

Наследие Толстого-драматурга весьма неравноценно по своему составу. Кроме классических, заслуживших мировую славу пьес «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп», оно состоит из незавершённых драматургических опытов 50-х годов двух комедий 60-х годов, нескольких пьес, написанных для так называемых народных театров, и незаконченной автобиографической драмы «И свет во тьме светит». Если к этому добавить неосуществлённые замыслы писателя, то всего мы насчитаем 16 драматических сюжетов, над которыми Толстой работал в разные периоды своего творчества.

Ранние драматургические опыты Толстого 50-х годов и его комедии 60-х годов интересны, пожалуй, только для исследователей жизни и творчества писателя и имеют лишь историко-литературное значение. Они свидетельствуют о раннем и остром интересе Толстого к драматургии и театру.

В неосуществлённых пьесах 50-х годов молодой Толстой, как он сам указывает в дневнике, стремился изобличить господский «разврат в деревне» («Родительская любовь», «Дворянское семейство») и господский городской разврат («Дядюшкино благословение», «Свободная любовь»). Эти пьесы Толстой замыслил в пору своего сотрудничества в журнале «Современник», утверждавшем традиции Грибоедова и Гоголя в драме, традиции Щепкина в театре.

В 1862—1864 гг. Толстой написал комедию «Заражённое семейство» и усиленно хлопотал о её «немедленной» постановке на сцене Московского Малого театра. Написанная в самый разгар борьбы между революционными демократами и дворянскими либералами, с особой остротой развернувшейся вокруг «крестьянской реформы» 1861 г., комедия Толстого содержала элементы антидемократического памфлета. От «срочной» постановки «Заражённого семейства» автора предостерег А. Н. Островский, с которым Толстой был дружен и авторитету которого доверял безусловно. Молодой драматург скоро «остыл» и сам увидел, что его комедия «очень плоха»¹. В 60-е годы Толстой написал ещё одну комедию — «Нигилист», текст которой до нас не дошёл. Она была сыграна любителями в Ясной Поляне и явилась вариацией на темы памфлета «Заражённое семейство».

В 70-е годы Толстой задумал несколько драматических сюжетов, но все они не были осуществлены. «Он читал русские былины, сказки, предания, которые приводили его в восторг, — рассказывает об этой поре жена писателя С. А. Толстая. — В них он искал сюжет для народной драмы, но воспользовался ими для своих детских четырёх книг для чтения»

Толстой в эти годы проявлял большой интерес к фольклорной драме, к старинному русскому народному театру. С. А. Толстая рассказывает: «Приходили с деревни нашей и дворни ряженые, плясали, пели, разыгрывали свои сцены, вроде «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф»

Из этого интереса к преданиям и легендам, к сказкам, к фольклорной драматургии возникли такие пьесы Толстого, как «Пётр-хлебник», «Аггей», «Первый винокур».

Обращение Толстого к «народному театру» и драматургии в 80-е годы тесно связано с идейным переломом в его мировоззрении, с переходом великого писателя на позиции патриархального крестьянства.

Ещё до того, как к Толстому обратились за помощью деятели так называемых «народных театров», он сам увидел в Москве на Девичьем поле балаганы, устроенные для развлечений «простонародья», и страшно возмутился этой беззастенчивой спекуляцией на любви «простых людей» к зрелищам. Тогда же Толстой решил дать народу «разумные развлечения» и написал комедию «Первый винокур», которую в семье писателя называли «балаганной пьесой».

«Аггей» и «Пётр-хлебник», представляющие собой обработку религиозно-легендарных сюжетов, «Первый винокур» и «От ней все качества», написанные с целью борьбы с алкоголизмом, подобно «народным рассказам» писателя, создававшимся в те же годы, проникнуты проповедью толстовского «вероучения», нравоучительно-дидактической тенденцией.

В 80-е годы была начата Толстым драма «И свет во тьме светит». В течение трёх десятилетий её тема волновала автора. Много раз он возвращался к ней, и все же пьеса осталась незаконченной (пятое действие драмы дошло до нас в виде краткого конспекта). «И свет во тьме светит» — автобиографическая пьеса, в которой Толстой запечатлел свои мучительные идейные искания, попытки выйти из тупика измучивших его противоречий своей личной жизни, окончившиеся, как известно, его уходом из Ясной Поляны.

Толстой с большой искренностью показал в этой пьесе свой внутренний разлад, свой конфликт с семьёй и привычной средой, нарисовал трагедию толстовства, терпящего полный крах при столкновении с ужасами жизни в буржуазно-полицейском государстве.

Устами героя драмы Сарынцева автор излагает содержание своего вероучения. Это приводит к тому, что многие сцены «И свет во тьме светит» поражают своей статичностью, слабостью драматургической формы.

Однако содержание драмы «И свет во тьме светит», как и «малых пьес» Толстого («Первый винокур», «Аггей», «Пётр-хлеб-ник», «От ней все качества», «Прохожий и крестьянин»), не сводится к религиозной проповеди. В них очень сильны и критические, обличительные элементы. И не случайно царская цензура запретила для народного зрителя все пьесы Толстого, а также инсценировки его так называемых «народных рассказов» и романа «Воскресение».

Среди пьес Толстого нет ни одной, в которой мы не встречались бы с идейными противоречиями. Но в наследии Толстого-драматурга есть пьесы, в которых правда жизни опрокидывает моралистические цели, которые ставил перед собой автор.

Если нельзя полностью согласиться с утверждением А. М. Горького о том, что все его (Толстого. — К. Л.) художественные произведения, написанные со страшной, почти чудесной силой, все его романы и повести — в корне отрицают его религиозную философию¹, то нельзя не видеть, что в лучших произведениях великого художника, в том числе и в крупнейших его пьесах, обнаруживается полная несостоятельность религиозно-нравственного учения перед лицом жизненных противоречий, бесстрашно показанных писателем.

Только пристрастная и недобросовестная критика могла сводить идейное содержание всех пьес Толстого к религиозной проповеди «христианского анархизма». В своих лучших пьесах — «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп» — Толстой выступает перед нами как великий критик, могучий протестант, как обличитель буржуазно-помещичьего строя. Эти пьесы написаны кистью гениального художника-реалиста, овладевшего всеми «секретами» драматического искусства. Они не только вошли в театральный репертуар, но и составили эпоху в развитии русской драматургии.

«Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп» были созданы Толстым после его перехода на позиции патриархального крестьянства. К ним в полной мере относится ленинская характеристика и оценка поздних произведений Толстого с их страстным пафосом социального обличения, идейной противоречивостью, с их сильными и слабыми сторонами.

I

Драму «Власть тьмы» Толстой написал в 1886 г., исполняя просьбу режиссёров и актёров Петербургского Васильевостровского театра для рабочих и московского театра «Скоморох», за недорогую плату обслуживавших «простонародного зрителя».

Толстой не раз указывал, для кого он писал свою драму. Так, например, он сообщал Г. А. Русанову: «Я раньше объявил, что буду писать для народа, и «Власть тьмы» я писал для народа»¹. В письме

к своей родственнице — фрейлине императорского двора графине А. А. Толстой, автор «Власти тьмы» указывал: «Я истинно считаю это сочинение вовсе незаслуживающим тех разговоров, которые о нём идут в вашем обществе. Надеюсь, что она (пьеса. — К. Д.) будет полезна для тех, для «большого света», для которого я писал её, но вам она совсем не нужна»².

«Большим светом» Толстой называл многомиллионный русский трудящийся народ и прежде всего крестьянства. Но царское правительство приняло все меры для того, чтобы именно этот «большой свет» не смог увидеть драму Толстого. По настоянию обер-прокурора святейшего синода Победоносцева Александр III запретил драму не только для сцены, но и для печати. Царь нашёл, что она «слишком реальна и ужасна по сюжету». Посылая министру внутренних дел номер «Московских цензурных ведомостей», в котором была помещена погромная статейка о «Власти тьмы», Александр III писал: «Я поговорю с вами об этом при первом докладе. Надо было бы положить конец этому безобразию Л. Толстого. Он чисто нигилист и безбожник. Недурно было бы запретить теперь продажу его драмы «Власть тьмы», довольно он успел... распространить её в народе»³.

Запретив «Власть тьмы» для сцены, правительство учреждает особый надзор за так называемыми народными театрами, связывает их особым цензурным режимом и отдаёт их в ведение «Попечительств о народной трезвости», состоявших под «августейшим покровительством».

«Власть тьмы» появилась в ту пору, когда официально-казённая Россия готовилась праздновать 25-летие «освобождения» крестьян от крепостного права. Пьеса Толстого, беспощадно-правдиво рисуя жизнь пореформенной деревни, разрушала легенду о патриархально-благочестивом, незлобивом и счастливом русском мужичке, легенду, созданную усилиями славянофилов, либералов и народников. Во «Власти тьмы» с суровым толстовским реализмом была показана одичалость деревни, созданная веками крепостного гнёта и усилившаяся в пореформенную эпоху. В русской классической драматургии нет, кроме «Власти тьмы», другого произведения, в котором с такой же художественной силой было бы показано разрушение старой патриархальной деревни, крушение её веками сложившегося быта, её семейных устоев.

Действие драмы развёртывается в тесных пределах одной крестьянской избы. Но Толстой даёт почувствовать, что в избе крестьянина Петра протекает жизнь, типичная для всей пореформенной русской деревни с её бедой и нуждой, с её горем и страхом перед наступающим на неё новым непонятным врагом, несущим с собой разорение и гибель.

Мы видим в пьесе, как хозяйственного, домовитого Петра сменяет необстоятельный, беспутный, нерачительный Никита, с большой неохотой вернувшийся в деревню с «чугунки», из города. Глубочайший смысл придан Толстым этой замене. Пётр — собиратель, накопитель. Никита — мот. Пётр сумку с деньгами носил рядом с крестом, на шее. Никита свёз деньги в банк и получает на них проценты. Пётр нанял работника только потому, что сам занемог, а хозяйство расширилось. Никита взял работника потому, что «деньги есть». Пётр и умирая весь полон заботами о земле, о хозяйстве. Никита меньше всего думает о хозяйстве. Пётр бережлив, даже скуп; Никита живёт «с размахом», на широкую ногу.

Смерть хозяйственного, богобоязненного, «обстоятельного» Петра, разрушение его семьи, его хозяйства приобретает значение символическое: гибнет патриархальная деревня, рушатся её «устои».

На редкой странице «Власти тьмы» не идёт речи о деньгах. Роль их в пьесе так сильна, что «власть тьмы» порой выглядит, как «власть денег».

Есть несомненная связь и внутренняя переключка между «Властью тьмы» Льва Толстого и «Властью земли» Глеба Успенского.

И «Власть земли», и «Власть тьмы» изображают пореформенную деревню, на которую «стал надвигаться новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за

границы, разрушающий все «устои» деревенского быта...»¹. И Успенский, и Толстой изображали эпоху, когда вековые устои крестьянского хозяйства, всей деревенской жизни, пошли на слом и разрушались с необычайной быстротой. Вырвется из-под власти земли, «отдалится от труда», вылезет* * на готовые деньги?» И отвечал: «душевная пустота, расстройство», страшное «иди, куда хошь».

Там, где кончается власть земли, говорит вслед за Успенским¹ Толстой, наступает власть денег, власть тьмы.

«Хрустение косточек человеческих явление неизбежное в нашем строе общества», — писал Глеб Успенский по поводу драмы «Власть тьмы», появление которой он встретил с большим сочувствием. Он очень сожалел, что пьеса была запрещена для постановки на сцене.

В основу драмы легло подлинное судебное дело по обвинению крестьянина Тульской губернии Ефрема Колоскова. Толстой по этому поводу рассказал сотруднику газеты «Новости» следующее: «Фабула «Власти тьмы» почти целиком взята мною из подлинного уголовного дела, рассматривавшегося в Тульском суде.... В деле этом имелось именно такое же, как приведено и во «Власти тьмы», убийство ребёнка, прижитого от падчерицы, причём виновник убийства точно так же каялся всенародно на свадьбе этой падчерицы... Отравление мужа было придумано мною, но даже главные фигуры навеяны действительным происшествием»².

В первых редакциях драма называлась «Коготок увяз — всей птичке пропасть». Толстой намеревался показать в ней, как «грех за грех цепляет», как гибнет «птичка», коготок которой «увяз» в первом грехе, в первом преступлении. Но как это было во всех крупных произведениях Толстого, первоначальный авторский замысел сильно видоизменился в процессе творческой работы. Тенденциозная нравоучительно-дидактическая по авторскому замыслу пьеса выросла под пером художника-реалиста в большое полотно, запечатлевшее существеннейшие черты жизни русской деревни в первые десятилетия пореформенной эпохи. Первое — «тезисное» — название драмы автор вынес в подзаголовок, как бы указав этим на его подчинённое значение. «Власть тьмы» начинается с коротких, стремительно развёртывающихся сцен, в которых чётко вырисовываются взаимоотношения действующих лиц, выявляются их характеры.

В дооктябрьской критике шли долгие споры о том, в чём состоит смысл заглавия драмы Толстого. «Власть тьмы», — писал, например, А. Кугель, — нельзя толковать никоим образом в смысле давления окружающей материальной обстановки... Власть тьмы есть власть «князя тьмы», с которым нельзя вступать ни в какие компромиссы, а то непременно целиком увязнешь».

Но образ Акима, как и образ Митрича, —* обвиняющий образ. У Акима отнято всё, даже — язык. Простые человеческие мысли с трудом пробиваются у него сквозь толстую кору «тае» и «значит». Аким, объявленный критиками «вторым изданием» Платона Каратаева, несёт в себе черты, которые нельзя признать кара-таевскими.

Если Платон Каратаев олицетворяет собой нечто «бесформенно-круглое, неопределённое», то Аким Чиликин — весь из плоти и крови. Каратаеву — везде хорошо и удобно. Аким же всякая несправедливость причиняет боль. Акиму — проповеднику миролюбия, незлобия — тяжко жить в мире, построенном на корысти, обмане, насилии.

Не только образ Акима, но и образ его жены Матрёны вызвал много нападок со стороны дореволюционной критики. «Мефистофель в юбке», «Яго в сарафане», «леди Макбет Тульской губернии», «злодейка», «чудовище» — таков далеко не полный список «определений», которыми наградили Матрёну критики.

Автор «Власти тьмы» был очень недоволен тем, что Матрёну на сцене нередко изображали «злодейкой». «Матрёну вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие, — говорил Толстой, — это обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Её поступки не есть результат каких-нибудь особенных злодейских свойств её характера...

Тёмные дела делаются, по её мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится». «И рада бы не грешить, — говорит Матрёна, — а что сделаешь!»

Толстой разоблачал в своей пьесе не столько Матрёну с Анисьей, совершающих тяжкие преступления, сколько условия жизни, отдающие людей под «власть тьмы».

Вопреки замыслу автора, события в драме развёртываются так, что не только не оправдывается проповедничество Акима, а наоборот, разоблачается его «непротивленчество». При каждом столкновении с конкретными проявлениями «зла» Аким отступает. Одно он может: обличать зло и не участвовать в злых делах. Увидев, как дурно, отвратительно живёт его сын Никита, ставший хозяином, Аким ночью уходит из дома. «Лучше под забором переночую, чем в пакости твоей», — говорит он сыну.

Шаг за шагом обнаруживается не только несостоятельность, но и прямая вредность акимовекого «неучастия», ибо оно нисколько не мешает совершаться «злу». Никита «опамятовался» не потому, что Аким призывал его «вспомнить о боге», а потому, что под влиянием труднейших жизненных обстоятельств меняется характер Никиты.

Толстой-моралист хотел показать во «Власти тьмы», что «корень зла» — в душе отдельного человека. А всем своим содержанием его драма свидетельствовала о другом: социальные условия жизни пореформенной деревни таковы, что Никиты, Матрёны, Анисьи, Акулины находятся во власти самой беспросветной темноты, толкающей их на дикие преступления.

Устами Акима Толстой звал людей опамятоваться, вспомнить о боге. А всем своим содержанием драма изобличала несостоятельность его «наивных рецептов спасения человечества», выражала протест против чудовищных условий жизни народа под «властью тьмы».

В статье «К вопросу о политике министерства народного просвещения», написанной в 1913 г., то есть четверть века спустя после появления драмы Толстого, В. И. Ленин с гневом и болью говорил об ограблении народа, о полном лишении его образования, света и знания. «Эта одичалость народных масс, в особенности крестьян, — писал Ленин, — не случайна, а неизбежна при гнете помещиков, захвативших десятки и десятки миллионов десятин земли, захвативших и государственную власть...»¹.

Среди действующих лиц драмы нет счастливых, довольных людей. «Лучи света» (Анютка, Марина) гаснут в «крошечной тьме». Временами кажется, что Петрова изба населена не людьми, а пауками, которые поедом едят друг друга. Но Толстой показывает и в Митриче, и в Никите, и в Анисье человеческое, затоптанное, искажённое, изуродованное. Всем содержанием драмы Толстой вызывает в читателе (зрителе) не чувство примирённости и благодушия, а чувство негодования и протеста.

Во «Власти тьмы» Толстой обнаружил громадный талант мастера драматического искусства, о котором по его предшествующим малоудачным опытам в драматургии нельзя было и подозревать. Работая над пьесой из народной жизни, писатель, по его словам, впервые постиг разницу между эпическим и драматическим творчеством и стремился не переносить в драматургию приёмов эпического письма.

«Всю разницу между романом и драмой, — говорил Толстой в 1908 г., — я понял, когда засел за свою «Власть тьмы». По началу приступил к ней с теми же приёмами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь нельзя, например, подготавливать переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, освещать их характер отступлениями в прошлое, всё это скучно, нудно и неестественно. Нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души... Такие высеченные образы во взаимных коллизиях волнуют и трогают зрителя. А монологи и разные переходы с картинками и тонами — от всего этого начинает тошнить зрителя и он начинает жалеть, почему стулья не сделаны спинками к сцене. Правда, и я не удержался, и я несколько монологов вклеил в

«Власть тьмы», но, вклеивая их, я чувствовал, что делаю не то. Трудно старому романисту удержаться от этого, как трудно бывает кучеру сдерживать лошадей, когда с горы напирает на них тяжёлый рыдван»¹.

Толстой говорил, что если работу над романом и повестью можно сравнить с живописной работой, то «драма — область чисто скульптурная». Здесь нельзя передать «фоны, тени», а надо «высекать рельефы»².

Мастерство художника раскрывается и в ярком показе деревенского быта, и в пластической обрисовке характеров, и в подлинно народном, сочном, выразительном языке её действующих лиц.

Во «Власти тьмы» и других лучших своих пьесах Толстой стремился осуществить те требования, которые он сам предъявлял к драматургии. Главной задачей драмы он считал правдивое изображение жизненных противоречий, конфликтов, борьбы. «Условия всякой драмы, — писал Толстой, — ...заключаются в том, чтобы действующие лица... находясь в противоречии с окружающим миром... боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства»*. Толстой следующим образом определял задачи драмы в отличие от других видов искусства. «Для того, чтобы вызвать настроение, — говорил он, — достаточно лирического стихотворения.

Драматическая же форма служит и должна служить другим целям. В драматическом произведении должно поставить какое-нибудь ещё не разрешённое людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным...»⁴.

В основу сюжета драмы должен, как говорил Толстой, лечь «узел», то есть драматический конфликт, при «распутывании» которого раскрываются Характеры действующих лиц.

Одно из условий силы художественного произведения, по Толстому, есть «резкость, ясность характеров»⁵. Это особенно важно в драматическом произведении, где изображается столкновение, борьба противоположных сил, разных характеров.

При работе над драмой «Власть тьмы» Толстой широко пользовался родниками живой народной речи. Он говорил: «Я ограбил свои записные книжки, чтобы написать «Власть тьмы»¹.

С исключительной смелостью и щедростью вводя в свои произведения народную речь, писатель дал образцы обогащения художественной литературы фольклором.

У Чехова есть очень тонкое и верное замечание о языке народных героев Толстого. В одном из писем Чехов говорит: «Мыста» и «шашнадцать» сильно портят прекрасный разговорный язык. Насколько я могу судить по Гоголю и Толстому, правильность не отнимает у речи её народного духа»

Язык пьесы реалистически точен. Какими средствами достигает Толстой этой точности? Быть может, фотографированием крестьянской речи? (Некоторые из критиков, желая похвалить автора, писали, что язык драмы, фотографически точен.) Нет ничего ошибочнее такого предположения. Стоит сравнить язык «Власти тьмы» хотя бы с «Рассказами и сценами из народной жизни» Горбунова, чтобы увидеть разницу между реалистическим и фотографическим воспроизведением народной речи. Горбунов передаёт крестьянскую речь со всеми её диалектологическими особенностями («чаво — ничаво...»), Толстой прибегает к этому лишь, как к одному из средств характеристики персонажа.

Эта черта отличает «Власть тьмы» даже от «Горькой судьбины» Писемского, где местные особенности речи даются ещё в довольно большом количестве.

Работая над языком драмы, Толстой следовал за своим великим предшественником в области драматургии, современником и другом А. Н. Островским.

Можно утверждать, что Толстой-драматург наследует замечательные достижения Островского в непревзойдённом мастерстве языка его пьес, что Толстой учится у Островского.

Островский широко пользовался пословицами, присловьями, поговорками, шутками, присказками — всем богатством фольклора. Напевно-песенна речь героинь Островского — Катерины («Гроза»), Параши («Горячее сердце») и др.

У Толстого во «Власти тьмы» речь Матрёны, Анисьи, Марины, Анютки — вся из фольклора. О своей работе над драмой Толстой отзывался так: «Кажется, что я грешил с ней, очень уж её отделывал»³. Работая над языком действующих лиц, Толстой добивался его наибольшей выразительности, образности, живости. Достигал он этого приближением языка пьесы к живой крестьянской речи, широким использованием фольклора.

Как свидетельствуют рукописи драмы, особенно много исправлений Толстой внёс в язык Матрёны, обогащая его присловьями, поговорками, пословицами, меткими, красочными словечками. Он делал это не для украшения речи Матрёны, не для придания ей крестьянского колорита, а для того, чтобы ярче выразить существо «житейской мудрости» Матрёны, её взгляды на жизнь, её полное подчинение «власти тьмы». Чему учит Матрёна Никиту? Как старая волчиха, она обучает своего сына приёмам «волчьей хватки». «Как заробеешь, сейчас догадываться станут. Ходи' тором, не положат вором. А то бежишь от волка, напхаешься на ведмедя». «Никто не знает: ни кот, ни кошка, ни поп Брошка».

Может быть, ни в одном другом из действующих лиц пьесы не выражена с такой силой тёмная власть «идиотизма деревенской жизни», как в Матрёне с её стремлением всё устроить «как получше», с её волчьими повадками и приёмами, которыми она вынуждена пользоваться, живя в мире, где «человек человеку — волк».

Богата и красочна не только речь Матрёны.

Песенным языком говорит Никита: «Ни за что про что погубил свой век; погубил я свою голову! Куда денусь? Ах! Расступись, мать сыра земля».

Поэтична речь Марины, Анютки. «Дедушка, золотой! — просит Анютка Митрича. — Не гаси совсем. Хоть в мышиный глазок оставь, а то жуть».

Своеобразно-красочна речь старого солдата Митрича.

Когда Толстого спросили, зачем Митрич всё повторяет: «в рот тебе пирога с горохом»? Толстой засмеялся и ответил:

«Да, вот, подите ж, — уж он таков!

...Я ему и сунул в рот поговорку, чтобы ему было чем душу

отвести: «в рот тебе ситного пирога с горохом!..» И поговорка эта есть, я её слышал именно от такого солдата».

И не только эта «крепкая» поговорка Митрича, а и каждая пословица, поговорка, многие из метких, острых присловий, приводимые во «Власти тьмы», не сочинены драматургом, а услышаны им от живых прототипов действующих лиц его драмы.

Но, разумеется, задача писателя не сводится к тому, чтобы «подслушать», запомнить и записать как можно больше «живых* речений», а потом «уснастить» ими своё произведение. И Толстой никогда не занимался «списыванием с натуры». Жизненный материал, который он знал превосходно, писатель подвергал большой творческой переработке.

В представлении писателя каждое действующее лицо его драмы наделено своеобразными чертами, присущими живому человеку. Для Толстого и Матрёна, и Митрич, и Аким, и все другие участники драмы — хорошо знакомые лица. О том, насколько живо рисовались Толстому персонажи пьесы, ярко свидетельствует его письмо артисту Александринского театра П. М. Свободину, обратившемуся к драматургу с просьбой дать свои указания об исполнении роли Акима.

«В моём представлении, — писал Толстой, — Аким русский, совсем не седой и не плешивый; волосы на голове даже могут немного виться, борода реденькая.

Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и «тае» и «значит». «Тае» я выговариваю «таё». Впрочем и «таё» возможно. Шамкать, мне кажется, не нужно. Ходит твёрдо; я представляю себе, вывернутыми ступнями в лаптях. Приёмы — движения — истовые, только речи гладкой бог не дал»¹.

И далее Толстой ярко описывает, как Аким ведёт себя в том или ином случае, при тех или других обстоятельствах.

До Толстого только Гоголь и Островский давали актёрам столь же подробные конкретные указания об исполнении ролей в своих пьесах. Письмо это примечательно не только тем, что Толстой хранил в памяти все подробности, касающиеся созданных им художественных образов, а и тем, что он придавал очень большое значение каждой художественной подробности, каждой детали, раскрывающей в образе ту или иную характерную черту.

«Власть тьмы» принадлежит к числу тех сравнительно немногих произведений Толстого, к которым он, будучи одним из самых взыскательных художников, относился с полным одобрением.

II

Толстой начинает писать «Плоды просвещения», ещё не закончив работу над «Властью тьмы». Эти пьесы близки не только по времени написания. Их роднит дух обличения и протеста, составляющий главный пафос произведений Толстого, написанных после идейного перелома, пережитого писателем под влиянием острой ломки общественных отношений в пореформенной России.

Никогда ещё в русской драматургии с такой правдой и силой не было показано столкновение классовых интересов дворян-землевладельцев и крестьянства, ограбленного господами, «освобождённого» от земли, отданного, говоря словами Ленина, «на поток и разграбление капиталу и фиску»¹ 2. Главная тема «Плодов просвещения» — социальная тема: пореформенные отношения мужика и барина. Главный предмет тяжбы между ними — земля. Мужики пришли к помещику купить землю. Барин, прежде обещавший её продать, вдруг заупрямился. Мужики взволновались и высказали всю горькую правду о своём житье-бытье, а заодно выразили всё, что они думают о господской жизни, которая предстала перед их изумлёнными глазами в барском доме.

На фоне страстной мужицкой критики бар-паразитов, на фоне умственного вырождения господ, ярко показанного в комедии, настойчиво звучит мужицкая тоска — жалоба о земле. Много раз повторяет третий мужик ставшую знаменитой фразу: «Как жить?.. Земля малая, не то что скотину, курицу, скажем, и ту выпустить некуда». Эти слова замечательны не только своей чисто народной выразительностью, — в них высказана страшная правда о положении ограбленного помещицкой реформой крестьянства.

В работах В. И. Ленина «Аграрный вопрос в России к концу XIX века» и «Проект речи по аграрному вопросу» приводятся слова о курёнке, ставшие широко известными из комедии Толстого «Плоды просвещения». Ленин пишет: «Куренка некуда выпустить» — эта горькая крестьянская правда, этот «юмор висельника» лучше всяких длинных цитат повествует о той особенности крестьянского землевладения, которая не поддается статистическому выражению»¹.

Толстой в «Плодах просвещения» показал эту безысходную мужицкую нищету. Его три ходатая, «вполномоченные веем миром на счёт свершения продажи собственности земли», как определяет задачи своей «комиссии» первый мужик, не являются представителями, говоря нашим языком, деревенской бедноты. Нет. Первый мужик был старшиной, второй — «хозяин, хозяйственный мужик», так их характеризует Толстой в списке действующих лиц. Третьему мужику, имеющему 70 лет от роду, крестьянский мир доверил немалые деньги — 4 тысячи — для первого платежа за землю. Как же живут они, эти самые «респектабельные» люди

пореформенной деревни? После задушевной беседы с дворовой прислугой, укладываясь спать на кухне, второй мужик — хозяин — говорит: «На малой земле как проживёшь? Я нынче ведь с рождества хлеб покупаю. И солома овсяная дошла. А то закатил бы четыре десятинки, Сёмку бы домой взял». Вот каковы они — мечты и действительность пореформенного мужика-хозяина! Своего хлеба и соломы — корма скоту — хватает «до рождества», а там — как хочешь! Есть деньги — покупай, нет — умирай с голоду. Четыре десятины земли — предел его мечтаний! О них думает он, засыпая. Они снятся ему во сне. Камердинер Фёдор Иванович советует мужикам: «Понатужьтесь, соберите ещё» (деньги. — К■ Л.). «Как их нет, зубами не натянешь!» — зло отвечает ему второй мужик, а третий добавляет: «И так под метёлочку и эти-то собрали». Если хозяйственному, по определению Толстого, мужику хватает своего хлеба меньше, чем на полгода, что же сказать о всех, остальных крестьянах? Они «голодали хронически, и десятками тысяч умирали от голода и эпидемий»¹.

А господа — «черти проклятые», как говорит в пьесе потерявший здоровье на господской службе старый повар, — с жиру бесятся. Барыня ругает прислугу за то, что вб-время не накормили обедом Фифку, комнатную собачонку. «Обедать собаке?» — с изумлением спрашивает-второй мужик. «Как же! — отвечает Таня. — Коклетку особенную делают, чтоб нежирная была. Я на неё, на собаку-то бельё стираю!» — «О, господи!» — только и мог выговорить третий мужик.

Во втором действии комедии Толстой собрал на «людской кухне» мужиков и прислугу. Здесь мужики, «раздевшись и запотев, сидят у стола и пьют чай». К ним приходит господская прислуга, и начинается задушевный разговор о господах. Толстой великолепно показал, что все Л1рди из народа, состоящие на службе в барском доме, настроены решительно против господ. В мужиках они видят своих людей, относятся к ним с нескрываемым радушием и с полным доверием. С ними они, что называется, отводят душу, посвящают их во все «тайны» жизни барского дома, делятся своими заветными мыслями и желаниями. Что является общим в речах и грамотея-камердинера Фёдора Ивановича, и Якова-буфетчика, и Семёна — буфетного мужика, и старого повара, и кухарки, и горничной Тани? Все они в один голос осуждают господ, как тунеядцев, злых и несправедливых людей. Каждый из них мечтает о возвращении на землю, к настоящему, простому, здоровому и честному труду.

Толстой в «Плодах просвещения» подчёркивает не раз свою излюбленную мысль о том, что самое страшное для крестьянина — оторваться от земли. Яков рассказывает, как гибнет народ на господской службе. «Вот, летось, Наталья у нас девушка жила. Хорошая девушка была. Так ни за что пропала, не хуже этого» (показывает на повара). Якову вторит кухарка: «Свихнулась — им уж такая не нужна. Сейчас эту вон, свеженькую на место». «Хочешь ты Татьяну за сына брать, — говорит кухарка второму мужику, — бери скорее, пока не изгадилась, а то не миновать». «О, господи! Народ слабый. Жалеть надо», — со вздохом говорит третий мужик. С нескрываемой яростью отвечает ему старый повар: «Как же, пожалеют они, черти! Я у плиты тридцать лет прожарился. А вот не нужен стал: издыхай, как собака!.. Как же, пожалеют!»

А сколько крепкой мужицкой ярости вложил Толстой в рассказы кухарки о времяпровождении господ! «Только, господи благослови, глаза продерут, сейчас самовар, чай, кофе, щиколлад. Только самовара два отопьют, уж третий ставь. А тут завтрак, а тут обед, а тут опять кофий. Только отваятся, сейчас опять чай.

А тут закуски пойдут: конфеты, жамки — и конца нет. В постели лёжа и то едят». «Ну, а когда же дела делают?» — строго спрашивает второй мужик. «Какие у них дела? — отвечает кухарка. — В карты да в фортепьяны — только и делов...» «...Как только съехались, сейчас карты, вино, закурят — и пошло на всю ночь. Только встанут — поесть опять!»

А с каким презрением рассказывает кухарка о дворянских балах, на которых дамы «все телешом», все «оголились», или Яков — о докторгах, которые лечат бар от обжорства и «дерут» с них по

тысяче за визит! Вполне понятен вздох хозяйственного второго мужика после рассказов кухарки и Якова: «То-то шальные деньги-то. Что б мужик на эти деньги наделал!»

Толстому необыкновенно удалось в «Плодах просвещения» образы мужиков. В списке действующих лиц автор комедии назвал их первым, вторым и третьим. Но это не безличные «герои» сереньких, псевдонародных пьес, где первый мужик ничем не отличается от второго, второй от третьего и т. д. Каждый мужик • в пьесе Толстого имеет свою особую характеристику, свой язык, свою манеру говорить и действовать. Каждый из них и ярко типичен, и превосходно индивидуализирован. Каждый из них имеет собственное имя.

Первый мужик, Ефим Антонович, «ходил старшиной, полагает, что знает обхождение с господами и любит себя послушать». Так характеризует его автор в списке действующих лиц. И эта характеристика превосходно реализована в пьесе. Ефим Антонович уснащает свою речь словечками, которые он научился употреблять, когда «ходил старшиной». Он говорит: двистительно, сходственно, хформенно. Он употребляет выражения: «в получении в наличностях», «по законам положений» и т. п. Обращаясь к барину от имени пославшего их крестьянского «мира», он вкладывает всё своё старание, чтобы говорить на понятном барину языке: «Так мир нас, примерно, и полномочил, чтобы взойтить, значит, как полагается, через государственную банку с приложением марки узаконенного числа».

Ефим Антонович, несмотря на его рассудительность и опыт в «обхождении» с господами, не пользуется доверием крестьянского мира. Должно быть, есть в его характере такие черты, что сельское общество предпочло передать деньги на сохранение третьему мужику. Скорее всего, он лишился доверия односельчан за годы старшинской службы, поставившей его в положение, близкое к «начальству», притеснявшему и обижавшему мужика.

Рисуя образ первого мужика, Ефима Антоновича, Толстой тонко и выразительно подчеркнул и его «старшинские» привычки, и его кулацкие устремления. Такой Ефим Антонович, «сколотив деньгу», не постесняется открыть в родной деревне кабак и начнёт «облуплять» своих односельчан не хуже щедринского «чумазого».

При всём своём несомненном и глубоком расположении к представителям крестьянского мира, показанным в «Плодах просвещения», Толстой как художник-реалист был верен жизненной правде и рисовал мужиков без всяких прикрас.

Второй мужик, по авторской характеристике, — «хозяин, грубый и правдивый, не любит говорить лишнего». Речь его коротка, энергична, насыщена афоризмами и пословицами, богата сравнениями. «Как свиньи, ;В корыто с ногами», — говорит он о господах, которые, по словам кухарки, «бесперечь едят». О барыне, злой и своенравной, он говорит, что «она крышу с избы рвёт» — так сильно ругается.

Захар Трифоныч верен патриархальным обычаям: он сам выбирает жену сыну. К барину покупать землю он явился с подарками. «Уж это как водится», — объясняет он. Но он полон чувства собственного достоинства. Когда барыня кричит на его сына Семёна, буфетного мужика: «Я тебя, скверного мужика, выучу!» — Захар Трифоныч заявляет: «Да что же, коли он скверный мужик, так и держать его нечего, а давай расчёт, вот и всё».

Третий мужик, семидесятилетний Митрий Чиликни, — носитель религиозной ветхозаветности. Почти каждую свою реплику он заканчивает вздохом: «О, господи!»

Но Митрий Чиликин не только робкий, он ещё и беспокойный. Это он проносит через всю пьесу страшный вопрос: «Как нам жить?» Это он говорит: «земля у крестьян так мала, что курицу выпустить некуда». И после этих слов совсем иначе звучит привычно-робкое: «Мы много довольны». Как же можно быть довольным? И как бы делая вывод из жалоб Митрия Чиликина, второй мужик бросает прямо в лицо барину осуждающие слова: «Обида это!»

Митрий Чиликин хотел бы всё уладить «по-божески». Он упрашивает барина: «Написал бы только: как мужички, скажем, жа-лают, так, скажем, и я жалаю. И всего дела: взял подписал, и крышка».

Митрий Чиликин, как и его предшественник и несомненный родственник Аким Чиликин из «Власти тьмы», — представитель той большей части крестьянства, которая ещё не осмеливалась открыто выступать на защиту своих интересов, посылала к барину «ходателей» и пыталась его умиловить.

Мужики и прислуга показаны в комедии правдиво, ярко. Толстой замечал, что мужика надо «писать во весь рост», не глумясь над ним, с любовью и уважением, без ложной идеализации, без сентиментальной сострадательности. Именно так и написаны мужики в «Плодах просвещения». Как показаны господа в комедии Толстого? Уже давая авторские характеристики в списке действующих лиц, Толстой подчеркнул, что все они прежде всего бездельники, тунеядцы. Вот барин Звездинцев — «отставной поручик... владетель 24 тысяч десятин в разных губерниях». Чем он замечателен? «Верит в спиритизм и любит удивлять других своими рассказами». А его жена? «Дама, озабоченная светскими приличиями...» Друг Звездинцева, Сахатов, — «бывший товарищ министра, элегантный господин, широкого европейского образования, ничем не занят и всем интересуется...»

Сын Звездинцева, Василий Леонидыч, — «без определённых занятий, член общества велосипедистов, общества конских ристалищ и общества поощрения борзых собак». Друг его, Петрищев, 28 лет, — «ищущий деятельности, член тех же обществ, как и Василий Леонидыч, и, кроме того, общества устройства «ситцевых и коленкорových балов». Толстой показывает нам этих молодых людей в момент, когда они хлопчут о деньгах, организуя «общество серьёзное, с благородными целями» — как говорит Василий Леонидыч — «общество поощрения разведения старинных русских густопсовых собак».

Молодой Звездинцев — кандидат юридических наук, а друг его, Петрищев — кандидат филологических наук.

Другой представитель «науки», профессор Кругосветлов, занят объяснением гипнотизма, спиритизма, медиумизма и т. п. и «подведением их под общие законы». Свою лекцию об этих явлениях он начинает с утверждения о том, что материя едина и не-уничтожаема, говорит о превращении одного вида энергии в другую и т. д. А затем, под флагом материализма, протаскивает самый откровенный мистицизм. Он говорит, что, кроме открытого наукой эфира, вселенная наполнена ещё «духовным эфиром» и что «частицы этого духовного эфира суть не что иное, как души живых, умерших и неродившихся».

«Лекции» Кругосветлова пользуются большим успехом у таких людей, как Звездинцев, который «любит удивлять других рассказами». Он, например, рассказывает Сахатову о больной старушке... передвинувшей каменную стену. Широкое европейское образование не мешает «бывшему товарищу министра» Сахатову верить этим бредням ополоумевшего от спиритизма барина, не мешает участвовать в «сеансе», чтобы убедиться в правильности «разъяснений» профессора. Толстой жестоко высмеивает антинародную, буржуазно-дворянскую псевдонауку, её угодничество перед «хозяевами жизни», её слепое преклонение перед мнимыми «авторитетами», космополитизм и низкопоклонство перед западной лжецивилизацией. «Как ещё мы далеки от Европы!» — сокрушается профессор-Кругосветлов, которого Звездинцев представляет гостям как «европейскую знаменитость».

Развивая свою вздорную теорию «медиумических явлений», Кругосветлов ссылается на «блестящий ряд самых точных опытов-гениального Германа Шмита и Иосифа Шмацофена», на Валласа, Крукса и других европейских учёных — защитников и пропагандистов спиритизма.

В глупом и смешном споре о «природе» медиумических явлений, производившихся... горничной Таней и буфетным мужиком Семёном, участники спиритического сеанса, желая показать свою образованность, приводят имена иностранных знаменитостей. Медиум Гросман ссылается на Шарко, Сахатов — на Либо, Звездинцев — на Юма и Капчича.

Только один есть в доме Звездинцевых «человек умный и добрый» — камердинер Фёдор Иванович. Он один во всём доме читает газеты, «следит за политикой». Он хорошо понимает, что спиритизм — такое же суеверие, как и деревенские домовые, лешие и прочее. Фёдор Иванович «образованный и любящий образование человек», — характеризует его автор. Но ведь Фёдор Иванович — камердинер, слуга, а не кандидат наук!

Толстой подчёркивает глупость, пустоту и нравственную развращённость господ, противопоставляя им людей из народа.

«Кокетке и хохотунье» Бетси, дочери Звездинцевых, явно противопоставлена горничная Таня. Бетси — «светская девица с распущенными манерами». Таня — «энергичная, сильная, весёлая». Эти ровесницы по возрасту — совершенно различно характеризованы уже в списке действующих лиц. И в пьесе Толстой прекрасно раскрыл их характеристики. Жалуясь на приставания лакея Григория и кого-то из господ («Тоже и этот... знаете?»), Таня говорит: «Они думают, что у меня души нет, что я только им для забавы далась». Отвечая Григорию на его слова: «Сёмку любишь. И нашла же кого, буфетного мужика сиволапого!» — Таня говорит: «Семён жениться хочет, а не глупости». С господской «лёгкой» службы Таня хочет уйти в деревню: «Оно так кажется, что жизнь хорошая, — говорит она, — а другой раз противно все эти гадости за ними убирать. Тьфу! В деревне лучше».

Толстой показал в комедии, как развлекается дворянская молодёжь. Барон Коко Клинген явился «от Щербаковых» и спешит «к Ивиным, спевка, надо быть. Потом к Шубиным,, потом на репетицию». Ужасно как занят молодой человек! Но Толстой тут же показал, каковы эти занятия. Барон, по просьбе Бетси, читает сочинённую им шараду для инсценировки. «Вы поймите, как глупо!» — восклицает Бетси. «В том-то и прелесть», — отвечает барон. Чем глупее — тем лучше! Это тоже «плоды просвещения»!

Петрищев явился от цыган, развлекает Бетси глупейшими остротами. Василий Леонидович, младший Звездинцев, до умопомрачения увлечён собаками, поместил их в кучерской.

Выведенный из терпения кучер заявляет камердинеру: «Либо собакам в кучерской, либо кучерам жить». «Повесил бы себе на шею кобелей этих, да и ходил бы с ними», — говорит кучер о молодом барине.

Распущенная, беспорядочная жизнь господ развращает и прислугу. Лакей Григорий — один из «плодов» господского «просвещения», как характеризует его автор, «развратный, завистливый и смелый». Григорий, рисуясь перед другими лакеями, говорит: «Нынче я лакей, а завтра, может, и не хуже их (господ. — К. Л.) жить буду. И за лакеев замуж выходят, разве не бывало?» Этот до мозга костей развращённый человек все свои расчёты строит на том, чтобы «облапошить» какую-нибудь «богатую толстую дуру».

Спиритизм был для Толстого разновидностью той «господской науки», которая всегда вызывала у писателя резкое осуждение. Ещё до посещения сеанса у князя Н. А. Львова в 80-х годах, давшего обильный материал для комедии, писатель говорил Н. В. Давыдову о спиритизме: «Ведь это всё равно, что верить в то, что из моей трости, если я её пососу, потечёт молоко, чего никогда не было и быть не может». В спиритизме всё самообман, в который впадают и медиум, и участники сеанса, или обман, мошенничество профессионалов»¹, — говорил он Давыдову после сеанса. В 14-й главе первой части «Анны Карениной» уже дано то зерно, из которого через много лет развернулись яркие сатирические сцены «Плодов просвещения». «Разговор зашёл о вертящихся столах и духах, и графиня Нордстон, верившая в спиритизм, стала рассказывать чудеса, которые

она видела». Вронский с большим интересом относится к рассказам графини, но «сеанс» расстраивает Левин, заявивший, что «вертящиеся столы» есть такое же суеверие, как вера мужиков и баб в домовых, «привороты» и «порчу».

Толстой был хорошо осведомлён о «спиритическом психозе», охватившем в 80-е годы — глухие годы победоносцевской реакции — русское образованное общество. Он писал «Плоды просвещения» отнюдь не только под впечатлением посещения спиритического сеанса у князя Н. А. Львова, как это обычно указывается. Толстой высмеивал в комедии не «частные» увлечения маленького круга людей, а широко распространённое общественное явление, показывавшее, в какую духовную прострацию впало «просвещённое» (употребляя выражение Левина из «Анны Карениной»), так называемое образованное общество.

Толстой навсегда сохранил своё презрение к спиритам. В 1903 г. он писал одному из своих корреспондентов: «Если бы я услышал голос духов или увидел бы их проявление, я обратился бы к психиатру, прося его помочь моему очевидному мозговому расстройству»².

В романе «Воскресение» Толстой дал яркую фигуру генерала-спиритомана. «Человек, от которого зависело смягчение участи заключённых в Петербурге, был увешанный орденами... заслуженный, но выживший из ума, как говорили про него, старый генерал из немецких баронов»³. Этот старый генерал, когда к нему приехал Нехлюдов, посредством блюдечка спрашивал Иоанну д'Арк о том, «как будут души узнавать друг друга после смерти». С нескрываемым презрением рисует Толстой «спиритические занятия» старого генерала. Как и в «Плодах просвещения», он подчёркивает в «Воскресении», что выжившие из ума «господа» являются мучителями народа, у которого они сидят на спине и над которым издеваются.

Стоит сравнить изображение барских спиритических увлечений в «Анне Карениной», в «Плодах просвещения» и «Воскресении», чтобы ясно увидеть, как всё больше заостряет Толстой разоблачение представителей господствующих классов: недалёкая графиня Нордстон, глупый барин Звездинцев, мучающий крестьян, и, наконец, зловеще-жуткая фигура старого генерала — тупого палача, вешателя и тюремщика.

Даже при беглом сличении первоначальной редакции комедии с окончательным текстом и просмотре промежуточных редакций и вариантов легко увидеть, в каком направлении шла работа художника: не только шлифовка языка, разработка комедийных положений, не только совершенствование формы, но и усиление сатирической остроты произведения, углубление критических элементов содержания. Это достигалось уточнением и углублением характеристик действующих лиц, введением новых персонажей, среди которых особенно выделяется остротой социальной характеристики фигура старого повара.

Сатирически заостряя комедию, Толстой делает главным центром произведения не интригу ловкой горничной Тани, которая «исхитрилась» и одурачила барина, а сцены, показывающие отношение господ к мужикам и мужиков к господам.

Расширение и углубление авторского замысла сказалось также в смене заглавий комедии. В перечне десяти сюжетов (составленном до 1886 г.) комедия озаглавлена «Спириты». Первая редакция комедии носит название «Исхитрилась». Один из промежуточных черновых автографов озаглавлен «Исхитрилась, или Плоды просвещения». И наконец, в окончательной редакции комедия получила название «Плоды просвещения».

Поправляя, отделявая комедию, Толстой записывает в дневнике: «Странное дело эта забота о совершенстве формы. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, её бы не читали и одна миллионная тех, которые читали её теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать её совершенной художественно — тогда она пройдёт через равнодушие и повторением возьмёт своё»¹.

В этой дневниковой записи обращает на себя внимание ссылка на Гоголя. Она, разумеется, не случайна. Осенью 1886 г. в Ясной Поляне гостил А. А. Стахович, который по просьбе Толстого читал ему вслух пьесы Островского и Гоголя. Это чтение непосредственно предшествовало работе Толстого над драмой «Власть тьмы», а затем и над будущей комедией «Плоды просвещения». Рукопись первого действия комедии и начала второго действия соседствует в одной тетради с рукописью первого действия «Власти тьмы».

Исследователи обратили внимание на несомненное сходство первого действия «Плодов просвещения» с драматической сценой Н. В. Гоголя «Лакейская»¹. И Гоголь, и Толстой начинают «обозрение» барского дома с передней, с разговоров прислуги². Толстой как бы подхватил счастливую мысль Гоголя посмотреть на господскую жизнь из «передней», глазами прислуги — мысль, оставшуюся у Гоголя в самом зародыше, развил её, развернул в великолепную картину, полную сценического комизма и жизненной правды.

Глубоко поучителен опыт работы Толстого над отрицательными комедийными образами. Ещё в 1860 г. он писал А. А. Фету: «„Ежели не жалеть своих самых ничтожных лиц, надо их уж ругать так, чтобы небу жарко было, или смеяться над ними так, чтобы животики подвело»³.

Именно так и поступает Толстой, изображая в «Плодах просвещения» Звездинцевых, Петрищевых, Клингенов, Круго-светдовых.

В трактате «Так что же нам делать?» Толстой говорит о том, что в буржуазно-дворянском обществе деятельность людей науки и искусства сводится к тому, «чтобы забавлять и спасать от удручающей скуки свой маленький кружок дармоедов»⁴. В «Плодах просвещения» мы воочию видим этот «кружок дармоедов», спасающийся от удручающей скуки в спиритизме, в сочинении глупейших «куплетов», в устройстве глупейших «обществ».

Чтобы острее, выпуклее показать эти черты, Толстой широко пользуется в комедии приёмом антитезы (противопоставления). Исследователи подметили, что число действующих лиц «барской» группы — 15 — равно числу действующих лиц «людской» группы, состоящей из мужиков и прислуги. Трём мужикам противостоят три молодых шалопая (Вово, Коко и Петрищев). Разговор Вово с отцом контрастен разговору Семёна с его отцом и т. д.

В своей комедии Толстой сталкивает, сравнивает два мира, два классово-враждебных лагеря. То же самое он делает в романе «Воскресение». Перед нами проходят типические представители двух враждующих лагерей. Не нарушая закона художественной типизации, Толстой открыто выражает свои симпатии и антипатии, заявляя себя горячим защитником интересов закабалённого крестьянства. Произведения Толстого, и в частности его пьесы, дают богатейший материал для постижения глубокой справедливости марксистской трактовки типического как категории политической. Создавая жизненно правдивые, типические образы мужиков, прислуги, господ, буржуазных учёных, слуг «закона» и т. д., Толстой выступал как выразитель настроений, надежд и стремлений многомиллионного земледельческого народа, как прямой и открытый защитник его интересов.

Толстой с увлечением работал над «Плодами просвещения». Комедия росла вширь и вглубь: выросло количество действующих лиц (з комедию вводятся: артельщик от Бурдые, старый повар, кучер, баронесса), выросли роли профессора, медиума Гросмана и других, увеличилось число явлений: так, например, в первой редакции первого действия было 30 явлений, в окончательной редакции — 62; в первой редакции третьего действия — 13 явлений, в окончательной — 23 и т. д. «Плоды просвещения» насчитывают около восьми редакций¹. Уже во второй редакции вполне определилась главная линия развития действия. Толстой решительно переносит центр тяжести со «спиритической» темы на изображение крестьянско-помещичьих взаимоотношений. Если в первой редакции Таня и Григорий много говорят о спиритизме, то в дальнейшем мужики и

прислуга к спиритизму проявляют очень слабый интерес и, говоря о нём, зло смеются над «образованными» господами.

Композиция «Плодов просвещения» отличается простотой и развивается о жизненной естественностью, . без помощи каких-либо искусственных пружин. Некоторая замедленность действия в первом акте, где сосредоточена третья часть всего текста комедии, вызвана необходимостью познакомить зрителя с большим числом обитателей барского дома, показать их взаимоотношения, определить главный конфликт. В дальнейшем действие развёртывается со всё убыстряющейся стремительностью. Но и здесь драматург не боится замедлить действие, вводя рассказы прислуги о горестной судьбе старого повара, горничной Натальи и других жертв барского дома. В третьем акте драматург снова замедляет действие, заставив профессора Кругосветлова прочесть целую «лекцию» о спиритизме. Однако эти замедления относятся к чисто внешней стороне действия. На самом же деле и рассказы прислуги, и «лекция» Кругосветлова безусловно служат главной цели, основной задаче: глубже вскрыть конфликт между закабалённым народом и отупевшими от тунеядства «господами».

Исключительной выразительностью отличается язык комедии Л. Н. Толстого.

Горький с полным основанием указывает на «Плоды просвещения» как на классическое произведение, в котором даны великолепные примеры превращения «речевого языка трудовых масс» в литературный язык и использования речевого языка для более пластической, выпуклой характеристики действующих лиц¹.

Толстой испытывал истинное художественное наслаждение, погружаясь в стихию живой крестьянской речи. Его записные книжки 80—90-х годов заполнены записями этой речи. Но вводя крестьянский разговорный язык в свои произведения, Толстой откидывал из него всё случайное, непрочное, нетипичное. Если в языке драмы «Власть тьмы» встречаются отдельные областнические слова и даже натуралистические излишества, то их значительно меньше в «Плодах просвещения».

Такие словечки, как, например, «двистительно», нужны были писателю для того, чтобы полнее выразить характер первого мужика, показать его «знакомство» с барской фразеологией, его попытку заговорить на языке, понятном для господ.

Любопытно заметить, что слово «двистительно», привлёкшее внимание Горького, было услышано Толстым в несколько ином¹ звучании. В записной книжке Толстого стоит: «двистительно»¹ 2.

Вводя это слово в пьесу, писатель чуточку «подправил» его, и оно «заиградо» ещё ярче.

Толстой избегает вводить в язык мужиков слова, требующие пояснения. Чтобы -понять речи ходоков из курской деревни, пришедших к барину за землёй, нет нужды обращаться к словарю Даля. Когда третий мужик спрашивает Таню, «вознала» ли она его, мы легко понимаем, что он хочет сказать, хотя Митрий Чи-ликин употребил нелитературное слово. Когда он же говорит: «обвяжемся», мы легко понимаем, что мужики берут на себя обязательство, обязуются.

Первый мужик, отнесясь с недоверием к желанию Семёна вернуться домой в деревню, говорит: «А всё, примерно, после городского жительство не поманится». В этой фразе почти все слова, кроме одного, взяты из бюрократического жаргона, усвоенного первым мужиком на казённой службе (напомним, что он «ходил» старшиной). Но в частокол «казённых» слов Толстой вставил лишь одно словечко из живой крестьянской речи — «не поманится», и фраза заиграла, ожила, стала пластичнее, выпуклее.

Не только кухарка, а и Таня, Семён, Яков — люди из народа — широко пользуются словами крестьянской речи. Таня рассказывает о том, -как она «засупонивает» барыню, стягивая ей корсет. Яков вспоминает, как «летось» пропала на господской службе Наталья. «Косить, пахать, это всё из рук не вывалится», — уверяет отца Семён.

На фоне живой, яркой крестьянской речи особенно фальшивыми, пустыми и глупыми выглядят в комедии многие разговоры «господ». В речах Кругоеветлова, Звездинцева-етаршего, барыни Толбухиной, Гросмана и других увлечённых медиумическими явлениями «господ» высмеяна, изобличена фальшь мнимого «просвещения», ложь мнимой «науки».

Толстой записал в дневнике 5 августа 1895 г.: «По Вейсману, объяснение наследственности состоит в том, что в каждом зародыше есть биофоры, биофоры же складываются в детерминанты, детерминанты складываются в иды, иды же в иданты. Что за прелесть для комедии.

По Вейсману же, смертные существа потому остались жить, что все не смертные не выдержали борьбы с смертными, т. е. бессмертные — померли. Неужели не удастся воспользоваться этой прелестью»¹.

На этот «материал» Толстой «напал» через пять лет после окончания «Плодов просвещения» и вновь хотел воспользоваться острым оружием комедии, чтобы нанести ещё один удар по буржуазной науке. К сожалению, он не осуществил этого намерения.

«Плоды просвещения», рисуя непримиримое столкновение помещичьих и крестьянских интересов, в то же время служили и той задаче, которую Толстой хотел разрешить в новой комедии: били по «господской» лженауке.

Работая над комедией, Толстой нередко «брал» её в своих дневниках и письмах. Позже он относился к ней с большим расположением. Перечитав в 900-е годы «Плоды просвещения», писатель сказал А. Б. Гольденвейзеру: «Я совсем их забыл. И, признаюсь, прочёл с удовольствием. Я так смеялся! Очень понравилось мне, когда уже всё разъяснилось».

III

Материалом для третьей большой пьесы Толстого, драмы «Живой труп», послужила также современная автору русская действительность. Толстой воспользовался для сюжета пьесы судебным делом супругов Гимер, с содержанием которого познакомился в 1897 г. через своего знакомого — судебного деятеля Н. В. Давыдова.

Герои этого судебного дела — спившийся чиновник и его жена, вышедшая замуж за сослуживца, — очень мало похожи на действующих лиц драмы Толстого. Сюжет, подсказанный действительной жизнью, Толстой перенёс в знакомую, близкую ему среду и создал произведение, прозвучавшее обвинительным актом против царского суда, «законного» брака, освящаемого церковью, против «порядков» полицейского государства, против лжи и фальши буржуазно-дворянского общества.

Главный герой «Живого трупа» — искренний, добрый, обаятельный Фёдор Протасов — был очень близок и дорог автору пьесы.¹ Современники писателя свидетельствуют: «По поводу «Трупа» Лев Николаевич сказал, что сюжет только тогда хорош, когда он находит в душе отклик и сливается с невысказанными желаниями». Толстой подчёркивал, что милый его сердцу Федя — «чисто русский тип... отличной души человек».

Фёдор Васильевич Протасов, Федя, как именует его автор и как зовут его другие действующие лица, — обаятельный, душевный человек. Он впервые появляется во второй картине, но уже вся первая картина заполнена разговорами о нём. Из первых же слов действующих лиц пьесы мы узнаём, что в доме Протасовых неблагополучно.

«Дела расстроены, всё заложено, платить нечем», болен ребёнок, Лизе (жене) нужны внимание и поддержка, а Федя, забрав последние деньги, присланные дядей для уплаты процентов, кутит у цыган. «Дурной человек», — говорит о нем мать Лизы, Анна Павловна. «Удивительный, удивительный человек, несмотря на его слабости», — говорит о нём Саша, сестра Лизы. «Всё, что хотите, но только бы не разлучаться с ним», — говорит Лиза.

Вторая картина, у цыган, знакомит читателя (зрителя) с Федей. Не басшашный «загул» захватил Протасова, а песни, берущие за сердце, уводящие в иной мир. «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля», — восторженно говорит ФеДя и умоляет цыган петь «Не вечернюю...».

Кто этот беспутный человек, у которого раздолжные цыганские песни вызывают слёзы восторга? Какое горе топит он в вине и песнях? Что у него на душе? ФеДя раскрывается в беседах с Карениным, Сашей, князем Абрезковым, Петушковым.

Ни Каренин, присланный Лизой, ни чудесная, чистая, поэтическая Саша не могут уговорить Протасова вернуться домой. «Я — лишний, — говорит он Саше, — Виктор Каренин — старый её друг и мой тоже. И он любит её, и она любит его». «Она, я думаю, всегда любила (Каренина. — К. Л.), — говорит ФеДя князю Абрезкову, — ...какая-то тень лежала на нашей семейной жизни». «Я своим распутством помогал их сближению», — признаётся ФеДя. Но что же толкнуло ФеДю на «распутство», что привело его на «дно»? «Вы способный, умный человек, с такою чуткостью к добру... Как вы дошли до этого, как вы погубили свою жизнь?» — спрашивает ФеДю князь Абрезков. ФеДя отвечает таким признанием: — «Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно... И только когда выпьешь, перестанет быть стыдно».

Позже, в беседе с опустившимся художником Петушковым, Протасов, развивая мысль, высказанную князю, говорит: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора, — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живёшь... Это мне было противно, может быть, не умел, но, главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость, для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться — пить, гулять, петь — это самое я и делал. И вот допелся! (пьёт)». «Ну, а семейная жизнь?» — спрашивает Петушков. «Моя жена идеальная женщина была, — отвечает ФеДя. — ...Но что тебе сказать? Не было изюминки, — знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься. А потом я стал делать гадости...». «Ну, а труд?» — спрашивал ФеДю князь Абрезков. «Пробовал. Всё нехорошо. Всем я недоволен», — ответил ФеДя Абрезкову. «Изюминки» не было не только в семейной жизни Протасова. Не было её во всём, за что Протасов брался. «Изюминка» — это то, что расцветивает, осмысливает, делает радостной и семейную жизнь, и труд, и служебную деятельность.

Протасову не по душе скучная обывательская, день за днём, жизнь без огонька, без смысла и радости. «Служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живёшь», — Протасову противно и стыдно. «Разрушать эту пакость» Протасов не может, потому что он «не герой». Протасов старается «забыться». Но и «забыться» ему не удаётся, так как он не одинок, у него есть обязанности мужа и отца. Чтобы развязать Лизу, предоставить ей возможность выйти за Каренина, ФеДя должен «уничтожиться», как он сам говорит. Грязь, сопутствовавшая разводам, была столь отвратительна, что ФеДе легче убить себя, чем пройти через неё. Но цыганка Маша, любящая ФеДю, предложила ему другой выход: симулировать самоубийство. И вот ФеДя стал «живым трупом», опустился на «дно», обитает в том самом Ржановом доме, который ещё в 1886 г. Толстой описал в трактате «Так что же нам делать?» Счастье Лизы и Каренина потребовало устранения, уничтожения ФеДи. Но и «живым трупом» ему не позволили оставаться. Вмешался «закон».

Сцена допроса Лизы, Каренина и ФеДи следователем — одна из сильнейших сцен драмы. Протасов, взволнованный присутствием Лизы и Каренина, произносит страстную обличительную речь. «Живут три человека: я, он, она. Между ними сложные отношения — борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете, — говорит ФеДя следователю... — Вы, получая 20-го числа по двугривенному за пакость, надеваете мундир и с лёгким духом куражитесь

над ними, над людьми, которых вы мизинца не стоите, которые вас к себе в переднюю не пустят. Но вы добрались и рады...».

Но не только против суда, церкви, государства и его юридических законов направлена пьеса Толстого, а и против лживой морали, фарисейства и эгоизма, против бесчеловечности буржуазно-дворянского общества.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский утверждал: «Общество Феде благоустроенное, добропорядочное общество; представители его: Виктор Каренин, князь Абрезков и другие — превосходные люди... не только с хорошими манерами, но и с хорошими правилами поведения, с принципами. Их нельзя не ценить, не уважать. И Федя их ценит. Федя их уважает». Овсяннико-Куликовский утверждал, что «точка зрения Толстого в данном произведении... не социально-психологическая... а чисто моральная»^{1 2}.

Как же не видеть, что Фёдор Протасов бежит из «благоустроенного и добропорядочного общества» потому, что оно — пакость, которую надо разрушать, как он сам говорит? Как же не заметить, что, «уважая» Каренина, Протасов отзывается о* нём: «Я знаю его тупость... прямолинейность, консерватизм...»? Как же не понять, что Протасова губят не только суд и «устаревшие бракоразводные законы», и не столько они, сколько лживая мораль общества, из которого он бежал, мораль, принимаемая и утверждаемая остальными героями драмы? Лизе и Каренину, как и всему их «обществу», нужна смерть Протасова. «Это ужасно. Он жив. И она — двоемужница, а я преступник!» — восклицает Каренин, получив повестку в суд. «Он жив. Боже мой! Когда он освободит меня?!» — вслед за Карениным восклицает Лиза.

Адвокат Петрушин, произнёсший на суде блестящую речь, на вопрос Феде, что ожидает его «в худшем случае», — отвечает: «Ссылка в Сибирь... И вас и вашей жены». «А в лучшем?» — спрашивает Федя. «Церковное покаяние и, разумеется, расторжение второго брака», — говорит адвокат. «То есть они опять меня свяжут с ней, то есть её со мной?» — ужасается Федя. «Да, уж это так должно быть», — «успокаивает» его адвокат.

Кто погубил Протасова? «Добропорядочные люди с правилами поведения, с принципами» — мёртвые, тупые, консервативные, лицемерные, жизнью своей увеличивающие ту пакость, которую хотел бы и не мог разрушить Федя Протасов.

Как изображает этих людей Толстой? И Анна Павловна, мать Лизы, и Анна Дмитриевна, мать Каренина, и князь Абрезков, и Виктор Каренин выступают перед нами как корректные, приличные люди, но их «порядочность», их «принципы», их внешняя коммодорность страшны своей мертвенностью, фальшью.

Анна Дмитриевна, ужасавшаяся тем, что её сын женится на «разведённой» и будет встречать «мужа своей жены», «простила» Феде, узнав, что он решил пожертвовать собой, «хотя и незаконно, нерелигиозно».

Выразив удовольствие по поводу решения Протасова покончить с собой, она добавляет: «Надеюсь, Виктор не забудет привезти шерсти, сейчас вся выйдет». В нескольких репликах Толстой раскрывает ханжеское лицемерие Анны Дмитриевны, её бездушие, беспредельный эгоизм.

Князь Абрезков, человек «широкого взгляда на вещи», берёт на себя поручение уговорить Протасова дать развод, пройти через ложь и грязь, через все мерзости и унижения, сопутствовавшие разводам.

Добродетельная Анна Павловна, мать Лизы, принимает все меры для того, чтобы развести Лизу с Федей и свести её с Карениным. Светская дама Крюкова (в первом варианте пьесы) советовала Лизе любить «и атлас и апельсины», и мужа, и Каренина вместе. Насколько же выше, чище, лучше «беспутный» Федя своего добропорядочного приличного общества!

Лиза и Виктор Каренин — внешне высоконравственные, религиозные люди. Федя говорит о Лизе: «Она как была, так и осталась самой безупречной женщиной».. Но Федя бежит от неё. Почему? «Никогда в ней не было того, чтобы она мне в душу влезла, как Маша...», — говорит Федя своему другу Петушкову.

Поведение мужа причиняет Лизе тяжёлые страдания. Но она никогда не заглянула в душу Феде, не пыталась, да и не могла понять, почему Федя не может жить, «как все». В сущности, они глубоко разные люди. На уговоры Каренина вернуться к жене Федя отвечает: «А завтра что? Всё буду я — я, а она — она».

Лизе противопоставлены в драме поэтические образы двух девушек — Саши, сестры Лизы, и цыганки Маши.

Чуткая, искренняя, непосредственная, чистая Саша глубоко привязана к Феде. Она чувствует его беспокойное сердце; страдания его смятенной души непонятны ей, но волнуют и трогают её.

Художническая, артистическая натура Феде родственна поэтической натуре Саши.

Заключительная реплика Саши в сцене последней встречи с Протасовым: «Федя, я восхищаюсь перед тобой» — не только передаёт её девическую восторженность: Саша по-своему оправдывает поведение Протасова.

Молодая цыганка Маша, беззаветно полюбившая «беспутного барина» и готовая идти за ним на край света, выполняет в пьесе ту же функцию, что и Саша (не потому ли и не получил развития образ Саши?). Молодая цыганка так же чиста и непосредственна, как и Саша. Её страстная, безоглядная привязанность к запутавшемуся, женатому, пьющему человеку, как и привязанность к нему Саши, особым светом освещает фигуру Протасова, обнаруживает, раскрывает его детски чистое сердце, его прекрасную, светлую душу.

Саше глубоко антипатичен Каренин, о котором Анна Дмитриевна, его мать, говорит: «Он чист, как девушка». Безупречно нравственная девушка Саша негодует на сестру за её сближение с Карениным. «Из чего ты кипятишься? Или ты за него замуж собиралась?» — иронизирует Анна Павловна. «Я? За эту версту? — возмущается Саша. — Да я скорее не знаю за кого выйду, но не за него... Мне только противно, что Лиза после Феде может так сближаться с чужим человеком». Каренин для Саши и чужой, и чуждый человек. Корректный, религиозный, Каренин отталкивает Феде (и Сашу) тем, что он тупо-прямолинеен, консервативен, безнадежно скучен. Пресная добропорядочность Карениных вызывает в Протасове чувство удушья, желание бежать к цыганам и «забыться» в вине и песнях.

Но образ Виктора Каренина, при явно отрицательном отношении к нему автора, приобретает особое значение, так как его устами высказано в пьесе первостепенной важности авторское признание. Остановимся на этом подробнее.

В критике было отмечено сходство Виктора Каренина с его знаменитым однофамильцем из романа «Анна Каренина». Виктор Каренин ещё не превратился в «человека-машину». Его тупость и консерватизм, чисто внешняя механическая корректность не спасают его от натиска противоречий жизни. Если Алексей Александрович Каренин действует в строгом соответствии со своими убеждениями, то Виктор Каренин поступает вопреки своим убеждениям. Анна Дмитриевна говорит князю Абрезкову о сыне: «Я одно не понимаю, как может Виктор со своими убеждениями согласиться на женитьбу на разведённой. Сколько раз недавно он при мне спорил с Спициным, доказывая, что развод несогласен с истинным христианством, и теперь сам идёт на это». И когда она в упор ставит вопрос сыну: «Как ты миришь своё желание жениться на госпоже Протасовой с живым мужем, с твоими религиозными убеждениями, что развод противен христианству?» — он, этот «скучный, прямолинейный, консервативный», по выражению Феде, человек, отвечает ей: «Неужели мы все так непогрешимы, что не можем расходиться в наших убеждениях, когда жизнь так сложна?»¹.

Ответ знаменательный! И, разумеется, не случайно он вложен автором в уста человека, о тупом консерватизме которого говорят самые близкие его друзья. Жизнь была столь сложна, столь противоречива, столь тяжела и запутана, что даже такие «непромокаемые» люди, как Виктор Каренин, начинали это понимать.

Как только живая жизнь потребовала от Каренина не рассуждений, а решений, поступков и действий, он увидел, что «убеждения», разделяемые людьми его круга, противоречат требованиям жизни. Каренин не осмеливается открыто отказаться от этих «убеждений», подвергнуть их осуждению и отбросить прочь, но он уже говорит об их мертвенной власти. Заставив Каренина высказать сомнение в непогрешимости своих убеждений, Толстой дал наглядный урок и всем другим людям каренинского круга. Жизнь так сложна, говорит Толстой-художник, что не укладывается в рамки доктрин и догматов, систем и принципов, сочинённых «вероучителями», не умеющими понять и объяснить жизненных противоречий.

Однако Толстой жестоко ошибался, полагая, что он нашёл для Протасова выход из запутанного положения, в которое его поставила жизнь. Путь, на который поставил Толстой героя своей драмы, это путь непротivления злу, путь самоустранения, ухода из мира, из жизни. Вместо того чтобы «разрушать эту пакость», Протасов решил никому и ничему не мешать, уйти из жизни. Нужно подчеркнуть, что в «Живом трупе», подобно роману «Воскресение» и другим великим произведениям Толстого, проповедь любви и всепрощения .вопреки намерениям автора обнаруживает свою полную несостоятельность, ибо не выдерживает жизненной проверки. Как известно, роман «Воскресение» заканчивается большим количеством цитат из евангелия. Но ни евангельские тексты, заканчивающие «Воскресение», ни самоубийство главного героя, заканчивающее драму «Живой труп», нельзя признать «выходом» из острейших жизненных противоречий, которые Толстой рисует с такой художественной силой и с таким бесстрашием художника-реалиста.

Открытая обличительная направленность драмы «Живой труп», беспощадная социальная критика, составляющая душу произведения, не привели к снижению его художественных качеств, как об этом трубили либеральные критики, а, наоборот, придали большую силу и глубину изображению драматического конфликта, большую отчётливость социальной характеристике действующих лиц. Отчётливость социальных характеристик и глубокая разработка психологии действующих лиц в своём органическом соединении привели к необычайной художественной убедительности «Живого трупа». Самые пафосные сцены драмы свободны от тени риторики. Федя говорит в лицо судебному следователю слова, проникнутые страстным пафосом обличения, йо каждая его реплика подготовлена и оправдана всем ходом действия и воспринимается как единственно возможная в данных обстоятельствах, при данном психологическом состоянии Протасова.

Ни об одной из протасовских реплик нельзя сказать: «могла быть, могла и не быть». В этой необходимости слов и поступков Протасова, их полной оправданности психологическим состоянием героя драмы и жизненными обстоятельствами и состоит «секрет» неопровержимой убедительности драмы.

Забота об экономии сценического времени, желание до предела сжать драматическое действие, чтобы сделать его как можно более напряжённым, стремительно развивающимся, — вот откуда рождался тот лаконизм, который характеризует пьесу Толстого. «Живой труп» — одна из самых лаконичных пьес русской классической драматургии. С необыкновенной скупостью распределён в драме словесный материал между действующими лицами. Как мало они говорят, но как выразительно они говорят!

Работая над пьесой, Толстой стремился освободить её от казавшихся ему лишними действующих лиц, и от лишних сцен, и от лишних слов в речи персонажей. Из сравнительно небольшого числа

реплик, произносимых матерью Каренина, Анной Дмитриевной, возникает портрет молодящейся светской дамы. Характеризуя Анну Дмитриевну, Толстой нашёл необходимым подчеркнуть, что она «перебивает речь французскими словами». И действительно, редкая реплика Карениной не содержит французских слов. И Анна Дмитриевна Каренина, и её давний приятель князь Абрезков принадлежат к тем русским аристократам, которые щеголяли галлицизмами, употребляя их без надобности.

Типически выразительна речь судебного следователя, адвоката Петрушина, молодого адвоката. Толстой не засоряет их реплики словами из судебно-юридического лексикона, однако в короткой сцене судебного следствия в шестом действии драмы юн с удивительной выпуклостью показывает типические черты «слуг закона», профессиональные черты деятелей царского суда и адвокатуры, отнюдь не утрируя этих черт, не прибегая к приёмам карикатуры или гротеска. Судебный следователь, перед тем как начать допрос Каренина и Протасова, оживлённо болтает с приятелем о своих любовных делишках. Через минуту, упиваясь своей властью, он говорит Лизе деревянные фразы: «Вы обвиняетесь в том, что вы, зная о том, что ваш муж жив, вышли замуж за другого... И ещё в том, что уговорили своего мужа, подкупив его деньгами, совершить обман — подобие самоубийства — с тем, чтобы освободиться от него». Фраза действительно «стучит», как деревянная колотушка, — столько в них сухих указательных местоимений: «в том, что...», «о том, что...».

У таких персонажей, как Афремов, Коротков, Буткевич, Стахов, всего по несколько реплик. Но и этих немногих реплик оказывается достаточно для того, чтобы актёры могли создать вполне законченные сценические портреты прожигателей жизни, праздных господ, с которыми кутит Протасов, пока обстоятельства не заставили его стать одним из обитателей Ржанова дома. В репликах Афремова и его приятелей встречаются слова «Европа», «эстет», «пари», но они только подчёркивают пошлость и никчёмность этих любителей конских бегов, биллиарда и модных романсов.

Своеобразно построена речь цыган — Маши и её родителей Ивана Макаровича и Настасьи Ивановны. Толстой почти совершенно освобождает их реплики от цыганских слов и выражений. Они говорят по-русски, но необычен строй их речи. Вот типичная реплика Маши: «Люблю его, и всё. Крепче всех ваших замков моя любовь. Не хочу». А вот как говорит её отец — старый цыган Иван Макарович: «Нехорошо, барин, делаешь. Девку губишь. Ох, нехорошо, погано делаешь». Есть в этих репликах что-то от песни, от фольклора. Но нет в них цыганских словечек, от которых не удержался бы иной драматург, стремясь «поколоритнее» нарисовать образы цыган. Толстой ввёл в пьесу подлинные цыганские песни и наотрез отказался от ломаной русско-цыганской речи, от «начинки» реплик действующих лиц жаргонными словечками и оборотами.

С громадным искусством Толстой передаёт особенности речи представителей самых различных социальных групп. Передавая эти особенности, Толстой, как мы видели, избегает диалектизмов, жаргонных словечек и т. п. Благодаря этому язык пьесы удивительно чист и точен, выразителен и энергичен.

В языке драмы «Живой труп», несмотря на некоторую незаконченность произведения, превосходно выразились лучшие черты словесного искусства Толстого: ясность, чистота, энергичность, музыкальность и необычайная ёмкость слова.

Лучшее свидетельство высоких достоинств языка драмы «Живой труп» состоит в том, что он не стареет. Более сорока лет «Живой труп» не сходит со сцены. Ничуть не ветшая, не тускнея, звучит в нашем театре энергичный, сохранивший свою могучую силу, язык Льва Толстого.

* * *

В лучших пьесах Толстого: «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «Живой труп» — нашли выражение важнейшие, решающие противоречия эпохи, острейшие конфликты, рождавшиеся в

пореформенной, дореволюционной России. В названных пьесах Толстого, как и в других его великих произведениях, нашёл гениальное художественное выражение самый характер, «дух» эпохи «ломки» крепостнических отношений в стране и замены их новыми, буржуазными отношениями. Эта эпоха была насыщена непримиримыми социальными конфликтами и противоречиями. Драматические конфликты в пьесах Толстого имеют ярко выявленный социальный характер, выражают социальные, классовые противоречия дореволюционной России. И в этом прежде всего состоит типичность конфликтов и противоречий, изображавшихся Толстым-драматургом.

Изучение драматургии великого писателя свидетельствует, что «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок»¹ составляют существо художественного метода не только Толстого-романиста, но и Толстого-драматурга. «Самый трезвый», по характеристике Ленина, толстовский реализм, после окончательного идейного разрыва писателя с господствующими классами становился всё более суровым, воинствующим реализмом. Толстой всё шире пользуется приёмами сатирического изображения отрицательных образов, не прибегая, однако, к таким приёмам, как шарж, гротеск, злая и меткая карикатура, которыми так охотно и плодотворно пользовался, например, Салтыков-Щедрин.

Толстой-драматург явился продолжателем той линии критического реализма в русской драматургии, которая была возглавлена Грибоедовым и Гоголем. Толстой выступил в драматургии как прямой преемник и продолжатель Островского. Он продолжил великое дело демократизации русского драматического и театрального искусства, которому Островский посвятил все свои силы. В историческом процессе демократизации театра и драмы Толстой не только преемник и продолжатель Островского, но и новатор, открывающий новый этап. Новое состояло в том, что Толстой привёл на сцену подлинного мужика. Широко известны слова Ленина о Толстом, высказанные в беседе с Горьким: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было»¹. Не было его и в драматургии, и на театральной сцене. Именно Толстой привёл его на русскую и мировую театральную сцену.

Начиная писать «в драматическом роде», Толстой сближается с Островским, учится у него, испытывает на себе его влияние. Заканчивая свой жизненный и творческий путь, Толстой пристально и доброжелательно следит за творчеством Горького и, в частности, знакомится с его пьесами. В 900-е годы дело дальнейшей демократизации драмы и театра было связано с именем Горького, положившего своим творчеством начало нового стиля — стиля социалистического реализма. Толстовская демократизация театра шла по линии народно-крестьянской тематики, горьковская же — по линии пролетарской, рабочей тематики. Горький первым привёл на русскую сцену подлинного пролетария, рабочего-революционера. Толстой выразил настроения пореформенного, но дореволюционного патриархального крестьянства со всеми его сильными и слабыми сторонами. Горький явился крупнейшим представителем пролетарского искусства, выразителем идей и стремлений рабочего класса, певцом социалистической революции.

Толстой-драматург занял большое и вполне определённое место в истории русской драматургии: он пришёл в театр вслед за Островским, накануне прихода Горького. Это место Толстого в истории русского драматического искусства определяется отнюдь не только хронологическими данными, а прежде всего содержанием и значением толстовских пьес, составивших эпоху в истории русской драмы и театра.