

которых увлечений. Так, он утверждает, будто бы Слепцов единственный из всей плеяды прозаиков обладал талантом публициста. Достаточно назвать Помяловского, с блеском проявившего свой публицистический талант хотя бы в «Очерках бурсы», чтобы убедиться в неоправданности этого суждения.

В ряде своих очерков автор учел позднейшую литературу, сделав в примечаниях ссылки на нее. Хочется высказать сожаление, что это не коснулось статьи о Чехове, кстати сказать, являющейся интересной заявкой на книгу о великом драматурге и новеллисте. Лживая легенда о Чехове, слабом, безвольном, аполитичном писателе, создававшаяся в дореволюционной критике, была развеяна усилиями всего советского литературоведения, а не только автором «Людей и книг». К. Чуковский почему-то останавливается лишь на работах 20-х годов. Между тем в позднейшей литературе мы знаем ряд исследований, по-новому прочитавших Чехова. Нельзя также забывать и о заслугах МХАТа, его великих основателей, своей трактовкой чеховских пьес немало сделавших для ниспровержения ложных концепций о Чехове, его идеалах, образах.

В статье «Тема денег в творчестве Некрасова» дана односторонняя характеристика 40-х годов. Сороковые годы в нашем представлении — это прежде всего эпоха Белинского, Гоголя, Лермонтова, «натуральной школы», пора напряженной работы пытливейшей исследовательской мысли. Автор же слишком увлекся, рисуя внешнюю картину эпохи (поток обывательщины, засилье пошлых водевилей, меркантильные интересы), и читателю неясно, почему Белинский в этой картине оказался «где-то на задворках» (стр. 315), когда он-то, в сущности, и определял лицо своего времени.

Далее. Если Чернышевский должен был еще доказывать, что «чистое искусство» лишь на словах является искусством для искусства, на самом же деле преследует определенные политические цели, то автору рецензируемой книги вряд ли стоит угрекать советских литературоведов, именующих Дружинина приверженцем искусства для искусства, в том, что они тем самым говорят не о главном, а второстепенном в его теории. Когда литературовед называет Дружинина теоретиком искусства для искусства, этим он указывает на охранителя устоев, противника передовых идей, и не вкладывает в свои слова иного смысла.

Дело, однако, не в мелких недостатках. Ищущая исследовательская мысль, преодолевающая штамп и открывающая новое, счастливо избегая схемы, добросовестность ученого, взвешивающего все факты за и против, мастерство литературоведа-художника, все время помнящего о том, что предмет его изучения — искусство, вот те причины, которые позволяют видеть в труде К. Чуковского книгу на многие годы.

*Н. ЖДАНОВСКИЙ*

### **О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ЧЕХОВА И ТОЛСТОГО \***

На первой же странице работы В. Лакшина справедливо указано на те возможности, которые таит в себе сравнительный способ изучения литературных явлений, теоретически заостренное сопоставление творчества разных авторов: «Сравнительный анализ, опирающийся на конкретно-историческую основу, дает возможность

---

\* В. Я. Л а к ш и н, Искусство психологической драмы Чехова и Толстого. «Дядя Ваня» и «Живой труп», Изд. МГУ, 1958, 86 стр.

взглянуть на историю литературы как на процесс... выяснить закономерность появления и исчезновения некоторых художественных тенденций и принципов» (стр. 4). В работе дан сравнительный анализ двух шедевров русской драматургии — «Дяди Вани» Чехова и «Живого трупа» Толстого.

Автор опирается на мысль Белинского: «...если есть идеи времени, то есть и формы времени». Вскрыть *закономерность* возникновения в русской драматургии конца XIX века «психологической драмы» как новой «формы времени», выявить общие для ее создателей — Чехова и Толстого — принципы психологической характеристики, показать ее как *новый этап развития русской реалистической драмы* — такова цель рецензируемой книги.

Несмотря на то, что драматургии Чехова и пьесе «Живой труп» посвящена огромная научная литература (ряд ценных работ появился в последнее время), книга В. Лакшина по своей проблематике не повторяет имеющихся работ.

Сравнительный способ анализа В. Лакшин считает наиболее соответствующим своей научной цели. Но сравнительный анализ сам по себе — еще не методология; сравнение творчества разных писателей всегда опирается на тот или иной направляющий принцип. Основания и критерии, согласно которым производится сравнение, играют здесь решающую роль, определяя меру успеха исследователя. Мы поэтому сосредоточим главное внимание на методологической стороне работы В. Лакшина. (С точки зрения фактической осведомленности и полноты знания материала работа не вызывает замечаний: эти качества в полной мере ей присущи и являются ее очевидным достоинством.)

«Идеям времени», социально-историческим основам новаторства Толстого и Чехова — драматургов посвящена первая глава работы. Сразу, однако, обращает на себя внимание, что разговор об «идеях времени» сводится к характеристике той социальной среды, которая выступила в упомянутых пьесах Чехова и Толстого в качестве *объекта изображения*. В. Лакшин находит у обоих драматургов общность «социально-психологического материала» и полагает, что таким общим объектом изображения, *обусловившим* близость творческих задач и самый психологизм как художественный принцип, явилась русская интеллигенция той поры.

«Герои пьес Чехова и драмы Толстого «Живой труп» — это представители сложной и пестрой общественной группы, называемой «интеллигенцией конца XIX века» (стр. 10). Оговаривается неоднородность этого социального слоя, его дифференциация, выделение интеллигенции буржуазной и интеллигенции, примыкавшей к социал-демократическому движению. Уточняется, что речь пойдет главным образом не об этих крайних группах с отчетливым классовым и идеологическим лицом, а о широком общественном слое «бессословной» интеллигенции.

Надо сказать, что сближение героев пьес Чехова и драмы Толстого как «представителей» данной социальной среды кажется нам натяжкой. Если у Чехова эта среда действительно является предметом изображения и понимание ее социального облика необходимо для понимания характеров действующих лиц, то в «Живом трупе» Толстого мы встречаемся с героем иного типа. Типическое содержание образа Федя Протасова едва ли прояснится, если в нем обнаружат отражение, пусть даже «своеобразное и сложное» (как уточняет В. Лакшин на стр. 82), психологии среднего русского интеллигента.

По мнению В. Лакшина, драма Толстого «как бы распадается на две части», в каждой из которых — особый характер конфликта (стр. 51). В пяти первых дейст-

виях нарисована семейная трагедия Протасовых; противоречие Феди с обществом не представлено в виде прямого столкновения, выявлено через психологическое состояние; характер конфликта близок конфликтам чеховских пьес. В последнем действии Протасов приходит в «прямое столкновение» с законом и общественным порядком, что чеховским пьесам не свойственно. Это членение единого и цельного организма пьесы Толстого очень искусственно; оно служит концепции исследователя, помогает ему «выделить» в облике главного героя «Живого трупа» черты того же жизненного оригинала, социального прототипа, который стоит и за чеховскими персонажами.

В рассуждении автора о конфликте «Живого трупа» затемняется внутренняя связь всех частей и компонентов пьесы. Между тем в критической литературе о драме ее композиция получила определение «ретроспективной»: финальные события не просто присоединяются к предшествующим, их завершая, но объясняют их смысл и значение, обнажают предпосылки всего происшедшего, источники и мотивы поведения и переживаний действующих лиц. Существо заключительных событий — не в «прямом столкновении» с общественным злом; самое существенное здесь в том, что смысл психологического состояния Феди, источник трагизма его *особого положения* стали понятны тогда, когда и он и другие участники семейной драмы — Каренины — оказались в *одинаковом положении* по отношению к закону и власти. Это сопоставление и дает моральную оценку всего предшествующего поведения Карениных и Протасова. Финал «Живого трупа» не просто дает решение новыми средствами («сюжетное столкновение») того же характера, который в первых действиях был раскрыт через психологический анализ; финал определяет общую характерность конфликта в целом.

Целостность конфликта, видимо, не привлекла исследователя, ибо она открывает такого Федю Протасова, в котором никак, нам кажется, невозможно, даже с оговорками, увидеть «представителя» бессловной интеллигенции. Это значило бы только сузить социально-типическое значение этого характера; это так же мало плодотворно, как изыскивать прототип Феди в дворянской среде (откуда он вышел) или объяснять его характер деклассированным существованием, к которому он пришел.

В отличие от героя драмы Толстого о персонажах чеховских пьес можно действительно говорить как о людях, за которыми непосредственно стоит определенная среда и именно та, на которую указывает В. Лакшин. Автор прав, заявляя, что чеховские герои — «часть среды, а не нечто ей противостоящее». Правильное определение объекта изображения в данном случае весьма существенно, ибо нередки еще попытки «поляризовать» чеховских героев, дифференцировать их по лагерям, усмотреть в таких, например, лицах, как Астров, Елена Андреевна, Чебутыкин, черты интеллигенции буржуазной, заявить, что они «разоблачаются» писателем. В. Лакшин справедливо протестует против подобных тенденций. Известная общность в психологии и поведении объединяет, «в той или иной мере, таких разных персонажей, как Астров, Войницкий, Елена Андреевна, а также сестры Прозоровы, Вершинин, Тузенбах, Чебутыкин...» (стр. 34).

Однако и в том случае, когда объект изображения определен правильно, невозможно объяснить творческие принципы художника, исходя из объекта. А именно это характеризует способ анализа В. Лакшина. Его недостаток особенно явственно обнаруживают натяжки, допущенные в отношении «Живого трупа». Но и чеховские пьесы не больше подкрепляют точку зрения В. Лакшина, хотя в этих пьесах действительно изображена «средняя» русская интеллигенция предреволюционной поры.

В. Лакшин говорит о роли мировоззрения писателя, о недопустимости смешения

Чехова с его героями, цитирует известные горьковские слова о «высшей точке зрения с которой Чехов смотрит на мир. Но, к сожалению, эти заявления остаются декларативными. Различие между писателем и его героями почти не улавливается из анализа В. Лакшина. «Критическое отношение к действительности и нечеткость положительной программы», — так определены «сильные и слабые стороны» мировоззрения Чехова; когда же речь идет об Астрове или Войничком, говорится об остром недовольстве окружающей действительностью и отсутствии целей.

Чеховское «представление жизни», «высшую точку зрения», о которой писал Горький, В. Лакшин связывает с идеями общедемократического подъема (стр. 13). Но во многих местах работы говорится о настроениях и идеях общедемократического подъема как о черте «социальной психологии интеллигенции предреволюционного периода» (стр. 10, 12, 18), то есть того объекта, который рисуется в драмах Чехова. Грань, отделяющая изображаемый объект от сознания писателя, осмысляющего и оценивающего его, все время теряется.

Получается в конечном счете, что объект отпечатывается в произведении, выступая как определяющее и решающее начало художественной деятельности. Следя за тем, как разбирает В. Лакшин, например, образ Войничкого, мы видим, что содержание художественного характера отождествляется, по существу, с содержанием отраженного в нем типа действительности. Для хода мысли исследователя типичен, например, такой переход: сказав о чеховских героях, не удовлетворенных жизнью, страдающих от ее пошлости, мечтающих о лучшем будущем, автор продолжает: «Эти свойства общественной психологии «бессловной» интеллигенции периода демократического подъема...» (стр. 34).

Каково же чеховское «представление жизни» (художественный метод Чехова, с высоты которого он осмысляет изображаемый объект)? Обратим внимание на известное по разным источникам отношение Толстого к «Дяде Ване» Чехова. Вл. И. Немирович-Данченко писал автору «Дяди Вани», что Толстой нашел в пьесе «блестящие места», но отметил отсутствие «трагизма положений». «Трагедия на пустом месте», — этот отзыв передан Н. Ежовым. Обычно эти высказывания приводятся как пример непонимания Толстым драматургических принципов Чехова.

Между тем несомненно, что эти отзывы схватывают одну из существеннейших черт содержания чеховской драмы. Ее герои в самом деле лишены «трагизма положений», если иметь в виду их положение в собственной среде. Их судьба перестает быть драматичной, если в них видеть лишь «представителей» среды. Но чеховские образы исполнены истинного драматизма, ибо Чехов смотрит на изображаемую среду с такой точки зрения, которая позволяет почувствовать, что не в ней, собственно, дело, позволяет передать ее относительную незначительность в судьбе героев. Чеховские герои, являющиеся «частью среды», не выступающие в оппозиции к ней, вместе с тем далеко не в той степени зависят от нее и в нее замкнуты как «лишние люди» литературы первой половины века, которые находились в открытом разладе со своей классово-средой, но вся суть которых была в неспособности «выйти из ящика», по выражению Добролюбова.

Если согласиться с распространенным мнением (его разделяет и В. Лакшин, стр. 27), что конфликты чеховских пьес разрешаются «в психологически-бытовом плане» и что в этом выразилась нечеткость и неясность положительного идеала писателя, — то нельзя тут же не подчеркнуть, что в акцентировании незначительности бытового плана в судьбах действующих лиц выразилась сила чеховского метода.

Герои Чехова — часть своей среды, но сама эта среда вовсе не полностью определяет характеры героев. Федя Протасов, напротив, дан как *индивидуальность*, его невозможно «прикрепить» только к одной какой-либо определенной социальной среде. Так, идя глубоко различными, во многом даже противоположными путями, Толстой и Чехов воплощают оба в своей драматургии общую закономерность литературного процесса: расширение социальной детерминации характеров, соотнесенность каждой личности с общим течением жизни.

Задача, которую перед собой поставил В. Лакшин, требовала находить самое глубокое *общее* через выяснение *различий*, обнажение *специфического* для каждого из сопоставляемых художников. Это позволило бы расширить основу сближения двух писателей. Поиски специфического были бы гораздо более эффективны, чем изыскание у Чехова и Толстого одних сторон схожих, других отличных, одних более, других менее близких, как это подчас получается у В. Лакшина.

Справедливо, что оба драматурга дают картину психического процесса, течения и смены настроений и чувств. Противоречивость, сложность, текучесть характеров — все эти определения верны; но, установив это «общее», В. Лакшин не идет к раскрытию специфичности его проявления у Чехова и Толстого. И верные определения становятся нивелирующими, они скрадывают очень различное понимание противоречивости и текучести и разное к ним отношение у того и другого писателя. Для Толстого непрерывный поток чувств и мыслей его героя — залог изменения действительности, это то, что идет навстречу объективному развитию жизни, стихийно ему соответствует. У Толстого мы находим апологетическое отношение к текучести и внутренней противоречивости характера (Феди Протасова, например), в то время как оттенок иронии явственно ощутим в отношении Чехова к противоречиям его героев.

Принятый автором способ анализа чрезвычайно затруднил, нам кажется, решение центральной проблемы работы — проблемы закономерности рождения психологической драмы.

Детализация внутренней жизни, изображение душевного процесса, смены чувств, их оттенков и переходов, сложность, противоречивость, неоднолинейность, «текучесть» характеров — словом, психологический анализ как особый способ типизации — предстает у В. Лакшина как прямое производное от «нецельности, противоречивости, неопределенности намерений» (стр. 82), «неясности конечных целей, непоследовательности, нерешительности» (стр. 11), которые были свойственны психологии русской интеллигенции, выступившей в пьесах Чехова, а также, по мнению В. Лакшина, в «Живом труп» Толстого в качестве предмета изображения.

Автор приводит целый ряд высказываний современников о психологии этой общественной группы: «размагниченный интеллигент», «бесхарактерность нашей интеллигенции», «мягкое железо», «люди надтреснутые, с надсадом и надрывом» и, наконец, «болезнь характера» (из отзыва А. Санина о «Дяде Ване»).

Что касается Феди Протасова, то не внутренняя раздвоенность составляет главное содержание его психологии, а напряженные духовные искания; болезненная чуткость этого человека — признак душевного *здоровья*, и именно оно акцентировано писателем и выделяет Федю среди других. Применительно же к чеховским характерам гораздо больше оснований говорить о «болезни характера»; и не то, что В. Лакшин говорит об этом, вызывает возражение, а то, что он специфику психологического анализа выводит из особенностей изображаемой писателем среды.

Сущность художественного психологизма, таким образом, обедняется; он связывается с изображением человека нецельного, раздвоенного, «надтреснутого». «Диалектика характера» (хороший термин, найденный В. Лакшиным) фаталистически соединяется с этими качествами. Такое представление о могучем художественном открытии, столь много значившем для изображения в литературе духовного развития, *роста* личности, кажется нам довольно односторонним.

Кроме того, если выводить углубленную психологическую характеристику в драмах Чехова и Толстого из особенностей интеллигенции, совершенно невозможно объяснить, как на такой узкой исторической основе мог возникнуть художественный принцип, имевший значение для «развития реалистического метода в целом», как о том пишет сам В. Лакшин на стр. 46. Автор не почувствовал несоизмеримости сближаемых им явлений.

В. Лакшин совершенно прав, стремясь найти для нового художественного принципа «основу в реальной исторической действительности» (стр.8). Но он, на наш взгляд, неправ, находя эту основу в объекте изображения. Она гораздо более широка; Толстой и Чехов потому великие художники, что решающие объективные закономерности, определяющие лицо эпохи, направляли их сознание, формировали их метод. Качественным художественным *методом*, а не просто отражением свойств объекта, явился и психологический анализ. Его действительной основой, нам кажется, были те процессы расширения жизненных связей личности, «общего подъема чувства личности», которыми, по характеристике Ленина, была отмечена русская пореформенная и предреволюционная жизнь.

На этой основе мог возникнуть психологический анализ как «осознанный творческий принцип» (выражение В. Лакшина, стр. 24), который уже в свою очередь сказывался на изображении писателем избранного им объекта (в большинстве случаев очень различного у Толстого и Чехова, различного и у каждого из них в разных произведениях). При этом сама по себе повышенная роль психологического анализа в творчестве этих писателей знаменовала новые представления о социальной обусловленности характеров.

Последняя глава посвящена анализу элементов художественной формы, приемов психологического мастерства драматургов. Здесь есть целый ряд самостоятельных и ценных наблюдений. Таковы замечания об использовании Чеховым отдельных слов в роли психологических пауз, оригинальное истолкование реплики Астрова о «жарище в Африке». Интересно наблюдение, что Толстой в сравнении с Чеховым наделяет большей характерностью речь своих героев, индивидуализирует весь строй их речи (стр. 66).

Обидно, что хорошие наблюдения, которые мы находим в последней главе, из-за общего несовершенства в способе анализа повисают в воздухе. Последняя глава походит на собрание отдельных фрагментов, в каждом из которых констатируется наличие или отсутствие того или иного «приема» у Чехова или Толстого. Чеховской особенностью, чуждой Толстому, является лиризм; одним из открытых Чеховым (и своеобразно использованных Толстым) приемов эмоционально-психологической характеристики были паузы и т. д. Вывод, который объединил бы эти наблюдения над «приемами», мог бы заключаться лишь в том, что Толстой и Чехов оба — «мастера» психологического анализа.

«Сама действительность,— читаем на стр. 18,— толкала авторов «Дяди Вани» и «Живого трупа» на изображение сложных, внутренне противоречивых, «пестрых»

характеров. С другой стороны, большее внимание к миру человеческой души, изображение «тайного тайных» было возможно лишь благодаря совершенствованию мастерства реалистов-психологов.

Здесь, может быть, наиболее выпукло выступает главный просчет автора в самом подходе к проблеме. Выделяя, с одной стороны, объект изображения как материал самой действительности, а с другой — моменты формы как мастерства, владения «приемами», исследователь, на наш взгляд, упускает из поля зрения *свой предмет*, а именно — *художественное содержание*. Основой его и являются характеры Толстого и Чехова; это не просто зафиксированные с помощью соответствующих «приемов» черты социальных типов действительности, — это характеры, созданные художниками, заключающие в себе их мысль, творческое обобщение изображаемой жизни.

В примечании на стр. 49 В. Лакшин предлагает различать понятия социального и сюжетного конфликта. Социальный конфликт — конфликт реальной действительности, сюжетный — «это конкретные столкновения, взаимоотношения действующих лиц произведения. Если сюжетные конфликты отражают социальный конфликт, они приобретают значение типическое. Таким образом, сюжетные конфликты являются как бы формой выражения конфликта социального».

Итак, сама действительность дает литературе новое содержание; все дело в том, умеет ли найти художник для изображения новых явлений действительности «соответствующие новые формы» (стр. 24). Автор сравнивает драматургию Толстого и Чехова с пьесами рядовых драматургов-современников, изображавших русскую интеллигенцию (распространенный, но мало плодотворный, по нашему мнению, прием литературоведческого изучения, когда творчество больших художников сопоставляется по объекту с произведениями незначительных авторов; правда, в рецензируемой работе сравнительно немного таких сопоставлений). Предмет изображения у этих авторов и в драмах Толстого и Чехова один и тот же; в пьесах Тимковского, Чирикова те же социально-типические черты психологии интеллигенции — раздвоенность, нецельность, — говорит В. Лакшин и ставит вопрос: можно ли говорить о «диалектике характера» у этих драматургов? Очевидно, что нет, но как объяснить это? Объяснение, вытекающее из анализа В. Лакшина: Чехов и Толстой умели найти для нового содержания (которое, как получается, уже дано жизнью как великому, так и среднему писателю) соответствующие формы, владели «мастерством» психологического анализа, в то время как драматурги, вроде В. Тихонова и Е. Карпова, пытавшиеся изображать психологию действующих лиц, «пользовались при этом однообразными, рутинными приемами» (стр. 59).

С одной стороны, конфликты и типы действительности, с другой — «формы» их выражения, «мастерство». Мелкие детали формы, анализируемые в последней главе (паузы, речь героев и автора, диалоги и монологи), вместо обнаружения в себе сущности художественного содержания характеров, превратились в условные знаки, фиксирующие психологию жизненного прототипа, русского «среднего» интеллигента.

Общая цель исследования В. Лакшина — определение закономерностей литературного процесса на конкретном материале — в высшей степени плодотворна. В книге немало интересных наблюдений и характеристик. Но, кажется нам, в самой методологии автора, которая организует эти наблюдения и характеристики, есть слабости, снижающие полезность его работы.