



М. М. БАХТИН

Предисловие (1929)

Драматические произведения Л. Толстого

I

Драматические произведения Толстого хронологически распадаются на две группы. В первую группу входят пьесы «Зараженное семейство» и «Нигилист». Эти пьесы написаны Толстым в 60-е годы, вскоре после женитьбы (сентябрь 1862 г.), в эпоху семейного счастья, в самый разгар хозяйственной деятельности и, наконец, в то время, когда слагался и уже начинал осуществляться замысел его величайшего произведения — «Войны и мира». 1863 год был почти кульминационным пунктом в жизни Толстого до кризиса: Толстого — увлеченного и преуспевающего помещика, Толстого — счастливого семьянина, Толстого — жизнерадостного художника.

Во вторую группу входят все остальные драматические произведения Толстого — от «Власти тьмы» (1887 г.) до «От ней все качества» (1910 г.). Все эти пьесы написаны уже после так называемого «кризиса Толстого», после того как он отрекся от своей помещичьей деятельности, признал ложной свою старую художественную манеру и отошел от семьи.

Все пьесы первой группы, к которой следует отнести и «Сцены о пане, который обнищал» (1886 г.), лишь недавно стали общим достоянием. В свое время они не были опубликованы. И это вполне понятно. Их художественная ценность крайне незначительна. Они и небрежно построены, и не обработаны, и носят случайный, злободневный характер. В чем же причина их художественной неудачи?

Дело в том, что драматическая форма была в то время глубоко неадекватна основным художественным устремлениям Толсто-

го. Со своих первых литературных шагов Толстой, последователь Руссо и ранних сентименталистов, выступил врагом и разоблачителем всякой условности и прежде всего художественной условности, в чем бы они ни выражались. Драматическую форму, которая должна удовлетворять требованиям сценичности, труднее всего освободить от условности. Критику основных драматических приемов Толстой дал позже, в приложенной к настоящему тому статье о Шекспире (а также и в статье «Об искусстве»), но разоблачающую картину театральной условности Толстой дает уже в «Войне и мире», в знаменитом изображении оперы, как она должна выглядеть в глазах непонимающего зрителя.

Но, кроме этого отрицания художественной условности, была и еще более глубокая причина, делавшая драматическую форму неадекватной художественным устремлениям Толстого. Дело идет об особенной постановке и исключительно важных функциях авторского слова в произведениях Толстого. Авторское слово у него стремится к полной свободе и самостоятельности. Это не ремарка к диалогам героя, создающая лишь сцену и фон, и не стилизация чужого голоса, рассказчика («сказ»). Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди. И это эпическое слово у Толстого чувствовало себя уверенным и сильным, оно любовно изображало, проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую, действительность. Оно еще не сомневалось в своем праве на это, в своей объективности. Авторская позиция была уверенной и твердой.

Позже, в эпоху социальной переориентации всей жизни и творчества Толстого, повествовательное слово утратило свою уверенность, осознало свою классовую субъективность: оно лишилось всякой изображающей эпической силы и для него осталась лишь чисто отрицательная, запретительная мораль. Этот кризис повествовательного эпического слова и открыл перед Толстым новые существенные возможности, заложенные в драматической форме, которая теперь и становится адекватной его основным художественным заданиям.

Но именно поэтому эти пьесы 60-х годов, лишенные художественной значительности, являются в высшей степени ценным документом для понимания отношений Толстого к эпохе 60-х годов и к волновавшим ее идеологическим течениям.

Эти отношения Толстого к социально-идеологической жизни 60-х годов очень сложны и до сих пор еще недостаточно изуче-

ны. Если каждый роман Тургенева был ясным и недвусмысленным ответом на какой-нибудь определенный запрос современности, то произведения Толстого кажутся совершенно чуждыми всякой злободневности, глубоко равнодушными ко всем общественным вопросам, волнующим его современников.

На самом же деле творчество Толстого, как и всякого иного художника, всецело определялось, конечно, его эпохой и исторической расстановкой социально-классовых сил в эту эпоху. Глубокая связь всех произведений Толстого с задачами эпохи и даже со злободневнейшими вопросами современности, связь главным образом полемическая, в настоящее время раскрывается историками литературы *. Но эта связь как бы хорошо зашифрована в произведениях Толстого, и для нас, читателей XX века, уясняется лишь путем специальных историко-литературных изысканий.

Так, современный читатель «Семейного счастья» (1859 г.) едва ли непосредственно оценит, что это произведение — живой отклик на злободневный в то время «женский вопрос», что оно полемически заострено против «жоржзандизма» и тех более крайних воззрений на этот вопрос, с защитой которых выступили представители русской радикальной интеллигенции. В то же время «Семейное счастье» положительно откликается на нащупавшие тогда книги Прудона и Мишле.

И вот пьесы 60-х годов, именно «Зараженное семейство» и отчасти «Нигилист», и раскрывают нам действительную субъективную оценку Толстым основных социально-идеологических явлений 60-х годов. Это — памфлет на шестидесятников. Здесь недвусмысленно и резко выражено действительное отношение Толстого к нигилистам, к «женскому вопросу», к освобождению крестьян и вольнонаемному труду, к обличительной литературе. Если же мы вспомним, что эти пьесы писались в эпоху создания первых замыслов «Войны и мира», то мы поймем, в какой степени они могут пролить свет на действительную связь этой «исторической эпопеи» с социальной и идеологической борьбой 60-х годов! В этих комедиях 1863 года мы видим, как отталкивается Толстой от своей современности, от ее взбудораженного социального строя, от современных людей и от современной постановки основных вопросов мирозерцания, отталкивается на пороге создания своей исторической эпопеи. В этом историко-литературная ценность «Зараженного семейства».

* Очень много в этом отношении дает книга: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Кн. 1: Пятидесятые годы. Л.: Прибой, 1928.

Основная тема этой пьесы — «женский вопрос» (в этом отношении она комментарий к «Семейному счастью»). Но вокруг женского вопроса сгруппированы и все остальные злободневные темы 60-х годов. В итоге перед нами картина разрушения патриархального семейства и патриархальных отношений. Новые люди и новые идеи проникают в дом помещика Прибышева и заражают его самого и семью. Общественное движение 60-х годов Толстой изображает как какую-то эпидемию. Биограф Толстого П. И. Бирюков, боясь ошибиться, как он сам пишет, в трудной оценке отношения Толстого к эпохе 60-х годов, запросил его самого об этом. И получил следующий ответ:

«Что касается до моего отношения тогда к возбужденному состоянию всего общества, то должен сказать (и это моя хорошая или дурная черта, но всегда мне бывшая свойственной), что я всегда противился невольно влияниям извне, эпидемическим, и что если тогда я был возбужден и радостен, то своими особенными, личными, внутренними мотивами, теми, которые привели меня к школе и общению с народом» *.

Жизнь, по Толстому, протекает и должна протекать в своих вечных, природных, патриархальных формах. «Убеждения» и «идеи» неспособны ее изменить: это лишь поверхностный налет, за которым скрываются элементарные природные и нравственные влечения. Так называемые «убеждения» только заслоняют от людей реальные отношения. Герой «Зараженного семейства» помещик Прибышев, закоренелый крепостник, пытается усвоить все новые воззрения и быть современным человеком; он обманывает себя самого и старается вопреки своей натуре и хозяйственной очевидности убедить себя в том, что все новое гораздо лучше старого.

Было бы, конечно, грубою ошибкой думать, что Толстой во всем сочувствует крепостнику Прибышеву. Но Толстой понимает его как откровенного крепостника, как он понимает и крестьян, не желающих работать на барина и старающихся вырвать у него как можно больше земли и льгот. Ему противны лишь так называемые «убеждения», которые, по его мнению, лишь искажают здоровое и трезвое практическое понимание вещей. Толстой не был крепостником; он понимал освобождение крестьян как необходимость, и притом как положительную, прогрессивную историческую необходимость, но он не принимал тех новых капиталистических отношений, которые неизбежно должны

* См.: *Бирюков П. И.* Биография Л. Н. Толстого. М.; Л.: Госиздат, 1923. Т. 1. С. 198.

были прийти на место разрушенных феодальных. Ему казалось, что мужик и помещик смогут выработать на почве общего труда и общих хозяйственных интересов такие формы взаимоотношений, которые носили бы прежний патриархальный характер и в то же время были бы хозяйственно продуктивны *. Такие же патриархальные отношения Толстой хочет сохранить и в семье и в этом духе разрешает злободневный «женский вопрос». Но действительность не могла не противоречить этим воззрениям Толстого. Новые капиталистические отношения вступали в силу, рассеивая все иллюзии, и, чтобы найти адекватные формы воплощения своим патриархальным идеалам, Толстой должен был обратиться к жизни отцов и дедов, к семейной хронике.

Изображение людей и идеологического движения 60-х годов в «Зараженном семействе» — грубый памфлет. Здесь не место входить в историко-литературный анализ его. Нам важно лишь указать значение этой комедии для понимания социальной направленности творчества Толстого. Для историка литературы становится яснее и осязательнее те социальные оценки, которыми пронизаны и организованы «вечные» образы «Войны и мира».

«Сцены о пане, который обнищал», как бы связывают драматическое творчество 60-х годов с художественными исканиями Толстого после кризиса. Это — первая попытка драматизовать притчу. С идеологической же точки зрения это — как бы первое предвосхищение темы ухода. (Здесь — не добровольного.) Правда, тут еще и в помине нет будущего социально-этического радикализма Толстого. Обнищавший пан становится снова богатым паном и делается только добрее и скромнее.

II

Все пьесы, написанные Толстым после кризиса, в свою очередь распадутся на две группы. «Власть тьмы», «Плоды просвещения» и «От ней все качества» могут быть названы народными драмами. Как по своему языку, так и по основному идеологическому заданию они непосредственно примыкают, с одной стороны, к народным рассказам Толстого, а с другой — к его социально-этической и религиозной проповеди. «Петр Мытарь», «Живой труп» и «И свет во тьме светит» объединены общей для них темой ухода, темой глубоко автобиографической.

* Таковы и убеждения Константина Левина, который воплощает хозяйственные и идеологические искания самого Толстого.

Героя крестьянина в этой группе сменяет герой, принадлежащий к привилегированным классам, чувствующий все зло своего положения и своей жизни и пытающийся радикально порвать со своей средою. Если народные драмы стремятся, как к своему пределу, к мистерии («Власть тьмы»), то драмы последней группы стремятся к трагедии (особенно «И свет во тьме светит»).

«Власть тьмы» обычно считается подлинно крестьянской драмой. И сам Толстой говорил, что он хотел написать драму для народного театра и думал, что ее будут давать на балаганах *. И действительно, драма Толстого во многих отношениях заслуживает эпитета «крестьянская драма». Однако было бы ошибкою думать, что изображение крестьян и их мира не проникнуто элементами некрестьянской идеологии. Изображение крестьян и крестьянской жизни дано в свете идеологических исканий самого Толстого, а эти искания являются далеко не чистым и бесприимесным идеологическим выражением классовых устремлений самого крестьянства (той или иной его группы, конечно).

При анализе этой драмы прежде всего поражает следующая ее особенность: крестьянский мир, его социально-экономический строй и его быт кажутся в драме чем-то абсолютно неподвижным и неизменным. Они действительно лишь неподвижный фон для «душевного дела» героев. Деревенский быт Толстому служит лишь для конкретизации «общечеловеческой» и «вневременной» борьбы добра со злом, света с тьмою. Социально-экономический строй и крестьянский быт — вне действия драмы; они не создают конфликтов, движения, борьбы — они, как постоянное давление атмосферы, вовсе не должны ощущаться. Зло, тьма зарождаются в индивидуальной душе, в душе же и разрешаются. Сютаевское «все в тебе» положено в основу конструкции этой драмы. Капиталистического разложения деревни, борьбы с кулаком-мироедом и с чиновником, безземелья, ужасов гражданского бесправия — всего этого и в помине нет в драме Толстого. Но именно этим жила деревня 80-х годов. И именно об этом писали в 70-х и, особенно, в 80-х годах писатели-народники, правда по-своему идеализируя и искажая эти действительно кровные темы крестьянской жизни, перетолковывая их в духе своей народнической идеологии. Может быть, Толстой и нарочито противопоставляет в этой драме свою деревню деревне народнической литературы, «Власть тьмы» — «Власти земли» (очерк Глеба Успенского), народническому примату *социально-этического* —

* См.: Из воспоминаний С. А. Толстой // Толстовский ежегодник. 1912. С. 19.

свой примат *индивидуально-этического*, идеям земли и общины — идею Бога и индивидуальной совести.

«Власть тьмы» в понимании Толстого — это, конечно, менее всего власть невежества, порожденного экономическим и политическим гнетом, власть исторически сложившаяся и потому исторически же упразднимая. Нет, Толстой имеет в виду вечную власть зла над индивидуальной душой, которая однажды согрешила: один грех неизбежно влечет за собой другой грех — «Коготок увяз — всей птичке пропасть». И победить эту тьму может только свет индивидуальной совести. Поэтому драма его по своему замыслу является мистерией; поэтому-то и социально-экономический строй и крестьянский быт и великолепный, глубоко индивидуализованный крестьянский язык являются лишь неподвижным, неизменным фоном и драматически мертвой оболочкой для внутреннего душевного дела героев. Подлинные движущие силы крестьянской жизни, определяющие и крестьянскую идеологию, нейтрализованы, выключены из действия драмы.

Недаром носителем света в драме является полуюродивый старик Аким. Это — пролетаризирующийся крестьянин: хозяйство его разваливается, кормится он главным образом отхожим промыслом (чистит в городе клозеты); он уже почти порвал с интересами земли и крестьянского мира и находится где-то между деревней и городом. Он деклассирован, это почти юродивый странник, один из тех, которые в жизни Толстого сыграли немалую роль и каких он немало встречал на дороге у Ясной Поляны. Все это крестьяне, порвавшие с реальными интересами крестьянства, но не примкнувшие ни к какому иному классу или группе. Они, правда, сохранили еще крестьянскую закваску в своей идеологии, но, лишенная реальной динамической почвы, эта идеология вырождается в неподвижную и косную религию внутреннего дела, чисто отрицательную и враждебную жизни. Именно образ такого юродивого странника, хотя бы и прикрепленного, как Алеша Горшок, к чужому дому, все более и более становится в центре идеологии Толстого. Таким образом, то центральное идеологическое ядро, которое организует «Власть тьмы» и словесным носителем которого является Аким, вовсе не крестьянское. Это — идеология деклассирующегося, порывающего с классом, вышедшего из реального потока противоречивого классового становления человека. Есть в ней и оттенки идеологии «кающегося дворянина» (термин Михайловского), и оттенки идеологии мятущейся городской интеллигенции, есть, наконец, и оттенки идеологии пролетаризирующегося крестьянина, глубоко уловленные Толстым. Эта идеология и легла в основу «Власти тьмы».

Здесь необходимо отметить следующее. В религиозном мировоззрении Толстого нужно учитывать борьбу двух начал. Одно начало по своему идеологическому содержанию и по своей классовой природе близко к европейскому, протестантскому (кальвинистическому) сектантству с его благословением даров земных, с его освящением продуктивного труда, благосостояния и хозяйственного роста. Другое начало глубоко родственно восточному сектантству, особенно различным буддийским сектам с их бродяжничеством, с их враждой ко всякой собственности и ко всякой внешней деятельности. Если первое начало роднит Толстого с крепким крестьянином-домостроителем в Европе, и особенно с фермером-колонизатором в Америке, то второе начало роднит его с Китаем и с Индией. Оба эти начала борются в мировоззрении Толстого, но побеждает последнее, восточное, бездомное. Если в 70-х годах тот крестьянин, на которого ориентировался Толстой, был крепкий хозяин-домостроитель, если в 1870 году Толстой собирался писать роман о современном Илье Муромце, если позже, в 1877 году, он проектировал крестьянский роман о переселенцах, колонизирующих обширные восточные земли, и хотел изобразить в нем «мысль народа» в смысле силы завладевающей*, то мы видим, что в 1886 году Толстой строит народную драму вовсе не на этой «силе завладевающей». Аким, если бы ему пришлось окончательно порвать со своей деревней, никогда не стал бы колонизатором новых земель — он стал бы бездомным юродивым странником по большим дорогам России.

Игнорировать эти два начала и их борьбу в религиозной идеологии Толстого нельзя. Поэтому и толстовство — явление сложное: оно может быть как кулацкой, так и «бездомной» (можно, пожалуй, сказать — люмпен-пролетарской) природы. Одни усваивают у Толстого его протестантские, активные моменты, но отказываются от его восточного радикализма и неделанья. Другие, наоборот, тяготеют к восточной стихии в его учении. И последние правильнее понимают позднего, отошедшего от жизни Толстого.

В «Плодах просвещения» мы видим как бы снова победу протестантского, можно сказать пуританского, начала идеологии Толстого. Крепкий мужик-хозяин с его тягой к земле, мужик реальных земных дел нужен для противопоставления фиктивной выдуманной жизни бар. Не внутреннее дело индивидуальной совести, а вопросы земли и хозяйственного роста («сила за-

* См.: Дневник С. А. Толстой. 1860—1891. Изд. Сабашниковых, 1928. С. 37.

владевающая») создают контрастную параллель к спиритической свистопляске просвещенных городских бар. Мужик, именно как производитель материальных благ, нужен здесь как контраст к бесплодному паразитизму господ.

Последние три драмы Толстого посвящены «теме ухода». «Петр Мытарь», продающий себя самого как раба, чтобы отдать все, что у него есть (всей собственности ему не позволяет отдать семья), барин Федя Протасов, увидевший ложь окружающей его жизни («А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...») и ставший «живым трупом», чтобы не мешать чужой жизни, и, наконец, Николай Иванович Сарынцов, переживающий трагедию неосуществимого ухода от семьи и из дома, воплощают одну и ту же идею невозможности какой бы то ни было активной деятельности в существующих социальных условиях и в то же время идею отрицания какой бы то ни было реальной внешней борьбы за изменение этих социальных условий. Все они решают проблему индивидуального выхода из зла, личного неучастия в нем. Они, как Петр Мытарь, готовы были бы скорее продать себя самих как рабов, чем вступить в реальную борьбу за уничтожение всякого рабства. Не объективные противоречия самой действительности определяют здесь драму, а противоречия личного индивидуального положения порывающего со своим классом индивида. И тот путь, на который они хотят вступить и который может избавить их лично от участия в социальном зле, — та же большая дорога восточного скитальца-аскета.

