее лицо, с доверчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на темные силы, корыстные расчеты, стяжательство, нравственную тупость: чванство, самодурство и проч. ...Пьеса окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально чистых и поэтических чувств, усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана»¹⁰. Это свойство и предопределило драматические потенции комедийного мира Островского. Драматизм отдельных ситуаций, иногда судебных, с течением времени разрастается все больше и как бы расшатывает, разрушает комедийную структуру, не лишая, однако, пьесу черт «крупного комизма». Такие пьесы, как «Шутники» (1864),

¹⁰ С к а ф т м о в А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 500.

«Пучина» (1866), комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), — явные свидетельства этого процесса.

Вместе с тем именно в них постепенно накапливаются качества, необходимые для возникновения драмы в узком значении термина. Это прежде всего личностное сознание. Пока герой внутренне, духовно не чувствует себя противостоящим среде, вообще себя от нее не отделяет, он может, конечно, вызывать самое горячее сочувствие и сострадание, но еще не может стать героем драмы. В «Шутниках» старый стряпчий Оброшенов горячо защищает свое право «быть шутом», раз это дает ему возможность кормить семью. «Сильный драматизм» его монолога возникает как результат духовной работы зрителя, он остается вне сферы сознания самого героя. В сфере же сознания самих персонажей драматическое чувство попорванного человеческого достоинства мелькает в реплике героини: «Что это с нами все шутят?».

С точки зрения становления жанра драмы у Островского очень интересна «Пучина», столь высоко оцененная впоследствии Чеховым. Автор считал «Пучину» «сценами». Комедийное начало в этой пьесе почти полностью вытеснено напряженно-драматическим. Это тем более выразительно потому, что в пьесе много житейского материала, уже хорошо знакомого всем читателям и зрителям Островского по прежним работам драматурга, но там он получал юмористическое освещение. Особенно часто возникают параллели с пьесой о знаменитом Тит Титыче — «В чужом пиру похмелье». Там рассуждения патриархальных купцов о законе, о театре, об учении и ученых, не теряя своего критического по отношению к Тит Титычам пафоса, стали материалом для ярко комических сцен. В «Пучине» патриархальная стихия оборачивается самой мрачной стороной и губит героя, доводя его до помешательства. В этой удивительной пьесе, казалось бы, вопреки всем законам драматического рода, изображена вся жизнь героя, а не какой-то один наиболее яркий драматический узел. Конфликт утрачивает локальность. Пучина засасывает героя неотвратимо, и лишь в конце становится ясно, когда началось «грехопадение» Кисельникова. Не тогда, когда он берет взятку — тут уж он не мог не взять, не тогда, когда женится, а тогда, когда, получив наследство, бывший студент отказывается от труда, чтобы «просто пожить». «Другой» Кисельников, которого знал и вспоминает Погуляев, герой-интеллигент, оставлен за рамками пьесы, а действие начинается с момента «потери лица». Собираясь жениться на купеческой дочке, герой объясняет друзьям всю тяжелую враждебность к ним своих будущих родственников тем, что они «люди простые».

Почему Кисельников постоянно пасует перед женой и тестем? Потому что у него нет языка, а это в мире Островского грозит герою поражением. Тот, прежний, общий у него с Погуляевым и друзьями-студентами (в пределах пьесы не выясненный и не продемонстрированный), он потерял, а на «их языке», языке Боровцовых, он говорить не умеет, он, что называется, нем как рыба.

У Островского все побеждают словом, речью. В той же комедии «В чужом пиру похмелье» учитель Иванов, не отступившийся от своего языка, казалось бы совершенно непригодного для общения с Тит Титычем, побеждает его именно своим книжным, несколько ходульным, но искренним словом. Это и делает возможной комедийную развязку вполне драматической ситуации. Кисельников же, своему языку изменивший и «онемевший», обречен. «Простые люди» — наивно навешенный им когда-то на патриархально-купеческое семейство Боровцовых «идеологический ярлык» — раздавили его. Теряя язык, герой теряет и разум.

Кисельников еще не герой драмы, потому что он фигура чисто страдательная: не он действует и ведет действие, а с ним и над ним совершается фатальная история — «среда заела». В экспозиции пьесы один из зрителей, уходящих с представления знаменитой мелодрамы «30 лет, или Жизнь игрока», роняет знаменательную фразу, которая могла бы служить эпиграфом «Пучине»: «Знай край, да не падай! На то человеку разум дан». Кисельников от «разума» добровольно отказался, изменил ему и отдал себя во власть «пучине», слепой стихийной силе засасывающего, неодухотворенного быта, не просветленного ни коренными народными нравственными идеалами, ни разумом, выработавшим гуманные представления нового времени.

Становление личного нравственного достоинства и внесловной ценности индивидуального человека в сознании бедных труженников, городской массы привлекает пристальный интерес Островского. Вызванный реформой подъем чувства личности, захвативший достаточно широкие слои российского населения, дает материал и как бы составляет почву для создания драмы. В художественном мире Островского (с его ярким комедийным даром) этот драматический по характеру конфликт нередко, однако, продолжает разрешаться в комедийной структуре. Вместе с тем можно сказать, что комедийная развязка (о чем подробнее будет сказано далее) и использование средств «крупного комизма» при разработке драматического материала имели у Островского глубокий нравственный смысл.

Одним из таких ярких примеров борьбы собственно драматического и комедийного начала стала пьеса 1876 года «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Говоря о творчестве Островского в 70-е годы, В.Я.Лакшин выразительно характеризует изменения в самом облике и темпах русской жизни, происшедшие в этот период. «Ушла, пропала та Москва, запечатленная в «Банкроте» и «Бедной невесте», и когда он хотел вспомнить о ней в какой-нибудь новой своей пьесе, заглянуть в сохранившиеся чудом прежние ее уголки, он должен был, как бы извиняясь, отмечать всякий раз: «Сцены из жизни захолустья». ...Другой обозначился стиль жизни, вся ее внешность»¹¹. Стиль, облик жизни в 70-е годы по сравнению с 50-ми

¹¹ Л а к ш и н В. Я. Александр Николаевич Островский. М., 1976. С. 463.

изменился. Но изменился не только облик. И об этом-то пьеса Островского. «Правда — хорошо, а счастье лучше» тем и специфична, что как раз облик-внешность, фактура здесь демонстративно прежние. Барабошев балабонит там что-то про дисконт и Лондон, но тут же вынужден признать, что «Лондон в стороне будет». На то и Барабошев, чтобы зрители не принимали его всерьез, а Мавра Тарасовна и подавно. «Твои «нынче» и «завтра» для меня все равно что ничего; для меня резонанс нет», — говорит она Поликсене, и действительно ведь говорит совсем как прежде: вальяжно, уверенно. Но откуда же тогда взялся и сам вопрос, на который надо отвечать так уверенно: что это за «нынче» и «завтра» такие, если и впрямь «все одно»? К 1876 году, когда написана пьеса, минуло двадцать лет крымскому поражению и подросло послениколаевское поколение. Прошла эпоха 60-х годов с восторгами и тревожными ожиданиями немедленной катастрофы, и стала исподволь складываться уверенность в необратимости происшедших перемен. И последние Крутицкие начинали забывать про крепостное право. А между тем, раз начавшись, переменны не могли прекратиться, шли и шли, но не рождали уже ни тех надежд, ни той паники. Можно сказать, что в пьесе все эти перемены собирает и символизирует одно явление: свобода критики, гласность. Была она, конечно, весьма относительной по сравнению с европейскими образцами. Но на фоне отечественных традиций и установлений, в контексте всей истории и идеологии русского самодержавия возможность гласной критики выглядела чем-то невероятным. Можно сказать, что задачей империи и было оставаться без конца все той же империей, невзирая на критику, задача которой и была беспрестанно указывать на то, что империя — всё та же империя. Об этом, собственно, и пьеса. О Платоне Зыбкине с его речами. О неслыханных прежде выступлениях, когда правду в глаза режут, и не предполагавшемся прежде иммунитетом перед такими выступлениями, когда хоть кол на голове теши — и как об стенку горох, никаких видимых результатов. И о результатах невидимых, цене такого иммунитета, глухоты к прямому слову, цене нарочно напущенной на себя лжи и морока — когда ложь оборачивается другим концом и заморочивает словом корыстным, мутным и просто дурацким — в шею бы его, а перед ним на колени...

Верно, что речь Платона стилизована. Еще верней сказать, что вся пьеса демонстративно стилизована Островским под Островского. И само это сознательное движение в сторону стилизованности происходит изнутри, из самой пьесы. Стилизованность речи со всеми ее сдвигами, столкновениями словно бы рождается из мучительных усилий Платона Зыбкина. Для всех прочих — это родная стихия. Для Платона — это в большой степени проблема. Платону все время насущно необходимо высказаться, заявить себя, поставить себя по отношению к прочим. Можно прочесть речи Платона как что-то все-таки стилистически цельное в своем роде, народно-песенное, героическое и романтическое. Можно, со-

хранив уважение, улыбнуться стилистическим нарушениям и неувязкам. Можно услышать его речь как сплошной неудачный порыв к речи благородной (ведь у Островского Платон после Жадова, пожалуй, ближайшая родня Чацкому по прямой линии — Глумов ближе, но он не по прямой...). Вот дайся личному почетному гражданину Платону Зыбкину настоящее-то благородное слово, выговорись наконец прямое слово качеством, как у Чацкого, — и враз он восторжествует. И посрамлены будут враги, и обратятся в прах со всеми их кознями. Но тогда потребовалась бы другая пьеса, совсем другой стилистической природы. Если же говорить о тех же просторечно-мещанских стилевых смещениях, таких характерных для речи Платона, то ведь знаменитое «и у меня в душе свой жанр есть» чеховского Апломбова и не менее известное «патриот своего отечества... мерзавец своей жизни» Платона Зыбкина только по видимости схожие речевые случаи. А как художественные явления эти фразы разнонаправлены, противоположной художественной природы. Это очевидно. У Апломбова, к его невыгоде, выходит не то и не так, как он хочет выразиться, из-за неумения, из-за речевых смещений. У Платона же выходит именно то, что имелось в виду, к большой невыгоде его оппонентов, и, главное, выходит именно благодаря, только благодаря таким смещениям. Иначе и лучше не скажешь. Если Платон и «не умеет», то он может владеть таким своим «неумением». «Патриот своего отечества... мерзавец своей жизни» — одна из самых хлестких и известных летучих «поговорок» Островского. И раз она отдана Платону Зыбкину, как и не менее знаменитое, удачное слово о правде («...вот оно — правду-то вам говорить почаще, вот! ...А коли учить вас хорошенько, так вы, пожалуй, скоро и совсем на людей похожи будете»), это немало значит. Платон именно тот герой, который в слове все-таки состоялся, пусть особым образом. И речь его может быть и смешна, но никак не ничтожна. Вообще «мещанская», «испорченная» речь героев Островского знает и использует не только комический (это само собой), но и более сложные и разнообразные конструктивно-художественные эффекты стилевых столкновений, нарушений, неправильностей, подобно тому как мы ощущаем это в фольклоре.

В сущности, всё в этой пьесе построено на словесных сражениях — перед нами развертывается настоящая баталия слов. И в центре ее — Платон, Дон Кихот словесного убеждения. Особенно выразительна в этом смысле сцена с украденным письмом, когда Платон стремится «просветить» своих хозяев, объяснить им всю дикость их поведения. Невольно вспоминается при этом щедринский Карась-идеалист, финальный его диспут с Щукой. Но мир Островского не похож на щедринский, как бы близко великие писатели ни подходили друг к другу в понимании русской жизни. Сходство ситуации все-таки оказывается внешним. Островский, рисующий Платона не без юмора, очень далек от осуждения его прекраснодушия. Наивная вера Платона в силу слова и просвещения подкреплена его нравственной стойкостью, вызывающей пол-

ное уважение драматурга. Не в том дело, чье добро он бережет от расхищения, а в том, что он не позволяет сломить себя под страхом полной житейской катастрофы, и, оберегая свою профессиональную честь, он в сущности защищает свое человеческое достоинство. В пьесе налицо именно драматическое противостояние героя и среды, обстоятельств, ему враждебных. При этом противостояние им самим осознано как борьба.

Островский милосердно позволяет своему герою думать, что он победил словом правды. Но автор-то с грустной иронией, отнюдь не исключаяющей уважения к прямому, честному слову, все-таки «поддерживает» своего героя в его борьбе другими средствами. В сюжете пьесы на помощь герою в его словесном сражении приходит сама стихия жизни, воплощенная в Филицате: «Кабы не случай тут один...». Это и дает возможность привести драматический конфликт к комедийной счастливой развязке.

Становление драмы как «среднего» жанра драматического рода было связано с поисками такого героя, который, во-первых, был бы способен вступить в драматическую борьбу и, во-вторых, вызвать сочувствие зрителя, имея достойную цель. На протяжении первой половины XIX века таким героем был дворянский интеллигент, оппозиционно настроенный по отношению к косному обществу, вступающий с ним в конфликт, не сулящий ему победы и торжества. Персонаж этот осознавался и литературой и читателем как герой времени. Создание высокого героя в новой русской литературе — достижение Грибоедова, в значительной мере подготовленное русской лирикой, и прежде всего Пушкиным. Чацкий стал сценическим эквивалентом открытий пушкинской лирики. Но в ближайшие десятилетия влияние грибоедовской комедии сказалось не в драматургии, а в романе¹², где сформировался тип, вошедший в русскую культуру под именем «лишнего человека».

В 40-е годы очерковость натуральной школы, ее обостренное внимание к обрисовке будничной, так сказать, житейской реальности — всё это было законной реакцией на сосредоточенность литературы первой трети века вокруг героя как исключительной личности, дворянского интеллигента-свободолюбца, противостоящего среде и возвышающегося над ней. Герой типа Чацкого, с одной стороны, и онегинско-печоринского типа — с другой, вырос как естественное продолжение, как своеобразная трансплантация в драму и роман героя русской лирической поэзии, впервые в нашей культуре давшей портрет нового русского человека европейского сознания. В силу особенностей русского исторического развития герой этот оказался сродни типу свободного художника. Его связь с этим типом сказалась в том, что главным содержанием и смыслом его существования было именно размышление о жизни, ее осознание, ее словесная критика. «Лишние люди» все как бы потенциальные писатели, литераторы (а в неко-

¹² См. об этом подробнее в кн.: Журавлева А. И. А.Н.Островский-комедиограф. М., 1979.

торых случаях это писательство в той или иной степени реализовано). Недаром последний в этом ряду героев — Райский из «Обрыва» Гончарова — и художник, и скульптор, и писатель. Выразительно в этом отношении сопоставление с эпохальными героями европейской литературы того же времени: у Байрона это «профессиональный скиталец», авантюрист, во Франции у Стендаля — честолюбец Жюльен Сорель или балзаковский Растиньяк, герой карьеры. Но «артистический» герой в русской литературе очень рано стал проверяться, корректироваться стихией житейского, обыденностью, реальностью. Элементы этого ощутимы и у Пушкина и особенно у Лермонтова. В петербургских повестях Гоголя возникает эта тема, а натуральная школа, как уже говорилось, словно бы вовсе отворачивается от такого типа, сосредоточившись исключительно на прозе жизни.

К середине века высокий дворянский герой становится объектом оживленной критики. Одних не устраивает его «европеизм» и мнимая безнациональность, других — его индивидуалистическая природа и отрыв от «почвы», третьих — его принципиальная непрактичность, непричастность к делу (революционному делу — для лагеря «Современника», реформистскому общественному строительству — для либералов). Так или иначе в крылатой формуле «лишний человек» в применении к героям онегинско-печоринского типа 60-е годы делают ударение на слове «лишний».

Но для развития русского романа первостепенное значение всё же продолжал иметь спор о герое, не просто пародийное отрицание героя предшествующей эпохи, но его, так сказать, конструктивная критика, с анализом идей и жизненной позиции, с выяснением житейских связей и влияний, со стремлением противопоставить ему героев другого типа.

Инструментом такого познания, критического анализа героя становится психологизм. Со всей силой это сказалось уже у Лермонтова и продолжало подтверждаться опытом русских романистов второй половины века.

От очерковости через конструктивную критику дворянского высокого героя к созданию романа, полно и многосторонне воспроизводящего жизнь, создающего «вторую реальность», — таков, в сущности, главный путь русской реалистической литературы. В классической форме он воплощен в творческой эволюции Тургенева, начавшего как поэт, создавшего затем гениальный очерковый цикл «Записки охотника» и ставшего романистом, который сам осознавал себя как летописец быстро сменявшихся типов героя «высшего культурного слоя».

Вырастая из лирической поэзии, через преодоление односторонности романтической поэмы, русский классический роман проходит затем горнило очерковости, которая как бы знаменует отказ от вымысла и находит способ освободить вымысел от условности, «литературности», создавая вторую реальность — целостную картину жизни, в которой всему есть место. И кристаллизуется эта «вторая реальность» вокруг проблемы героя. Подчерк-

нем: именно проблемы. Даже если центральный персонаж, в структуре романа занимающий место героя, критикуется, то делается это со всей серьезностью и вниманием к комплексу его идейных исканий, ценность которых признается как бы независимо от меры приближения героя к истине и тем более независимо от степени его, героя, преуспевания. Всякий раз, когда эта проблематика уходила из романа, автор его неизменно отодвигался во второй ряд даже при очень большой мере одаренности. В этом смысле выразительнейший пример — судьба Писемского.

Делом всей жизни Писемского было, можно сказать, как раз утверждение стихии житейского, реальности, противостоящей высокому герою. Писемский всегда боготворил Пушкина. И все-таки он развенчивает «поэтического» героя русской литературы с таким ожесточением, как никто другой, и в этом смысле оказывается в оппозиции онегинской традиции. Писемский объективно оказывается против онегинского типа и всего, что с ним связано. Против поэтизации этого рода сознания, с его характерной освобожденностью, сосредоточенностью на общих проблемах бытия, против его принципиальной непрактичности, «внежитейскости», так сказать. Он, может быть, первый после Гоголя писатель, кому весь этот тип сознания чужд по натуре и не нужен.

Похоже, что Писемский действительно не прошел той школы оппозиционности, которой не миновал, кажется, никто из русских классиков и которая превращала для них все эти отвлеченные вопросы во вполне реальные, если не житейские. Он просто не пережил того момента правоты, который дал столько значения и авторитета фактуре Чацкого, фактуре героя пушкинской лирики. И понимал и ощущал он такую фактуру однозначно, именно как манеру, нечто без содержания — «модничанье» (по его любимому выражению), и только. Это, конечно, только предположение, попытка объяснить тот несомненный факт, что Писемский из важнейшей у нас традиции интереса к личности, к герою оказался выключенным, что, с одной стороны, давало ему даже известные преимущества. Недаром в момент максимального напряжения критицизма по отношению к «лишним людям» он так приятно поразил своих современников остротой и трезвостью, свежим взглядом на жизнь. Очень выразителен нарисованный Анненковым литературный портрет Писемского в Петербурге: «При виде Писемского в обществе и в семье, при разговорах с ним и даже при чтении его произведений, я думаю, невольно возникала мысль у каждого, что перед ним стоит исторический великорусский мужик, прошедший через университет, усвоивший себе общечеловеческую цивилизацию и сохранивший многое, что отличало его до этого посвящения в европейскую науку»¹³.

Но, с другой стороны, такая разобщенность со стержневым направлением литературы была чревата опасностью. Это ведь и

¹³ Анненков П. В. Художник и простой человек // Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. VIII. С. 754.

была живая струна, связь между стихами Пушкина и Лермонтова и романами Достоевского и Толстого — напряженный интерес к личности, к герою, от которого, что называется, можно всего ожидать, но чего — неизвестно пока, и в этом-то вся проблема. В этой ситуации понятна сложность позиции Писемского с его апологией реального, житейского как бы даже в укор личностному началу, персонифицированному в высоком дворянском герое. Житейское, реальное возьмет такую силу и авторитет уже только у Чехова, но Писемский не обладал чеховским художественным анализом. Да и время еще не пришло: ведь сам этот анализ «пророс» у Чехова сквозь почву именно всей психологической прозы. Чеховский анализ представлял собой кардинальнейшую ревизию не только каких-то частных расхожих идеологем, «модничанья», но и целого определенного типа сознания¹⁴, и в том числе той художественной системы, которая и начала создаваться при Писемском. Показательно, между прочим, сходство упреков, которые делала поздненародническая критика Писемскому и Чехову: индифферентизм, фактографичность и т.п.

Есть еще писатель, которого успел предвосхитить Писемский, хотя и дебютировал позже него, — Достоевский, и тоже по линии интереса и внимания к стихии житейского. Но не по линии приоритета ее перед всякого рода модами и фантазиями (это-то у них общее), а по знанию и вниманию к житейским перипетиям, драмам, дразгам, скандалам и неурядицам, таким важным для позднего Достоевского. Писемский занят ими с самого начала и неустанно. Однако затрудненность, неожиданность, изломанность поведения героев, такая действительно похожая на Достоевского, не имеет у Писемского всё же того художественного значения.

Позиция Писемского — позиция человека, умудренного житейским опытом. Его постоянная интонация: я-то знаю, господа, что из этого всего может выйти. Конечно, ничего хорошего, а всё то же, всё то же...

Конечно, и для героев Достоевского редко житейские передраги кончаются чем-нибудь хорошим, но тут центр тяжести-то в самих героях, в их душевном мире, в их интеллектуальных и нравственных исканиях. Писемский же не то чтобы всегда отрицает возможное богатство душевной жизни своих героев, но и не реализует его сам как писатель: ведь он не психолог, его дело житейское. Не психолог, однако беллетрист, сочинитель, и в этом есть какая-то неувязка. Может даже показаться — и не без оснований, — что герои романов Писемского с их судьбами и поступками — просто несколько «недописанные» герои Достоевского, их тезисные, конспективные варианты. Писемский-романист куда полнее и живее высказывается в экспозиции, которая есть, в сущности, элемент очерковости в беллетристическом произведении. В расстановке у него фигуры живее и симпатичнее, чем когда он приводит их в движение.

¹⁴ См. об этом: Катаяев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1978.

Оставшись в стороне от центральной проблемы русского романа, проблемы героя с его напряженной интеллектуальной и духовной жизнью, Писемский как романист при всей своей самобытности, несколько программной провинциальности парадоксальным образом оказался ближе к европейскому типу романа, чем «европеец» Тургенев. Писемский недаром так ценил Теккерея, с которым его и сравнивали. На наш взгляд, с наименьшими основаниями можно вспомнить и Бальзака, автора «Человеческой комедии». Сам упор на механизм — и прежде всего социальный механизм — сюжета и интриги сближает его с европейскими романистами. Конечно, едва ли Писемский сознательно стремился отойти от русской литературной традиции и в противовес ей утвердить иную. Скорее наоборот, именно пытался ей следовать, будучи на самом деле, по самой глубинной своей художественной складке не очень к этому расположен. Даже и внутренний мир героев Писемский гораздо интереснее и богаче показывает через описание мира внешнего — картин и событий, а не в непосредственном повествовании о нем. И то, что мешало ему как романисту, делало его интересным драматургом. Этот род литературы давал возможность, не требуя видимого авторского вмешательства, оставить в целости все краски и оттенки, все богатые возможности живого образа, лишь бы образ был действительно живым в основе, жизненным.

О Писемском кто-то из критиков заметил, что он любит намеки и умолчания. Действительно, в этом есть нечто от той же свойственной Писемскому позиции человека, умудренного опытом. Писемский не чужд многозначности — неоднозначных оценок, поливариантности поведения героев. И вот когда в поведении и движениях героев Писемского чувствуются эти не закрытые перед действующими лицами возможности, тогда писатель наиболее интересен и как психолог. В драме же это свойство естественно и необходимо: с абсолютно определенным, досказанным героем театру, актеру и делать, собственно, нечего, для него не остается работы. Это всегда понимали настоящие театральные писатели, чувствуется это и в драматургии Писемского.

Именно в драматургии весь опыт натуральной школы, вся житейская, очерковая, реалистическая хватка Писемского могли бы сказаться особенно чисто и полно. Он, однако, основное внимание уделял повествовательной беллетристике, так что при несомненной сценичности и значительности большинства созданных им пьес о настоящей силе Писемского-драматурга можно, наверное, судить только по его центральной и самой прославленной вещи — знаменитой «Горькой судьбине».

Тем не менее пьесы Писемского, создававшиеся в 70-е годы, невзирая на разнообразие авторских жанровых определений (комедия, трагедия, драма), стали, как и пьесы Островского этого времени, именно драмами.

В 1905 году И. Ф. Анненский в статье о пьесе Горького «На дне» писал: «Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы:

ей нужны были то седина Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно каких-нибудь Клещей и Сагиных. ...Вместе с этой переменной в личине судьбы и самая драма потеряла у нас индивидуально-психологический характер. Подобно роману, она ищет почвы социальной. ...Так, драгоценный остаток мифического периода — герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью»¹⁵.

Эти соображения были высказаны Анненским в связи с его размышлениями о судьбе жанра трагедии в литературе конца XIX — начала XX века. Но, думается, они справедливы для драмы в целом. В этом смысле Островский остается как бы завершителем многовековой традиции театра. И проявляется это прежде всего в неизменной потребности драмы Островского в герое, человеке, который вызвал бы авторское и зрительское сочувствие.

Конечно, герои Островского решительно изменились, это отнюдь не «царственные жертвы» рока, но изменились их социальный статус и фактура, а отнюдь не функция их в драматическом действии. Это свойство, между прочим, хорошо чувствовали современники Островского, и многочисленные остроты враждебной критики явно отмечают его в пародийной форме: «купеческий Шекспир» — об авторе, Большов — «замоскворецкий Лир», Несчастливцев — «помесь Гамлета с Любимом Торцовым».

А вот драматургия Писемского 70-х годов очень полно выражает отмеченную Анненским тенденцию. И при некотором сходстве материала с поздними драмами Островского по самому своему характеру с точки зрения поэтики она действительно словно бы предвещает будущие пьесы Горького, с одной стороны, и Леонида Андреева — с другой.

В «Анне Карениной», определяя свою современность, то есть 70-е годы XIX века, Толстой сказал: «Всё перевернулось и только укладывается». Именно в 70-е годы стало ясно, что последствия реформы коснулись не только экономической и политической сферы, но и всего уклада русской жизни в целом. Не случайно в это время классическая русская литература снова обращается к семейному роману, не только вскрывая в этой жанровой форме кризис традиционной личной нравственности, но и показывая неразрывную связь интимных сфер человеческой жизни с общественными проблемами, с социальным бытием человека во всей полноте этого понятия.

В драматургии 70-х годов семейная проблематика тоже занимает огромное место. Быстрое крушение авторитарной морали, характерной для феодального уклада, стало почвой многообразия семейных конфликтов, анализируемых драмой этого периода.

В литературоведении высказывалась мысль о своеобразном

¹⁵ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 74.

параллелизме в развитии драматургии Островского и Писемского, о родственности их драматургических систем¹⁶. Представляется, что это верно в самом общем виде, например в понимании художественных задач и общественного назначения театра, в уважении к сложности и многообразию живой жизни, в требовании органического, «рожденного, а не деланного» искусства, как выражались в кругу молодой редакции «Москвитянина». Но художественная самобытность Писемского, отличие его поэтики от драматургической системы Островского несомненны. Сказывается это и в драматургии 70-х годов.

Поздняя драма Островского — это драма «безгеройной эпохи». Но неизменный закон поэтики Островского, знающий лишь немногие исключения (прежде всего, в сатирических комедиях), строить пьесу вокруг героя, вызывающего зрительское сочувствие, и здесь остается в силе. Можно сказать, что сама проблема героя не снимается, она напряженно обсуждается в пьесе, но героя как лица не оказывается. Поздние пьесы Островского, его психологические драмы, строятся вокруг женщин. Они далеко не всегда (и даже чаще всего) отнюдь не воплощение идеала, но они — даже со всеми своими слабостями и уступками — оказываются средоточием человечности в мире наживы, карьеры, корысти.

У Писемского и Островского — общее понимание эпохи 70-х годов. Но у Писемского женщина — этот аккумулятор «семейного», «мирного» начала, стремящаяся к вечно желанному для нее счастью разделенной любви, — тоже оказывается втянута в дело, в социальную практику своего круга. Писемский гораздо прямее, непосредственнее Островского вводит коммерческую тему. Фабула строится на бюрократических «подкопах» или финансовых авантюрах, спекуляция личным чувством оказывается именно средством достижения целей, ничего общего с чувствами не имеющих: карьеры, финансового успеха.

В отличие от Островского, которому при всей социальной определенности его героев присущ интерес прежде всего к их человеческой индивидуальности, Писемского мало интересует индивидуальная неповторимость. Еще в 1851 году он пишет членам молодой редакции «Москвитянина»: «Если это и действительно случилось в жизни, в которой, конечно, бывает очень много необъяснимых странностей, то по крайней мере это лицо никак не могло быть взято за тип»¹⁷.

Писемскому была важна социальная характерность персонажа. Его герои всегда и прежде всего именно действующие лица. И действуют они в точном соответствии со своей «типичностью». Эта социологическая типизация у Писемского очень изощренная, дробная, но все же первейшая художественная задача его состоит в том, чтобы отнести героя к определенному, сформированному русской жизнью и историей разряду людей. Про героев Остров-

¹⁶ См.: Лотман Л. М. Островский и драматургия его времени. М.; Л., 1961; Лакшин В. Я. Спор о Писемском-драматурге//Театр. 1959. № 4.

¹⁷ Писемский А. Ф. Письма. С. 35.

ского нам как бы всегда задан вопрос: что это за человек? какой он? И, собственно, вся пьеса — ответ на такой вопрос. О героях Писемского задаваться таким вопросом не нужно, мы не найдем на него ответа. Интерес сосредоточен вокруг событий, цепь которых ответит нам на вопросы другого рода: что представляет собой высшая бюрократия («Хищники»), каковы эти финансовые гении («Финансовый гений»), что такое современный Ваал и т.п. Драматургический потенциал очерковости максимально реализован в пьесах Писемского этого периода. К ним в еще большей степени подходят выразительные слова Анненского об отношениях героев в «Горькой судьбине» — людям «тесно жить». Эта теснота, перенасыщенность мирка, в котором сталкиваются интересы социальных типов, нарисованных Писемским, естественно мотивирует напряженность интриги в этих пьесах. Интрига как бы демонстрирует, обнажает для зрителя сам механизм лихорадочной погони за карьерой и наживой, кипящей в современном обществе. В семейных драмах Писемского 70-х годов семья тоже оказывается «акционерной компанией». По-своему, искаженно преломляются тут и идеи женской эмансипации, к которым Писемский смолоду относился с вниманием. Дарьялов в «Просвещенном времени» заявляет жене, отказывающейся от деловой поездки с ним: «Наконец, ты не имеешь права поступать таким образом! Я это дело затеваю для выгоды, для семейного благосостояния, в котором и ты, я думаю, будешь участвовать! А человек, получая какие бы то ни было для себя выгоды, должен же для этого потрудиться; иначе это будет подло с его стороны!» И героиня вносит свою лепту в семейное благосостояние, заставив возлюбленного вложить 30 тысяч в мошенническое предприятие своего мужа.

В соответствии с этими особенностями сюжетосложения заостряются и другие средства поэтики.

В современном литературоведении термин «социальная драма» употребляется в более широком смысле, чем это сделано в работе Анненского, но, не вполне удовлетворяясь его терминологией, нельзя не согласиться, что явление отмечено им тонко и точно. Действительно, в последней трети прошлого века в драме постепенно слагается особого рода «социологическая типизация», и Писемского, безусловно, можно назвать классиком такого рода драмы.

Едва ли не первым указал на особый характер драматургии Писемского 70-х годов П. В. Анненков. По поводу «Просвещенного времени» он писал автору: «Так и должны писаться политические комедии, которые всегда сродни памфлету, и родства этого стыдиться не должно. В последнее время вы сделали отцом драматического памфлета и оказываете в этом новом роде мастерство, не подверженное сомнению. Продолжайте разрабатывать этот новый род и не изменяйте своей манеры: род этот очень важен, очень полезен и сбережет ваше имя и вашу память в людях современных и будущих»¹⁸.

¹⁸ Цит. по: Писемский А. Ф. Письма. С. 727.

В дореволюционном академическом литературоведении преобладал взгляд на поздние пьесы Писемского как на свидетельство падения его таланта. И это не должно нас удивлять: те же «серьезные» критики не видели никаких достоинств в «Лесе» Островского, считая его глубоко несовременным перепевом старых мотивов. Сатирическая реалистическая комедия вообще как-то им не давалась. С. А. Венгеров в своем критико-биографическом очерке о Писемском, в самом развязном тоне бранящий пьесы 70-х годов, заявляет: «В недобрый час пришла ему мысль взяться за бичевание финансовых плутней. В недобрый, потому что он буквально понятия не имел о среде, которую взялся изобличать. Его «финансисты» просто идиоты какие-то, не имеющие самых элементарных коммерческих сведений»¹⁹. Между тем в «Просвещенном времени», которое Венгеров приводит в пример невежества Писемского в области финансового законодательства, несомненна правдивость и убедительность сатирического освещения этой деятельности. Едва ли человеком, понятия не имеющим, о чем он пишет, могла быть создана столь живая сцена собрания «Акционерного общества по выщипке руна». Здесь есть правда типов и общей ситуации, что и требуется от художественного произведения.

Несмотря на памфлетный характер поздних пьес Писемского, в них парадоксальным образом сохраняются и черты его специфической объективной манеры изображения жизни. Прежде всего это видно в обрисовке героев. Отношение Писемского к ним выражено не столько в тексте, сколько в заглавии пьес и в их жанровых определениях.

Рисуя героев прежде всего с социологической точки зрения, Писемский как бы оставляет театру известную свободу в создании психологического рисунка ролей. Сам он психологией героев непосредственно не занят, а если и владеет в конечном итоге каким-то видом психологизма, то это скорее психологизм разоблачительный, слагающийся не из анализа внутреннего мира героев, а из всей ситуации их жизни в целом.

Островский в условиях русской пореформенной действительности не видел героя, который одновременно мог бы оказаться и человеком дела, способным вступить в серьезную жизненную борьбу, и вызвать сочувствие зрителя своими моральными качествами. Все герои в драмах Островского либо черствые преуспевающие дельцы, либо пошлые, циничные прожигатели жизни, либо прекраснодушные идеалисты, бессилие которых перед «деловым человеком» совершенно предопределено. Таким образом, ни один из героев не может стать центром драматического действия.

Таким естественным центром оказывается женщина, что объясняется самим положением ее в современном Островскому обществе. Поскольку женщина той эпохи, как правило, не участвовала в практической жизни, ей вовсе нет необходимости обладать деятельным, активным характером, чтобы стать ведущей фигурой в

¹⁹ Венгеров С. А. А.Ф.Писемский. СПб., 1884. С. 71.

интриге пьесы. Достаточное основание для такого положения в сюжете — ее чистота, бескорыстная преданная любовь, готовность к самопожертвованию. Именно таковы все героини психологических драм Островского, за исключением актрис Негинной и Кручинной. Эти женщины богаче всех: они талантливы, и искусство дает им возможность выйти из замкнутого мира семьи, преодолеть личную драму, обрести дело жизни.

Говоря о ранних комедиях Островского, Добролюбов отметил, что в основе постоянного для этих пьес конфликта «старших» и «младших» лежит материальное неравенство, денежная зависимость «младших». Но в комедиях о патриархальном купечестве эта зависимость неизменно маскировалась домогостроевскими моральными заповедями, на которых держался традиционный купеческий быт.

Представление об Островском как бытописателе обычно связывается исключительно с его «купеческими» пьесами. Но это, безусловно, заблуждение, объяснимое тем, что быт «страны Замоскворечье», открытой драматургом, обладал экзотичностью, был более ярким и своеобразным как для культурной части общества XIX века, так тем более для нашего времени. Драмы пореформенного периода тоже построены главным образом на анализе быта; но это новый жизненный уклад, бесцветный быт «цивилизированной» буржуазии, усваивающей дворянские формы жизни. Прежние Тит Титычи, попадая в круг действующих лиц, выглядят теперь странным анахронизмом, нелепыми и смешными провинциалами на фоне европеизированных хищников, которые ездят слушать Патти и толкуют о гастролях Росси (особенно выразительна в этом отношении «Последняя жертва»). Принцип купли-продажи, лежащий в основе человеческих отношений в буржуазном обществе, выступает в этих пьесах Островского прямо и непосредственно. В полном соответствии с сущностью воцаряющегося буржуазного уклада жизни он теперь нисколько не маскируется авторитарной моралью, свойственной феодальному обществу.

Драма Островского — драма семейно-бытовая. Строй современной жизни, ее социальное лицо Островский умеет вскрыть, оставаясь в этих сюжетных рамках, поскольку интересуется его как художника преломление всех проблем современности прежде всего в нравственной сфере.

Если иметь в виду не историческое бытие России 70-х годов во всей его полноте, а отразившийся в пьесах Островского 70–80-х годов мир формирующегося буржуазного уклада в его семейно-бытовых и нравственно-психологических проявлениях, то можно сказать: поздняя драма Островского — это драма «безгеройной эпохи». Его поздние пьесы, как уже говорилось, строятся вокруг женщин. У Островского при всей видимой близости материала к поздним пьесам Писемского сосредоточенность интереса на качестве личности приводит к иному типу драмы. Выдвижение в центр женщины естественно переносит акцент с действия в собственном смысле на чувства персонажей, что создает условия для развития

именно психологической драмы, самой совершенной из которых по праву считается «Бесприданница» (1878). Однако психологическая драма Островского не получила признания при жизни писателя. И это имело веские причины.

Островский вступал на арену русской культуры в исходе николаевской эпохи как долгожданный реформатор театрального репертуара, а уходил в конце 80-х годов как писатель, переживший свое время, художник, мучительно ощутивший свой разлад с публикой. Показательно, что среди его поздних работ наибольшим успехом пользовались не такие пьесы, как «Бесприданница», а пьесы, написанные в соавторстве с Соловьевым. Островский как истинно театральный художник ни в чем не винил публику: он воевал с театральной администрацией, сердился на актерские интриги, но публику считал в целом непричастной к своим неудачам, обманутой и обиженной, как и он сам, организаторами театрального дела и диктаторами репертуарной политики. Это достойная позиция, но в исторической перспективе видно, что дело обстояло сложнее, — и публика, безусловно, была причастна к этому конфликту живого классика с театром, который он, в сущности, создал. За сорокалетие творческой деятельности Островского менялся состав зрителей, менялись их запросы, и перемены были неоднозначными.

Начиная с конца 60-х годов каждая новая пьеса Островского встречалась целой серией «разочарованных» критических отзывов. В 1874 году в «Русском вестнике» в статье о Писемском В. Г. Авсеенко с большой прямоотой высказал суть претензий буржуазной публики к Островскому: «Задача комедии сузилась непостижимым образом до копирования пьяного и безграмотного жаргона, воспроизведения диких ухваток, грубых и оскорбительных для человеческого чувства типов и характеров. На сцене безраздельно воцарился жанр, не тот теплый, веселый буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене, а жанр грубый, нечистоплотный и отталкивающий. Некоторые писатели, как, например, Островский, внесли в литературу много таланта, сердца и юмора, но в общем театр наш пришел к крайнему понижению внутреннего уровня, и весьма скоро оказалось, что ему нечего сказать образованной части общества, что он и дела не имеет с этой частью общества»²⁰.

В апреле 1876 года за Островского заступился Достоевский в «Дневнике писателя»: «Итак, Островский понизил уровень сцены, Островский ничего не сказал «образованной» части общества! Стало быть, необразованное общество восхищалось Островским в театре и зачитывалось его произведениями? О да, образованное общество, видите ли, ездило тогда в Михайловский театр, где был тот «теплый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене». А Любим Торцов «груб, нечистоплотен».

²⁰ Русский вестник. 1874. № 10. С. 888.

Про какое же это образованное общество говорит г-н Авсеенко, любопытно бы узнать? Грязь не в Любиме Торцове: «он душою чист», а грязь именно, может быть, там, где царствует этот «теплый буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене»²¹.

Не только новая «цивилизованная» буржуазная публика, однако, стала холодна к Островскому, но и критика, выражавшая настроение радикальной интеллигенции, была весьма сурова к нему в 70–80-е годы, считала его «устаревшим». «Бессилие творческой мысли» названа статья Н. В. Шелгунова, написанная по поводу выхода собрания сочинений драматурга (1875).

Исследователи русской культуры единодушны во мнении: национальный театр Островскому дано было создать именно потому, что он обратился к новому демократическому зрителю, раньше других поняв, что эпоха «дворянского» театра уходит в прошлое. Именно демократический зритель создал Островскому успех при его вступлении на сцену. Островский создавал драму, сознательно ориентированную на «свежего зрителя». С помощью театра он хотел воспитать человека, преобразовать его и тем исправить зло жизни. О «свежем зрителе» он писал: «Жизнь дает практику его дурным инстинктам, они действуют и приносят материальный барыш и тем оправдываются; надо разбудить в нем и хорошие инстинкты — и это дело искусства и по преимуществу драматического» (X, 137).

Демократическая публика 60-х годов действительно как будто бы оправдывала надежды Островского, но чем дальше, тем больше выяснялся утопический характер просветительских надежд драматурга. «Свежую» купеческую публику искусству не удалось переделать, победила жизнь, которая «давала практику ее дурным инстинктам». Постепенно эта группа зрителей Островского превратилась в «премьерную» публику, от которой он не ждал ничего полезного для искусства. Что касается радикальной интеллигенции, эстетические вкусы которой были воспитаны не только Добролюбовым и Чернышевским, но и Писаревым, Антоновичем, Шелгуновым, то она ждала от искусства непосредственной пропаганды передовых идей. Глубокая аналитичность Островского, его объективность казались ей несовременными. Объяснить этот конфликт позднего Островского с современниками — значит многое понять в тех процессах, которые к концу 80-х годов наметились в художественной жизни страны в целом, но это же значит и понять нечто существенное в поэтике поздней драмы Островского. Вечный, непреходящий характер открытий «высокого» реализма, к которому принадлежал Островский, станет ясен через несколько десятилетий, когда его творчество будет осознано как классика. 80-е и начало 90-х годов — время кризиса его театра. Популяр-

²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. Л., 1981. Т. 22. С. 106.

ностью пользуется драма другого типа, так называемая «идейная», или «тенденциозная». Формирование ее начинается еще в середине века, но только в 70–80-е годы она будет теснить в репертуаре пьесы Островского, завоевывая популярность злободневностью, видимостью «прямого» ответа на общественно-политические вопросы времени. Наиболее показательны для этого жанра были пьесы В. А. Крылова. Но в основном его полное господство в репертуаре приходится уже на время после смерти Островского и связано с чеховским этапом в истории русской драмы. Из пьес же, появившихся при жизни Островского, наиболее известна была «Надя Муранова» (1883), о которой Островский отозвался крайне резко, назвав ее «пошлой» и «глупой»: «А как ему (зрителю. — А.Ж.) отнестись к этой Наде? Что это за Надя? Эту Надю и образованный, и умный человек не разберет: сочувствовать ли ей надо, высечь ли ее следует, — понять никак невозможно...» (X, 193). И вообще Крылов был для Островского, так сказать, «отрицательным образцом» драматического писателя. Именно вслед за резким суждением о «Наде Мурановой» в записке «О причинах упадка драматического театра в Москве» Островский перечисляет свои претензии к тенденциозной драме вообще, видя в этом жанре попрание достоинства искусства, его самоценного воспитательного значения. «Тенденциозные пьесы некоторыми критиками по недоразумению (или, лучше сказать, по недостатку разумения, по недомыслию) называются культурными; но они некультурны уже потому, что при отсутствии в них жизни и живых образов не производят никакого впечатления и оставляют публику равнодушной. Культурно то, что сильно действует и оставляет в душе глубокие следы; художественные произведения вместе с тем и культурны. Они своими правдивыми и сильно поставленными характерами и типами дают первые правильные отвлечения и обобщения. ...Некоторые критики называют тенденциозные пьесы честными, и это неверно. Они нечестны, потому что не дают того, что обещают, — художественного наслаждения, т.е. того, за чем люди ходят в театр. Но вместо наслаждения они приносят пользу, дают хорошую мысль? И всякое художественное произведение дает мысль — и не одну, а целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься. Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме: они там не закреплены чувством» (X, 193–194).

Хотя тенденциозная драма стала теснить Островского в репертуаре лишь в 70-е и особенно 80-е годы, формироваться она начала уже в 60-е годы и развивалась — может быть, точнее было бы сказать, разрасталась, завоевывала позиции на сцене и в сознании зрителей — параллельно с развитием «высокой», реалистической драматургии, которую мы теперь считаем классической: Островским, Сухово-Кобылиным, Толстым. Она возникла в эпоху расцвета «обличительной» литературы как форма прямого, не опосредованного глубоким художественным обобщением обсуждения актуальных общественных вопросов. Возникла действительно спер-

ва как жанр либерально-обличительной литературы²². Авторы первых тенденциозных драм с театральных подмостков стремились обратиться к русской публике как с критикой определенных сторон русской действительности, так и с соображениями о способах устранения этих недостатков. Возникновение жанра тенденциозной драмы было самым непосредственным образом связано с той особой ролью театра в русской жизни, о которой шла речь в первой главе книги. Если литература в целом была в России, по выражению Герцена, «единственной трибуной», то театр долго оставался единственным местом своего рода «общественной сходки», где возникал непосредственный, двусторонний контакт литературы и публики. Тенденциозная драма в известном смысле как бы абсолютизировала «учительную» направленность русской литературы. Доведенное до конца, это стремление литературы быть чем-то большим, чем литература, приводило к саморазрушению искусства и парадоксальным образом в конечном итоге ослабляло силу его общественного воздействия. Однако такой итог становится очевидным для всех лишь в исторической перспективе — в своей же современности значительная часть тенденциозных драм имела большой зрительский успех именно благодаря злободневности общественной проблематики.

У истоков жанра стоит целая серия пьес, посвященных критике чиновничества, любимой теме либерально-обличительной беллетристики. Популярность темы была, конечно, объяснима: ведь бюрократический аппарат — это, так сказать, посредник между государством и частным человеком. Многовековое бесправие частного лица перед произволом власти самым наглядным образом, касавшимся буквально каждого русского человека, олицетворялось фигурой «подьячего», крючкотвора и лихоимца. Однако убеждение в возможности одной лишь гласностью и обличением драмы, победить вековое зло, убеждение, характерное для либеральной тенденциозной драмы, приводило к быстрой выработке литературного шаблона, который уже в «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина был подвергнут осмеянию как нечто всем давно известное, узнаваемое. В «Приятном семействе» Щедрин пишет: «На сцене взяточник, он там обирает, в карман лезет... Зритель увлечен... Но тут-то, в эту самую минуту и должна проявиться благонамеренность автора... В то самое время, как взяточник снимает с бедняка последний кафтан, из задней декорации появляется рука, которая берет взяточника за волосы и поднимает наверх...»²³.

²² Но вскоре стала широко использоваться и писателями охранительного лагеря. Это, кстати сказать, делает неудачным распространенный синоним жанрового определения тенденциозной драмы «либерально-обличительная драма» (см. об этом дипломную работу Е. К. Чертовой «Тенденциозная драма в русской литературе 70–80 х годов XIX вв.», защищенную на кафедре истории русской литературы филологического факультета МГУ в 1987 г.).

²³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 18-ти тт. М., 1965. Т. 2. С. 100.

Тенденциозная драма повторяла путь высокой драмы и в другом отношении: она тоже вырастала у нас из комедии. Как это происходило, с исключительной наглядностью демонстрирует одноактная комедия Соллогуба «Чиновник». В высшей степени злободневная, так сказать тенденциозная по своей задаче, она удивительным образом колеблется на грани всех актуальных жанров момента, неся в себе и водевильные черты, и свойства драматической пословицы и, повторим, демонстрируя зарождение тенденциозной драмы.

«Чиновник» — это, безусловно, то, что называется «хорошо скроенная пьеса». Но именно из-за этого еще непривычного русскому обществу сочетания системы условных средств, сложившихся в легкой комедии, и социально острой актуальной проблемы (неправосудия и взяточничества) комедия вызвала насмешки своим, мягко говоря, легкомысленным решением острой проблемы: чтобы избавиться от взяточничества и неправосудия, надо чиновникам быть богатыми. Пусть состоятельные помещики идут служить, не гнушаясь занять самые невысокие ступени чиновничьей иерархической лестницы. Казалось бы, затронутая жизненная проблема, так сказать, не вмещалась в жанр. Однако, как ни странно, это сочетание злободневной, острой проблемы с шаблонными ходами хорошо скроенной пьесы стало характерным структурным признаком тенденциозной драмы, которая, зародившись в начале 60-х годов, все решительнее завоевывала русскую сцену на протяжении следующих трех десятилетий. И если передовая критика иронизировала над соллогубовским «Чиновником», то, например, пьеса Соловьева «На пороге к делу» в 1879 году такого рода насмешек уже не вызвала.

Комедия «Чиновник» несет в себе очевидные черты «драматической пословицы». В ней заметно то сочетание салонной комедийности с лиризмом, которое присуще этому жанру. «Тонкость чувств» основных героев так же вне сомнения, как и некоторый налет драматизма, оттенок житейского душевного неблагополучия в судьбах внешне вполне благополучных главных героев. Характеры, речь, психология всех персонажей, за исключением главного, Чиновника, нарисованы уверенно и живо. Они узнаваемы не только в системе условных амплуа (хотя это тоже есть), но и житейски правдоподобны.

Все участники пьесы, кроме Дробинкина, из-за жалобы которого и завязывается действие комедии, принадлежат к одному кругу. Героиня ведет остроумные диалоги со своими поклонниками вполне в стиле светской беседы. Временами они ироничны и шутивы, а иногда тон этот лишь вуалирует раздумья, колебания, скрытые движения души. Благодаря очевидной социальной однородности персонажей диалог этот, несмотря на явную жанровую традиционность, не выглядит искусственным, условность его почти неощутима, так как житейски мотивирована. Появление «суяги» Дробинкина, помещика-кулака, прикидывающегося бедным, а на самом деле богатого, но тем не менее принадлежащего к другому

кругу, чем остальные, вносит в пьесу необходимую комическую ноту.

Культурная и социально-психологическая градация тонко проведена Соллогубом в речевых характеристиках персонажей. Основа стилистического единства пьесы — язык дворянского салона, но у Надимова он осложнен введением книжно-публицистического стиля, а у Дробинкина — «простаковско-скотининским» поместным просторечием.

Несмотря на житейское правдоподобие характеров, действующие лица комедии совершенно естественно вписываются в традиционную систему амплуа, и, за исключением Мисхорина и Надимова, в героях не чувствуется при этом никакого «остатка», ничего, что не укладывалось бы в эту схематическую характеристику. Но два этих исключения весьма симптоматичны для того промежуточного положения между дворянской салонной комедией и становящейся тенденциозной драмой, которое занимает «Чиновник».

Вообще для пьесы Соллогуба очень характерно своего рода «неустойчивое» равновесие между каноничностью и предпринятой автором попыткой обновления канона «хорошо скроенной» комедии, осовременивания пьесы. В облике «ложного жениха» Мисхорина равновесие это еще не нарушено, несмотря на нетрадиционное смешение в нем черт романтического героя с бытовыми, прозаическими, даже бросающимися на него тень. И всё же, вопреки тому, что и зрители, и действующие лица узнают о пятне на репутации героя, разорившегося и к тому же обещавшего жениться на дочери своего кредитора, окончательно он не скомпрометирован. Его поступок в финале спасает его подмоченное благородство. Все поступки этого героя могут быть истолкованы и как вина, и как беда героя в зависимости от общей сценической трактовки образа. Фабульная неопределенность, недоговоренность допускает обе трактовки.

Картежник, пытающийся поправить свои дела удачной женитьбой, — ситуация невольно напоминает нам «Свадьбу Кречинского», незадолго до «Чиновника» появившуюся на сцене Малого театра. Сравнение не в пользу Соллогуба, конечно, впрочем, в его пьесе Мисхорин — герой второго ранга, и не на нем, по замыслу автора, должно быть сосредоточено внимание. Центр пьесы, как это явствует из названия, — Надимов, и притом интересен и важен он автору не как личность, индивидуальность, а в своей общественной функции.

В конце 50-х годов проблема героя начинает снова приобретать большую остроту. В литературе первой трети века, как уже говорилось выше, сложился тип «героя времени» — русского человека нового, европейского сознания. Это образ дворянского героя, человека передового, резко противостоящего косной среде. Высшее выражение его в литературе — Чацкий. Вскоре тип этот осложняется мотивами рефлексии, складывается тот идейно-тематический комплекс дворянского героя, который вошел в историю русской литературы под именем «лишнего человека».

Однако если взглянуть на весь этот ряд не только с точки зрения «идеологии» персонажей, но и всего их облика и поведения, речи, культурно-бытового склада, то общность фактуры всех таких героев будет вне сомнения.

Русская драматургия первой трети века не создала больше героя такого идеологического, даже философского масштаба, как грибоедовский Чацкий. Но фактурно герой-любовник на русской сцене первой трети века был именно такой, и это неудивительно: заразительность облика дворянского «героя во фраке» была огромна и имела под собой весьма веские исторические причины социологического и политического характера. Независимость — этим словом можно определить главный источник обаяния героя такого качества. Однако к 50-м годам стала ощущаться исчерпанность этого типа. Быть может, точнее будет сказать иначе: новые слои, приобщающиеся к культурной жизни, становящиеся нередко и деятелями этой культуры, ждали нового героя, более близкого им, однородного с ними. Проблема изображения «новых людей» назрела раньше, чем герой нового типа нашел непосредственное воплощение в литературе. И вот это предчувствие и ожидание нового героя времени, притом такого, который обладал бы не меньшим обаянием и заразительностью, чем герой предшествующей эпохи, явно чувствуется в пьесе Соллогуба.

В усадьбе ждут чиновника, действующие лица предполагают, что это «дока» и мелкий чиновник, но мы-то, зрители и читатели, уже и жанром, и названием комедии подготовлены к сюрпризу, неожиданности. Типичный ход хорошо скроенной пьесы — ход «приятный сюрприз» — вполне реализуется Соллогубом. Ожидание сосредоточено на фактуре героя: какой же он? Он совершенно не такой! Он гораздо лучше, но какой именно?.. И сюрприз-то оказывается в том, что он... все такой же. Такой, каким привыкли видеть героя-любовника, человек вполне *comme il faut*, но с некоторой дополнительной краской — с оттенком немногословной укоризны к тем, кто мог принять его за обыкновенного, всеми всегда узнаваемого привычного подьячего, разумеется всегда не «героя», а «комика».

Надимов — как бы Чацкий, но, так сказать, опровергнутый и оспоренный. Тот «служить бы рад — прислуживаться тошно». А этот всем своим видом и поведением доказывает, что можно служить и не прислуживаясь, если ты... состоятельный человек и служишь не для денег и карьеры, а из любви к отечеству. У того «с министром связь, потом разрыв», а этому губернатор доверяет. Тому родная Москва, и почти родной дом Фамусовых, и любимая им Софья доставляют «милльон терзаний», и он вынужден «искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок», а этого из усадьбы не отпускают, и изящная недоговоренность финала — чистая условность, сквозь которую недвусмысленно просматривается счастливая женитьба.

В эстетическом отношении драматургу не удалось решить но-

вого героя, это всё тот же Чацкий — «и жалко перед ним его обмелевшее отражение», как скажет о Жадове Григорьев.

Попытка «выйти из эпохи», оставаясь целиком в кругу представлений, понятий эпохи, — вот чем оказался «Чиновник» Соллогуба. Но затронутая им тема вызвала своеобразную «драматургическую дискуссию»²⁴. В 1857 году появляется «Доходное место» Островского, а в 1858-м — «Мишура» Потехина. «Доходное место» и по своей проблематике, и по характеру некоторых сцен (преимущественно тех, где участвует чета Вышневецких), по внешнему облику и «словарию» молодого героя, казалось бы, вполне вписывается в круг формирующейся тенденциозной драмы либеральной направленности. Но современники уловили принципиальное отличие пьесы Островского. И ее молодой либеральный герой, и его антагонист — барственный сановник Вышневецкий, терзаемый холодностью молодой жены, и сама жена — все эти интеллигентные рефлектирующие герои (а по-своему рефлектирует и Вышневецкий) погружены в самую плотную, устоявшуюся, уходящую корнями в глубокую допетровскую старину реальность повседневного подъяческого быта. И перед лицом благодушной уверенности Юсова в незыблемости и, главное, нравственной оправданности «патриархального» взяточничества вдруг обнаруживается неожиданное сходство двух доктринеров-антагонистов: «Наполеона» чиновничьего мира Вышневецкого и пылкого либерального юноши Жадова. И то, что они оба в итоге терпят крах, глубоко не случайно, подготовлено всем развитием действия и, как это часто бывает у Островского, предварено многозначительными репликами других персонажей, наблюдающих за «авантюрами» каждого из них. «Наполеон» Вышневецкий, который, как с сожалением отмечает давший ему это определение Юсов, «в законе не совсем тверд, из другого ведомства», видимо, не один раз «рискнул более, чем позволяет благоразумие» (его признание жене о происхождении записанного на ее имя поместья), и опасливое восхищение Юсова предрекает его крах задолго до финала. А детская наивность Жадова, обличающего дядюшку и просящего у него места еще в первом действии (правда, тогда еще не «доходного», а просто с большим жалованьем), совершенно очевидна и уничтожает всякие иллюзии о возможности его победы.

В первом действии Жадов занимает позицию, подобную позиции Чацкого: он развивает идеи о гражданском долге, о честном служении «делу, а не лицам», о сладости трудового хлеба. «Уж чего лучше: жил здесь на всем на готовом. Что ж ты думаешь, благодарность он чувствовал какую-нибудь? Уважение от него видели? Как же не так! — Грубость, вольнодумство...» — с искренним негодованием замечает Юсов. И при всей симпатии к молодому и пылкому герою зритель не может с этим «злопыхательским» замечанием отчасти не согласиться. Чацкий не только идейно противостоит фамусовскому обществу, но он житейски ни-

²⁴ Имеем в виду только объективное звучание этих пьес, не касаясь вопроса об их «контактных» связях.

сколько от него не зависит, демонстративно выключен из быта. Жадов как бы мыслит себя тоже вне всяких бытовых связей, но автор нам, зрителям, не дает забыть, что это — иллюзия героя.

Со второго действия Жадов начинает жить самостоятельно и включается в быт осуждаемой им среды. На смену схемам пришла жизнь. Меняется и речевое поведение героя: вместо дидактических монологов, в которых Жадов, по его собственному признанию, повторяет истины, слышанные «с пастырских и профессорских кафедр», начинает преобладать бытовой диалог. В третьем действии Жадов наиболее приближается к типу героя в высшей степени положительного. Он не только поучал других, но и сам живет в соответствии со своими принципами. Он испытан бытом и в тяжких условиях сумел жить достойно. Это достоинство в полной мере раскрывается в сцене кутежа чиновников. Не речи Жадова оказались значимы и весомы, а его молчание, его неучастие в происходящем.

Некоторые критики напрасно рекомендовали Островскому третьим актом закончить пьесу, отбросив четвертый и пятый. Третий акт — кульминация жизни Жадова и завязка последующей драмы «честного чиновника». Жадов справился с живой жизнью, познав ее горечь: «Жить можно!». Но одновременно его терзает сознание беспомощности и одиночества, ощущение какого-то надвигающегося тупика. Он потрясен пирушкой чиновников. В сцене пьющего Досуева видится ему его собственная возможная будущность. «Мне тяжело! Не знаю, вынесу ли я!» — вырывается у него. Сцена достигает редкого у Островского лирического напряжения.

Нормальный, естественный, необходимый быт оказался герою посилен. Но он сломлен, побежден бытом одичавшим, чиновничьим, мещанским — бытом по формуле «нынче роскошь в моде».

Добролюбов первым увидел в отступничестве Жадова высокое проявление художественного такта со стороны Островского. «С половины пьесы он начинает спускать своего героя с того пьедестала, на котором он является в первых сценах, а в последнем акте показывает его решительно неспособным к той борьбе, какую он принял было на себя. Мы в этом не только не обвиняем Островского, но, напротив, видим доказательство силы его таланта. Он, без сомнения, сочувствовал тем прекрасным вещам, которые говорит Жадов; но в то же время он умел почувствовать, что заставить Жадова делать все эти прекрасные вещи — значило бы исказить настоящую русскую действительность. Здесь требование художественной правды остановило Островского от увлечения внешней тенденцией и помогло ему уклониться от дороги гг. Соллогуба и Львова» (5, 26).

Островский, по существу, занят исследованием распространенной либеральной надежды на то, что приход в департаменты образованных, «университетских» молодых людей изменит положение в государственных учреждениях.

«Доходному месту» предшествует небольшая комедия «В чужом пиру похмелье», где создан, вероятно, самый яркий образ купца-самодура, знаменитый Тит Титыч Брусков, имя которого недаром стало нарицательным. Но в тесной связи с этой главной линией пьесы развивается еще одна: с комическим простодушием герои ее — Тит Титыч, его семейство, стряпчий и другие — обсуждают вопрос, можно ли такую бумагу сочинить, чтобы по ней трех человек в Сибирь сослали по требованию того, кто за эту бумагу заплатит. И единодушно приходят к выводу, что можно.

Небольшой, попутно брошенный штришок, который, однако, много значит в спорах о том, как починить испортившуюся бюрократическую машину... Самой идеи права и неукоснительной этого права защиты законом нет в сознании, воспитанном созерцанием вековой практики полного произвола власти (хоть бы и самой мелкой) над личностью, над частным человеком. Что же тут могут сделать «университетские»?

В «Доходном месте» страшнее всего не «Наполеон» чиновничьего мира Вышневецкий, дерзко хватающий крупные куши, а Юсов и Белогубов, воплощающие многовековую, глубоко укорененную подъяческую философию. И Жадов приходит в ужас и отчаяние именно тогда, когда понимает всю веками укреплявшуюся мощь этой традиции — в сцене пирушки чиновников, где Юсов, словно специально для него, развертывает «идеологическое обоснование» своей жизни как жизни нравственной: он добрый семьянин, добрый человек, помогающий бедным, воспитатель и покровитель своих молодых подчиненных, он честный чиновник, не одобряющий обмана — ты с просителя возьми, да дело сделай. «Мне тяжело... зачем же нас учили!» — восклицает несчастный герой пьесы.

Однако, несмотря на беспощадность Островского к иллюзиям Жадова, к самому герою писатель относится сочувственно, и зритель не может этого не понять. Вероятно, ни в одной другой пьесе Островского та самая вековая стихия бытового уклада не предстает столь очевидно как косное начало, почва «русской кривды». И в этом смысле противостояние Жадова и среды действительно абсолютно. Более того, в самих речах Жадова ощутим некий лирический пафос — не сущность их вызывает ироническое недоверие автора, а только наивная вера в возможность немедленной реализации этих идеалов простым усилием индивидуальной воли. Такая позиция автора по отношению к герою основательно «драматизировала» пьесу, жанр которой был определен автором как «комедия».

В «Мишуре» А. Потехина, в будущем ведущего мастера этого рода драматургии, жанр тенденциозной драмы, можно сказать, окончательно сформировался.

«Мишура» — то, что на современном языке называется «производственной драмой». Здесь есть выигрышная женская роль, есть и любовный треугольник, но всё это, в сущности, имеет характерологическое значение, то есть служит для выяснения глав-

ного героя — «честного» чиновника из новых, университетских. Да и сам ход любовной интриги теснейшим образом связан со служебными отношениями всех героев. Настоящий интерес сосредоточен как раз на этих деловых отношениях. Потехин словно демонстрирует отличное знание пружин чиновничьего механизма. «Мишура», с ее натуралистически точным воспроизведением провинциального чиновничьего мира, дает современному нам читателю интересный бытовой комментарий к той жизни, которая запечатлена в нашей драматургической классике: «Доходном месте» Островского, «Деле» и «Смерти Тарелкина» Сухова-Кобылина, «Тенях» Щедрина.

В «Доходном месте» Островского сходная проблематика интересует в ее социально-нравственном содержании. Как именноживаются Юсов и Белогубов, с одной стороны, и какими делами ворочает «Наполеон» чиновничьего мира Вышневецкий — с другой, — это выносится за скобки. Достаточно знать, что доходы их нечестные, чтобы следить за «идеологическими» и моральными рассуждениями Юсова, чтобы сочувствовать невеселой судьбе Жадова.

Сухово-Кобылин смотрит на махинации чиновников с сарказмом и бешенством жертвы. Салтыков-Щедрин, прекрасно знавший все пружины провинциальной службы по опыту собственной жизни, заняв прежде всего крупными сатирическими обобщениями, позволяющими уловить общегосударственный, общероссийский масштаб явления, поэтому в щедринском мире вопросы не ставятся в деталях. Вот тут-то между этими разнообразными углами зрения и находится место потехинской «Мишуре» как в своем роде классической вещи.

Вникающему в мелочи жизни, интересующемуся всеми пружинами и связями губернского бюрократического мира Потехину, точному в деталях, удастся создать очень выразительную картину. Быть может, пьеса эта дает наиболее основательное и художественно выразительное обоснование причин человеческой катастрофы администратора, картину неуследимой общей «повязанности» всех служащих людей, в сущности не имеющих ни малейшей возможности остаться не в кавычках, а действительно честными чиновниками.

Люди в этой пьесе выписаны очень пристально, с интересом к психологии и характерам. Как и в «Доходном месте», чиновники делятся на две неравные группы: патриархального склада подьячих и «университетских».

Жадов, вызывающий осуждение и насмешки своих «патриархальных» сослуживцев, в пьесе Потехина как бы раздваивается: здесь есть университетский Зайчиков-младший, честный «бедняк с речами», неудачник и на службе, и в любви. Героиня выбирает другого, удачливого «университетского», который, по собственному признанию, «покорился». «Все ведь мы в университете думаем министрами быть, но потом, когда послужить год, посмотришь-

ся, видишь, что для всего есть свои законы, правила, дороги, и... покоряешься».

Но Пустозеров, разумеется, не Жадов. Он старательно скомпрометирован автором: в университете даже мечтал не о чем-нибудь, но «министром быть» и поминутно смешно хвастает тем, что не берет взятки; со слугой груб; стесняясь своих приемных родителей, выдает их за дальнюю родню, а потом даже затевает с ними совершенно бесцельную тяжбу по наследству и, наконец, подло соблазняет и бросает героиню, дочь своего подчиненного. Но всё это, так сказать, дополнительные краски, главное для Потехина — показать, проследить, чем же заменяется взятка у этого «честного» карьериста. Прогнав с шумом приказчика богатого откупщика, приславшего ему взятку, Пустозеров затем отказывается от ведения этого дела под влиянием богатого барина и взамен получает перевод в столицу. Как не вспомнить эпизод из комедии Соллогуба, когда сутяга Дробинкин убежденно уверяет собеседника: «не по судам ходить-то не в первый раз... Запомните мое слово: бойтесь честных людей, хуже, батюшка, хуже...».

Чиновники, которых за взятки преследует Пустозеров, очень убедительно, житейски подробно доказывают и ему, и друг другу, что нельзя им не брать взятки. И даже антагонист Пустозерова Зайчиков-младший без вины виноват, замешан в эту круговую поруку взяточников: университетское образование, как и гимназия его младших братьев, оплачены «безгрешными доходами» Зайчикова-старшего. И хотя не исчерпанная жизнью тема чиновничьей кривды и произвола продолжала обсуждаться в самых разнообразных по жанру произведениях в форме тенденциозной драмы, после «Мишуры» трудно было что-нибудь к этому добавить. Недаром весьма скептически относившийся к обличительной литературе Добролюбов назвал ее «не художественной, но умной и резкой».

Глубокий анализ социально-политической природы чиновничьих злоупотреблений (а значит, и неистребимости их как «отдельного», взятого вне этой связи недостатка русской жизни) был развернут в повествовательной прозе — в сатире Салтыкова-Щедрина.

В реалистической драматургии тема продолжала освещаться преимущественно в сатирических комедиях: «Подкопы», «Бойцы и выжидатели» Писемского, «Тени» Щедрина, в пьесах А. В. Сухова-Кобылина. При этом чем глубже видел автор укорененность зла в почве русской жизни, тем неотвратимее тема «взрывала» комедийную форму, сгущая драматические краски. Быть может, нигде это не выразилось так очевидно, как в драматической трилогии Сухова-Кобылина.

Как известно, положение Сухова-Кобылина в русской литературе было совершенно особым, и это сказалось на его творчестве. Принадлежа по рождению и воспитанию к старинному родовитому дворянству, Сухово-Кобылин по своему мировоззрению был далек от передовых общественных кругов, тем более не разделял

он мысли о возможности революционного переустройства жизни. Однако его драматическая личная судьба, сделавшая его жертвой уголовного процесса, раскрыла перед ним всю бездну социальных пороков современного ему общества, поставила его в непримиримую оппозицию к нему. Сухово-Кобылин смотрел на свое писательство не как на дилетантское занятие дворянского интеллигента и не как на ремесло профессионального литератора, а как на обязанность порядочного человека сказать слово правды, дать живое свидетельство преступности безжалостной государственной машины, смертельно опасной для человека. В обращении «К публике», предпосланном пьесе «Дело», драматург писал: «Предлагаемая здесь публике пьеса *«Дело»* не есть, как некогда говорилось, *Плод Досуга*, ниже, как ныне делается, *Поделка литературного Ремесла*, а есть в полной действительности сущее, из самой реальной жизни с кровью вырванное дело». Таким образом, острый критицизм Сухово-Кобылина сочетался с идеологическим одиночеством, что окрасило его правдивую сатиру в тона безысходной мрачности.

В 1869 году Сухово-Кобылин издал свои пьесы под общим названием «Картины прошедшего», и, хотя демонстративное отношение описанной в них жизни к прошлому было очевидной уступкой цензурным требованиям, этот акт оказался творчески важным: автор им объединил пьесы в трилогию, как бы задним числом осмыслил и закрепил общим названием их внутреннее единство. Правомочность такого объединения была подвергнута сомнению в прижизненной критике, отметившей «внешний» характер сюжетной связи (лишь несколько персонажей оказываются общими) и слишком большие различия в художественном языке и тоне пьес. Однако авторское понимание меры их единства победило и закрепилось в истории литературы.

Все три пьесы — своеобразное драматургическое исследование современного состояния общества и русской жизни в целом. Автор берет в качестве материала анализа возникновение, развитие и закономерный итог одного дела. Это разрастание искусственно состряпанного дела и мотивирует постепенное сгущение сатирических красок и углубление мрачных тонов от пьесы к пьесе. Есть своя логика и внутренняя художественная правда в том, что трилогия начинается почти вполне традиционной и в целом достаточно веселой, смешной комедией «Свадьба Кречинского». В формальном построении пьесы чувствуется влияние прекрасно знакомого Сухово-Кобылину французского театра (изобретательное построение занимательной интриги, применение некоторых традиционных сюжетных мотивов, использование системы амплуа, блестящие диалоги). Однако эта форма заполняется полнокровно реалистическими картинами современной писателю русской жизни, особенно благодаря образам отрицательных персонажей. Положительные герои в этой пьесе еще вполне определяются театральными амплуа, типичными для легких комедий и водевилей: героиня-инженю, комическая старуха, благородный отец, второй

любовник — Лидия, Атуева, Муромский и Нелькин этими театральными определениями исчерпываются, так сказать, без остатка. Но главный герой Кречинский, вполне соответствуя театральному амплу фата, оказывается вместе с тем и жизненно правдивым, психологически достоверным и социально острым типом светского авантюриста, как бы воплотившим в себе деградацию дворянских прожигателей жизни, ищущих «бешеных денег» (как впоследствии выразится Островский). Герой Сухово-Кобылина стоит на границе светского общества и городского дна, о чем недвусмысленно свидетельствует его «тьма» — прихлебатель и шулер, циничный пройдоха Расплюев (имя Расплюева, подхваченное и Щедриным, стало нарицательным). Простодушная и порядочная провинциальная барышня Лидия Муромская становится жертвой Кречинского. Но в еще большей степени — и именно благодаря ее порядочности — ей и ее семье предстоит стать жертвой грабительского чиновничьего сутяжничества. Об этом и написана следующая пьеса, драма «Дело», завязкой которой становится благородный поступок Лидии в финале комедии «Свадьба Кречинского».

«Колеса, шкивы и шестерни» ужасной бюрократической машины затягивают и перемальвают свою жертву — семью Муромских, разоряя и приводя к смерти отца Лидии. Гибель героя-жертвы заставляет автора назвать «Дело» драмой, хотя главная идейно-художественная задача пьесы — разоблачение чиновничьей машины — решается средствами сатирической комедии. Финал «Дела» — присвоение всех денег Муромского наиболее ловким участником «охоты» на него Варравиним — оказывается завязкой последней пьесы «Смерть Тарелкина». Авторское определение ее жанра — комедия-шутка — звучит саркастически. В «Смерти Тарелкина» объектом обличения становится полиция. Совершенно бесчестный человек, подонок общества Расплюев, давший ложные показания против Лидии в пьесе «Дело», становится блюстителем порядка — квартальным надзирателем. В последней части трилогии полностью отсутствуют герои, способные вызвать хоть какое-то сочувствие. Рисуя борьбу хищников между собой, Сухово-Кобылин обращается к сатирической символической, формам гротескной фантастики, знаменующим исчезновение, уничтожение личности в процессе ожесточенной борьбы за золото. Трагикомическая эксцентриада, развернутая автором в последней части трилогии, вызвала упреки в отходе от реализма, являющиеся, однако, следствием ограниченного понимания пределов и возможностей реалистического сатирического гротеска.

Трилогия Сухово-Кобылина дает обобщающий сатирический образ современной автору русской жизни в трех ее разных аспектах и на трех логически связанных этапах: нравственное падение дворянства, вымирание правосудия и гибель личности, одержимой: жадной наживы и мести.

Замечание Блока, что Сухово-Кобылин соединил в себе Островского с Лермонтовым, чрезвычайно точно передает неповторимо

своеобразную черту трилогии. В ней реалистическая полнота социально-бытовой картины жизни, сплетение комических и драматических ситуаций, напоминающие Островского («Свадьба Кречинского» и «Дело»), сочетаются с отрицанием, исполненным отчаяния, характерным для романтического максимализма лермонтовских инвектив. Однако драматургический стиль театра Сухово-Кобылина в целом скорее представляет собой развитие гоголевской традиции «общественной комедии» с ее тяготением к гротескной типизации.

Тенденциозная драма не только влияла на вкусы русского зрителя и на театральный процесс в России, но, разумеется, не могла и сама не испытывать влияния «высокого» реализма. Борьба этих разнородных принципов особенно заметна у одаренного драматурга Соловьева, написавшего несколько пьес в соавторстве с Островским. Лучшая из его самостоятельных драм — «На пороге к делу» — типичный образец тенденциозной драмы. По теме она чрезвычайно злободневна. Как раз в конце 70-х годов начинается подъем так называемого земского конституционализма, в связи с чем заметно и общее оживление земской деятельности, к которой привлекается внимание общества. Культурная работа в деревне — одна из популярных среди интеллигенции идей времени. Постепенно в сознании значительной части общества она приобретает — помимо своего прямого, непосредственного смысла и значения — еще и характер некоторого противовеса, идеологической альтернативы по отношению к революционному народническому терроризму.

Очень многозначительно само название пьесы Соловьева. Намеренно или бессознательно в нем слышится отзвук названия знаменитого романа Чернышевского. А мы сейчас вспомним, наверное, и другое произведение, посвященное (позже соловьевской пьесе!) революционной молодежи, — тургеневское стихотворение в прозе «Порог». Казалось бы, произведения эти — антиподы. С одной стороны, социально-политический роман вождя революционной демократии, вся цель которого — убедить читателя, что по социалистическим принципам жить можно уже сегодня, по частицам «переноса будущее» в настоящий день. И для этого жить надо разумно, а «жертва — сапоги всмятку».

С другой стороны, возвышенная неопределенность, несколько экзальтированное восхищение жертвенностью революционеров-подвижников, выраженное человеком, считающим движение трагически обреченным. И стилистически произведения эти, разумеется, бесконечно далеки друг от друга.

Как это всегда было во всех утопиях, Чернышевский стремится к максимальной конкретности. Рисуя настоящее, он вводит подробные описания быта. А там, где быт еще не сложился, он его откровенно конструирует (описания семейной жизни новых людей, устройство мастерских и коммуны). Даже в четвертом сне Веры Павловны жизнь людей будущего социалистического общества автор стремится описать возможно конкретнее.

«На пороге к делу» противостоит утопическому роману Чернышевского, как подробное, «без прикрас» описание реальной ситуации появления интеллигенции в деревне — революционному радикализму, который трактуется как возвышенное романтическое воззрение, «оторванное от жизни», не учитывающее силы косного сопротивления среды всем идеальным стремлениям молодежи. Следствие такой задачи — возможно более конкретный, подробный (социологический, мы бы сейчас сказали) анализ всех действительных повседневных трудностей и бед, подстерегающих юную героиню, приехавшую в деревню учить сельских ребятишек в земской школе. Выразительный показ всей этой косной среды, враждебной просветительским намерениям интеллигенции, — наиболее сильная сторона пьесы Соловьева.

Перед зрителем разворачивается нечто вроде парада, ему откровенно, но очень живо демонстрируется коллекция «женехов» и «супостатов» молоденькой учительницы. Лавочник, чувствующий себя настоящим хозяином сельского мира, галантный писарь, видящий в учительнице подходящую невесту, легкомысленный член училищного совета от земства, мечтающий завязать легкую интрижку, его грубая, невежественная и ревнивая супруга — всё это очень забавные, выразительные, житейски достоверные фигуры. Ярко комедийные речевые характеристики заставляют вспомнить, что одаренный драматург прошел хорошую школу соавторства с Островским. Но сам принцип подхода к лепке характеров напоминает скорее другого современника Соловьева — Писемского.

Хотя герои Островского всегда социально определены, ему неизменно присущ интерес к человеческой индивидуальности всех действующих лиц. Писемского же мало интересует индивидуальная неповторимость — ему важна именно социальная характеристика персонажа. Его герои всегда и прежде всего именно действующие лица. И действуют они в точном соответствии со своей «типичностью». Эта типизация у Писемского очень изощренная, дробная, но не «индивидуальная». Первейшая художественная задача его — отнести героя к определенной группе, определенному, сформированному русской жизнью и историей разряду людей. Это свойство — общее, как кажется, и для драматургии, и для повествовательной прозы Писемского — выразительно сказалось во многих названиях его произведений: «Мещане», «Масоны», «Русские лгуны», «Екатерининские орлы» (вариант названия «Самоуправцев») и т. п. Хочется назвать этот способ создания характеров «социологической типизацией».

Однако «На пороге к делу» не принадлежит по композиции к тому типу, который представлен в нашей классической драматургии «Горем от ума» и «На всякого мудреца довольно простоты».

Там герой как бы проводит зрителя по галерее разнообразнейших типов, сама демонстрация и сатирическое осмеяние которых и составляют важнейшую художественную задачу. У Соловьева все иначе.

Наша тенденциозная драма, как уже говорилось выше, злободневные «вопросы» стремится решить в форме хорошо скроенной пьесы, с ее богатым арсеналом разработанных ходов интриги, устоявшихся сюжетных мотивов. Интерес у Соловьева сосредоточен именно на судьбе героини и ее спасителя. Счастливый финал пьесы выглядит довольно неожиданным с точки зрения разработчи характеров, но по схеме фабулы он вполне предсказуем и, так сказать, просматривается с самого начала.

Сельская учительница, юная идеалистка, и благородный герой, избавляющий ее от всех бед, включая донос на неблагонадежность, состряпанный отвергнутым женихом-писарем и разгневанным сватом-лавочником, — это герои пьесы. Ради них, ради рассказа об их отношениях и о судьбе «дела» написана пьеса. Но эта линия как раз и выглядит наименее убедительной, потому что ее полноценное решение требовало бы гораздо более недекларативной разработки характеров. Соловьев же ограничился использованием слегка приправленных современностью традиционных амплуа. От пьесы остается сложное впечатление. Начата она как основательная полемика с книжными представлениями молодежи о жизни, о «деле». Конфликт героини и косной среды развернут в ярких, выразительных сценах, имеющих, однако, по существу экспозиционный характер. Но острый конфликт разрешается облегченным способом: счастливым замужеством героини, которая традиционнейшим образом будет учить крестьянских детишек в усадебной школе (пока свои не появятся, как трезво замечает сестра героя). В этом финале сказалась, конечно, идеологическая половинчатость Соловьева, но здесь же видна и логика жанра тенденциозной драмы с ее позитивистской эстетикой.

Соловьев был одаренным литератором, и пьеса его — не только документ эпохи, в ней немало художественно выразительных страниц. Но по самой своей природе русская тенденциозная драма оказывалась чрезвычайно зависимой от идейного, мировоззренческого уровня самого автора: ведь в ней очень прямо, «тенденциозно» выражались авторские взгляды на актуальные вопросы общественной жизни. Не было «самодвижущихся» характеров, которые неминуемо воссоздавали бы картину живой жизни, более сложной и богатой, чем даже целостная теория. Не возникало той «перспективы мыслей», которую, по точному замечанию Островского, дает художественное произведение.

Драма Островского именно благодаря этой полноте реалистического изображения обладает долгой жизнью, потому что способна наполняться новыми оттенками, открывать новые грани не только в понимании истории, прошлого, но и общечеловеческих нравственных проблем.

«Вторая молодость» П. М. Невежина, другого соавтора Островского, — одна из самых популярных, репертуарных пьес своего времени. Невежин был преданным поклонником Островского, считал себя его учеником. И во «Второй молодости» действительно

можно обнаружить нечто общее с принципами драматургии Островского, например стремление к ясной моральной оценке. Вместе с тем характер персонажей, характер конфликта, самый социальный слой, взятый автором, — всё это совершенно иное, несвойственное миру Островского, всему складу его драматургии. Мир служащих средней руки (а то и чуть повыше средней), интеллигенции, чиновничества — словом, мир людей и отношений не столько драматургии Островского, сколько, пожалуй, позднего Писемского. Публика, выведенная на сцене, та самая, что сидит в зрительном зале, — публика последней четверти XIX века. Вполне и даже подчеркнута современная публика с ее современными проблемами и конфликтами — современными своему времени, разумеется. Действительно, эта толпа уже давно обрела и облик, и голос. Его выяснила и утвердила не только литература, но и журналистика, и, где кончается одно и начинается другое, в эту эпоху не так просто различить. Среднего образованного человека той эпохи мы уже хорошо себе представляем, и кажется, что, встретив его на улице, могли бы с ним поговорить, не заметив ста лет разницы. 80-е годы — чеховское время. Здесь уже нет и речи об открытиях, подобных, скажем, открытию страны Замоскворечье. Все открыто. И что мешает, казалось бы, на этом современном материале, освоенном вдоль и поперек, применить те же принципы, которые Островский так успешно применял к материалу только чуть-чуть другому?

И все-таки, перечитывая сегодня «Вторую молодость», видишь: что-то мешает, и мешает основательно. Будем справедливы: конечно, многое во «Второй молодости» не может не вызвать нашего читательского сочувствия. Но сочувствие это скорее будет относиться к автору, чем к произведению, больше к намерению, чем к реальному художественному результату. Невежин, несомненно, относится к своим героям чрезвычайно серьезно. Важнее всего для него вопрос: а какие они люди? Собственно, именно этим он глубоко сходен с Островским и едва ли сходен с Писемским, если иметь в виду наиболее близкие по материалу бытовые пьесы Писемского вроде «Ваала», «Птенцов последнего слета». Но это свое человеческое отношение Невежин, в общем, не может реализовать художественно. У него в пьесах не образы, а роли. Роль строится не на непрерывности и постепенном прояснении характера, а на цепочке эффектных выходов, выигрышных моментов, каждый из которых именно в этом сценическом эпизоде должен обладать максимальной ударной силой. Так что при всем интересе к личностям героев понять, какие они, невозможно. Между тем, в отличие от пьес Писемского, насыщенных действием, со стремительной и разнообразной интригой, в которую оказываются втянуты все персонажи, пьесы Невежина ориентированы именно на тип драмы Островского, у которого персонажи должны любовно и неторопливо демонстрироваться больше, чем действовать. Для Писемского едва ли не самое важное — всеобщая круговая «повязанность» героев, что и выражает, в сущности, авторскую кон-

цепцию и дает возможность лаконичной и выразительной, хотя и несколько фельетонной обрисовки. Во «Второй молодости», как у Островского, интрига подчеркнута проста и открыта, «повернута» на зрителя с самого начала. Вся пьеса, пожалуй, больше всего напоминает «Не так живи, как хочется», тяготея к притче — притче из жизни образованного сословия в России конца XIX века. Но где-то тут и сказывается вся коренная, принципиальная разница в природе образов Островского и Невежина. Образ у Островского — тоже жизненное явление, но изначально художественно опосредованное и потому способное сохранять свою жизнь, когда его житейская «документальность» уже отойдет в прошлое. А жизнь образа Невежина кончилась, как только прошло время и утратилась злободневность и узнаваемость. Эстетически же Невежин с ними ничего не сделал: они не художественны (в смысле обобщающей типизации, речевой традиции, отношения к канону и т.д.), как у Островского, и не функциональны по отношению к сюжету, как у Писемского. И демонстрироваться они давно не могут, у них нет резонансов к сценическому существованию. Читать «Вторую молодость» сейчас любопытно, но и тяжеловато. Особенно тяжеловесны речи героев именно потому, что автор щедр на речи, что относится к своему материалу как чему-то заведомо художественно ценному и значимому, чему-то, что ценно именно само по себе, — это инерция театра Островского. По существу же Невежин выпал не только из традиции театра Островского, но, пожалуй, уже едва ли не изо всей художественной традиции XIX века. Он, собственно, уже не знает, не чувствует, что это такое, — забыл и утратил с ней связь, само ощущение литературы как искусства. Невежин чрезвычайно выразительно иллюстрирует состояние художественного «провала», утраты ощущения преемственности художественно-литературного процесса, падения авторитета искусства в 80-е годы. Особенно ощутимо оно было именно в драматургии и поэзии, потому что в прозе еще живы были Щедрин, Толстой, в начале десятилетия — Тургенев.

То, что в классическое время существовало в единстве — искусство и «учительная» миссия литературы, теперь утратило связь, расщепилось на крайний эстетизм К. Леонтьева и наивно-утилитаристские представления об искусстве поздненароднической критики. Поэзия и театр как-то слились в сознании публики и критики со всеми остальными формами «словесного» освоения «идей» и «вопросов». Именно на этой почве и произойдет вскоре чеховская революция в театре.

Несмотря на то что Островский принципиально не принимал коренных эстетических установок тенденциозной драмы как жанра, нельзя сказать, чтобы давление вкусов театрального зала 70–80-х годов вовсе не чувствовалось в его поздних пьесах. В таких вещах, как «Богатые невесты», «Не от мира сего», даже «Без вины виноватые», ощутима известная доля прямого, «проповеднического» дидактизма, как бы не пропущенного через сложную систему художественных сцеплений, выраженного непосредствен-

но в монологах. Но высшие достижения Островского в жанре психологической драмы последовательно противостоят тенденциозной драме, органично связаны с ведущими принципами созданного им полнокровно реалистического театра.

Накопление драматизма, которое, как мы видим, постепенно шло в комедии — и не только у Островского, хотя у него наиболее наглядно, — создавало в русской литературе обилие переходных жанровых форм. В исторической перспективе видно, что авторские определения жанра в этот период меньше всего могут теперь восприниматься как терминологически точные. Сами по себе они могли бы составить интересный предмет исследования. В одних случаях, как у Островского, они объяснялись приверженностью к устоявшимся, привычным градациям, с одной стороны, и недоверием к определению «драма», широко использовавшемуся для обозначения мелодрам и тенденциозных драм.

Другие авторы использовали жанровые определения как способ выражения авторской позиции, нередко такие определения содержали элемент иронической игры. Наиболее яркий пример — обозначение жанра «Смерти Тарелкина» «комедия-шутка».

В драме Сухова-Кобылина «Дело», в комедиях Писемского «Хищники» или «Финансовый гений» общий мрачный колорит вступал в противоречие с использованием приемов сатирической комедии, а название «драма» не удовлетворяло из-за отсутствия героев, вызывающих активное сочувствие читателя и зрителя.

Выше уже говорилось, что присутствие в комедиях Островского страдающих героев, вызывающих сочувствие жертв произвола самодуров и «жестоких нравов» среды, определило драматические потенции комедийного жанра в его художественной системе. С другой стороны, в отличие от будущих пьес Чехова, где нет конфликта-столкновения, классическая форма драматического рода, созданная у нас Островским, требовала не просто персонажа-жертвы, но активного героя, способного войти в столкновение с антагонистами и сообщить импульс драматическому действию. В комедиях Островского очень часто эти функции разделены. В «Лесе», например, жертва — Акюша, а деятельный герой, являющийся центром драматической интриги, — Несчастливцев. Еще очевиднее это в комедии «Бедность не порок», где при обстоятельно и с любовью выписанной молодой паре — Мите и Любове Гордеев — действие движет Любим Торцов.

Островский в 70–80-е годы, как уже было сказано выше, не находит такого героя, который мог бы стать двигателем драматического действия, и его драмы, где центральными фигурами становятся женщины, сохраняя глубину, можно сказать, мировоззренческую связь с комедией, структурно от нее существенно отличаются. Упреки в повествовательности, которые прижизненная критика нередко адресовала и комедиям Островского с самого начала его творческого пути, нам сейчас понять трудно — настолько очевидной и даже подчеркнутой кажется их театральность. Но мы явственно видим, что драмы 70–80-х годов, несом-

ненно, учитывают достижения романной прозы. При этом если вскоре влияние романной поэтики сказалось в явлении «новой» драмы», а затем и Чехова, который полностью перестроит понятие театральности²⁵, то Островский искал способы применять средства выразительности эпической прозы, не порывая с принципами классического театра, в том числе продолжая широко пользоваться богатыми возможностями сценической условности для создания емких, компактных характеристик. Чисто драматургическое понимание конфликта, блестяще сформулированное Львом Толстым в разговоре с Гольденвейзером по поводу «Трех сестер» Чехова, казавшихся Толстому неудачей, сохраняется у Островского до конца. «Драма должна, вместо того чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь»²⁶ — этими толстовскими словами построение пьес Островского можно определить до конца его пути. Такой «узел» всегда есть в его пьесах, но характер действия, как нам кажется, у позднего Островского несколько меняется.

Вопреки широко распространенному мнению, в ранних пьесах Островского интрига играет весьма существенную роль, хотя она обычно проста и, так сказать, предельно естественна, органична для изображаемой среды. Зритель народных комедий Островского всегда сочувственно следит за поворотами событий, определяющих судьбу героев, и события (то есть поступки, действия персонажей) ее действительно всегда определяют.

Вместе с тем с самых первых пьес и до последних действие у Островского не исчерпывалось фабулой, интригой: между действием как интригой и действием как изображением «куска жизни» героев (хотя и такого ее отрезка, который вполне соответствует сформулированному Толстым требованию) в пьесах Островского есть некое пространство, «зазор», и среди действующих лиц есть такие, которые, не участвуя в интриге, в действии необходимы, поскольку нужны для воплощения среды, «второй реальности», создаваемой драматургом на сцене.

В пореформенной драматургии интрига становится более сложной, так как и новый быт России делается более хаотичным, чем патриархальный, где он взят в жесткие рамки властью обычая, обряда и чина. События словно бы в большей мере зависят от неожиданных и непредсказуемых поступков людей, от их своеобразия. Новые отношения в обществе как бы развязывают стихию интриганства. Темп действия убыстряется, но этот эффект возникает из-за особого рода «насыщенности» фабулы: герои суетятся, плетут интриги, иногда, как в «Лесе» или «Волках и овцах», разы-

²⁵ Хотя представляется неверным широко распространенное мнение, что перестройка эта означает обратимый отказ мирового театра от принципов построения классической драмы (см. об этом подробнее в главе «Мир Островского» в кн.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр Островского. М., 1986).

²⁶ Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 1920. Т. I. С. 90.

грывают целые спектакли и как бы проживают на глазах зрителей чужие судьбы, но, в сущности, это не интрига пьесы, а изображение интриги в житейском смысле. Не автор выстраивает сложную интригу для реализации своего художественного замысла, а интригуют персонажи. Действие же движется, и развязка наступает вовсе не как результат этого сплетения интриг. Конфликт развязывается не цепью событий, а чем-то иным. Весьма часто это чисто словесная победа действующего лица, как бы победа его жизненной позиции в целом, выражающаяся в словесном торжестве или одолении.

Сюжет как цепь причинно-следственных отношений между поступками персонажей и их результатами — переменной в судьбе героев — размывается. В драмах Островского все больше интересует состояние жизни как причина судеб героев, а это уже не подчиняется ясной логике причинно-следственных отношений, характерной для ранних пьес. И думается, что такая задача возникла у драматурга под влиянием открытий классического романа, современником которых он был. С этой точки зрения интереснейший пример — «Последняя жертва». Как и в других драмах Островского, центром действия здесь оказывается женщина, беззаветно любящая и готовая на жертвы.

В этой большой пьесе сложно соединены судьбы многих людей, действующие лица, группирующиеся вокруг героини, плетут интриги, лгут, ставят свои спектакли и выступают зрителями чужих. Но с самого начала Островский не оставляет у зрителя сомнений в том, что героиня обманута и судьба ее не может быть счастливой, и дело тут не в интригах, а в характерах Юлии и Дульчина и в общем укладе окружающей их жизни. Совершенно необычной для «нормальной» драмы становится сцена в клубном саду, занимающая все третье действие и, по сути, представляющая собой беспримерное вторжение в драму нравоописания, построенного по романному принципу.

В художественной системе Островского сложно переосмыслены, переработаны, приспособлены к специфике драмы и достижения романного психологизма.

Если понимать психологизм широко, то есть как верное постижение логики характера, правдоподобие чувств и поступков героев, то оно, конечно, было изначально присуще Островскому, как и всем подлинным художникам. Об этом точно сказано в незаконченной статье Гончарова: «Островского обыкновенно называют писателем быта, нравов, но ведь это не исключает психической стороны: при неверности психической стороны не могли бы быть верны быт и нравы. У Островского, конечно, не сложен психический процесс — он отвечает степени развития его героев и также ограничивается условиями драматической формы. Но у него нет ни одной пьесы, где бы не был затронут тот или другой чисто человеческий интерес, чувство, жизненная правда»²⁷. Гончаров

²⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми тт. М., 1955. Т. 8. С. 181.

признает здесь наличие у Островского психологизма в широком понимании. Но есть и другой смысл термина, понадобившийся для обозначения особого художественного явления, сложившегося в русском романе. Психологизмом стали называть изображение душевной жизни как процесса, притом лишь частично отраженного во внешних проявлениях человека. И вот роман стал настойчиво исследовать соотношение внутренней работы души и внешней жизни человека (его поступков, поведения, отношений с людьми, актов житейского выбора и оценки и т.д.). При этом роман ставит своей задачей в идеале - полное и всестороннее раскрытие духовного мира персонажа. Стимулировала развитие психологизма (в этом последнем значении) концепция человека, сложившаяся в новой, личностной литературе. Понятно, что эта задача встала и перед Островским, коль скоро он обратился к героям нового типа. Но вспомним еще одну — и очень важную — оговорку Гончарова: «психический процесс» у Островского «ограничен условиями драматической формы». Свободный, по условиям драматического рода, от обязанности «изобразить всю жизнь человека», Островский в пореформенных комедиях изображает психологию героя, так сказать, избирательно, целенаправленно, в тех пределах, что необходимы в связи с центральным конфликтом пьесы. При этом, создавая чрезвычайно богатую, разнообразную галерею ярких характеров, писатель обращается к традиционной форме психологической типизации, выработанной многовековым развитием театра, к использованию системы театральных амплуа.

Психологизм Островского устремлен прежде всего к созданию социально точного портрета, за каждой значительной фигурой пьесы стоит конкретная социально-бытовая среда. Душевный мир героев поэтому раскрывается не во всей полноте и разносторонности, а как бы лишь в некоторых аспектах, интересующих автора; в портрете героя есть ведущие психологические мотивы, они выделены и освещены; другие оставлены без разработки. Эти ведущие мотивы у Островского всегда социально наполнены и объяснимы (здесь существенное отличие от чеховского психологизма). Духовный мир действующих лиц в драмах Островского изображается преимущественно не через монолог, не прямым самораскрытием действующего лица, а его участием в действии и бытовом диалоге. Использование открытий русского психологического романа в драмах Островского проявилось весьма своеобразно. Как известно, в психологическом романе одним из важнейших приемов показа духовного мира героя стал внутренний монолог. Ясно, что внутренний монолог в произведениях драматического рода неизбежно превратился бы в монолог, так сказать, «внешний», в пространную речь героя, обращенную либо к партнерам, либо непосредственно к зрителю. Тем самым он сразу бы утратил решающе важный для внутреннего монолога смысл — глубокую интимность и, так сказать, принципиальную невысказанность, утратил бы значение внутреннего психологического процесса, превратившись в акт высказывания.

В драме попытка изобразить внутренний мир героя через монолог вернула бы художника к устаревшим формам драматургии классицизма, когда герои сообщали о своих чувствах в пространственных речах. По этой причине Островский прибегает к монологу только в кульминационные моменты действия, а именно тогда, когда герой прозревает, когда он стремится сформулировать какие-то свои новые взгляды, новое понимание жизни или своего положения. Монологи героев Островского — подведение итога (пусть и не всегда это итог всей жизни героя, но обязательно какого-то ее этапа). Сама же эта внутренняя духовная работа, как и характеристики психологических состояний героя в тот или иной момент, дается иными средствами.

Главное среди них — чисто драматургическое, это — диалоги. Герои, разговаривая с партнерами, могут прямо описывать свои чувства, но это обязательно должно быть сюжетно мотивировано, связано с конкретной ситуацией (например, разговоры Юлии Тугиной с Дульчиным или рассказ о своей «любви» к Дульчину, который Ирина Лавровна преподносит Прибыткову, чтобы получить у него денег, в «Последней жертве»). Часто речь действующего лица внешне, по своему прямому содержанию, направлена на то, чтобы скрыть душевное состояние. Но зрителю эта попытка помогает понять то, что на самом деле происходит в душе героя (первый разговор Юлии с Прибытковым, когда она держится с нарочитой уверенностью, или ее кокетливые реплики, когда она приезжает к нему просить денег, реплики, совершенно не вяжущиеся с тем, что уже знает о ней зритель).

Наконец, о чувствах героев, об их внутреннем облике говорят между собой другие действующие лица. Иногда они правильно раскрывают эти чувства (например, реплика Наблюдателя о Дульчине), но чаще зритель вносит в эти сведения какую-то поправку. Так, Глафира Фирсовна внешне совершенно точно излагает отношения Тугиной и Дульчина, но в ее устах история выглядит так, как будто Юлия просто покупает Вадима Григорьевича; ее бескорыстная, жертвенная любовь выше уровня понятий Глафиры Фирсовны. Читателю же это «кривое зеркало» лишний раз дает понять моральную чистоту героини, ее одиночество в окружающей пошлой среде.

Многие приемы психологической характеристики, применяемые Островским, связаны с поэтикой романа. Такова символика вещей, деталей в драмах Островского. Вещь, появляясь в пьесе, оказывается как будто неким пророчеством (например, пистолеты в «Бесприданнице»). Но важнее всего реакция героя на вещь, открывающая его душевное состояние. Так, Юлия Тугина, мечтая о свадьбе с Дульчиным, в коробке со свадебной фатой находит иммортели с гроба своего первого мужа и страшно пугается. Тут же она дает этому совершенно обыденное, житейское объяснение. Но ее испуг открывает нам ее тоску, смятение, еще самой ей не до конца ясные подозрения и неуверенность в Дульчине.

Самой совершенной психологической драмой Островского по праву считается «Бесприданница» (1878).

В «Бесприданнице» тема психологического исследования — прежде всего обман и самообман. Это делает ее близкой к типичной драме эпохи буржуазных отношений, например ибсеновской на Западе. Здесь уже нет этого абсолютного противостояния героини и среды. Линия борьбы проходит через душу самой Ларисы, ее личность лишена цельности, и сама она — «поле битвы» между стихийным стремлением к чистоте и буржуазными представлениями о жизни. В центре пьесы — натура противоречивая, и потому наиболее подходящим жанром для ее воплощения оказывается именно психологическая драма.

Через всю драму проходит мотив торговли, на который, так сказать, нанизано действие. Все отношения персонажей здесь в конечном счете сводятся к отношениям торговым. Первое явление — разговор буфетчика Гаврилы с Иваном бегло очерчивает картину бряхимовской жизни «по старине», с пирогами и чаепитиями «до тоски»; но все это лишь пролог к тому, чтобы представить «чистую публику», которая живет и в Бряхимове уже совсем иначе. Именно к этой «чистой публике» принадлежат Кнуров, Вожеватов, Паратов — основные участники того главного торгового разговора, который развернется в пьесе, торгового разговора вокруг Ларисы. В первом же действии охарактеризованы и возможности героев: самый богатый из них — Кнуров, у него миллионы; Вожеватов несколько менее богат, зато он молод; у Паратова нет умения наживать деньги, но он умеет «красиво» прожить их, он — блестящий барин. Кнуров и Вожеватов наживают и покупают, они главные покупатели в пьесе. Паратов проживает и продает.

О первой торговой сделке мы узнаем уже во втором явлении: Вожеватов рассказывает Кнурову, что покупает у Паратова его любимый пароход «Ласточку». Затем разговор переходит на Ларису; мы узнаем о ее предстоящей вскоре свадьбе с небогатым чиновником Карандышевым. И вслед за этим известием идет рассказ о доме Огудаловых, о том, как мать Ларисы торгует красотой своих дочерей, привлекая в дом холостых мужчин, возможных женихов, и заставляя их оплачивать удовольствие бывать в ее доме, где «на базар похоже». Однако, оговаривается Вожеватов, Огудаловы «не таких правил люди: мало ли случаев-то было, да вот не польстились, хоть за Карандышева, да замуж». Вожеватов рассказывает и предысторию этой странной помолвки блестящей бесприданницы с бедным и несветским чиновником Карандышевым. За этим стоит история страстного увлечения Ларисы Паратовым, который, поездив месяца два и «отбив всех женихов», исчезает из города. Неудачны попытки Огудаловой продать Ларису в жены трем богатым претендентам на ее руку, после чего Лариса и взбунтовалась против планов матери: «Довольно с нас сраму-то: за первого пойду, кто посватается, богат ли, беден ли я разбирать не буду». А Карандышев и тут как тут с предложением. В сущности, Лариса тоже вступает в торговую сделку: за свою

красоту и светскость хочет получить преданную любовь, положение порядочной женщины и жизнь в сельском уединении, которую она представляет себе совсем в духе сентиментальных романов. Но всё это она делает с наивной уверенностью в том, что поступает хорошо и вполне честно по отношению к своему жениху. Но Лариса ошиблась в своем выборе: Карандышев хоть и любит ее, но и он ее «покупает». А что за радость от такой покупки, если ею не похвастаться! И вот Ларисе приходится пройти через цепь унижений, когда ее невзрачный и бедный жених стремится похвастать ею и занять в обществе более высокое место, чем то, на которое он может претендовать и по своему происхождению, и по воспитанию, и главное здесь — по весьма скромному достатку.

Ларисе кажется, что, решившись на брак с Карандышевым, она вырвалась из сферы кипящих вокруг нее торговых сделок, но она жестоко ошиблась. Ей суждено неизменно вызывать именно торговый ажиотаж, она не может найти бескорыстной и чистой любви. Она разочарована в надежде на тихую семейную жизнь, разочарована в Карандышеве и потому без всяких угрызений совести бежит из дома жениха, бежит с его богатыми гостями — и главное, с Паратовым — за Волгу на ночной пикник. Лариса делает последнюю отчаянную попытку вернуть любовь Паратова и стать его женой. А Паратов этой веселой прогулкой просто «прощается с волюшкой», продаваясь за пятьсот тысяч богатой невесте. До самых последних сцен Лариса не понимает, что за человек Паратов, не понимает, что и он участвует в торге, только если Кнуров и Вожеватов собираются дать ей богатство, которое заставит замолчать злые языки, Карандышев платит своим именем и честью, то Паратов просто покупает ее, как цыганку, на свой прощальный кутеж. И только в последних сценах Лариса понимает истинный смысл своего положения. В разговоре с Карандышевым, подхватывая сказанное им в запальчивости слово, она произносит свою знаменитую, короткую, но весомую, как пространнейший монолог, реплику: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... я вещь!». Разочарование в Паратове было для Ларисы крушением всех ее жизненных представлений: ведь она не просто полюбила его, как, скажем, Катерина Бориса, а полюбила в нем свой идеал человека. И, назвав себя вещью, она поняла, что сама возможность посчитать Паратова идеалом была выражением ее глубокой внутренней связи с миром торговли, богатства, миром, где все репутации создаются деньгами. Ведь, в сущности, Карандышев с его жалким обедом, жалким ковром на стене и дешевым оружием — карикатура на Паратова, такой же Паратов, только грошовый, дешевенький. Тогда Лариса и решает: «Уж если быть вещью, так одно утешение — быть дорогой, очень дорогой». В смерти она увидела выход для себя, а в выстреле Карандышева — вспышку человеческого чувства, наконец-то вызванного ею. И отсюда ее просветление в последние минуты жизни, она всех прощает, и главное — своего убийцу, спасшего ее от участи «очень дорогой вещи».

В «Бесприданнице» Островский дает завершающие облик «делового человека» образы Кнурова и Вожеватова.

Паратов — один из самых удачных портретов в богатой коллекции «красавцев мужчин», созданной Островским. Как и Лариса, он человек-товар. Но несколько не страдает от этого. Все эти герои проявляются преимущественно в действии, в сюжете. Их духовный мир не становится предметом исследования в пьесе. Наиболее психологически разработаны Карандышев и Лариса.

Карандышев охарактеризован рассказами других действующих лиц (преимущественно Вожеватова), своим непосредственным участием в действии и диалогами с Ларисой. Этот герой — развитие типа «маленького человека». Но он не только «маленький человек», забитый и обиженный богатыми, он также и «мелкий человек», стремящийся утвердить свою личность именно в том мире, который его подавляет и делает жалким. Он лишен честной гордости разночинца, но в избытке наделен завистью и жадной преуспеяния.

Характер героини разработан Островским с наибольшей разносторонностью и психологической глубиной. Анализируя сюжет пьесы, полностью исчерпывающийся торговой борьбой за Ларису, мы видели, как глубоко проник в ее душу мир, в котором она родилась и живет, как он сформировал ее представление о людях, о жизни в целом. Но если бы характер Ларисы исчерпывался тем, во что превратила его социальная среда, перед нами была бы еще одна героиня типа Лидии Чебоксаровой («Бешеные деньги»). В этой же пьесе Островского интересует именно борьба чистой, поэтической, правдивой природы с растлевающим влиянием социальной среды. Поэтому столь важно в Ларисе светлое начало: ее поэтичность, отвращение ко лжи, мечта о чистоте. Все эти свойства героини раскрываются не только в действии, в разговорах о ней и в ее собственных репликах, но еще и с помощью других средств. С Ларисой связан прекрасный волжский пейзаж, описание которого (в ремарке) предваряет ее появление; затем героиня восхищается его красотой; за Волгу она бежит с унизительного обеда; наконец, она заглядывает в обрыв перед смертью, пытается найти спасение от грязи предстоящей ей жизни. Образ Ларисы сопровождает в пьесе музыкальная тема — стихия цыганского пения. «Цыганщина» — мотив в «Бесприданнице» очень многозначительный и емкий, очень точно выбранный Островским для Ларисы. «Цыганский табор», — брезгливо говорит Лариса о своем родном доме. Паратов идет кутить с цыганами и берет с собой Ларису. Таким образом, «цыганщина» — это атмосфера несколько разнузданного веселья, окружающая Ларису; цыган нанимают, они — неременный антураж барской жизни на широкую ногу. Но цыганщина — это и безоглядная страсть без будущего, надрывный лиризм цыганского романса, который так любил сам Островский за его своеобразную поэтичность. Цыганская тема в пьесе — очень важное средство в раскрытии духовного мира героини.

«Бесприданница» и похожа и не похожа на типичную пьесу Островского. Есть здесь и выверенная характерность речевого поведения отдельных персонажей, есть своего рода речевой эталон, камертон, предваряющий звучание всей пьесы, — разговор слуг. И пожалуй, пьеса соответствовала бы этому выверенному звучанию, если бы не центральные персонажи — Лариса, Карандышев и в меньшей степени — Паратов. С одним Карандышевым, выступающим со своими речами и претензиями, эта речевая среда справилась бы, так или иначе освоив, включив его в общий образ. Но речевая и психологическая природа образа Ларисы и крутой, драматический сюжет меняют дело: о каком-то общем речевом образе «Бесприданницы» говорить не приходится. Многое из того, что делал раньше у Островского стиль, канон, и делал легко и как бы само собой, фильтруя всей матерой толщей напластований театрального опыта, выверяя речи, враз оценивая, скажем, мота-гусара Вихорева из комедии «Не в свои сани не садись», — здесь приходится делать сюжету и психологической разработке характеров и коллизий. У каждого из героев — во всяком случае центральных — стиль свой.

Фильм, поставленный на сюжет «Бесприданницы», режиссер Э. Рязанов назвал «Жестокий романс». Собственно, сопоставление «Бесприданницы» с жестоким романсом сделано еще Протазановым в классической экранизации 30-х годов, поскольку и там Лариса поет не Баратынского (как у автора), а именно жестокий романс: «Ты говорил мне — будь ты моею...». Совершенно не касаясь вопроса о качестве этих вполне самостоятельных по отношению к Островскому произведений другого искусства, отметим только, что само это сопоставление с жестоким романсом интересное и глубокое. Жестокий романс в эпоху Островского — это совсем не то что фольклор, к которому Островский в целом постоянно тяготеет, а отсутствие этого тяготения в «Бесприданнице» очевидно. Жестокий романс выглядит словно бы художественно недорешенным, неустановившимся, решаемым сейчас и здесь, в этот момент. Доверие к слову, вообще говоря, непрменный мотив Островского, но здесь это мотив, на котором буквально держится весь сюжет пьесы. Карандышев всячески пытается занять хоть какую-то позицию, попасть в некий образ героя-резонера, даже героя-идеолога, и эти непрерывные мучительные попытки, собственно, и составляют линию его поведения. И, пожалуй, раз только и дается Карандышеву слово, только раз он обнаруживает человеческую состоятельность — когда он, в последнем отчаянии после бегства Ларисы, произносит знаменитые слова о смешном человеке. Но «смешной человек» — это, конечно, прямой антипод того образа, который он безуспешно пытался присвоить.

Думается, одна из главных сложностей прочтения «Бесприданницы» сегодня — образ главной героини, который должен вызывать при неоднозначном отношении самое активное сочувствие. На уровне речи — это именно зависимость ее качества, доверия к ней, от контекста и от произнесения. Ведь какое-нибудь альбомно-

обветшалое и заигранное до явной пошлости выражение «Сергей Сергеевич — это идеал мужчины» для Ларисы звучит во всей первозданности — первозданности, какой само-то выражение никогда не имело. Патетика здесь не поддержана фольклорной, «песенной» традицией, авторитетом традиции, как в «Грозе», но нет здесь и досконального анализа с точки зрения жизнеспособности произнесения, каким славен Чехов. Стилевая природа жесточайшего романса капризна, одно и то же слово может звучать и пошло, и пронзительно подлинно. Здесь множество горячих точек, здесь на каждом шагу проблемы, и проблемы открытые, иной раз общие для героев и автора. Как раз такая проблема — монолог умирающей Ларисы. Здесь есть несомненная доля условности, для нас чрезвычайно затрудняющая восприятие, особенно при показе со сцены. Но за счет этой условности, поступившись буквальным правдоподобием, Островский достигает редкого правдоподобия чувств и всего образа в завершающий момент.

Лариса, почти спровоцировавшая Карандышева себя убить, обнаруживает глубокое и подлинное уже «посмертное», а не предсмертное желание уйти из жизни, доходящее до благодарности убийце и восхищения его поступком. Она прощает Карандышева и появляющихся затем на сцене Паратова, Вожеватова и Кнурова. Это они вели за нее торг и борьбу, и это их она хочет утешить, простить, и мало того — всех примирить между собой под цыганское пение.

Мощный финал драмы — смерть героини среди праздничного шума, под цыганское пение — поражает своей художественной дерзостью. Душевное состояние Ларисы показано Островским в характерном для его театра стиле «сильного драматизма» и при этом — с безупречной психологической точностью. Она смягчена и успокоена, она всех прощает, потому что счастлива тем, что наконец-то вызвала вспышку человеческого чувства — безрассудный, самоубийственный, нерасчетливый поступок Карандышева, освободивший ее от страшной жизни содержанки. И чем резче, сильней разойдется это движение души героини с нашим зрительским возмущением «хорошими людьми», тем сильнее действие финала всей пьесы на нас, зрителей. Редкий художественный эффект этой сцены Островский строит на остром столкновении разнонаправленных эмоций: чем больше мягкости и всепрощения у героини, тем острее суд зрителя.

Итак, в русской драматургии 70–80-х годов собственно драма становится жанром-фаворитом, значительно потеснив комедию, различные разновидности которой абсолютно преобладали в предшествующие десятилетия.

Следуя за достижениями повествовательной прозы, и прежде всего за открытиями русского романа, драма обращается к изображению нового состояния общества и человека в нем.

Стихийный демократизм комедийного мира с присущим этому жанру способом выражения идеала через благополучную развяз-

ку, знаменующую победу над злом, уступает место трезвому аналитическому началу драмы. Здесь уже суровая логика социальной реальности торжествует над волей автора и зрителя, готова и подробно обосновывая в развитии действия развязку, отражающую победу не идеальных, а сегодняшних отношений в мире.

ПАРОДИЙНЫЙ ТЕАТР КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

С давних пор стало привычным встречать в литературе терминологически обобщенные сочетания: театр Крылова, театр Гоголя, театр Островского, театр Чехова. Можно мысленно продолжить этот ряд классификаций наиболее крупных жанровых объединений: театр романтической драмы, театр стихотворной сатирической комедии, театр водевиля. Русская художественная и театральная культура в особенности тяготеет к устойчивым стилистическим образованиям со своим структурным объемом, системой языка, обжитой и узнаваемой фактурой «внутренних помещений». Пародийный театр Козьмы Пруткина — явление беспримерное.

Пародия — синтетический жанр, по своей природе соединяющий литературные функции с театральной спецификой. Пародия комически переосмысляет конкретные вещи, а также всю систему отражения действительности. Не случайно пародия — постоянный спутник всего хода развития театра, на каждом витке рождающий элементы, оспаривающие и взрывающие традицию. Пародия как художественный прием требует от автора и от зрителя интеллектуальной искусности и культурной подготовки, рассчитана на активность аудитории.

Козьма Прутков — пародийная маска литератора, «способного во всех родах творчества», маска, комически имитирующая образ Писателя, идею литературного творчества, как она сложилась в русской эстетике к середине XIX века. В емком пространстве разворачивающейся мистификации открывалось театральное действо — циклы, серии «программ», разыгрывающие партии различных стилистических манер. Театр Козьмы Пруткина — явление многомерное: это и сумма собственно «драматических произведений», и шире — всё творчество, полный объем сочинений, функционирование образа в литературной жизни XIX–XX веков. Ситуация «двойного зрелища» (театр «малый» осуществляет свои возможности в театре «большом»), диалогическая обращенность, постоянный пародийный комментарий процессов, свидетелями которых были прутковские «клеветы» — А. К. Толстой и братья Жемчужниковы, — принципиальные свойства этой художественной системы.

Эстетический опыт «референтного круга» Козьмы (обозначим так совокупность авторов маски и персонажей-комментаторов) необходимо учитывать при попытке найти «ключи» к смыслу его необычной пародийности. Почти десятилетие публиковавшиеся в «Свистке», «Искре» и других журналах произведения Пруткова обеспечили ему репутацию неизменно сопровождавшего серьезную литературу иронического голоса. А в 1884 году они были впервые собраны в книгу: «Козьма Прутков. Полное собрание сочинений с портретом, факсимиле и биографическими сведениями» (СПб., 1884). И тогда обнаружилось ее универсальное значение и тенденция пародировать генеральные линии классического искусства. Каждое прутковское произведение само по себе актуально, остро, смешно и рассчитано на злободневные зрительские ассоциации, живой отклик, быструю проекцию на современный узнаваемый материал. С другой стороны, оно обращено к глубинным пластам культуры и искусства, обнажает тонкую игру с главной функцией всей литературы — функцией изображения мира. Не случайно буквально навязываемая параллель прутковской книги и «Илиады» Гомера, сравнение со «Ста русскими литераторами», издательским предприятием Смирдина, демонстрирующим грандиозные достижения русской словесности за определенный период. Оба этих начала, конкретное, частное и более общее, максимально актуализируют общий контекст русской литературы, постоянноступающий через явный и скрытый пародийный диалог.

В России, которая, как известно, в первой половине прошлого века, ко времени знакомства читателей с К.Прутковым, пережила столько литературных, философских, общественных течений, сколько в иных странах прошло за века, становление национальной литературы происходило в кратчайшие сроки, уплотненно, ускоренно, сжато. Острое ощущение хода истории у поколения, к которому принадлежали А.К.Толстой и Жемчужниковы, насыщенность политическими событиями и резкая ритмическая смена периодов (вехи — 1812, 1825 гг. — как бы отбивали историческое время), четкость политической альтернативы (1812–1825), во многом ставшей предметом художественного осмысления, смещенность границ между миром искусства и миром социальной жизни сменились периодом общественного спада, замутненности культурного сознания, ощущением потери поступательного движения в истории, поиском новых путей. Многоплановость времени нуждалась в универсальном осмыслении, в освоении художественных форм, способных адекватно отразить специфику исторического развития. Тяготение к эпическому началу в литературе 40–50-х годов, становление жанра романа, безусловно, отвечает этому. Но возможность с остротой и силой показать процесс рождения литературы в России могла проявиться в неожиданном, «боковом» месте, на стыке жанров и направлений, в стороне от магистральных линий, — в сфере, где терялась четкость границ между искусством официальным и неофициальным, словесностью серьезной и домашней, альбомной, салонной игрой мистификаций и журнал-

ной критикой, между стихами и прозой, театром и литературой. В этом «промежутке» и возникает фигура Пруткова, сумевшего занять одно из центральных положений, стать пародией на всю литературу, на ее природу и характер, роль в обществе, отношения писателя с читателем. Форма объемного пародийного действия оказалась как нельзя более подходящей и как бы раздвигающей рамки замысла.

Настойчивые попытки всемерно активизировать реакцию аудитории, сделать участие зрителей центральным эстетическим компонентом события следует рассматривать как один из главных жанрообразующих признаков прутковского театра. В дальнейшем станет очевидно, что в его пародийной системе разрабатывается целый ряд приемов, словесных и графических жестов (продуманное расположение материала, зрелищно активный способ размещения описаний, тех или иных отрезков текста), рассчитанных на диалог с читателем. Козьма, словно фокусник, извлекает части готовой продукции (чудесный портфель-архив с надписью «неоконченное»), искусно манипулирует ими.

Театральная пародия Пруткова генетически связана с одним из ключевых свойств русского искусства, о котором подробнее говорилось в первой главе книги, — с диалогической обращенностью к достижениям западной и отечественной культуры, постоянной полемичностью философских, художественных установок. Жанр полемики вырабатывает максимально действенные приемы вовлечения участников в литературные битвы. Средства, которыми располагала журнальная критика, порой оказывались недостаточно сильными, в таких случаях полемические волны выплескивались на сцену, захватывали театр.

Пружина пародийного театра Козьмы Пруткова — как раз и есть выяснение в процессе длительной и разнообразной игры тех условий, которые создают данную ситуацию, диктуют воспроизведение литературной системы зрителем, процедуру ее порождения автором, художником, выявление положений, возбуждающих комментаторскую деятельность, активную реакцию со стороны аудитории. В этом «разовом» показе предельно остро обозначены процессы, прожитые русским театром и литературой до рождения Пруткова.

Показательно, что Прутков возникает в самом центре литературной жизни (несомненный профессионализм его авторов) и одновременно на ее периферии — в сфере домашнего искусства, салонных игр. Пародийный «срез» официального репертуара представлен в шуточных письмах А. К. Толстого конца 30-х годов. Картина взаимодействия мелодрамы и водевиля, возможность перехода одного жанра в другой, их взаимной дополнительности — скрытые пружины всей театральной механики здесь смешно и наглядно выявлены. В тексте «Полного проекта одного водевиля» просматривается каркас, на котором сосредоточено обычно внимание зрителей.

Один и тот же сюжет, нарочито традиционная ситуация (дей-

ствующие лица которой — отец, дочь, женихи), разрабатывается дважды, причем всякий раз по-разному. В первом случае — это краткий сценарий водевиля, в карикатурном наборе которого обгрызается несколько известных атрибутов «Горя от ума» (имена, обрывки фраз): Софья Павловна, дочь кн. Харчина (в самой фамилии слышен пародийный отзвук фамусовских гастрономических монологов); в конце являются презренные женихи и поют:

Вот он, вот он сей князь Харчин,
Всему известен свету,
Он заложил и сан, и чин,
И, наконец, карету! И, наконец, карету!
И, наконец, каре-е-ту!

(ср. «Карету мне, карету!»)

Другая разработка, которая приводится следом за проектом водевиля, — это наполнение первоначальной водевильной схемы элементами посторонних жанров (оперы, балета, мелодрамы). При этом первый набросок остался здесь только как игра в «грибоедовскую комедию», в которой пародируются длинные монологи «Горя от ума». Интермедии между актами — это зачатки каких-то самостоятельных водевильных сюжетов, в которых используются гоголевские мотивы: о них напоминают и фразы, и названия, и пародийные наброски диалогов.

1-й чиновник.

Мон шер, а кто бишь председает в парламенте?
Питт или Веллингтон?

2-й чиновник.

Ты знаешь Брешкова, что у нас был в департаменте
И уехал в Лондон?
Ну, он председает! Это пур сюр!

Лакей.

Постойте, постойте, пойдемте вместе!

Горничная.

Прощайте, прощайте, вы в грязи, как в тесте!

(ср.: «Театральный разъезд»)

Гоголевский пласт «сделан» средствами «Военных афоризмов» Козьмы Пруткова, используется та же примитивная структура стиха с парной рифмой, напоминающая стих лубка. Обе разработки содержат непременно для водевиля куплетные экспромты, напоминающие о традиционном облике жанра.

Шуточные письма дают наиболее цельный образ «раннего периода» допрутковского театра. А. К. Толстой в них — одновременно и литератор, и человек публики, представитель зрительного зала. Письменные игры и прутковский пародийный театр переадресованы публике как некий конспект сценария, созданный на основе ее же читательского и зрительского опыта, представлений, навыков.

Два центральных явления в истории русского театра и литера-

туры — «Горе от ума» Грибоедова и пьесы Гоголя — всемерно активизировали и художественно использовали ситуацию коллективного размышления. К ним постоянно диалогически обращен Козьма Прутков, он прилаживает знакомые детали к своим театральным подмосткам. «Флора и фауна» пародийного водевиля — вот та питательная среда, в которой заново начинают жить грибоедовско-гоголевские образы и традиции.

В наличии нескольких языковых и жанровых слоев — своеобразий грибоедовской комедии. Не случайно в ее судьбе — ряд «историй»: сценическая и читательская, которая в свою очередь знала рукописное и официальное печатное бытование текста. В кругах современников и последующих поколений сложился миф о нескольких «разных» произведениях. Этому, возможно, способствовала дивертисментно-балетная водевильная интерпретация в театре 30–40-х годов (словно бы взятая напрокат из шуточных сценариев А. К. Толстого), резко противопоставленная известным вариантам опубликованного и рукописного текста, и, наконец, обстоятельства полемики вокруг комедии, характер дискусионного пласта, определившего главные тенденции восприятия пьесы аудиторией. Несмотря на положительное или отрицательное отношение, приятие или неприятие пьесы, сторонники и противники (А. И. Писарев, П. А. Катенин, Н. И. Надеждин) при сравнении сценической редакции и печатной точно выявили особенности поэтической фактуры комедии, резко задевшие своей новизной. Внешняя направленность движения раскладывается на множество отдельных составляющих, каждая из которых меняет общий рисунок действия, — отсюда ощущение пустого, незаполненного пространства внутри пьесы, ее несценичности. Языковая многоцветность, сплав нескольких произведений внутри одного, «проживание» нескольких литературных ситуаций в пределах малого комедийного круга, ритмичность, сжатость, уплотненность — вот основополагающие свойства «Горя от ума».

Двуединство драматического конфликта, четкое двучастное деление пьесы блестяще проанализированы И. А. Гончаровым, а вслед за ним так или иначе другими исследователями. Действительно, в комедии живут как бы несколько сценических площадок; одна театральная форма вставлена в другую, обсуждает и комментирует ее. Отсюда совершенно особая сценичность произведения. Сложность «Горя от ума» в том, что в пьесе, условно говоря, не один, а два представителя зрительного зала. Первый, конечно, Чацкий — резонер, идеолог; второй — сама зрительская масса, «недифференцированно» вставленная в действие, выглядывающая в «окошках» — в тех самых «промежутках», когда появляется другая комедия, — на стыках комедийных линий. Оппозиции «слышать — глохнуть», «говорить — молчать», «смотреть, видеть — слепнуть» — образный и смысловой «ключ» всех событий пьесы. Микроспектакли разыгрываются буквально внутри каждой сцены. И если считать Чацкого идеологическим, речевым «двойником» автора, то в каждом малом спектакле присутствует его замести-

тель, ведущий, комментатор. В сущности, любой персонаж в какой-то момент берет на себя эту роль, монологически общаясь с публикой, уточняя, объясняя, корректируя «высокое» книжное слово партнера бытовым, житейским «словечком», пародийным эхом (функция Лизы). Эта речевая взаимозаменяемость персонажей реализуется в своеобразнейшей игровой ситуации: в комедии перед глазами зрителей и читателей проходит вереница жанров. Этот жанровый эксперимент, стыки литературно-театральных традиций, проверка их жизненности и степени интереса составляют самостоятельную комедийную линию, внутренний спектакль.

«Горе от ума» — одно из первых произведений русской поэзии, где еще в драматическом платье выступает поэтическая лирика, освобожденная от жанровых ограничений оды, послания, элегии. «...Комедия — конспект книги лирики; монологи — законченные стихотворения, в которых угадываются будущие поэтические мотивы»¹. Это утверждение хотелось бы уточнить. В «Горе от ума» логика жанрового движения в какой-то мере оспаривает лирический поток. Игровое сцепление трех жанров — баллады, водевиля, басни — составляет второй комедийный круг, требует от аудитории повышенной чуткости. Так, выдуманный балладный сон Софьи словно бы вспоминается по книге (ср. речевые затруднения). Фамусов же, выговаривая формулу жанра, выносит своего рода приговор: «Тут всё есть, коли нет обмана: и черти, и любовь, и страхи, и цветы». И резюмирует литературную традицию, апеллируя к читательскому опыту: «Искала ты себе травы — на друга набрела скорее. Пovyкинъ вздор из головы. Где чудеса, там мало складу» (ср., словно бы переключка с Жуковским: «Улыбнись, моя краса, на мою балладу: в ней большие чудеса, очень мало складу»). Осколки «сонного» балладного мира живут в комедии, подспудно проступают в действии. «Софья. Кто здесь со мною? Точно как во сне...»; Фамусов (Чацкому). «Любезнейший, ты не в своей тарелке, С дороги нужен сон...» «Милion терзаний» Чацкого на балу — это именно балладный сон, ситуация «Светланы» наизнанку, которую наяву переживает «Жених»-Чацкий: «Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем... Какие-то уроды с того света... Все призраки, весь чад и дым...». В финале поэмы участники сцены один за другим проговаривают образные признаки баллады, возвращают и разрушают балладную поэтику. На лестнице мелькнула Софья. «Неужели в виденье?» — восклицает Чацкий. «Лиза. В пустые сени! В ночь! Боишься домовых!.. Мучительница барышня, бог с нею...» (ср. сон: «...и мучили сидевшего со мной...»). «Чацкий. ...старух зловещих, стариков...»; «Все гонят, все клянут! Мучителей толпа...» Фамусов. «Где домовые? Ба!..»).

Начало комедии открывает сразу несколько жанровых «дорог», по которым может развиваться действие. В первых диалогах

¹ Кушнер А. С. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре»// Вопросы литературы. 1972. № 5. С. 147.

Софья — автор и режиссер внутренних спектаклей. Один из них разыгрывается по законам балладных инсценировок, другой следует традициям сентиментализма. Поэтика идиллии, сентиментальной повести входит в пьесу вместе с рассказом Софьи о ночном времяпрепровождении, с ее характеристикой Молчалина. Разыгрывая «чувствительных поселян», Софья и Молчалин словно бы надевают маски пастушков и пастушек. Чацкий вспоминает характерную черту Молчалина: «Бывало, песенка где новеньких тетрадь увидит, пристаёт: пожалуйста списать». Пристрастие к «любовной песне» — один из атрибутов «чувствительного» периода русской литературы. Элегический спектакль Софьи, балладная стихия «пропускаются» через другие жанры, уточняются в сравнении с иными литературными традициями.

Стихия водевиля то здесь, то там прорывается в комедии, захватывает вместе с Репетиловым финал, всё «зabalтывает», смешает и смешивает. Сцены с Репетиловым — это концепт всей пьесы, пародийная интерпретация мелькнувших сцен, «либретто», помещенное в конец, напоминание зрителю: объяснение в любви Чацкому — пародийный эквивалент любовных признаний Чацкого Софье; диалог Репетилова — Чацкого переворачивает диалог Фамусова — Чацкого; описание членов Английского клуба повторяет ситуацию балладного сна. Водевиль, навязывая словесные, смысловые переключки, усиливает игровой круг, игровые параллели.

И наконец, басенная стихия, постоянное вкрапление басни, притчи в виде острого резюме всей сцене, быстрому диалогу скрепляет переходы и взаимопроникновения жанров, приводит этот жанровый вихрь в живое интонационное единство. Стрелки «комедийных часов», заведенные Лизой, главным носителем «басенного мышления» в пьесе, продолжают двигаться в заданном ею ритме. Басня — жанр, стоящий на грани поэзии и прозы, начало одновременно и театральное, и литературное. Названная в пьесе только однажды в реплике Загорецкого: «Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами, был цензором назначен я, на басни бы налег; ох, басни — смерть моя!», басня организует речевую структуру пьесы; в басенной языковой традиции обнаруживаются первые импульсы той игры языка, речевого феномена, так блестяще реализованного в «Горе от ума». «Горе от ума» — это как бы прочитанная со сцены, разыгранная в лицах басня, чрезмерно разросшаяся, впусившая другие жанры; комедия проводит «речевую атаку» басенными средствами.

По внутренней структуре и художественным возможностям грибоедовскому ямбу прежде всего близок вольный ямб русской басни. Басенный стих в том совершенном и завершенном варианте, какой он получает в произведениях Крылова, делается всё более способным воспринимать стихию живой устной речи. Именно этим он близок ямбу Грибоедова. Структура басенного стиха в равной степени включает в себя как монологическую, так и диалогическую речь; монологи басен некоторыми существенными чертами

оказываются близкими диалогическим конструкциям. Речь в басне всегда имеет установку на собеседника, принимает характер беседы. Это придает языку ту внутреннюю подвижность, ту разговорность, которая и отличает диалогическую речь. Структура басенного стиха сходна со стихом драмы. Они похожи больше всего тем, что в обоих случаях должна воспроизводиться человеческая речь в ее живом интонационном облике, в ее естественных переходах и движении, в ее подлинности. Структура вольного ямба как в басенной, так и в драматической (комедийной) своей разновидности опирается на своеобразный закон ритмической инерции и ритмического возмещения, без учета которого трудно понять особые художественные возможности этого размера, понять, почему именно этот размер оказался одинаково подходящим и удобным и для басни, и для комедии. Закон вытекает из особенностей стиховой речи как речи размеренной и равномерной. Стих определенной длительности предполагает в силу ритмической, равномерной организации речи следующий стих сходной длительности. Это, конечно, не строгий закон, а тенденции, которые проявляются во всякой стиховой речи вообще и в стихах вольного ямба в частности. Но понятый как тенденция, а не как математически точный закон, он существует в стихах отнюдь не теоретически, а реально.

Особенная структура вольного ямба основана на противоречии между стремлением стиха как всякого стиха к ритмической равномерности и различной длиной стихов, характерной именно для данного размера. Это противоречие в стихах вольного ямба разрешается путем своеобразной ритмической компенсации, особого рода замещения. Сама инерция стиховой речи требует этого. Реально это значит, что в стихах, содержащих сравнительно меньшее количество стоп, естественно появляются дополнительная пауза, интонационное растяжение слова и т. п. Но как раз эти интонационные выделения и паузы, вызываемые структурными особенностями вольного ямба, и обладают большой потенциальной выразительностью. Они сообщают речи живые интонации, максимально приближают речь книжно-стиховую к речи произносимой.

Закон инерции и компенсации — один из фундаментальных законов в мире грибоедовской комедии. Игровое взаимодействие жанров и литературных традиций, выявление недостаточности их обособленного существования для современного сознания и восприятия, наличие «пустот» в тексте, на стыках жанровых форм, как бы оставляющих свободное место для публики внутри действия, речевые паузы, белые страницы в этом грандиозном каталоге тем, художественном конспекте, обусловили мощную притягательность «Горя от ума» для всей русской литературы, включили ее в ряд бесконечно продолжаемых произведений.

В своеобразный диалог с «Горем от ума», и даже не столько собственно с пьесой, сколько с ее положением в литературе, с толщей ассоциаций, которыми обросло произведение, вступает пародийный театр Козьмы Пруtkова. Он словно бы заполняет

«пробелы», переосмысляя опорные элементы ее фактуры. Выше уже говорилось о реминисценциях из комедии в шуточных письмах А. К. Толстого. Пародийный театр Пруткова дает совершенно особый вариант переосмысления проблемы «Горе от ума» и его места в русской культуре.

Активным посредником включения пьесы в пародийную сферу Козьмы оказался один из прутковских опекунов — Алексей Жемчужников, «в миру» посредственный поэт и драматург. Его комедия «Сумасшедший» (1852), в художественном отношении чрезвычайно слабая, принадлежит времени, когда одно за другим появляются произведения, как бы «дополняющие» Грибоедова. А. Жемчужников, человек из публики 50-х годов, предлагает свою версию, в которой едва намеченные Грибоедовым детали развернуты и навязчиво реализованы. «Сумасшедший» может быть рассмотрен как довольно яркий «этнографический» материал литературно-театральных представлений того времени, своего рода «физиология» прочтения грибоедовской пьесы. Несколько примеров. Вступление: «Маленькая гостиная у графини. Двери посередине и по сторонам. Все три двери завешаны портьерами из голландского штофа. Стены комнаты и мебель обиты таким же штофом. На правой стороне от зрителей, ближе к авансцене диван; перед ним большой круглый стол с чайным прибором и всем, что подается к чаю, около стола несколько кресел и стульев. На лево на авансцене камин; более в глубине небольшой диван и кресла около круглого стола, покрытые книгами, альбомами и кипсеками; над камином зеркало в золоченой раме. Вся комната украшена зеркалами разной формы с золотою каймою. Камин топится; на нем часы и вазы; на стенках между зеркалами множество фигур из саксонского фарфора. На полу ковер. Золоченая мебель и все украшения комнаты во вкусе времен Людовика XV. Вечер. Гостиная ярко освещена»². Забегая вперед, отметим, что здесь возможны интересные пересечения с пародийной пьесой Козьмы Пруткова «Блонды»³, опубликованной в качестве ответа на рецензию Б. Алмазова в «Москвитяине», упрекавшего А. Жемчужникова в незнании «хорошего тона», который господствует в «высшем свете».

После пространного вступления в пьесе начинается вялый диалог между молодой интересной вдовой Горской и претендентами на ее руку — кн. Порецким и Валуниним — «Чацким». Последнему графиня отдает явное предпочтение. Ненадолго удаляясь, Порецкий загадывает графине загадку: на предстоящем балу среди гостей она должна остерегаться некоего сумасшедшего. На балу графиня внимательно присматривается к окружающим. И вот наконец молчащий всё время Валунин ни с того ни с сего раздражается саркастическим монологом, повторяя и развивая историю Чацкого:

² Современник. 1852. № 11.

³ Современник. 1854. № 10.

«...И бросился искать безлюдный уголок,
 Чтоб жить пустынною, в глуши уединенья.
 Природу полюбив восторженной душой,
 В деревне я нашел отраду и покой.
 Людей позабывать я начал понемногу...

 К несчастью, был со мной в деревне Ювенал.
 Яд злых своих сатир он в душу мне вливал...

 И чудной мыслию однажды вдохновлен,
 Я слышал голос... свет мне в душу пролил он!
 Тот голос знаком был особого призванья
 И пробудил во мне душевных сил сознание!
 Я слышу и теперь знакомый мне призыв:
 Ты, чести мученик! Иди, за мною следуй!
 И, грусть бесплодную отныне позабыв,
 Порочным людям честь и правду проповедай!

Толпа. Как Чацкий, хочет он давать уроки свету. — Он сумасшедший? Да!»

Образ Валунина, сохраняя внешние атрибуты фактуры Чацкого, стилистически заполняется контаминацией пушкинско-лермонтовских мотивов — Чацкий — Пророк — Демон, уравнивая несколько фигур, симптоматичных для русской поэзии эпохи. Грибоедовский «урок» выполняется как бы в среднем, внежанровом варианте, между прозой и поэзией, литературой и театром. Вторичность художественных средств еще резче обнажает типологию восприятия, срез литературного сознания. Прозаический текст с навязчивым до абсурда перечислением предметов, маниакальное повторение ремарок, лирические пассажи на грани пародии (трудно сказать, был ли в ней расчет на Прутков) — всё это сигнализировало о завершении целой традиции, в которой ясно прочитывалась последовательность ступеней: «Горе от ума», осмысленное натуральной школой, русской лирикой, многими и многими посредниками. Ситуация встречи А. Жемчужников — К. Прутков — Грибоедов парадоксально перефразирует ситуацию встречи Тургенева — Гоголя в рамках театра натуральной школы — диалог двух театральных систем, игровых типов.

О диалогической обращенности Гоголя к литературным соседям, о пародийной интерпретации «Горя от ума» писали не раз. На линии Грибоедов — Гоголь неожиданно появляется Козьма Прутков, пародийно используя, комментируя контактность и замкнутость гоголевского мира.

В основных фактурообразующих литературных пластах Пруткова достаточно свободно выявляется гоголевский слой, который рассредоточен по всему объему прутковского творчества и служит скрепляющим началом разнообразных проявлений этой пародийной фигуры. Каков же эффект присутствия традиционно гоголевского?

Еще в цикле допрутковских шуточных писем А. К. Толстого то здесь, то там мелькают гоголевские словечки («Лабардан-с»), целые комические сцены написаны словно по Гоголю. Некоторые пассажи «Опрометчивого турки» искусно имитируют некий образ

гоголевского текста: он «любил угостить тончайшим образом. Лежавшие в супе коренья изображали все ордена, украшавшие груди присутствующих лиц... Вокруг пирожков вместо обыкновенной какой-нибудь петрушки подсыпались жареные цветочные и фамильные чаи! Пирожки были с косточками, а иногда с плюмажами!.. Косточки в котлетах были из слоновой кости и завернуты в папилютки, на которых каждый мог прочесть свойственный его чину, нраву, жизни и летам - комплимент!.. Шейки бутылок повязаны были орденскими ленточками и украшались знаками беспорочной службы; а шампанское подавалось обернутое в заграничный футляр... Варенье, не знаю почему, не подавалось». Выдает и структура фразы, и гротескный прием описания сцены.

В «Фантазии» есть отрывки, отсылающие прямо к «Женитьбе»:

Разорваки. Пока еще не пришла старушка, в руке которой наша невеста, мы...

Кутило - Завладский. Мы тщательно осмотрим друг друга: всё ли на своем месте? Женихи ведь должны... Господин Миловидов! *(Указывает на его жилет)*. У вас несколько нижних пуговиц не застегнуто.

Миловидов *(не застегивая)*. Я знаю.

Жевакин *(девчонке)*. Пожалуй-ста, душенька, почисть меня... Пыли-то, пыли, знаешь, на улице пристало немало! Вон там, пожалуйста, сними пушинку *(поворачивается)*. Так! Спасибо, душенька! Вот еще, посмотри, там как будто паучок лазит! А на подборках-то сзади ничего нет? Спасибо, родимая. Вон тут еще, кажется.

Женихи в «Фантазии» разыгрывают ситуацию, уже знакомую по Гоголю:

Миловидов *(перебивая выразительные знаки Беспардонного)*. Ну, что же, матушка! надумались? Вот мы все налицо. Кто же из нас лучше? говорите!.. Да ну же, говорите!

Сцены «предательства»:

Чупурлина. Да нечего говорить: всех-то вас толковее Адам Карлыч.

Разорваки *(берет Чупурлину в сторону)*. Сударыня, принимая в вас живейшее участие, я должен вам сказать, что однажды Адам Карлыч на Крестовском... *(шепчет ей на ухо)*...

Миловидов и Разорваки сговариваются.

Разорваки. Никто не заметит, решительно не заметит! Я готов присягнуть. К тому же я вас поддержу. Уж положитесь на меня.

Миловидов *(Чупурлиной)*. Вот тебе Фантазия, давай Лизавету. *(Потихоньку к Разорваки)*.

Да ну же, поддерживайте!

Разорваки *(громко)*. Игрушка! просто игрушка!

Яичница. ...Теперь я нахожу подругу жизни. Подруга эта — вы. Скажите напрямик: да или нет?

Очкарев. Да ведь это черт знает что, набитый дурак... Пьяница... Отъявленный мерзавец!..

Жевакин. Обещался хвалить, а вместо того выбранил!

В именах персонажей обеих странное название, причудливое эффект.

пьес скрыта каламбурная игра. слово создают комический эффект.

Кутило - Завалдацкий. Вы на это не смотрите, что мое такое имя... Это мой батюшка был такой; и вот дядя есть еще; а я — нет. Я человек целомудренный и стыдливый.

Иван Павлович (*представляется*). В должности экзекутора. Иван Павлович Яичница.

Жевакин (*недослышав*). Да, я тоже перекусил... селедочку съел с луком... У нас вся третья эскадра, все офицеры и матросы, — все были с престранными фамилиями: Помойкин, Ярыжкин, Перепреев, лейтенант. А один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка...

Некоторые реплики — вариации «Ревизора»:

Либенталь. Маменька, послушайте — лучшее средство есть: трудолюбие, почтение к старшим и бережливость! Почтение к старшим, трудолюбие...

Хлестаков... Я бы, признаюсь, больше бы ничего не требовал, как только оказывай мне преданность и уважение, уважение и преданность...

Сцена между Либенталем и Лизаветой Платоновной отсылает к известной сцене объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной:

Либенталь... от вас гораздо приятнее пахнет, нежели от этих самых цветов! ...Я сейчас объявил дражайшей Аграфене Панкратьевне цель моей жизни и средства моего существования... Я ей сказал о себе и упомянул о вас. Она выгнала всех вон... а мне приказала идти к вам... Я иду... вы сами идете! (*Показывая на бантик*.) Как это вам идет...

Прутковцы в своих целях используют водевильный жанр, но водевиль берется с «поправкой на Гоголя» — Гоголя, конспективно представленного «Женитьбой», «Ревизором» — комедиями, ставшими своего рода эмблемой гоголевского театра, да и всего творчества в целом. В произведениях Козьмы обыграны основные элементы поэтики Гоголя (стиля, языковой структуры, гротесковости изображения), при этом пародийно поданы и некоторые стороны его писательского поведения, место и роль в литературе.

Сильнейшая тенденция к самоосмыслению, комментированию, бесконечным объяснениям с аудиторией — всё это сделало Гоголя симптоматичной и назидательной фигурой в русской литературной жизни.

По всей видимости, не кто другой, как Гоголь, нуждался в утверждении главного образа в литературе, точки отсчета, центра; и знаменательна поэтому настоятельная, почти болезненная потребность в соотнесении своего творчества с именем Пушкина, потребность в пушкинском фоне, на котором творчество Гоголя сознавало себя. Гиперболическое признание, сделанное под впечатлением гибели Пушкина: «Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою» (XI, 88), гиперболически передает это самоощущение творчества Гоголя на пушкинском фоне, ощущение своей изначальной связи с Пушкиным и даже словно бы его порождения. В откликах на смерть Пушкина начинается активная гоголевская канонизация пушкинского образа; в «Выбранных местах...» имя Пушкина называется как самое авторитетное, вслед за именем Христа (Пушкин — «нечув-

ствительная ступень к высшему для всех тех, которые слишком отделились от Христа...», VIII, 275). Подобными высказываниями и упоминаниями Гоголь как бы навязывал себя Пушкину, постоянными ссылками на него приучал современников связывать имена Пушкина и свое. В 1842 году Белинский уже пишет, что «оба поэта были в отношениях, напоминающих собою отношения Гёте и Шиллера» (VI, 214). Историческим смыслом этой «творимой легенды»⁴ и было установление связи, соотношения, определившего путь русской литературы.

Нередко нормы и законы искусства и бытия, утвержденные в пушкинской поэзии, становились у Гоголя позицией, программой. В этом смысле интересно сопоставить «пророческие» заявления зрелого и позднего Гоголя со строками пушкинского «Пророка». «Найдешь слова, найдутся выраженья, огни, а не слова излетят от тебя, как от древних пророков...» (VIII, 281). «Может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или же такой духовидец, который уже может в зерне прозревать его плод» (VIII, 250–251). Образ пророка, поэтически объективированный у Пушкина, реализуется после Пушкина в личности Гоголя и его судьбе. (Любопытно, что в том же ключе воспринимался Гоголь и близкими. С. Т. Аксаков объяснял странности Гоголя тем, что «мы не можем судить Гоголя по себе, даже не можем понимать его впечатлений, потому что, вероятно, весь его организм устроен как-нибудь иначе, чем у нас; нервы его, может быть, во сто раз тоньше наших, слышат то, чего мы не слышим, и содрогаются от причин, нам неизвестных»⁵. Совсем как у пушкинского пророка. О судьбе Гоголя Аксаков говорит, что он достиг в последнее время жизни «такого высокого настроения, которое уже несовместимо с телесным организмом человека»⁶.) Заражая читательскую массу собственным примером, Гоголь культивировал патетическое отношение к Писателю и был активнейшим посредником в восприятии имени Пушкина потомками. Сценарий роли Пушкина (а Гоголь постоянно разыгрывал сам и раздавал роли другим, и в случае, о котором идет речь, явно присутствует элемент игры), составленный по Гоголю, пародийно исполнил и вместе с тем довел «замысел» до абсолюта, до абсурда — Козьма Прутков. Некоторые под-сказки в плане осуществления будто у самого же Гоголя и заимствованы.

Патетическая трактовка пушкинского образа отчасти уравнивается и корректируется в мимолетных иронических замечаниях, репликах. Имя Пушкина нередко на языке гоголевских героев. В словах «Еще литератора» из «Театрального разъезда» мелькает карикатура сотворенного культа: «...да ведь это же всё вздор, это все приятели, приятели хвалят, всё приятели! Я

⁴ Г и п п и у с В. В. Литературное общение Гоголя и Пушкина//Учен. зап. Пермского гос. ун-та. 1931. Отд. общественных наук. Вып. 11. С. 124.

⁵ А к с а к о в С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М.; Л., 1963. С. 57.

⁶ Там же. С. 48.

уже слышал, что его чуть не в Фонвизины суют, а... просто друзья и приятели захвалили не в меру, так вот он уж теперь, чай, думает о себе, что он чуть-чуть не Шекспир. У нас всегда приятели захвалят. Вот, например, и Пушкин. Отчего вся Россия теперь говорит о нем? Всё приятели: кричали, кричали, а потом вслед за ними и вся Россия стала кричать» (V, 141). Этот рецепт «изготовления» национального гения словно бы услышали и буквально, с точностью постарались осуществить А. К. Толстой и Жемчужниковы. Имена Шекспира, Пушкина, Фонвизина и Козьмы сопрягаются постоянно — фон признанных классиков очень важен для этой пародийной фигуры. И еще одно: часто «приятели» Козьмы Пругкова поминаются именно так, как указано. Они — причина и виновники его литературной деятельности, успеха и дальнейшей славы.

Гиперболизированное понимание роли автора, писателя в системе гоголевского мира неизбежно влечет и соответствующее толкование художественного произведения. Тенденция к универсализации, к предельному расширению смысла постоянно присутствует в публичных и частных объяснениях Гоголя («Ревизор» — «душевный город» всякого человека, «всемирный город», «вся Россия»). Постоянная боязнь недоговоренности, непонятости вызывает многочисленные комментарии, которыми обрастает произведение. Они настолько не случайны и самостоятельны, что сами становятся объектами изображения, превращаются в пьесу («Театральный развезд»).

При всем внешнем тяготении к ситуации-символу («Ревизор», «Женитьба», «Владимир третьей степени», «Мертвые души»), при всем навязывании многозначности трактовки, сама «символика» и «масштабность» становятся предметом комедийного, иронического обсуждения в произведениях Гоголя. (Речь пойдет в основном о театре, который в большой степени можно считать конспектом всего творчества.) И прежде всего стоит обратиться к строе-нию диалога, в котором всегда и как бы изначально заложено зерно любого гоголевского текста.

Изнутри пьесы представляют собой ряд моноспектаклей: при всем острейшем жизнеподобии — диалог у Гоголя фактически отсутствует — «четвертой стены» нет, общение идет только со зрителем, каждый герой объясняется напрямую с залом. И это принципиально важная черта поэтики гоголевского мира. Сразу же обращает на себя внимание обилие монологов и реплик в сторону. Обнаруживается целая система приемов, словно бы препятствующих развитию нормального диалогического действия: чем ближе к диалогу по форме, тем дальше по сути... Но и в сценах, где реплики кажутся логически связанными, герой всё же говорит сам с собой либо со зрителем.

Пожалуй, одна из насыщеннейших диалогом частей в «Ревизоре», пьесе с наиболее твердой пружиной действия, — эпизод беседы Городничего с каждым чиновником по получении предупреждающего письма. Казалось бы, вот уж диалог в «чистом виде».

Но комические реплики, завершающие ответ, произносятся явно с учетом реакции зрительного зала. В сущности, на такие сентенции (как «Горе от ума» на пословицы) и раскололась комедия: «...Да отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»; «...человек простой если умрет, то и так умрет, если выздоровеет, то и так выздоровеет»; «Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело...». В «разорванном» действии «Женитьбы» и в диалогах «драматических отрывков» эта особенность ощутима еще острее: зритель как бы постоянно включен в действие, молча присутствует в нем.

Гоголевские тексты производят впечатление стихийного речевого потока, внезапно обрушившегося («в момент потрясения»), неуправляемого и ничем не остановимого (отсюда и бесконечные истории «забалтывающихся» героев, непредсказуемые «виражи» текста). Театр, по Гоголю, и есть одно из активнейших средств такого воздействия на человека.

И если до сих пор говорилось о присутствии в гоголевских диалогах непрменных элементов для зрителя, то в какой-то момент в произведении включается некая условная зрительская масса и целиком («хором» или разведенной на отдельные реплики, голоса, монологи) становится одним из постоянных участников действия:

«Борис Годунов, поэма Пушкина»: «Славная вещь! Отличная вещь!» — отдавалось со всех сторон. «Что, батюшка, читали «Бориса Годунова», нет? Ну, ничего же вы не читали хорошего», — бормотала кофейная шинель запыхавшейся квадратной фигуре... «Да, есть места удивительные!» — «Ну вот, наконец, дождались и Годунова!» — «Как! «Борис Годунов» вышел?»

В «Ревизоре» и «Женитьбе» чиновники и женихи обсуждают интересующий их предмет; ряд сцен постоянно возвращается к исходной. Хаотично меняется предмет обсуждения, но принцип разговора остается неизменным. Эта линия проходит через всё творчество Гоголя и завершается «Театральным разъездом», пьесой-статьей, драматизированным ответом критикам.

Такое введение зрителя как воспринимающего и реагирующего начала (кому в конце концов адресовано творчество) в ситуацию пьесы — одна из важнейших черт гоголевской поэтики. Всё, что происходит на сцене, и шире — всё, что вообще написано Гоголем, словно бы «знает», что это читается, смотрится со стороны, «знает» о книге, о театре.

Опять-таки в «Ревизоре» эта ситуация спектакля в спектакле особенно отчетливо обнажена. Причем комически соединено несколько уровней театральной, а может быть, даже и литературной игры. Конечно же, Хлестаков, сам того не желая, нечаянно сыграл навязанную роль; чиновники же не вовремя и невпопад разыграли свой спектакль. На этом несовпадении и строится пьеса. Но вместе с тем в комедии постоянно мелькают литературные и театральные мотивы, обнажающие пружины действия. Причастность

литературе, образованности обозначается здесь чтением писем:

«П о ч т м е й с т е р ...это я делаю не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства: смерть люблю узнать, что есть нового на свете. Я вам скажу, что это преинтересное чтение. Иное письмо с наслаждением прочтешь — так описывает разные пассажи... А назидательность какая... лучше, чем в «Московских ведомостях»! «Современная Гоголю литературная жизнь сама неожиданно становится предметом комического осмысления. Да и в финале всё обернулось таким образом, будто автор ненароком сам разоблачил свой розыгрыш и неожиданно показал, как может появиться на свет такая комедия, а заодно уж и любое произведение подобного рода. Символическая фигура Тряпичкина - собирательный образ сочинителя — присутствует как бы за всем действием. «Спешу уведомить тебя, душа Тряпичкин, какие со мной чудеса... От смеху ты бы умер... Ты, я знаю, пишешь статейки: помести их в свою литературу...» И здесь характеристики клейма, раздаваемые Хлестаковым, прямо перекликаются с авторскими «Замечаниями для господ актеров». На какую-то секунду Хлестаков отождествляется с Гоголем. «Прощай, душа Тряпичкин. Я сам по примеру твоему хочу заняться литературой. Скучно, брат, так жить; хочешь, наконец, пиши для души. Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться». И завершается этот «театр в театре» монологом-ответом Городничего: «...мало того, что пойдешь в посмешище — найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит». (Одновременно и отсылка к реальной истории возникновения сюжета «Ревизора», пародирующая «факт-легенду» о пушкинском «подарке».)

Чем патетичней и назидательней высказывания Гоголя о значении писателя, литературы, театра в формировании духовной и нравственной жизни общества, тем смешнее, карикатурнее фигуры литераторов, мелькающие в произведениях. Эту «вилку» прутковцы позже сделают стержнем своей выдумки. И может быть, Хлестаков в сцене вранья — одно из первых приближений к образу Козьмы Пруtkова. Он представляется как персона, важная в литературе («С Пушкиным на дружеской ноге», «...И тут же в один вечер, кажется, всё написал... Всё это, что было под именем Барона Брамбеуса, «Фрегат Надежды» и «Московский телеграф». Всё это я написал». И это ведь те же литературные способности Пруtkова во всех родах творчества, которые станут уже стержнем образа).

В прутковском пародийном мире гоголевская линия «разложена» на отдельные составляющие, иронически прокомментирована. Острое ощущение читателя, зрителя, адресата, пожалуй, одно из главных скрепляющих начал образа. Объяснения с публикой, наставления и поучения — то, что традицией выносилось за скобки, помещалось в другой «рубрике», в самостоятельном разделе собрания сочинений, — здесь демонстративно сведено в одну плоскость с художественными текстами, перемежает их. Внешне фактура гоголевского мира, выпуклость, «осязаемость» слова, став-

шего у Гоголя почти самостоятельной реальностью, физической единицей, сымитирована в прутковском диалоге, стиле, структуре фразы, приемах гротеска. «Фантазия» дает собирательный образ гоголевского театра, его пародийную транскрипцию: это шуточный спектакль, действие, изображающее репетицию спектакля, — произведение, которое воспроизводит само себя, а заодно уж и своего ближайшего родственника. Финал «Фантазии» — это явно «Театральный разезд» плюс финал «Ревизора», совершенно откровенная игра со зрителем и одновременно полное обнажение приема, разоблачение собственного розыгрыша, мистификации. Но более подробно о произведениях Козьмы Пруткова и пьесах его, в частности, речь пойдет дальше.

Вопрос о вычлениении литературных традиций, конкретных пересечений с тем или иным автором очень важен и в то же время вполне случаен. Важен потому, что помогает яснее отличить запланированное, входившее в расчет создателей, от того, что непрерывно включалось в игру помимо их воли самим ходом жизни и развитием уже созревшей, состоявшейся русской литературы.

Литература, прошедшая через Гоголя, оказалась пародийно спрессованной в творчестве Козьмы Пруткова; заданный Гоголем тон, интонация, необходимость реального или воображаемого оппонента, болезненная зависимость от чужого мнения, слова и одновременно претензия создать «вторую библию», нечто значительное, незабываемое на века — все это снижалось и оспаривалось самим фактом появления прутковской фигуры.

Театр Козьмы Пруткова — понятие, включающее все разработанные им жанры — так называемую лирику, афоризмы, «гисторические» материалы и, конечно, собственно пьесы. Весь литературный процесс «зашифрован» и разыгран в пародийном конспекте-сценарии. Широкий культурный контекст, постоянное напоминание об историко-литературном фоне — необходимое условие взаимодействия с Прутковым. Действие и преддействие, первая сценическая площадка, — это само начало игры, рождение образа, пародийно аккумулирующее среднестатистические представления о творческой личности, сложившиеся в системе романтизма и многократно тиражированные в постромантический период. Это и настойчивые объяснения авторов, и самореклама Козьмы, и навязчивое распространение портрета, автобиографических «медальонов». Условная фактура Сочинителя, Поэта, Писателя, словно бы подсказанная и разработанная поэтикой фельетонов натуральной школы, очерчивает границы сценического пространства. Феномен рождения пародийной фигуры, представляющей всю литературу «разом», получает еще дополнительную перспективу, если вспомнить авторов, скрывшихся за занавесом мистификации, приводящих в движение театральные рычаги.

Активное публицистическое начало, побуждающее партнеров включиться в беседу, в «ситуацию коллективного размышления», — пружина литературного поведения А. К. Толстого и всей прутковской группы. Самым неожиданным образом оно реализуется в

толстовских произведениях, написанных для театра, в трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис», заполняющей «пробелы истории»⁷. Театр А. К. Толстого — явление пограничное между беллетристикой, поэзией и журналистикой. Каждая пьеса в драматической трилогии, безусловно, независима от «соседей» и нередко самостоятельно ставится на сцене. Но всё же полный смысл произведения обретают в неразрывности циклового единства. Именно трилогия в целом представляет собой некое почти романное единство, в котором психологический облик действующих лиц — исходный момент замысла. В метаструктуре трилогии трагедия «Царь Федор Иоаннович» — художественный, эмоциональный центр драматического цикла. «Неожиданность — это для водевиля, а не для драмы, интерес которой никогда не должен основываться на любопытстве зрителя»⁸. Драма, по Толстому, — некая среда обитания, жилое помещение, здание, «...бессознательное применение архитектурного правила... внизу дорический орден, потом ионический и, наконец, коринфский...»⁹, в котором длительность сценического действия, продолжительность соучастия зрителей в нем — залог существования сценического произведения. Психологическое и поэтическое, зерно конфликта, брошенное в одной части, закономерно прорастает в другой, словно бы заполняющей «пробел», «пустоту» предыдущей. Авторские приложения к трилогии, «Проекты» постановок, словно бы стремятся тоже включиться в это, условно говоря, романное целое, литературные рассуждения превращаются в эквивалент лирико-эпической формы. Законы поэтического театра А. К. Толстого апеллируют к зрительскому опыту синтетического, универсального восприятия произведения, принадлежащего сразу как бы нескольким сферам искусства.

Почти за два десятилетия до появления пьес Толстого эта практика работы со всеми возможными каналами участия аудитории в предложенной эстетической ситуации разрабатывается на «малой сцене» — в пародийном театре Козьмы Пруткова, восполняющем «пробел», недостающее звено в историко-литературном процессе. Театр Пруткова (уже в смысле более широком, не ограниченном собственно пьесами) — несколько последовательных этапов «предприятий» кружка, запланированных и случайных, осуществленных на домашней сцене и в городе, создающих необходимую почву, среду мистификаций, миф, утверждаемый специально в сознании современников. Один из этапов осуществления проекта «тотального» пародийного театра — вовлечение в действие целой группы реальных исторических лиц (письма критикам, литераторам, постановка на сцене «фантазии» и т. д.), плановые и регулярные публикации произведений Пруткова, завоевание журнального поля, введение письменных текстов-«документов»

⁷ А. К. Толстой о литературе и искусстве. М., 1986. С. 147.

⁸ Там же. С. 189.

⁹ Там же. С. 161.

как своего рода «ключа» к реконструкции реальных событий. Наконец, этап, завершающий причастность толстовско-жемчужниковского круга к «прутковскому феномену», итог их влияния — выпуск книги, полного собрания сочинений, в 1884 году.

В контексте прутковского творчества вырабатывается совершенно особый тип слова, речевого поведения, особое качество произведения. Центр тяжести переходит с «поля» произведения в «поле» восприятия, в публику; выдвигается главный драматургический узел — проблема прямого взаимодействия текста и аудитории.

Авторы разрабатывают целую систему планомерных и регулярных действий. Это прежде всего активная словесная атака, тексты-«дразнилки», принудительно вовлекающие партнера в диалог, появляющиеся в момент «успокоения», состояния «уравновешенности», ложного понимания. Их функция — обеспечить процессуальность потока прутковской продукции, скрепить отдельные части книги, функция «перелистывания страниц», налаживания ритма восприятия, где предусмотрены и сбои, и инерция. Прутковские диалоги с читателем выполняют роль театрального занавеса, отрицающего действие на сцене.

Ритмические законы композиции пародийного театра стимулируют появление жанров, подтверждающих эту диалогическую, «беседную» ситуацию. Не случайно в самой «сердцевине» прутковского мира совершенно неожиданно, «из-за кулис» открывается азбука, алфавит с присоединенными к буквам непредсказуемыми словесными иллюстрациями (А — Антон козу ведет; Б — больная Юлия; Н — нейтралитет; С — совокупное сожигание...). Это начало письма, речи, как бы невзначай демонстрирующее правила игры. Лишение предмета привычной целостности достигается посредством утверждения новых взаимоотношений языковых, образных элементов, жанровых форм, новой структуры взаимодействия «действующих лиц» и аудитории. Прутковские алфавитные буквы дают начало «случайным» фразам.

Практику составления этих фраз, первообраз прутковского языка находим в навязчиво повторяющемся цикле изречений, «каталоге мудрости».

Общий стержень скрепляет фразы в какое-то плотное кольцо, стягивает читателя в пронумерованное пространство, методично воздействуя логикой речевого движения. Фразы-«пустышки» — «верхняя одежда» ежедневного языкового поведения, внешние формы языка, изъятые из привычного бытового семантического контекста, обладают собственным фантомным бытием. Драматургия текста, подобно рифмам при кольцевой рифмовке в четверостишиях, подчиняется жесткой и в то же время незакрепленной ритмической структуре, колеблющейся от непомерно разросшегося словесного блока до микроединицы языка, минимального сочетания букв: «Жизнь нашу можно удобно сравнить со своенравною рекою, на поверхности которой плавает челн, иногда укачиваемый тихоструйною волною, нередко же задержанный в своем движе-

нии мелью и разбиваемый о подводный камень. Нужно ли упоминать, что сей утлый челн на рынке скоропреходящего времени есть не кто иной, как сам человек?» Укачивающий ритм, «речевые качели» внезапно взрываются резким вторжением афоризма-эмблемы: «Никто не обнимет необъятного»; «Смотри в корень!»; «Бди!». Разнообразие интонационных форм и словесных конструкций демонстрирует все возможности поэтического стиля и прозаической речи — наглядный языковой кодекс, «словарь», пародийная энциклопедия, где в цифровом порядке зафиксировано функционирование речевых вариантов.

Поведение отдельной языковой микрочастицы исследуется и демонстрируется на простейших примерах. Афористическое двустишие эпиграммы (в диалогической форме: «Вы любите ли сыр? - спросили раз ханжу» и в форме каламбурной игры: «Раз архитектор с птичницей спознался...») — экспериментальный подход к минимальному пространству поэтической рифмованной речи. Увеличение этого пространства, количественное «наращивание» происходит в басне.

Басня — это первая интермедия, преддействие в театре Пруткина, где раскрываются «карты», демонстрируются зрителю все составляющие спектакля. Басня — зерно лирики, эпоса, драмы — работает в прутковском мире как сильное коммуникативное, объединяющее средство. Басня Пруткина — эквивалент и заменитель его поведенческих эмблем, любимого афоризма, эпиграфов к разделам. Басни — своего рода «субтитры», «вторая сцена», словно бы удваивающая изображение; лирический цикл — пародийная азбука романтического творчества, самый простейший первоначальный элемент, представление поэта публике, начало знакомства. Введение басенного жанра служит для читателя-зрителя опознавательным знаком ситуации, которую в рабочем порядке можно назвать «не в этом дело». Басня выполняет здесь роль комментария, сноски — одного из важнейших фактурообразующих приемов в пародийном театре.

Сквозной просмотр примечаний, «поэтика» комментария в полной мере демонстрирует особое качество прутковского слова, пародийно выражающее зрительскую реакцию. Начинается этот ряд привычными издательскими уточнениями. Далее следует целый корпус абсурдных примечаний к стихам, создающих комическую «предмет-раму» вокруг текста, углубленную пародийную перспективу. Возможен набор приложений, документов-справок прутковской группы, разъясняющих особенности эволюции творчества Козьмы, расшифровывающих те или иные детали. Плотное взаимодействие комментария и текста в «Военных афоризмах» и продолжающем цикл сценарии «Церемониал погребения...» рождает зримую, объемную конструкцию. Введение поправляющего, реагирующего слова, реплики из пространства «зрительного зала», визуально отделенного от текста, пересечение, смысловое наложение текста верхнего и нижнего заключают последовательный процесс перехода речи монологической, письменной, закрытой, одномерной

к диалогу, непрерывному контакту, речевому обмену, яркому театральному действию в минимальном пространстве печатного листа.

Афористическое сочетание, некое «мудрое» изречение вмещено в лаконичную, словно бы высеченную формулу. В силу своей условности оно несет мнимый характер самого широкого обобщения. Эта словесная семантическая «призрачность» хорошо спародирована в цикле «Плоды раздумья». «Военные афоризмы» и «Церемониал погребения...» — прямой переход к пьесам. Все словесные игровые формы в них собраны воедино в виде «физиологии» поэтических средств, поэтической мысли, мысли философской. Фантомность цикла еще более усугубляется структурой — чередованием пронумерованных двустушии: «7. Не брани рекрута за то, что ряб, не всякий в армии Глазенап» (Должно быть, был красавец, но я уже принял полк по его выбытию); «18. В гарнизонных стоянках довольно примеров, что дети похожи на господ офицеров» (Я сам это заметил); «21. Два голубя как два родные брата жили, а нет ли у тебя с наливкою бутылки?» (Довольно остро). Двустушие — первоэлемент стихотворной речи. Акцентуация нарочито примитивной парной рифмы делает сам стих каким-то заметным, выпуклым, замкнутым: речевое движение начинается и кончается в пределах двойного кольца — строк двустушия, напоминающих о простейших, фольклорных, игровых формах. Своей сжатостью, условностью, тяготением к афоризму оно, как правило, отрывается от живой разговорности. Другое дело, что правило иной раз стимулирует выразительные исключения. Пародийные «толчки» утверждают эскизность, разъединенность заключенных в речевых клетках микросцен. Но внутреннее наполнение переливов естественной интонации стремится разорвать эту «клеточную» маскировку. Так, 41-й афоризм — развернувшееся стихотворение-перевертыш, которое дробится каркасом-припевом: Бутеноп и Глазенап, Глазенап и Бутеноп, Блазенап и Гутеноп. Фонетическая структура намеренно сводится в конечном счете к мельканию букв, сочетанию-слогу: оп-ап-ап-оп. («Это совсем не афоризмы, а более сбивается на солдатскую песню», — откликается полковой командир.)

Это подвижное игровое равновесие компенсируется сноской, образующей новое «трехединство» в сочетании с пародийным двустушием. Добавленная к двустушию строка, принадлежащая иной речевой категории, преобразует номерные пробелы между частями.

В этих комментариях вскрывается семантический, образный, литературный контекст, обнаруживающийся в процессе развития театрального действия, в диалоге, происходящем между произведением и говорящим о нем представителем аудитории, прутковского «референтного круга». И только в таком взаимодействии двух текстов адекватно выражаются смысл и особенности необычной пародийности театра, одним из главных условий существования которого можно считать намеренную недостаточность сатирических высказываний, требующую целого корпуса добавочных примечаний,

интерпретации, различных персонажей. Ситуация вхождения зрителей, заполнения ими свободного пространства — стержень сценических движений в прутковском пародийном театре. Выстроенный миф личности и творчества Козьмы постоянно провоцирует на коммуникацию — в этом свойстве залог целостности и единства, общей работы всех частей книги. Логика жанрового движения в ней последовательно ведется в расчете на видимое зрителю пересечение, взаимовлияние форм; закон парной конструкции (основной корпус произведений и «подвал» — приложения плюс обязательные сочинения, дополняющие, но не включенные в основной текст), закон пародийного дублирования слова, фразы, интонации, жеста, деталей литературной системы реализуется в развернутом комментарии, широкой интерпретационности работ прутковской компании. Свободный центр фигуры Козьмы — своего рода метафора, символ той пародийной среды, в которой начинает срабатывать реакция зрителей, их способность к ориентации, ответу. Условия данной ситуации в полной мере проверяются и исследуются в пьесах. Проанализируем театральные пародии.

Театр Козьмы Пруткова дает пародийный аналог целого пласта официального репертуара:

водевиль пародируется в «Фантазии» и «Черепослове»,
драматическая пословица, светская комедия — в «Блондах»,
бытовая драма — в «Опрометчивом турке»,
романтическая драма (мистерия) — в «Сродстве мировых сил».

Пародии прутковского театра могут быть спровоцированы каким-либо конкретным явлением, отдельным произведением, но вообще их конструктивный принцип иной: пьесы Пруткова обыгрывают самостоятельный сценический прием, вне его связей с другими, расчлняя театральную систему, обнажая автоматизм и стертость установившихся внутри нее отношений, доводя их до абсурда.

«Спор греческих философов об изящном» как пародия имеет конкретный адрес: «Антологические стихотворения» Н. Ф. Щербини. Но сама пародийность достигается прежде всего тем, что это мнимый спор, мнимый диалог. Это один из вариантов стихотворений «Пластический грек», «Письмо из Коринфа», составленных из набора «греческих атрибутов». Реплики — не что иное, как рифмованное продолжение экспозиции и пролога — пространных ремарок комплекса расхожих представлений о Греции. В «Споре» находим пародийный прием игры разными формами, разными структурами (проза — стих; диалог — его отсутствие); идентичное смысловое наполнение всякий раз обманывает привычный ход восприятия.

В «Блондах» признаки жанра драматической пословицы взяты как бы с обратным знаком, пародируется сама идея диалога, который строится как намеренная демонстрация всевозможных форм и способов: 1) диалог «застывший», неподвижный — из длинных, витиеватых словесных фигур, реплики которых постоянно «цеп-

ляются» за какое-нибудь слово; громоздкие словесные конструкции — слепки с типичных комедийных ситуаций — обросли в сознании читателя и зрителя определенным набором фраз; 2) «быстрый» диалог, словесная перепалка, «пунктирное» движение речевых отрывков; 3) «разорванный» диалог: лица в пьесе не слышат друг друга, переспрашивают, отвечают невпопад; 4) «каламбурный» диалог — обыгрывание того или иного слова. Механическое сочетание диалогических форм и приемов, словно бы рассеченных на составные части, напоминает пример из разговорника.

«Опрометчивый турка», «естественно-разговорное представление», пародирует традиционные способы театра привлекать и удерживать зрительское внимание, установку на возрастание интереса к происходящему на сцене, концентрацию его вокруг загадок, тайн пьесы, раскрывающихся в кульминационный момент, — поэтику, активно разрабатываемую жанром мелодрамы. Представление строится на чередовании «секретов», неожиданность пародийных разгадок которых ведет игру со зрительским восприятием. В целом «Опрометчивый турка» — пародия «Фантазии»: те же имена действующих лиц, сходны финалы. «Опрометчивый турка» — осуществление плана одного из сюжетов, предложенных Кутило-Завалдайским в «Фантазии», — это как бы отрывки всех написанных и ненаписанных прутковских пьес, собранные разом. «Разорванный» мир пародийной сцены словно бы составлен из разных «кусков», общий замысел дробится на множество реплик, каждая реплика в свою очередь — отголосок какого-то постороннего сюжета, в ней замкнута своя пародия, к целому не имеющая прямого отношения.

«Сродство мировых сил» — мистерия в 11 явлениях. Уже перечень действующих лиц в ней сводит разные предметные «обрывки», принадлежащие как бы разным произведениям: Ровная долина, Великий Поэт, Высокий дуб, Сова, Ком земли (нарочитое смещение предметов, языковых форм — один из любимых прутковских пародийных приемов)... В «Споре» однообразие ритма, предсказуемость рифм связывают реплики в цельное стихотворение, форма отрицает диалог. Мистерия постоянно напоминает об известном фоне «греческих философов», обыгрывает его. Здесь за каждым действующим лицом закреплена определенная ритмическая структура; прозаические ремарки, «на равных» участвующие в действии, заполняют пустоты. Пародийное зерно, заданное в перечне действующих лиц, сохраняется и в соседстве разных речевых отрывков, составленных в свою очередь из нескольких стилистических пластов. Мистерия написана стихотворным наброском, «штрихом». Действие скрепляется ремарками, прозаический текст которых — во власти общей структуры — простые короткие предложения вносят дополнительную энергию в текст. «Сродство мировых сил» строится на игре ритмом, столкновении разнородных предметов, понятий. Это представление пародирует истоки театральной символики, особенно остро воспринятые романтическим театром, — символики обстановок, жеста, движения (Козьма

Прутков афористичностью коротких «монологов» в «Сродстве мировых сил» создает набор пародийных словесных эмблем, легко дополняемых движением, пантомимой).

Каждая из прутковских пьес — это пародийное изображение одного из канонов сценической системы; диалог, прием авторской ремарки, связность, логическая последовательность действия обыгрываются особенно часто. «Фантазия» — первый выход на «большую сцену», первый опыт синтеза возможностей и приемов, используемых в других жанрах.

Смысл «Фантазии» проступает на пересечении нескольких пластов: непосредственно действия и многочисленных документов-приложений, сопутствующего материала; театрального фона, реальной ситуации и ее сценической интерпретации в прутковской пьесе. Несовпадение — основной структурный прием произведения, начиная с имени, характеристики действующего лица, реплик в диалоге, сочетаний куплета и прозаического текста и кончая игровой обращенностью к современному сценическому контексту (важно учесть соседей «Фантазии» по афише, их вспоминает в комментариях Прутков: «Заговорило ретивое, или Урок бедовой девушке», «Интересный вдовец, или Ночное свидание с иллюминацией», «Провинциальный братец», «Вечер артистов», а также состав исполнителей, наиболее яркая фигура в котором, А. Е. Мартынов, приучил зрителей к своим блестящим удачам в амплу водеvilных героев, пронзительному изображению «маленького человека»). Пьеса явно была задумана с расчетом на скандал (об этом говорит и полное спокойствие авторов при провале).

Для понимания «Фантазии» необходимо мысленно восстановить два этапа, две формы ее существования и работы авторов над ней. Первый вариант, как уже говорилось, полностью предназначен для сцены, ориентирован на зрительское восприятие. Особенности же второй, окончательной редакции, предназначенной для журнала, а позднее и книги, обусловлены возможностями печати: действие постоянно комментируется и даже «суфлируется» примечаниями с цензурными пометами, приведены отрывки из рецензий, отклики — и всё это создает такой вторичный, дополнительный план произведения, который оказывается едва ли не значимей основного — самого водевиля, его породившего.

Впрочем, водеvil и комментарий совершенно органично сплавлены воедино авторской позицией и интонацией — издавательски смиренной.

«Фантазия» — может быть, самая принципиальная, самая прутковская из прутковских вещей, по крайней мере в драматическом роде. И сам гоголевский «Театральный разъезд» может выглядеть чуть не наброском, предварением этой обманчиво легкой, чисто литературной на вид вещицы — безделицы. Потому что здесь Козьма Прутков полностью на своей территории: авторы отнюдь не пишут свой вариант «разъезда», но создают, реализуют его качественно иными, собственными средствами, заставляя, в сущности, создавать его саму публику — в самом широком смыс-

ле — и саму эпоху; разумеется, вытащить на свет божий всю анекдотичность николаевской цензуры, предоставив любезно цензору роль сверхкомика в цензуруемом им водевиле, — такое в николаевщину было бы невозможно. Авторы Пруtkова столько же «сочинители», сколько и постановщики «Фантазии» — она собирает и символизирует принципиальные черты прутковского театра как в собственном, так и в широком смысле. И прежде всего принципиально новым представляется то, что перед нами — если говорить о театре — не постановка, а скорей, выражаясь современным термином, хеппенинг: не жесткая партитура, а импульс и общее направление действия, развития «игры».

Как вся пародийная система Козьмы Пруtkова связана с процессом пресыщения, инерции в поэтической, художественной культуре XIX века, бунта против официальной ее линии, так и его драматические произведения — в чем-то реакция на окостенелые театральные формы. Пруtkовская система сводит их к каким-то простейшим, первичным элементам (давая своеобразный вариант антитеатра): фактура пьес условна, дробна, эскизна; действие заменяется наброском, подвижной сценической схемой; характер, лицо, традиционная жанровая фигура — статичной маской.

В процессе становления прутковского пародийного театра вырабатывается и уникальная для литературы «открытая форма» сценического произведения. Она возникает в результате взаимодействия авторского текста и ответной реакции аудитории (в данном случае мы в основном сталкивались с нарочито вводимой, выссекающей искры двойного комизма реакцией «невыпазд»). Включенный в произведение комментарий, ответы, корректировка со стороны воспринимающей публики обеспечивают развертывание пародийного действия, меняющегося от одного импульса к другому. Театр Пруtkова стимулирует непрерывный обмен ролями автора и публики, вплоть до их взаимного отождествления. Провоцирующий обсуждение, он предусматривает наличие «пустого действия» — временного отрезка языкового, семантического, образного движения внутри пьесы, когда зрители напряженно не понимают или неправильно понимают происходящее на сценической площадке. Само действие совершается как бы для «отвода глаз», давая понять, что в то время, когда все смотрели в одну сторону, напряженно сосредоточивали внимание на определенном предмете, главное событие происходило совсем в другом месте — в зрительном зале, в сознании аудитории. Этот «второй спектакль», разыгрываемый «клеветами» Пруtkова и публикой, открывается за привычным занавесом на сцене театра пародии.

Явление Козьмы Пруtkова, основанное на игровом исследовании ситуации «коллективного размышления», изначально сложившейся в театре, одной из главных в русской культурной жизни и искусстве XIX века, заставляет читателя с особой остротой пережить становление литературы, этапы ее эволюции, проследить момент встречи и пересечения литературно-театральных жанров — интереснейший эпизод, освещающий грани процессов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследуя драму 40–80-х годов XIX века, мы хотели показать соотношение литературных родов в реалистической системе, вполне сложившейся во всех своих элементах. В то же время каждый из литературных родов — эпос, лирика и драма — в этот период уже занял в ней свое, равноправное с другими место. Тем более важным казалось нам выявить их взаимодействие в литературном процессе.

В центре внимания у нас были преимущественно взаимосвязи драмы и эпических жанров. Это естественно, поскольку именно эпические жанры — и прежде всего роман — в середине прошлого века стали наиболее авторитетными в глазах читателей: они оказались самыми емкими, дающими наиболее полную картину жизни.

В литературном движении первой трети XIX века более существенно было бы рассмотреть соотношение драмы и лирики. Значение лирической поэзии для «Горя от ума» если и не исследовано достаточно полно и конкретно, то во всяком случае признано большинством писавших о великой комедии.

В гораздо меньшей степени исследованы связи с лирикой драматургии Пушкина. Между тем они представляются очень важными не только для маленьких трагедий (о чем все же говорилось), но и для «Бориса Годунова».

Большое и до сих пор мало осознанное филологами место в литературных исканиях первой трети XIX века занимают попытки создания национального эпоса, точнее, его эквивалента в новой литературе. В этом отношении очень выразительно соотношение лирики, эпоса и драматургических замыслов в творчестве Жуковского¹.

В наибольшей степени приблизились к решению этой задачи Пушкин в «Борисе Годунове» и позднее — Островский всем це-

¹ См. об этом: Я н у ш к е в и ч А. С. Проблема эпического в эстетике и творчестве Жуковского//Проблемы литературных жанров. Томск, 1979; Он же. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. Томск, 1985; Л е б е д е в а О. Б. Синтетические жанры в поэзии Жуковского 1831 года//Проблемы метода и жанра. Томск, 1986.

лостным единством своего театра. Полезно было бы задуматься: почему это удалось именно драме?

В литературе первой трети XIX века находим источники и других явлений, очень важных для русской классики, недостаточно осмысленных наукой и, к сожалению, лишь слегка затронутых в нашей книге. Прежде всего это касается развития гоголевской традиции не в самом широком, общеидеологическом смысле (традиций критического направления реализма, общественной комедии и т. п.), а в более непосредственном продолжении и развитии открытий гоголевской поэтики. Гоголь был первым русским классиком, завоевавшим сцену. Он был воспринят своими современниками и ближайшими наследниками как отец натуральной школы. В соответствии с этим и театр его воспринимается ими как социально-критический по своему общему замыслу и нравоописательный по художественным решениям. Гротескность, укрупненная типизация, символические потенции гоголевской образности и совершенно своеобразный сатирический лиризм гоголевской драмы дадут всходы в русской литературе гораздо позже — в творчестве Щедрина, Сухова-Кобылина, Белого, Маяковского. Все это ждет исследования.

Таким образом, можно сказать, что множество важных вопросов, коренных для уяснения места драмы в литературном процессе классического периода, буквально обступает историка литературы. Будучи частью общелитературного дела, русская драма всегда решала общелитературные задачи, и многие важные историко-литературные узлы просто не могут быть достаточно полно истолкованы без учета драматургии. Круг таких проблем еще более расширится, если поставить задачу понять место драматических произведений (или замыслов, или элементов драматургической поэтики, повлиявших на эпос и лирику) в индивидуальных художественных системах русских классиков. В этой связи очень нужно было бы задуматься над творчеством Некрасова — не столько над собственно драматургией, сколько над влиянием драмы и шире — театральности на его лирику и поэмы.

Всё сказанное выше — о том, чего нет или почти нет в этой книге, что еще предстоит сделать для дальнейшего изучения проблемы «драма и литературный процесс». Что же из написанного нами представляется наиболее важным и существенным?

Прежде всего мысль о том, что в нашей классической литературе из-за ее исключительной роли в духовной жизни нации с самого начала формируется своеобразная диалогичность, постоянная обращенность к читателю как собеседнику в общих поисках истины. Этим стремлением к прямому контакту искусства и публики определяется особая роль театра (а значит, и драматургии) в русской культуре XIX века.

Именно этим объясняется и то, что важнейшая задача, поставленная перед литературой развитием общественного сознания, — воссоздание сильного народного характера — решена была первоначально именно драмой.

Общий историзм мышления — основополагающее открытие реалистической литературы — постепенно становится достоянием всех родов, но освоение национальной истории, прошлого, воссоздание облика русской жизни, быта и строя чувств людей прошлого и осознание веками сохраняющегося единства национального психологического типа завоевано было в драматургии Пушкина, Островского, Писемского, А. К. Толстого и других, менее крупных писателей.

Лидирующая роль романа в области реалистического психологизма общепризнана. В этом отношении немаловажным кажется и вывод о причинах относительно позднего вхождения психологической драмы в систему жанров русской драматургии.

Театр как необходимая уравновешивающая сила в чрезвычайно литературоцентристской русской культуре XIX века, как форма, дающая голос «человеку из публики», немислим без серьезного национального репертуара. Это определило и значение драматургии в системе русской реалистической литературы.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>К ЧИТАТЕЛЮ</i> | 3 |
| НАКАНУНЕ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА | 10 |
| ДРАМА И ПРОБЛЕМА НАРОДА В ЛИТЕРА- ТУРЕ 50–60 Х ГОДОВ | 50 |
| ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В СЕРЕДИНЕ ВЕКА | 91 |
| СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ДРАМЫ И ПОВЕСТ- ВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА | 114 |
| ПАРОДИЙНЫЙ ТЕАТР КОЗЬМЫ ПРУТКОВА | 170 |
| <i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i> | 195 |