

«ТОНКИЙ ЯД», СИНТЕЗ

Он тонкий разливал
в своих твореньях яд.

Подведем итоги всему сказанному. Мы везде при рассмотрении каждого из элементов построения басни в отдельности вынуждены были вступить в противоречие с тем объяснением, которое давалось этим элементам в прежних теориях. Мы старались показать, что басня по историческому своему развитию и по психологической своей сущности разбилась на два совершенно различных жанра и что все рассуждения Лессинга всецело относятся к басне прозаической и потому его нападки на поэтическую басню как нельзя лучше указывают на те элементарные свойства поэзии, которые стала присваивать себе басня, как только она превратилась в поэтический жанр. Однако все это только разрозненные элементы, смысл и значение которых мы старались показать каждого порознь, но смысл которых в целом нам еще непонятен, как непонятно самое существо поэтической басни. Ее, конечно, нельзя вывести из ее элементов, поэтому нам необходимо от анализа обратиться к синтезу, исследовать несколько типических басен и уже из целого уяснить себе смысл отдельных частей. Мы опять встретимся все с теми же элементами, с которыми имели дело и прежде, но смысл и значение каждого из них уже будет определяться строем всей басни.

В качестве предмета исследования мы остановились на баснях Крылова, синтетическому разбору которых и посвящена настоящая глава.

«Ворона и Лисица»

Водовозов указывает на то, что дети, читая эту басню, никак не могли согласиться с ее моралью (1862, с. 72—73).

Уж сколько раз твердили миру,
Что лезть гнусна, вредна; но только все не впрок,
И в сердце лстец всегда отыщет уголок.



И в самом деле, эта мораль, которая идет от Эзопа, Федра, Лафонтена, в сущности говоря, совершенно не совпадает с тем басенным рассказом, которому она предпослана у Крылова. Мы с удивлением узнаем, что существуют сведения, по которым Крылов уподоблял сам себя этой лисице в своих отношениях к графу Хвостову¹⁶, стихи которого он долго и терпеливо выслушивал, похваливал, а затем запрашивал у довольного графа деньги взаймы (В. Кеневич, 1868, с. 19).

Верно или неверно это сообщение — совершенно безразлично. Достаточно того, что оно возможно. Уже из него следует, что едва ли басня действительно представляет действия лисицы как гнусные и вредные. Иначе едва ли кому-нибудь могла бы закрасться мысль, что Крылов себя уподобляет лисице. И в самом деле, стоит вчитаться в басню, чтобы увидеть, что искусство льстеца представлено в ней так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление, совершенно обратное тому, которое подготовила мораль*. Он никак не может согласиться с тем, что лесь гнусна, вредна, басня, скорей, убеждает его или, вернее,

* Замечательно, что на подобные факты наталкивались и люди, смотрящие с противоположной точки зрения на басню. Ср. у В. Воловова: «Басня «Ворона и Лисица» изображает ловкость и изворотливость лисы, которая выманивает сыр у глупой вороны. Ее нравственная мысль — показать, как бывает наказан тот, кто поддается на льстивые слова, — урок, очень практический и полезный неопытным людям. Но с другой стороны, искусство льстеца здесь представлено так игриво, что несколько не видно гнусности лжи. Лисица чуть ли не была права, обманывая ворону, которой вся вина состоит в одной ее глупости: плутовка забавляет вас своею хитростью, и вы не чувствуете к ней ни малейшего презрения. Здесь смех, возбуждаемый глупой вороной, в ином случае был бы не совсем нравствен. Если над ней посмеется ребенок, сам наклонный ко лжи и лукавству, то цель басни вряд ли будет достигнута» (1862, с. 72—73).

«Басня «Тришкин кафтан» заключает на вид очень простой и забавный рассказ. Тришка обрезает рукава, чтобы залатать локти, обрезает фалды и полы, чтобы наставить рукава. Но если вы захотите объяснить, как следует, смысл этой басни, то вам придется обратиться к предметам, выходящим из круга детских понятий. Дитя скорей поймет, что Тришка был искусен в своем деле; применив же басню к детскому быту, мы лишим ее сатиры (там же, с. 74).



заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно проучила ее. Чему мы обязаны этой переменной смысла? Конечно, поэтическому рассказу, потому что, расскажем мы то же самое в прозе по рецепту Лессинга и не знаем мы тех слов, которые привела лисица, не сообщит нам автор, что у вороны от радости в зобу дыханье сперло, и оценка нашего чувства была бы совершенно другая. Именно картинность описания, характеристика действующих лиц, все то, что отвергали Лессинг и Потебня у басни, — все это является тем механизмом, при помощи которого наше чувство судит не просто отвлеченно рассказанное ему событие с чисто моральной точки зрения, а подчиняется всему тому поэтическому внушению, которое исходит от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова. Уже перемена, которую допустил Сумароков¹¹⁷, заменивший ворона прежних баснописцев вороной, уже эта небольшая перемена содействует совершенной перемене стиля, а между тем едва ли от перемены пола переменялся существенно характер героя. Что теперь занимает наше чувство в этой басне — это совершенно явная противоположность тех двух направлений, в которых заставлял его развиваться рассказ. Наша мысль направлена сразу на то, что лезть гнусна, вредна, мы видим перед собой наибольшее воплощение льстеца, однако мы привыкли к тому, что льстит зависимый, льстит тот, кто побежден, кто выпрашивает, и одновременно с этим наше чувство направляется как раз в противоположную сторону: мы все время видим, что лисица по существу вовсе не льстит, издевается, что это она — господин положения, и каждое слово ее лести звучит для нас совершенно двойственно: и как лезть, и как издевательство.

«Голубушка, как хороша!
Ну что за шейка, что за глазки!..
Какие перушки! Какой носок!»

И т. д.

И вот на этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверняка, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть.



Все остальные поэтические приемы, выбор слов и т. п. подчинены этой основной цели. Поэтому нас не трогает, когда Сумароков приводит слова лисицы в следующем виде:

И полугай ничто перед тобой, душа;
Прекраснее сто крат твои павлиньи перья

и т. д.

К этому надо еще прибавить то, что самая расстановка слов и самое описание поз и интонация героев только подчеркивают эту основную цель басни. Поэтому Крылов смело отбрасывает заключительную часть басни, которая состоит в том, что, убегая, лисица говорит ворону: «О ворон, если бы ты еще обладал разумом».

Здесь одна из двух черт издевательства вдруг получает явный перевес. Борьба двух противоположных чувств прекращается, и басня теряет свою соль и делается какой-то плоской. Та же басня кончается у Лафонтена, когда лисица, убегая, насмехается над вороном и замечает ему, что он глуп, когда верит лстецам. Ворон клянется впредь не верить лстецам. Опять одно из чувств получает слишком явный перевес, и басня пропадает.

Точно так же самая лесь лисицы представлена совсем не так, как у Крылова: «Как ты прекрасен. Каким ты мне кажешься красивым». И, передавая речь лисицы, Лафонтен пишет: «Лисица говорит приблизительно следующее». Все это настолько лишает басню того противочувствия, которое составляет основу ее эффекта, что она как поэтическое произведение перестает существовать.

«Волк и Ягненок»

Мы уже указали на то, что, начиная эту басню, Крылов с самого начала противопоставляет свою басню действительной истории. Таким образом, его мораль совершенно не совпадает с той, которая намечена в первом стихе: «У сильного всегда бессильный виноват».

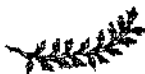
Мы уже цитировали Лессинга, который говорит, что при такой морали в рассказе делается ненужной самая существенная его часть, именно — обвинение волка. Опять легко увидеть, что басня протекает все время в двух направ-



лениях. Если бы она действительно должна была показать только то, что сильный часто притесняет бессильного, она могла бы рассказать простой случай о том, как волк растерзал ягненка. Очевидно, весь смысл рассказа именно в тех ложных обвинениях, которые волк выдвигает. И в самом деле, басня развивается все время в двух планах: в одном плане юридических препирательств, и в этом плане борьба все время клонится в пользу ягненка. Всякое новое обвинение волка ягненок парализует с возрастающей силой; он как бы бьет всякий раз ту карту, которой играет противник. И наконец, когда он доходит до высшей точки своей правоты, у волка не остается никаких аргументов, волк в споре побежден до самого конца, ягненок торжествует.

Но параллельно с этим борьба все время протекает и в другом плане: мы помним, что волк хочет растерзать ягненка, мы понимаем, что эти обвинения только придирка, и та же самая игра имеет для нас и как раз обратное течение. С каждым новым доводом волк все больше и больше наступают на ягненка, и каждый новый ответ ягненка, увеличивая его правоту, приближает его к гибели. И в кульминационный момент, когда волк окончательно остается без резонов, обе нити сходятся — и момент победы в одном плане означает момент поражения в другом. Опять мы видим планомерно развернутую систему элементов, из которых один все время вызывает в нас чувство, совершенно противоположное тому, которое вызывает другой. Басня все время как бы дразнит наше чувство, со всяким новым аргументом ягненка нам кажется, что момент его гибели оттянут, а на самом деле он приближен. Мы одновременно сознаем и то и другое, одновременно чувствуем и то и другое, и в этом противоречии чувства опять заключается весь механизм обработки басни. И когда ягненок окончательно опроверг аргументы волка, когда, казалось бы, он окончательно спасся от гибели — тогда его гибель обнаруживается перед нами совершенно ясно.

Чтобы показать это, достаточно сослаться на любой из приемов, к которым прибегает автор. Как величественно, например, звучит речь ягненка о волке:



«Когда светлейший Волк позволит,
Осмелюсь я донести, что ниже по ручью
От Светлости его шагов я на сто пью;
И гневаться напрасно он изволит.»

Дистанция между ничтожеством ягненка и всемогуществом волка показана здесь с необычайной убедительностью чувства, и дальше каждый новый аргумент волка делается все более и более гневным, ягненка — все более и более достойным, и маленькая драма, вызывая разом полярные чувства, спеша к концу и тормозя каждый свой шаг, все время играет на этом противочувствии.

«Синица»

Этот рассказ имеет в своей основе как раз ту самую басню о Турухтане, с которой мы встретились у Потебни. Мы помним, что уже там Потебня указывал на противоречивость этой басни, что она разом выражает две противоположные мысли: первую — ту, что слабым людям нельзя бороться со стихиями, другую — ту, что слабые люди могут иногда побеждать стихию. Кирпичников¹¹⁸ сближает обе басни (1896, с. 194). Следы этого противоречия сохранены и в крыловской басне: гиперболичность и неверность этой истории могли бы дать повод многим критикам для того, чтобы указать на всю невероятность и неестественность, которую Крылов допустил в сюжете этой басни. И в самом деле, она совершенно явно не гармонирует с той моралью, которой она кончается:

Примолвить к речи здесь годится,
Но ничего не трогая лица:
Что делом, не сведя конца,
Не надобно хвалиться.

В самом деле, этого никак не следует из басни. Синица затеяла такое дело, в котором она не только не свела конца, но и не могла начать начала. И совершенно ясно, что смысл этого образа — синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой трагической невозможности того предприятия, которое она затеяла.



Это совершенно ясно из варианта одного стиха, который впоследствии был выброшен:

Как басню эту толковать? —
Не худо выше сил нам дел не затевать...

и т. д.

Речь, следовательно, идет действительно о непосильном предприятии, и стоит только обратиться к самому рассказу, чтобы увидеть, что острота басни в том и заключается, что, с одной стороны, подчеркивается необычайная реальность затеянного предприятия, с другой стороны, читатель все время подготовлен к тому, что предприятие это вдвойне невозможно. Самые слова «сжечь море» указывают на то внутреннее противоречие, которое заключено в этой басне. И вот эти бессмысленные слова Крылов, несмотря на их бессмыслицу, реализует и заставляет зрителя переживать как реальные в ожидании этого чуда. Всмотреться в то, как описывает Крылов поведение зверей, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к фавуле.

Летят стадами птицы;
А звери из лесов сбегаются смотреть,
Как будет Океан и жарко ли гореть.
И даже, говорят, на слух молвы крылатой,
Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлепать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тороватый
Не даывал секретарям.
Толнятся: чуду всяк заранее дивится
Молчит и, на море глаза уставя, ждет;
Лишь изредка иной шепнет:
«Вот закипит, вот тотчас загорится!»
Не тут-то: море не горит.
Кипит ли хоть? — и не кипит.

Уже из этих описаний совершенно ясно, что Крылов взялся в басне за реализацию бессмыслицы, но обставил ее так, точно речь идет о самом обыденном и естественном деле. Опять описание и предприятие находятся в самом дисгармоничном несоответствии и возбуждают в нас совершенно



противоположное к себе отношение, которое оканчивается удивительным результатом. Каким-то незаметным для нас громоотводом молния нашей насмешки отводится с самой синицы и поражает — кого же? — конечно, всех тех зверей, которые шептали друг другу: «Вот закипит, вот тотчас загорится» и которые «с ложками явились к берегам». Это убедительно явствует из заключительных стихов, в которых автор серьезно заявляет:

Наделала Синица славы,
А море не зажгла.

Как будто автор должен нам сообщить о том, что затея синицы не удалась, — до такой степени всерьез взята и описана эта затея во всех предыдущих стихах. И конечно, предметом этой басни являются «затеи величавы», а вовсе не скромное правило: не хвалиться делом, не сведя конца...

«Два Голубя»

Эта басня может служить примером того, как мы можем самые различные жанры разыскать в басне. Эта одна из немногих басен, написанная с необычайным сочувствием к тем, о ком она рассказывает; и взамен классического злорадства, которым обычно сопровождается нравоучительный вывод, эта басня питает свою мораль на сентиментальном чувстве умиления, жалости и грусти. Рассказ построен так, что автор все время старается вызвать у читателя сочувствие к тем приключениям, которые испытывает голубок, и, в сущности говоря, это единственная любовная история, рассказанная в басне. Стоит прочесть эту басню, чтобы увидеть, что она воспроизводит эту историю совершенно в стиле сентиментального романа или рассказа о любовной разлуке двух любящих сердец.

«Хоть подожди весны лететь в такую даль:
Уж я тебя тогда удерживать не буду.
Теперь еще и корм и скуден так, и мал;
Да, чу! и ворон прокричал:
Ведь это, верно, к худу».



Недаром, как показывают исследователи, басня эта заимствована Лафонтеном из древнего предания, где она рассказывается визирем царю, намеревающемуся предпринять дальнейшее путешествие для отыскания сокровищ, о которых он был извещен в сновидении. Таким образом, романтическая сентиментальная основа этой басни совершенно ясна, и это показывает нам, как зерно сентиментального романа прорастает из нашей басни. Таковы, например, первые строчки:

Где видишь одного, другой уж, верно, там;
И радость и печаль — все было пополам.
Не видели они? как время пролетало;
Бывало грустно им, а скучно не бывало.
Ну, кажется, куда б хотеть
Или от милой, иль от друга?

Чем ни начало сентиментальной повести в стихах! И Жуковский совершенно прав, когда он говорит, что эти стихи «милы тем простодушием, с каким выражается в них нежное чувство» (В. Кеневич, 1868, с. 52).

Ничего специфически басенного здесь нет, и недаром Жуковский приводит стих «под ним, как океан, синее степь кругом» как образец живописного изображения бури, т. е. такого изображения, которое, с точки зрения Лессинга, было бы совершенно вредным и ненужным в басне.

«Стрекоза и Муравей»

Тот же Водовозов упоминает, что в этой басне детям казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим. Может быть, дети были не так уж неправы при такой оценке басни. В самом деле, казалось бы, если силу басни Крылов полагает в морали муравья, то почему тогда вся басня посвящена описанию стрекозы и ее жизни и вовсе в басне нет описания мудрой жизни муравья. Может быть, и здесь детское чувство ответило на построение басни — дети прекрасно почувствовали, что истинной героиней всего этого



небольшого рассказа является именно стрекоза, а не муравей. И в самом деле, в достаточной мере убедительно уже то, что Крылов, почти не изменяющий свосму ямбу, вдруг переходит на хорей, который, конечно же, соответствует изображению стрекозы, а не муравья. «Благодаря этим хорейам, — говорит Григорьев, — сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгуницу-стрекозу» (цит. по: Н. Г. Прилуко-Прилуцкий, 1901, с. 131). И опять вся сила басни заключается в том контрасте, который положен в ее основу, когда все время перебивающиеся картины прежнего веселья и беззаботности сопоставляются и перебиваются картинами теперешнего несчастья стрекозы. Мы могли бы сказать так, как прежде, что мы воспринимаем басню все время в двух планах, что сама стрекоза все время перед нами поворачивается то одним, то другим своим лицом и злая тоска в этой басне так легко перепрыгивает на мягкую резвость, что басня благодаря этому получает возможность развить свое противочувствие, которое лежит у нее в основе. Можно показать, что по мере усиления одной картины сейчас же усиливается и противоположная. Всякий вопрос муравья, напоминающий о теперешнем бедствии, перебивается как раз обратным по смыслу восторженным рассказом стрекозы, и муравей нужен, конечно, только для того, чтобы довести эту двойственность до апогея и там обернуть ее в замечательной двусмысленности.

«А, так ты...» (Муравей готовится поразить стрекозу).

«Я без души

Лето целое все пела» (Стрекоза отвечает неапопад, она опять напоминает лето).

«Ты все пела? это дело:

Так поди же, попляши!»

Здесь двусмысленность достигает своего апогея в слове «попляши», которое зараз относится к одной и другой картине, объединяет в одном звуке всю ту двусмысленность и те два плана, в которых до сих пор развивалась басня: с одной стороны, это слово, примыкая по своему прямому смыслу к «ты все пела», явно означает один план, с другой стороны, по своему смысловому значению слово «попляши» вместо «погибни» означает окончательное разоблачение вто-



рого плана, окончательного бедствия. И эти два плана чувства, с гениальной силой объединенные в одном слове, когда в результате басни слово «попляши» означает для нас одновременно и «погибни» и «порезвись», составляют истинную сущность басни.

«Осел и Соловей»

В этой басне Крылов дает такое подробное и живописное описание пения соловья, что многие критики считают это образцовым описанием, превосходящим все то, что до сих пор было дано в русской поэзии. Потехня недаром приводит эту басню как лучшее доказательство того, к чему сводятся приемы так называемой новой школы Лафонтена и Крылова. Подробная характеристика действующих лиц, описание самых действий и т. д. — вот что кажется Потехне недостатком и что составляет самую сущность поэтической басни. «Подобные фантазии, — говорит М. Лобанов, — рождаются только в головах таких людей, каков был Крылов. Очарование полное, нечего, кажется, более прибавить; но наш поэт был живописец» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 77). Само собой понятно, что по причине такого подробного описания не могла не отодвинуться на второй план самая мораль этой басни, лукаво прикрытая традиционным пониманием басни, которая будто бы не имеет другой цели, как обнаружить глупость осла. Но если бы басня действительно не имела никакой другой цели, к чему было бы такое подробное описание соловьиного пения; разве басня не выиграла бы в выразительности, если бы баснописец просто рассказал нам, что, выслушав песнь соловья, осел остался им недоволен? Вместо этого Крылов находит нужным подробнейшим образом дать картину соловьиного пения, заставляя нас, по выражению Жуковского, как бы мысленно присутствовать при этой сцене, и дает понять нам не только то, что соловей пел хорошо, но и заставляя нас в определенном эмоциональном тоне понять это сладкопечество и сладкогласие соловья. Соловьиное пение изображено именно как искусное сладкогласие, описание выдержано совершенно в тоне сентиментальной пасторали, и все дано в приторно-нежной гамме, доводящей до чудовишно-

го преувеличения томность и негу идилической сцены. В самом деле, когда мы читаем, что под звуки соловьиного пения «прилегли стада», мы не можем не подивиться тому тонкому яду, который Крылов искусно вводит в описание этой томной свирели: мелкая дробь, переливы, шелканье и свисты. Интересно, что даже прежние критики хулили Крылова за те стихи, где он говорит о пастухе и пастушке. Галлахов¹¹⁹ писал, что всей этой картиной соловьиного пения «Крылов испортил картину и производимое ею впечатление». О следующих затем трех стихах:

Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая Соловью, пастушке улыбался, —

замечает: «Если можно еще допустить первые четыре стиха как прикрасу, хотя она и придает мифическое значение соловьиному голосу, то последние три неприятно вырывают читателя из русской среды и переносят его в пасторальный мир Фонтенеля и мадам Дезульер» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 78). С этим, конечно, нельзя не согласиться.

И в самом деле, здесь критику удалось обнаружить совершенно истинное значение этой картины. Он прав, когда указывает на то, что Крылов изобразил донельзя приторную пастораль, и, следовательно, дальнейшее противопоставление петуха соловью нами воспринимается уже как резкий диссонанс, врывающийся в эту мармеладную картину, а отнюдь не как доказательство невежественности осла. Стоюнин¹²⁰, поддерживавший в общем традиционное толкование этой басни, все же удивительно пронизательно замечает: «Петух здесь выбран для того, чтобы без лишних слов изобразить ослиный вкус: в чем может быть больше противоположности, как не в пении соловья и петушином крике? В этом изображении главным образом и сосредоточивается ирония писателя» (цит. по: Н. Г. Прилуко-Прилуцкий, 1901, с. 83).

И в самом деле, даже для элементарного анализа открывается та простая мысль, что Крылов в своей басне имел в виду нечто неизмеримо большее, чем простое обнаружение невежества осла. Достаточно только приглядеться к тому,



какой резкой противоположностью вдруг оборачивается вся картина, когда под маской одобрительных слов осла вдруг упоминается петух. Стоюнии совершенно прав, когда видит смысл упоминания о петухе в той чрезвычайной противоположности, которой ничего не может быть больше и которую составляет это упоминание. И действительно, мы видим в этой басне те же два плана чувства, которые нам удалось обнаружить и во всех предыдущих баснях. Перед нами развивается все время пастораль, необычайно широко и пространно развернутая. У самого конца мы вдруг оборачиваем всю картину и освещаем ее совершенно противоположным светом. Впечатление получается приблизительно такое же, как если бы действительно мы услышали резкий и пронзительный крик петуха,рывающийся в идиллическую картину, между тем легко заметить, что второй план только на время ушел от нашего внимания, но он был подготовлен с самого начала этими, совершенно не идущими соловью увеличительными кличками «дружище», «великий мастерище» и самым вопросом осла: «Велико ль, подлинно, твое уменье?» Этот второй план в грубой, резко пронзительной музыке сразу противопоставляется праздничному и пряничному пению соловья, но только уходит временно из поля нашего внимания с тем, чтобы обнаружиться в заключении басни с необычайным эффектом взрывающейся бомбы. Трудно не заметить, что пение соловья утрировано до крайности, как и ответы осла, который не просто обнаруживает непонимание этого пения, а под маской полного понимания, т. е. закрепляя этот пасторальный план басни еще раз в заключительных стихах, вдруг прорывает его планом совершенно противоположным.

Если обратиться к поэтике соловья и петуха и употреблению этих образов в мировой литературе, мы увидим, что оба образа противопоставляются друг другу довольно часто и что в этом противопоставлении заключается соль вещи, а осел есть не более как служебная фигура, которая под маской глупости должна произнести нужное для автора суждение. Напомним только, что в таких стилистически высокообработанных вещах, как евангельский рассказ об отречении Петра, упоминается о петушьем пении, что возвышеннейшая трагедия не отказывалась вводить крик пе-



туха в самые сильные из своих сцен, например в «Гамлете». Было бы совершенно немислимым со стороны стилистической представить себе, что в евангельской сцене и в сцене «Гамлета» могло бы вдруг появиться соловьиное пение, напротив, крик петуха там оказывается уместным, потому что он всецело по эмоциональному его действию лежит в плане изображаемых событий и их объективного тона.

Стоит еще упомянуть о недавней попытке в русском языке противопоставить оба эти образа в поэме Блока «Соловьиный сад», где сопоставление любовного блаженства означено знаком соловья, а жизнь в ее суровой и грубой трезвости ознаменована образом осла; мы не имеем в виду, конечно, сопоставить крыловские басни с поэмой Блока, но мы хотим указать на то, что истинный смысл этой басни, конечно же, заключается не в изображении суда невежды, а опять в противоборстве и сопоставлении двух противоположных планов, в которых развивается басня, причем развитие и нарастание каждого из этих планов одновременно усиливают эффект другого. Чем сложнее и сладкогласнее изображается пение соловья, тем резче и пронзительнее кричит упоминаемый в конце петух.

Опять в основе басни противочувствие, но только способ его протекания и завершительное его разгорание даны в несколько иных формах.

«Демьянова уха»

Басню эту стоит припомнить как один из образцов безусловно чистого комизма, который с такой охотой культивирует баснописец. Однако и эта басня чрезвычайно ясно и просто обнаруживает то же самое психологическое строение, что и все прочие. И здесь действие протекает все время в двух планах: знаменитый Демьян в припадке какого-то гостеприимства все добрее и добрее к своему гостю, но с каждой новой тарелкой, как это ясно для читателя, он все больше и больше становится мучителем своего гостя, и это мучительство растет и обнаруживается перед читателем ровно в такой же мере, в какой растет его гостеприимство; так что реплика его имеет два совершенно противоположных психологических значения и одновременно означает две



совершенно противоположные вещи. Всякое его приглашение «ешь до дна» означает одновременно и раскрытие какой-то гиперболической и патетической доброты и столь же патетического мучительства. И только необычайному слиянию и сплетению этих двух мотивов и на глазах читателя происходящему превращению доброты в мучительство обязана басня тем густым комизмом, который составляет ее истинную суть. И в самом заключении этой басни, когда гость без памяти бежит из гостей домой, оба плана опять сливаются для того, чтобы с крайней остротой подчеркнуть всю нелепость и противоречивость тех двух мотивов, из которых басня соткана.

«Тришкин кафтан»

На эту басню тоже жаловался Водовозов. Он указывал на то, что детям никак не удавалось втолковать, будто автор имел здесь в виду изобразить попавших в беду помещиков и неумных хозяев; дети, напротив того, видели в Тришке героя, сказочного ловкого портняжку, который, попадая каждый раз в новую и новую беду, выпутывается из нее с новой находчивостью и новым остроумием (В. И. Водовозов, 1862, с. 74). Два плана басни, о которых мы говорим все время, обнаруживаются здесь чрезвычайно просто и ясно, так как они заложены в самой теме рассказа. Всякая заплатка, которую кладет Тришка, есть одновременно новая прореха, и совершенно равномерно с каждой новой заплатой растет и прореха. Получается действительно сказочное чередование кромсания и починки кафтана. Кафтан на наших глазах переживает две совершенно противоположные операции, которые слиты неразъединимо и которые противоположны по своему значению. Тришка надставляет новые рукава, но он обрезает фалды и полы, и мы одновременно радуемся новой Тришкиной находчивости и соболезнуем новому Тришкину горю.

Заключительная сцена опять соединяет оба плана, подчеркивая их нелепость и несоединимость и давая, несмотря на противоречие, видимое их согласование: «И весел Тришка мой, хоть носит он кафтан такой, которого длиннее и камзолы».



Таким образом, мы сразу узнаем, что кафтан окончательно починен и вместе с тем окончательно испорчен и что та и другая операции доведены до самого конца.

«Пожар и Алмаз»

В этой басне Крылов противопоставляет вредный блеск пожара полезному блеску алмаза, и смысл ее, конечно, во славу добродетели указывает на достоинство тихого и безвредного блеска. Однако в комментариях к этой басне мы наталкиваемся уже на внушающие психологу подозрение сведения. «Как известно, Крылов очень любил пожары, благодаря чему изображение их у него отличается особенною яркостью. Здесь кстати припомним, что пожар для Крылова был занимательнейшим зрелищем. Он не пропускал ни одного значительного пожара и о каждом сохранил самые живые воспоминания. Без сомнения, — замечает Плетнев¹²¹, — от этой странной черты любопытства его произошло и то, что в его баснях все описания пожаров так поразительно точны и оригинально хороши» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 128).

Оказывается, что Крылов любил пожары и его личное пристрастие идет вразрез с тем общим смыслом, который он придает своей басне. Уже это одно способно навести нас на раздумье, что смысл выражен здесь несколько лукаво и что под этим основным смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий. И в самом деле, стоит проглядеть описание пожара для того, чтобы увидеть, что он действительно описан со всем величием и окраска восторженного чувства, которая ему присуща, несколько не уничтожается всеми последующими рассуждениями алмаза. Замечательно и то, что басня все время разыгрывается как спор и состязание между пожаром и алмазом:

«Как ты, со всей своей игрой, —
Сказал Огонь — ничтожен предо мной!»

И когда алмаз говорит пожару:

«... И чем ты яростней пылаешь,
Тем ближе, может быть, к коншу», —



он выражает тем самым смысл не только этой единичной басни, но смысл всякой другой басни, где всякое действие развивается одновременно в двух противоположных направлениях. И чем яростней пылает, разгорается один план басни, тем ближе он к концу и тем ближе подходит и вступает в свои права другой план.

«Мор Зверей»

В этой прекраснейшей басне Крылов поднялся почти до уровня поэмы, и то, что Жуковский говорил о картине моровой язвы, можно распространить на всю басню в целом. «Вот прекрасное изображение моровой язвы... Крылов занял у Лафонтена искусство смешивать с простым и легким рассказом картины истинно стихотворные.

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы.

Два стиха, которые не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме» (В. А. Жуковский, 1954, с. 513).

И в самом деле, басня подымается здесь на высоту эпической поэмы. Истинный смысл этой басни раскрывается в тех глубоко серьезных картинах, которые здесь разворачиваются, причем очень легко показать, что басня эта, и действительно равная по величине небольшой поэме и имеющая только струнку нравоучения, прибавленную явно как концовка, конечно, не исчерпывает своего смысла в этой морали:

И в людях также говорят:
Кто помирней, так тот и виноват.

Два плана нашей басни сложнопсихологические. Сначала идет картина необычайного свирепства смерти, и это создает давящий и глубоко трагический фон для всех происходящих дальше событий: звери начинают каяться, в речи льва звучит все время лицемерный и хитрый иезуит, и все решительно речи зверей разворачиваются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов при необычайном объективном их значении, например:



«Притом же, наш отец!
Поверь, что это честь большая для овец,
Когда ты их изволишь кушать».

Или покаяние льва:

«Покаемся, мои друзья!
Ох, признаюсь — хоть это мне и больно —
Не прав и я!
Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно
Дирил бесчинно;
А иногда — кто без греха? —
Случалось, драл и пастуха...»

Здесь противоположность тяжести греха и этих лицемерно смягчающих вставок и оправданий лицемерно покаянного тона совершенно очевидна. Противоположный план басни обнаруживается в замечательной речи вола, равной которой в своем роде не создала еще второй раз русская поэзия. В своей речи

...Смиренный Вол им так мычит: «И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы
Нам были худы,
На грех меня лукавый натолкнул:
Ни от кого себе найти не могли ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул».

Это «и мы грешны», конечно, блестящая противоположность всему тому, что дано было прежде. Если прежде огромный грех был представлен в оправе самооправдания, то здесь ничтожный грех дан в такой патетической оправе самообвинения, что у читателя создается чувство, будто самая душа вола обнажается перед нами в этих мычащих и протяжных звуках.

Наши школьные учебники уже давно цитируют эти стихи, утверждая, что Крылов достигает в них чуда звукоподражания, но, конечно, не звукоподражание было задачей Крылова в данном случае, а совсем другое. И что басня действительно заключает весь смысл в этом противопоставлении двух планов, взятых со всей серьезностью и развиваемых в этой обратно пропорциональной зависимости,



которую мы находим везде выше, можно убедиться из одной чрезвычайно интересной стилистической замены, которую Крылов внес в лафонтеновскую басню. У Лафонтена роль вола исполняет осел. Речь его напоминает речь глупца и лакомки и совершенно чужда той эпической серьезности и глубины, которую крыловским стихам придает неразложимая на элементы поэтичность, которая звучит хотя бы в том множественном числе, в котором изъясняется вол.

М. Лобанов по этому поводу замечает: «У Лафонтена осел в свою очередь кается в грехах прекрасными стихами; но Крылов заменил его волем, не глупым, каким всегда принимается осел, но только простодушным животным... Эта перемена и тем уже совершеннее, что в речи вола мы слышим мычание и столь естественное, что слов его нельзя заменить другими звуками; а эта красота, которую наш поэт пользуется и везде с крайним благоразумием, везде приносит читателю истинное удовольствие» (цит. по: В. Кеневич, 1868, с. 61—62).

Вот точный перевод лафонтеновских стихов: осел в свою очередь говорит: «Я вспоминаю, что в один из прежних месяцев голод, случай, нежная трава и — я думаю — какой-то дьявол толкнули меня на это — я щипнул с дуга один глоток. Я не имел на это никакого права, так как надо говорить честно». Из этого сопоставления совершенно ясно, до какой степени глубока и серьезна та перемена, которую Крылов внес в свою басню, и насколько она переориентировала весь эмоциональный строй басни. В ней есть все то, что находим мы обычно в эпической поэме: возвышенность и важность общего эмоционального строя и языка, истинная героичность, противопоставленная чему-либо противоположному, и в заключение, так сказать в катастрофе басни, опять оба плана объединяются вместе, и заключительные слова означают как раз два совершенно противоположных смысла:

Приговорили —
И на костер Вола взвалили.

Это одновременно означает и высший жертвенный героизм вола, и высшее лицемерие прочих зверей.



Особенно замечательно в этой басне то, как в ней искусно и хитро скрыто затаенное в ней противоречие. С внешнего взгляда противоречия нет вовсе: вол сам себя приговорил к смерти своей речью, звери только подтвердили его самообвинение; таким образом, налицо как будто нет борьбы между волком и другими животными; но это видимое согласие только прикрывает еще более раздирающее противоречие басни. Оно состоит в тех двух совершенно противоположных психологических планах, где одни движимы исключительно желанием спастись и сберечься от жертвы, а другие охвачены неожиданной и противоположной жадной героического подвига, мужества и жертвы.

«Волк на псарне»

Эта удивительнейшая из крыловских басен не имеет себе равных ни по общему эмоциональному впечатлению, которое она производит, ни по внешнему строю, которому она подчинена. В ней вовсе нет морали и выводов; тут шутка и насмешка не нашли себе почти места в ее суровых стихах. И когда она однажды как будто прозвучала в речи ловчего, она одновременно впитала в себя и такой противоположный жуткий смысл, что кажется уже не шуткой вовсе.

Перед нами, в сущности говоря, в этой басне мелкая драма, как называл иногда Белинский крыловские басни. Или, если нельзя ближе определить ее психологический смысл, перед нами настоящее зерно трагедии «Волк на псарне».

Справедливо говорит Водовозов: «Волк на псарне» — одна из удивительных басен Крылова. Таких сокровищ между ними весьма мало. Не греша против истины, басню «Волк на псарне» можно назвать гениальнейшим творением словесного искусства; ни один баснописец — ни наш, ни иноземный — не создал ничего подобного» (цит. по: И. А. Крылов, 1911, с. 129).

Оценка Водовозова совершенно справедлива, вывод его точен, но если вы поинтересуетесь узнать, что заставляет критика дать такую высокую оценку этой басне, — вы узнаете, что Водовозов в понимании ее ушел недалеко от всех прочих критиков. «Если хотите видеть весь глубокий и потрясающий истинною смысл названной басни Крылова, то читайте ее вместе с историей войны 1812 г.» (там же).



Этим сказано все. Басню эту издавна толковали и понимали не иначе, как прилагая к тем историческим событиям, которые она якобы должна изображать. Рассказывают, что Кутузов сам указал на себя как на ловчего и, снявши шапку, провел рукой по седым волосам, читая слова: «А я, приятель, сед». Волк — это, конечно, Наполеон, и вся ситуация басни якобы воспроизводит то затруднительное положение, в котором очутился Наполеон после своей победы под Бородином.

Не станем разбираться в сложном и запутанном вопросе, так ли это или не так, а если так, то в какой мере верно и точно сказана зависимость басни от исторической действительности. Скажем прямо, что исторический повод никогда и ничего не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности. Этот повод может служить в лучшем случае отправной точкой для нашей догадки, он сможет помочь нам развернуть нить нашего толкования, даже в лучшем случае он только намек, и ничего больше.

Однако воспользуемся этим намеком. Уже самый намек этот, самое сопоставление басни с трагическим положением победившего Наполеона указывает нам на серьезный и, главное, двойственный характер, на внутренне противоречивое строение того сюжета, который лежит в ее основе. Обратимся к самой басне. Попытаемся вскрыть заложенное в ней противочувствие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположном направлении. Первое, что бросается нам в глаза, — это необычайная тревога, близкая к панике, которая так непередаваемо мастерски набросана в первой части басни. Удивительно то, что впечатление от ошибки волка раньше всего сказывается не растерянностью самого волка, а необычайным смятением самой псарни.

Поднялся вдруг весь псарный двор.
Почуя серого так близко забияку,
Псы записались в хлевах и рвутся вон на драку;
Псарни кричат: «Ахти, ребята, вор!» —



И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.
«Огня! — кричат, — огня!» Пришли с огнем.

Здесь что ни слово, то ад. Весь этот шумливый, кричащий, бегающий, бьющий, смятенный стих, который как лавина обрушивается на волка, вдруг принимает совершенно другой план — стих делается длинным, медленным и спокойным, как только переходит к описанию волка.

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,
Зубами щелкая и ошестиня шерсть,
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть;
Но, видя то, что тут не перед стадом,
И что приходит, наконец,
Ему расчесться за овец, —
Пустился мой хитрец
В переговоры...

Уже необычайный контраст движения на псарне и забившегося в угол волка настраивает нас определенным образом: мы видим, что борьба невозможна, что волк затравлен с самой первой минуты, что его гибель не только обозначилась, но и почти уже свершилась на наших глазах, — и вместо растерянности, отчаяния, просьб мы слышим величественное начало стиха, точно заговорил император: «И начал так: «Друзья, к чему весь этот шум?» Здесь не только величественно это «и начал так», точно речь идет о спокойном и очень торжественном начале, но потрясающе серьезно по контрасту с предыдущим и обращение «друзья» к этой ораве, бегущей с ружьем и дубьем, и особенно это ироническое «к чему весь этот шум». Назвать шумом этот описанный прежде ад и еще спросить, к чему он, — это значит с такой необыкновенной поэтической смелостью уничтожить, умалить и свести одной презрительной нотой на нет все противостоящее волку до такой степени, что по смелости очень трудно назвать какой-либо подобный прием в русской поэзии. Уже это одно настолько противоречит тому истинному смыслу обстановки, которая создавалась, уже



это одно настолько извращает уже с самого начала ясную для читателя картину вещей, что одними этими словами явно создается и в течение басни вырывается ее второй план, столь необходимый для ее развития. И дальнейшие слова волка продолжают развивать этот новый, второй план с необычайной смелостью.

«...Пришел мириться к вам, совсем не ради ссоры;
Забудем прошлое, уставим общий лад!
А я не только впредь не трону здешних стад,
Но сам за них с другими грызться рад
И волчьей клятвой утверждаю,
Что я...»

Здесь все построено на интонации величия и все противоречит истинному положению вещей: глазами он хочет всех съесть — словами он обещает им покровительство; на деле он жалко забился задом в угол — на словах он пришел к ним мириться и милостиво обещает больше не обижать стад; на деле собаки готовы растерзать его каждую секунду — на словах он обещает им защиту; на деле перед нами вор — на словах он волчьей клятвой утверждает свое необычайно подчеркнутое перерывом речи «я». Здесь полное противоречие между двумя планами в переживаниях самого волка и между истинной и ложной картиной вещей продолжает осуществляться и дальше. Ловчий, прерывая речь волка, отвечает ему явно в другом стиле и тоне. Если язык волка совершенно правильно назвал один из критиков возвышенным простонародным наречием, неподражаемым в своем роде, то язык ловчего явно противоположен ему как язык житейских дел и отношений. Его фамильярные «сосед», «приятель», «натуру» и т. д. составляют полнейший контраст с торжественностью речи волка. Но по смыслу этих слов они продолжают развивать переговоры, ловчий согласен на мировую, он отвечает волку в прямом смысле на его предложение о мире согласием. Но только эти слова одновременно означают и совершенно противоположное. И в гениальном противопоставлении «ты сер, а я, приятель, сед» разница в звучащем «р» и в тупом «д» никогда еще не связывалась с такой богатой смысловой ассоциацией, как здесь. Мы говорили однажды, что эмоциональная окраска



звучков зависит все-таки от той смысловой картины, в которой они принимают участие. Звуки приобретают эмоциональную выразительность от смысла того целого, в котором они разыгрывают свои роли и вот, насыщенное всеми предыдущими контрастами, это звуковое несовпадение как бы дает звучащую формулу этим двум различным смыслам.

И опять катастрофа басни, в сущности говоря, объединяет оба плана вместе, когда в словах ловчего они обнаруживаются одновременно:

3 «... А потому обычай мой:
7' С волками иначе не делать мировой,
11 Как снявши шкуру с них долой».
15 И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

Переговоры закончились мировой, травля закончилась смертью. Одна строка рассказывает о том и о другом вместе.

Таким образом, мы могли бы формулировать свою мысль приблизительно так: наша басня, как и все прочие, развивается в двух противоположных эмоциональных планах. С самого начала для нас ясно то стремительное нападение на волка, которое равносильно его гибели и смерти. Эта стремительная угроза, не прекращаясь ни на одну минуту, продолжает существовать во все время течения басни. Но параллельно с ней и как бы над ней развивается противоположный план басни — переговоры, где речь идет о мире и где одна сторона просит заключить мир, а другая отвечает согласием, где роли героев удивительно переменялись, где волк обещает покровительствовать и клянется волчьей клятвой. Что эти два плана даны в басне со всей поэтической реальностью, в этом можно убедиться, если приглядеться к той двойственной оценке, которую естественно автор даст каждому своему герою. Разве скажет кто, что волк жалок в этих величественных переговорах, в этом необычайном мужестве и совершенном спокойствии. Разве можно не удивиться тому, что смятение и тревога приписаны не волку, а псарям и псам. Если обратиться к традиционной критике, разве не двусмысленно звучит ее сопоставление калужских дворян и купцов с псарями и псами из крыловской басни. Приведу слова Водовозова: «Калужское купечество собрало в двое



суток 150 000 руб. Дворяне калужские в течение месяца выставили ополчение в 15 000 ратников. Теперь понятны слова Крылова:

В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.

Картина народного вооружения: кто брал вилы, кто топоры, дубины, рогатины, косы» (цит. по: И. А. Крылов, 1911, с. 129).

И если согласиться, что басня «Волк на псарне» художественно воспроизводит перед нами нашествие Наполеона на Россию и великую борьбу с ним нашего народа, то это еще, конечно, никак не уничтожит того совершенно явного героического настроения басни, которое мы пытались охарактеризовать выше.

Нам думается, что впечатление от этой басни может быть названо без всяких прикрас трагическим, потому что соединение тех двух планов, о которых мы говорили выше, создает переживание, которое характерно для трагедии. В трагедии мы знаем, что два развивающихся в ней плана замыкаются в одной общей катастрофе, которая одновременно знаменует и вершину гибели, и вершину торжества героя. Трагическим обычно называли психологи и эстетики именно такое противоречивое впечатление, когда высшие минуты торжества нашего чувства падали на окончательные минуты гибели. То противоречие, которое выразил Шиллер в известных словах трагического героя: «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня», применимо к нашей басне.

Попробуем подвести итоги нашему синтетическому разбору отдельных басен. Эти итоги естественно расположатся тремя ступенями: мы хотим подытожить наши впечатления от поэзии Крылова в целом, мы хотим узнать ее характер, ее общий смысл; после на основании этих первых итогов нам нужно как-то обобщить наши мысли относительно природы и существа самой басни, и, наконец, нам останется заключить психологическими выводами относительно того, каково же строение той эстетической реак-



ции, которой реагируем мы на поэтическую басню, каковы те общие механизмы психики общественного человека, которые приводятся в движение колесами басни, и каково действие, которое при помощи басни совершает над собой человек.

Прежде всего мы обнаруживаем плоскость и существенную неверность тех ходячих представлений о Крылове и о его поэзии, о которых мы упоминали как-то в начале нашей главы. Даже хулители Крылова вынуждены признать, что у Крылова есть «красивый и поэтический пейзаж», что у него «неподражаемая форма и сверкающий юмор» (Ю. Айхенвальд, 1922, с. 6, 10).

Но только авторы наши никак не могут понять, что же эти отдельные черты поэзии вносят в мелкую и прозаическую, по их понятиям, басню. Гоголь прекрасно описывает стих Крылова, говоря: «Звучит он там, где предмет у него звучит; движется там, где предмет движется; крепчает, где крепнет мысль, и становится вдруг легким, где уступает легковесной болтовне дурака» (1968, с. 154). И конечно, самые злые критики не могли бы назвать плоскими такие сложные стихи, как, например:

Одобрили Ослы ослово
Красно-хитро-сплетенно слово.

Но только значения этого, как и других крыловских стихов, не могли объяснить критики, впадая всякий раз в противоречие, восхищаясь поэтичностью крыловского письма и глубокой прозаичностью природы его басни. Не заключена ли некоторая загадка в этом писателе, до сих пор не понятая и не разгаданная исследователями, как это верно отмечает один из его биографов? Не кажется ли удивительным тот факт, что Крылов, как это засвидетельствовано не однажды, питал искреннее отвращение к самой природе басни, что его жизнь представляла собой все то, что можно выдумать противоположного житейской мудрости и добродетели среднего человека. Это был исключительный во всех отношениях человек — и в своих страстях, и в своей лени, и в своем скепсисе, и не странно ли, что он сделался всеобщим дедушкой, по выражению Айхенвальда, безраз-



дельно завладел детской комнатой и так удивительно пришелся всем по вкусу и по плечу, как воплощенная практическая мудрость. «Процесс перерождения сатирика в баснописца совершался далеко не безболезненно. Близко знавший Крылова Плетнев еще при жизни баснописца писал: «Может быть, этот тесный горизонт идей, из-за которого мудрено с первого шага предвидеть обширное поле, некогда породил в нем то отвращение к апологической поэзии, о котором не забыл он до сих пор». Любопытно слушать, когда он вспоминает, что предшественник его, другой знаменитый баснописец, Дмитриев, начал первый убеждать его заниматься сочинением басен, прочитав переведенные Крыловым в праздное время три басни Лафонтена. Преодолев отвращение свое от этого рода и заглушив раннюю страсть к драматической поэзии, Крылов несколько времени ограничивался то подражанием, то переделкою известных басен» (см.: В. В. Каллаш, 1905).

Неужели в его баснях не сказалось и это первоначальное отвращение и заглушенная страсть к драматической поэзии? Как можем мы предположить, что этот болезненный процесс перерождения в баснописца остался совершенно бесследным в его поэзии? Для этого надо было бы предположить первоначально, что поэзия и жизнь, творчество и психика представляют собой две совершенно не сообщающиеся между собой области, что, конечно, противоречит всяким фактам. Очевидно, что и то и другое отразилось, сказалось как-то в поэзии Крылова, и мы, может быть, не удивим, если выскажем такое предположение: отвращение к басне и страсть к драматической поэзии сказались, конечно, в том, втором смысле его басен, который мы везде старались вскрыть. И может быть, окажется психологически небезосновательным наше предположение, что именно этот второй смысл его басен разрушил тесный горизонт идей прозаической басни, которая внушала ему отвращение, и помог ему развернуть то обширное поле драматической поэзии, которая была его страстью и которая составляет истинную сущность басни поэтической. Во всяком случае, к Крылову можно было бы применить замечательный стих, сказанный им о писателе:



Он тонкий разливал в своих твореньях яд, —

и этот тонкий яд мы везде старались вскрыть как второй план, который присутствует в каждой его басне, углубляет, заостряет и придает истинное поэтическое действие его рассказу.

Но мы не настаиваем, что таков именно был сам Крылов. Для этого нет у нас достаточных данных, чтобы судить с уверенностью. Однако мы можем с уверенностью сказать, что такова природа басни. Любопытно сослаться на Жуковского, для которого была уже совершенно ясна противоположность между поэтической и прозаической басней: «Вероятно, что прежде она была собственностью не стихотворца, а оратора и философа... В истории басни можно заметить три главные эпохи: первая, когда она была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение; вторая, когда получила бытие отдельное и сделалась одним из действительнейших способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного, — таковы басни, известные нам под именем Эзоповы, Федровы и в наше время Лессинговы; третья, когда из области красноречия перешла она в область поэзии, т. е. получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям, а в древности Горацию» (1954, с. 509).

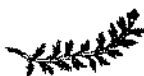
Он прямо говорит, что древних баснописцев скорее надлежит причислить к простым моралистам, нежели к поэтам. «Но, сделавшись собственностью стихотворца, басня переменяла и форму: что прежде было простою принадлежностью, — я говорю о действии, — то сделалось главным... Что же я от него требую? Чтобы он пленял мое воображение верным изображением лиц; чтобы он своим рассказом принудил меня принимать в них живое участие; чтобы овладел и вниманием моим и чувством, заставляя их действовать согласно с моральными свойствами, им данными; чтобы волшебством поэзии увлек меня вместе с собою в тот мысленный мир, который создан его воображением, и сделал на время, так сказать, согражданином его обитателей...» Если перевести эти поэтические сравнения на простой язык, то будет совершенно ясно одно: что действие в баснях должно овладеть чувством и вниманием, что автор



должен принудить читателя принимать живое участие в резвости и в горестях стрекозы и в гибели и в величии волка. «Из всего сказанного выше следует, что басня... может быть естественно: или *прозаическая*, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним только простым рассказом, служит только прозрачным покровом нравственной истины; или *стихотворная*, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет *стихотворца*, запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувство» (там же, с. 510).

Таким образом, разделение на прозаическую и поэтическую басню становится как будто очевидной для всех истинной, и законы, приложимые к басне прозаической, оказываются совершенно противоположны тем, которым подчинена поэтическая басня. Жуковский дальше говорит, что поэт должен «рассказывать языком стихотворным, т. е. украшая без всякой натяжки простой рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинными и разнообразя его смелыми оборотами». Он прекрасно говорит: «Найдите в басне «Ястреба и Голуби»... описание сражения; читая его, можете вообразить, что дело идет о римлянах и германцах: так много в нем поэзии; но тон стихотворца нимало не покажется вам неприличным его предмету. Отчего это? Оттого, что он воображением присутствует при том происшествии, которое описывает, первый уверен в его важности; не мыслит вас обманывать, но сам обманут». Задача поэтического стиля в применении к басне обрисовывается здесь совершенно ясно. Мы видим, что описание басенное вызывает у нас такое же чувство, когда мы читаем о сражении ястребов и голубей, как если бы перед нами было сражение германцев и римлян. Басня вызывает важное и сильное чувство, и на это направлены все поэтические средства писателя. «Читатель точно присутствует мысленно при том действии, которое описывает стихотворец» (там же, с. 512).

С этой точки зрения становится совершенно ясным, что, если те два плана в басне, о которых мы все время говорим, поддержаны и изображены всей силой поэтического приема, т. е. существуют не только как противоречие логическое, но гораздо больше, как противоречие аффективное, — переживание читателя басни есть в основе своей пережива-



ние противоположных чувств, развивающихся с равной силой, но совершенно вместе. И все те похвалы, которые Жуковский и все другие расточают крыловскому стиху, в сущности, означают для психолога только одно: что переживание это обставлено всей гарантией его силы и вызывается с принудительной необходимостью самой организацией поэтического материала. Жуковский приводит стих Крылова и заключает: «Живопись в самых звуках! Два длинных слова: *ходенем* и *трясинно*, прекрасно изображают потрясение болота... В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своей гармониею представляют скачки и прыганье» (там же, с. 514). О другой басне он говорит: «Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя, здесь все слова длинные, стихи тянутся... Все эти слова... прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстро полустигшие: «Хвать друга камнем в лоб». Это молния, это удар! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первой» (там же, с. 516).

Из всего этого следует только один вывод: читая поэтическую басню, мы отнюдь не подчиняемся правилу, которое считал обязательным Потебня: «Когда же басня дана нам не в том конкретном виде, о котором я говорил, а в отвлеченном, в сборнике, то она требует для понимания, чтобы слушатель или читатель нашел в собственном воспоминании известное количество возможных применений, возможных случаев. Без этого понимание ее не будет возможно, а такой подбор возможных случаев требует времени. Этим объясняется, между прочим, тот совет... Тургенева — читать их медленно...

Дело не в медленном чтении, а в том подборе *возможных* случаев, применений, о котором я только что упомянул» (1894, с. 81—82).

Дело вовсе не в этом. Совершенно ложно представлять себе дело так, будто читатель, читая басню в сборнике, мысленно вспоминает те житейские случаи, к которым эта басня подходит. Напротив того, можно с уверенностью сказать, что, читая басню, он не занят ничем другим, кроме



того, что эта басня ему рассказывает. Он всецело отдается тому чувству, которое басня в нем вызывает, и ни о каких других случаях и не вспоминает. Именно это получили мы в итоге рассмотрения каждой басни.

Таким образом, мы видим, что в басне не только нет противоположностей со всеми остальными видами поэзии, на которых все время настаивают Лессинг и Потебня, как на отличительных ее свойствах, но, напротив того, что в ней как в элементарном виде поэзии есть зерно и лирики, и эпоса, и драмы. Белинский недаром называл отдельные басни Крылова маленькими драмами. Этим он определял верно не только диалогическую внешность, но и психологическую сущность басни. Как маленькую поэму басню определяли многие, и мы видели, что не кто иной, как Жуковский, подчеркивал близость басни к эпической поэме. Было бы величайшей ошибкой думать, что басня есть непременно насмешка, или сатира, или шутка. Она бесконечно разнообразна по своим психологическим жанрам, и в ней действительно заложено зерно всех видов поэзии. Напомним мнение Кроче, что проблема жанра и есть, в сущности говоря, проблема психологическая по самому существу. Наряду с такими баснями, как «Кошка и Соловей» или «Рыбья пляска», которые можно назвать самой жестокой общественной и даже политической сатирой, мы видели у Крылова и психологическое зерно трагизма в «Волке на псарне», и психологическое зерно героического эпоса в «Море Зверей», и зерно лиризма в «Стрекозе и Муравье». Мы уже говорили как-то, что вся такая лирика, как лермонтовский «Парус», «Тучи» и т. п., т. е. лирика, имеющая дело с неодушевленными предметами, несомненно выросла из басни, и Потебня прав в том единственном месте своей книги, где он именно такие лирические стихотворения сопоставляет с басней, хотя и дает ложное объяснение этому сопоставлению. В сущности говоря, мы пришли к тому бедному выводу относительно природы басни, который мы могли вычитать в Энциклопедическом словаре, не произведя никакой работы. Басня, говорится там, «может отличаться эпическим, лирическим или сатирическим тоном» (Брокгауз и Ефрон, т. III, с. 150). И как будто мы не нашли ничего нового по сравнению с той истиной, которая словно



была с самого начала всеобщим достоянием. Но если мы припомним, какие большие выводы мы сумели сделать из этого, как нам удалось поставить эту природу басни в зависимость от общих законов поэзии, в какое противоречие мы впали с традиционными учениями, развитыми Лессингом и Потебней, мы, может быть, должны будем признать, что наш анализ обогатил эту истину совершенно новым содержанием. Маленький пример пояснит это. Лессинг приводит басню о рыбаке. «Рыбак, вытащив сеть из моря, поймал больших рыб, попавших в нее, маленькие же проскочили через сеть и счастливо опять попали в море... Этот рассказ находится среди эзоповских басен, но это совсем не басня или, во всяком случае, очень посредственная. Она не имеет никакого действия. Она содержит простой один-единичный факт, который вполне может быть нарисован, и когда я этот единичный факт — то, что остались большие и выскользнули мелкие рыбки, — дополню целым рядом других обстоятельств, то все же именно в нем одном, а не в других обстоятельствах будет заключена мораль» (1955, S. 26).

Если мы рассмотрим эту самую басню с той точки зрения, которую мы выдвигаем, мы придем как раз к обратным выводам. Мы увидим, что рассказ этот представляет собой прекрасный басенный сюжет, который очень легко поддается разворачиванию в двух планах. Наше ожидание напрягается тем, что большие рыбы, попавшие в одинаковую беду с малыми, конечно, имеют больше шансов на спасение, чем малые. Малые, напротив того, кажутся беспомощными в беде. Если бы ход действия был развернут так, что с каждым усилением этого плана одновременно подготавливался и нарастал план как раз противоположный, т. е. возрастала бы беспомощность больших и шансы малых на спасение, — это было бы неплохой басней.

Так, на практике мы видим, какие противоположные две психологические точки зрения возможны на басню. Но этого мало. Мы склонны утверждать, что в таком виде это не есть еще поэтическая басня. Она может ею стать только в том случае, если поэт разовьет заключенное в ней противоречие и заставит нас на деле как бы мысленно присутствовать при этом действии, развивающемся в одном и в дру-



гом плане, и если он сумеет стихами и всеми стилистическими приемами воздействия возбудить в нас два стилистически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в той катастрофе басен, в которой оба эти тока как бы соединяются в коротком замыкании.

Остается только назвать и сформулировать то психологическое обобщение относительно эстетической нашей реакции на басню, к которому мы подошли вплотную. Мы можем его формулировать так: всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными.

В «Вороне и Лисице» чем сильнее лесть, тем сильнее издевательство; и лесть и издевательство заключены в одной и той же фразе, которая одновременно есть и лесть и издевательство и которая эти два противоположных смысла объединяет в одно.

В «Волке и Ягненке» чем сильнее правота ягненка, которая, казалось бы, должна его отодвигать, отдалять от смерти, тем сильнее, напротив, близость смерти. В «Стрекозе и Муравье» чем сильнее беззаботность, тем именно острее и ближе гибель. На этом примере особенно легко это пояснить. Здесь речь идет не о простой временной последовательности, которая заключена в самом факте, и материале повествования стрекозы — сперва пела, потом попала в беду, раньше лето, потом зима, — но вся суть здесь в формальной зависимости обеих частей. Басня построена так, что чем беззаботнее было ее лето, чем острее дана ее резвость — тем ужаснее и ощутительнее постигшая ее беда. Каждая фраза, которую произносит она в разговоре с муравьем, в совершенно одинаковой степени развивает оба плана картины. «Я без души лето целое все пела». Это развивает дальше картину резвости, и это же окончательно означает грозящую ей гибель. То же самое в «Волке на псарне», где чем спокойнее, величественнее текут переговоры, тем ужаснее и страшнее действительная гибель, и когда мир заключен, тогда начинается травля. То же самое в «Тришкином кафтане» и во всех остальных баснях, и мы вправе сказать, что аффек-

тивное противоречие, вызываемое этими двумя планами басни, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции.

Однако этой двойственностью нашей реакции дело далеко не ограничивается. Каждая басня включает в себе непременно еще особый момент, который мы условно называли все время катастрофой басни по аналогии с соответствующим моментом трагедии и который, может быть, правильнее было бы назвать по аналогии с теорией новеллы *pointe* (по Брику¹²² — шпилька) — ударное место новеллы — обычно короткая фраза, характеризующаяся остротой и неожиданностью. С точки зрения сюжетного ритма *pointe* — «окончание на неустойчивом моменте, как в музыке окончание на доминанте» (А. А. Реформатский, 1922, с. 11).

Такой катастрофой, или шпилькой, басня является заключительное ее место, в котором объединяются оба плана в одном акте, действии или фразе, обнажая свою противоположность, доводя противоречия до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая все время нарастала в течение басни. Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается. Так происходит это разрешение аффективного противоречия в нашей реакции. Мы уже указали целый ряд мест в басне, где такая катастрофа и ее психологическое значение не подлежат никакому сомнению. В катастрофе басня собирается как бы в одну точку и, напрягаясь до крайности, разрешает одним ударом лежащий в ее основе конфликт чувств. Напоминаем эти катастрофы, эти короткие замыкания чувств в басне: «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать», — говорит напоследок волк ягненку. В сущности, это нелепость, потому что эта фраза составлена из двух совершенно разных планов басни, которые до сих пор протекали порознь. В одном плане — юридических препирательств с ягненком и возводимых на него обвинений — эта фраза по своему прямому смыслу означает полную правоту ягненка и его полную победу, знаменуя полное поражение волка. В другом плане это означает для ягненка полнейшую гибель. Объединенное вместе, это в прямом смысле нелепо, а в плане развития басни катастрофично в том смысле, как



это мы разъяснили выше. Это — внутреннее противоречие, которым двигалась басня: с одной стороны, правота спасает от смерти, отдаляет ее, если ягненок оправдается, он спасется — вот он оправдался начисто, волк признал, что у него обвинений нет, ягненок спасся; с другой стороны, чем правее, тем ближе к смерти, т. е. чем больше разоблачается ничтожество обвинений волка, тем больше раскрывается лежащая в их основе истинная причина гибели и тем больше, значит, гибель нарастает.

То же самое в «Вороне и Лисице». В катастрофе читаем: «Ворона каркнула» — это кульминационный пункт лести. Лесть сделала все, что она могла, она дошла до апогея. Но тот же самый акт есть, конечно, верх издевательства; благодаря ему ворона лишается сыра, лисица торжествует победоу. В коротком замыкании лести и издевательство дают взрыв и уничтожаются.

То же самое в басне «Стрекоза и Муравей», когда в заключительном «так пооди же, попляши» опять дается короткое замыкание этой прыгающей, как бы веселящейся, в самом стихе выраженной беззаботной, легкой резвости и окончательной безнадежности. Мы уже говорили, что когда одно и то же слово «попляши» означает в этом месте одновременно и «погибни» и «резвись», — здесь мы имеем налицо ту катастрофу, то короткое замыкание чувств, о котором говорим все время.

Таким образом, подводя итоги, мы нашли, что тонкий яд составляет, вероятно, истинную природу крыловской поэзии, что басня представляет собой зерно лирики, эпоса и драмы и заставляет нас силой поэзии, заключенной в ней, реагировать чувством на то действие, которое она развивает. Мы нашли, наконец, что аффективное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляют истинную природу нашей психологической реакции на басню. Это первый шаг нашего исследования. Однако мы не можем не заглянуть вперед и не указать на удивительное совпадение, которое имеет найденный нами психологический закон с теми законами, которые многие исследователи уже давно указывали для высших форм поэзии.



Разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание? И разве поэт в басне не уничтожает художественной формой, построением своего материала того чувства, которое вызывает самым содержанием своей басни? Это многозначительное совпадение кажется нам полным психологического смысла, но об этом нам придется еще много говорить впереди.

Глава VII

«ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ»

От басни переходим сразу к анализу новеллы. В этом неизмеримо более высоком и сложном художественном организме мы встречаемся с композицией материала в полном смысле этого слова и мы находимся в гораздо более удобных условиях для анализа, чем тогда, когда разговор идет о басне.

Основные элементы, из которых складывается построение всякой новой новеллы, можно считать в самой необходимой степени уже выясненными теми морфологическими исследованиями, которые произведены в европейской поэтике за последние десятилетия, а также и в русской. Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры какого-нибудь рассказа, всего удобнее обозначить, как это обычно делается, как материал и форму этого рассказа. Под материалом, как мы уже говорили, следует разуметь все то, что поэт взял как готовое, — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения.

Мы уже выяснили, что под этими словами никак не следует понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму, открывающуюся нашему восприятию. В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив, раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах. Применительно к рассказу или новелле форма и материал обычно берутся из области каких-нибудь человеческих отношений, событий или происшествий, и здесь, если мы будем выделять самое происшествие, которое легло в основу какого-



нибудь рассказа, — мы получим материал этого рассказа. Если мы будем говорить о том, в каком порядке и в каком расположении частей материал этот преподнесен читателю, как рассказано об этом происшествии, — мы будем иметь дело с его формой. Надо сказать, что до сих пор в специальной литературе нет согласия и общей терминологии применительно к этому вопросу: так одни, как Шкловский и Томашевский, называют фабулой материал рассказа, лежащие в его основе житейские события; а сюжетом называют формальную обработку этого рассказа. Другие авторы, как Петровский¹²³, употребляют эти слова как раз в обратном значении и понимают под сюжетом то событие, которое послужило поводом для рассказа, а под фабулой — художественную обработку этого события. «Я склонен применять слово «сюжет» в смысле *материи* художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. *Поэтически* же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабула*» (М. Петровский, 1907, с. 197).

Так или иначе понимая эти слова, во всяком случае, необходимо разграничивать эти два понятия, и в этом согласны решительно все. Мы в дальнейшем будем придерживаться терминологии формалистов, обозначающих фабулой, в согласии с литературной традицией, именно лежащий в основе произведения материал. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета. Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлено в данный поэтический сюжет. Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в искусстве. Фабула для рассказа это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т. п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики



рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу.

Надо сказать, что такое понимание развивалось с величайшими трудностями, потому что благодаря тому удивительному закону искусства поэт обычно старается дать формальную обработку материала в скрытом от читателя виде, очень долгое время исследование никак не могло различить эти две стороны рассказа и всякий раз путалось, когда пыталось устанавливать те или иные законы создания и восприятия рассказа. Однако уже давно поэты знали, что расположение событий рассказа, тот способ, каким знакомит поэт читателя со своей фабулой, композиция его произведения представляет чрезвычайно важную задачу для словесного искусства. Эта композиция была всегда предметом крайней заботы — сознательной или бессознательной — со стороны поэтов и романистов, но только в новелле, развившейся несомненно из рассказа, она получила свое чистое развитие. Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет.

Поэзия выработала целый ряд очень искусных и сложных форм построения и обработки фабулы, и некоторые из писателей отчетливо сознавали роль и значение каждого такого приема. Наибольшей сознательности это достигло у Стерна¹²⁴, как показал Шкловский (1921). Стерн совершенно обнажил приемы сюжетного построения и в конце своего романа дал пять графиков хода фабулы романа «Тристрам Шенди». «Я начинаю, — говорит Стерн, — входить по-настоящему в мою работу и не сомневаюсь, что... мне удастся продолжать историю дяди Тоби и мою собственную по сносной прямой линии. До сих пор же таковы были четыре линии, по которым я двигался в первом, втором, третьем и четвертом томе (см. рис. 1—4, левый форзац). В пятом я держался молодцом — точная линия, по которой я следовал, была такова: (см. рис. 5, там же), откуда явствует, что, исключая кривой, обозначенной буквой А, когда я



совершил путешествие в Наварру, — и зубчатой кривой *B*, обозначающей мою коротенькую прогулку там с дамой де Боссьер и ее пажом, — я не позволил себе ни малейшего отклонения в сторону, пока черти Джованни делла Каса не завертели меня по кругу, который вы видите обозначенным буквой *D*, — что же касается *сссс*, то это только небольшие вводные предложения — грешки, заурядные в жизни даже величайших государственных людей; по сравнению с тем, что делали эти люди, — или с моими собственными проступками в местах, обозначенных буквами *A*, *B*, *D*, — это совершенные пустяки» (Л. Стерн, 1968, с. 395—397).

Таким образом, сам автор графически изображает как кривую линию развертывание сюжета. Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим. Так же точно прямой линией мы могли бы графически обозначить порядок звуков, составляющих гамму, синтаксическое расположение слов в обычном синтаксисе и т. д. Иначе говоря, материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Напротив того, то искусственное расположение слов, которое превращает их в стих и меняет нормальный порядок их синтаксического развертывания; то искусственное расположение звуков, которое превращает их из простого звукового ряда в музыкальную мелодию и опять-таки изменяет порядок их основного следования; то искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, — все это мы можем обозначить условно кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая стиха, мелодии или сюжета и будет кривой художественной формы. Те кривые, которые, по словам Стерна, описывают отдельные томы его романа, как нельзя лучше поясняют эту мысль. Здесь, естественно, возникает только один вопрос, который необходимо разъяснить с самого начала. Этот вопрос совершенно ясен, когда речь идет о такой привычной нам и явной художественной форме, как мелодия или стих, но он кажется существенно запутанным, когда речь начинает идти о рас-



сказе. Этот вопрос можно формулировать так: для чего художник, не довольствуясь простой хронологической последовательностью событий, отступает от прямолинейного развертывания рассказа и предпочитает описывать кривую линию, вместо того чтобы продвигаться по кратчайшему расстоянию между двумя точками вперед. Это легко может показаться причудой или капризом писателя, лишенными всякого основания и смысла.

И в самом деле, если мы обратимся к традиционному пониманию и толкованию сюжетной композиции, то увидим, что эти сюжетные кривые вызывали всегда непонимание и ложное толкование у критиков. Так, например, в русской поэтике издавна утвердилось мнение, что «Евгений Онегин» — эпическое произведение, написанное с целым рядом лирических отступлений, причем эти отступления понимались именно как таковые, как отход автора в сторону от темы своего повествования, и именно лирически, т. е. как наиболее лирические отрывки, вкрапленные в эпическое целое, но не имеющие органической связи с этой эпической тканью, ведущие самостоятельное существование и играющие роль эпической интермедии, т. е. междудействия, роль лирического антракта между двумя актами повести. Нет ничего более ложного, чем такое понимание: оно оставляет совершенно в стороне чисто эпическую роль, которую играют такие «отступления», и, если приглядеться к эконорме всего романа в целом, легко открыть, что именно эти отступления представляют собой важнейшие приемы для развертывания и раскрытия сюжета; признать их за отступления так же нелепо, как принять за отступления повышения и понижения в музыкальной мелодии, которые, конечно же, являются отступлениями от нормального течения гаммы, но для мелодии эти отступления — все. Точно так же так называемые отступления в «Евгении Онегине» составляют, конечно, самую суть и основной стилистический прием построения всего романа, это его сюжетная мелодия. «Один остроумный художник (Владимир Миклашевский), — говорит Шкловский, — предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например) — с точки зрения композиционной это будет правильно» (1921, с. 39).



На примере легче всего пояснить, какое значение имеет такая кривая сюжета. Мы уже знаем, что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть динамическая их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два события или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки а, б, с или слова а, б, с, или события а, б, с совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: б, с, а; б, а, с. Представьте себе, что речь идет об угрозе и затем об исполнении ее — об убийстве; одно получится впечатление, если мы раньше познакомим читателя с тем, что герою угрожает опасность, и будем держать читателя в неизвестности относительно того, сбудется она или не сбудется, и только после этого напряжения расскажем о самом убийстве. И совершенно иное получится, если мы начнем с рассказа об обнаруженном трупе и только после этого, в обратном хронологическом порядке, расскажем об убийстве и об угрозе. Следовательно, самое расположение событий в рассказе, самое соединение фраз, представлений, образов, действий, поступков, реплик подчиняются тем же самым законам художественных сцеплений, каким подчиняются сцепления звуков в мелодию или сцепление слов в стих.

Еще одно вспомогательное методическое замечание необходимо сделать до того, как перейти к анализу новеллы. Чрезвычайно полезно различать, как это делают некоторые авторы, статическую схему конструкции рассказа, как бы его анатомию, от динамической схемы его композиции, как бы его физиологии. Мы уже разъяснили, что всякий рассказ имеет свою особую структуру, отличающуюся от структуры того материала, который лежит в его основе. Но совершенно ясно, что каждый поэтический прием оформления материала является целесообразным, или направленным; он вводится с какой-то целью, ему отвечает какая-то



исполняемая им в целом функция рассказа. И вот, исследование телеологии приема, т. е. функции каждого стилистического элемента, целесообразной направленности, телеологической значимости каждого из компонентов, объяснит нам живую жизнь рассказа и превратит его мертвую конструкцию в живой организм.

Для исследования мы остановились на рассказе Бунина «Легкое дыхание». Рассказ этот удобен для анализа по многим причинам: прежде всего на него можно смотреть как на типический образчик классической и современной новеллы, в котором все основные стилистические черты, присущие этому жанру, раскрываются с необычайной ясностью. По своим художественным достоинствам рассказ этот принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и недаром по единогласному признанию, кажется, всех писавших о нем он почитается образцом художественного рассказа. Наконец, его последнее достоинство заключается в том, что он не подвергался еще чрезвычайно сильной общественной рационализации, т. е. шаблонному и привычному истолкованию, с которым приходится бороться как с предубеждением и предрассудком почти при всяком исследовании привычного и знакомого текста, имея дело с такими общеизвестными вещами, как басни Крылова и трагедии Шекспира. Мы считали чрезвычайно важным включить в круг нашего исследования и такие художественные произведения, впечатление от которых не было бы ни в какой мере предопределено предвзятыми и заранее затверженными рассуждениями, мы хотели найти литературный раздражитель, так сказать, совершенно свежего порядка, который не успел еще сделаться привычным и вызывать в нас готовую эстетическую реакцию совершенно автоматически, так, как мы реагируем на известную уже нам с детства басню или трагедию.

Обратимся к самому рассказу.

Анализ этого рассказа следует, конечно, начать с выяснения той мелодической кривой, которая нашла свое осуществление в словах его текста. Для этого всего проще сопоставить положенные в основу этого рассказа действительные события (или, во всяком случае, возможные и имевшие в действительности свой образец), как бы материал расска-



за, с той художественной формой, которая придана этому материалу. Так поступает исследователь стиха, когда он хочет выяснить законы ритма, как они сказались в оформлении словесного ряда. Мы попытаемся сделать то же самое в отношении нашего рассказа. Выделим лежащее в его основе действительное происшествие; оно сведется приблизительно к следующему: рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, — все это «свело ее с пути» и привело к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказываете дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и все так называемое содержание рассказа. Попробуем обозначить все события, нашедшие себе место в этом рассказе, в том хронологическом порядке, в каком они действительно протекали или могли протекать в жизни. Для этого, естественно, нужно разбить все события на две группы, потому что одна из них связана с жизнью Оли Мещерской, а другая — с историей жизни ее классной дамы (см. схему диспозиции).

Схема диспозиции

I. Оля Мещерская

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| А. Детство. | Н. Последняя зима. |
| В. Юность. | І. Эпизод с офицером. |
| С. Эпизод с Шеншиным. | К. Разговор с начальницей. |
| Д. Разговор о легком дыхании. | Л. Убийство. |
| Е. Приезд Малютина. | М. Похороны. |
| Ф. Связь с Малютиным. | Н. Допрос у следователя. |
| Г. Запись в дневнике. | О. Могила. |



II. Классная дама

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| a. Классная дама. | e. Мечта об Оле Мещерской. |
| b. Мечта о брате. | f. Прогулки на кладбище. |
| c. Мечта об идейной труженице. | g. На могиле. |
| d. Разговор о легком дыхании. | |

То, что мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ, если обозначим их последовательно буквами латинской азбуки, принято называть в поэтике диспозицией рассказа, т. е. естественным расположением событий, тем самым, который мы условно можем обозначить графически прямой линией. Если мы проследим за тем, в каком порядке эти события даны в рассказе, мы вместо диспозиции получим композицию рассказа и сейчас же заметим, что если в схеме диспозиции события шли в порядке азбуки, т. е. в порядке хронологической последовательности, то здесь эта хронологическая последовательность совершенно нарушена. Буквы как будто без всякого видимого порядка располагаются в новый искусственный ряд, и это, конечно, означает, что в этот новый искусственный ряд располагаются те события, которые мы условно обозначили через эти буквы. Если мы диспозицию рассказа обозначим двумя противоположными линиями и отложим в порядке последовательного чередования все отдельные моменты диспозиции рассказа об Оле Мещерской на одной прямой, а рассказа о классной даме — на другой, мы получим две прямые, которые будут символизировать диспозицию нашего рассказа.

Попробуемся теперь схематически обозначить то, что автор проделал с этим материалом, придав ему художественную форму, т. е. спросим себя: как тогда на нашем рисунке обозначится композиция этого рассказа? Для этого соединим в порядке композиционной схемы отдельные точки этих прямых в такой последовательности, в какой события даны действительно в рассказе. Все это изображено на графических схемах (см. правый форзац). При этом мы условно будем обозначать кривой снизу всякий переход к событию, хронологически более раннему, т. е. всякое возвращение автора назад, и кривой сверху всякий переход к событию



последующему, хронологически более отдаленному, т. е. всякий скачок рассказа вперед. Мы получим две графические схемы.

Что изображает эта сложная и путаная на первый взгляд кривая, которая вычерчена на рисунке? Она означает, конечно, только одно: события в рассказе развиваются не по прямой линии, как это имело бы место в житейском случае, а разворачиваются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной. Другими словами, наши кривые наглядно выражают анализ фабулы и сюжета данного рассказа, и, если следить по схеме композиции за порядком следования отдельных элементов, мы поймем нашу кривую от начала до конца как условное обозначение движения рассказа. Это и есть мелодия нашей новеллы. Так, например, вместо того чтобы рассказать приведенное выше содержание в хронологической последовательности — как Оля Мещерская была гимназисткой, как она росла, как она превратилась в красавицу, как совершилось ее падение, как завязалась и как протекала ее связь с офицером, как постепенно нарастало и вдруг разразилось ее убийство, как ее похоронили, какова была ее могила и т. п., — вместо этого автор начинает сразу с описания ее могилы, затем переходит к ее раннему детству, потом вдруг говорит о ее последней зиме, вслед за этим сообщает нам во время разговора с начальницей о ее падении, которое случилось прошлым летом, вслед за этим мы узнаем о ее убийстве, почти в самом конце рассказа мы узнаем об одном незначительном, казалось бы, эпизоде ее гимназической жизни, относящемся к далекому прошлому. Вот эти отступления и изображает наша кривая.

Таким образом, графически наши схемы изображают то, что мы выше назвали статической структурой рассказа или его анатомией. Остается перейти к раскрытию его динамической композиции, или его физиологии, т. е. нам следует спросить себя, для чего автор оформил этот материал таким образом, почему, с какой тайной целью он начинает с конца и в конце говорит как будто о начале, ради чего переставлены у него все эти события.



Мы должны определить функцию этой перестановки, иначе говоря, мы должны найти целесообразность, осмысленность и направленность той, казалось бы, бессмысленной и путаной кривой, которая у нас символизирует композицию рассказа. Чтобы сделать это, нам необходимо сделать скачок от анализа к синтезу и попытаться разгадать физиологию новеллы из смысла и из жизни ее целого организма.

Что представляет собой содержание рассказа или его материал, взятый сам по себе — так, как он есть? Что говорит нам та система действий и событий, которая выделяется из этого рассказа как его очевидная фабула? Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами «житейская муть». В самой фабуле этого рассказа нет решительно ни одной светлой черты, и, если взять эти события в их жизненном и житейском значении, перед нами просто ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки, жизнь, которая явно всходит на гнилых корнях и, с точки зрения оценки жизни, дает гнилой цвет и остается бесплодной вовсе. Может быть, эта жизнь, эта житейская муть хоть скольконибудь идеализирована, приукрашена в рассказе, может быть, ее темные стороны затенены, может быть, она возведена в «перл создания», и, может быть, автор попросту изображает ее в розовом свете, как говорят обычно? Может быть, он даже, сам выросший в той же жизни, находит особенное очарование и прелесть в этих событиях, и, может быть, наша оценка попросту расходится с той, которую дает своим событиям и своим героям автор?

Мы должны прямо сказать, что ни одно из этих предположений не оправдывается при исследовании рассказа. Напротив того, автор не только не старается скрыть эту житейскую муть — она везде у него обнажена, он изображает ее с осязательной ясностью, как бы дает нашим чувствам коснуться ее, ощупать, ощутить, воочию убедиться, вложить наши персты в язвы этой жизни. Пустота, бессмысленность, ничтожество этой жизни подчеркнуты автором, как это легко показать, с осязательной силой. Вот как автор говорит о своей героине: «... незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошла толки, что она ветре-



на, что она не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство...» Или вот в каких грубых и жестких выражениях, обнажающих неприкрытую правду жизни, говорит автор о ее связи с офицером: «...Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним...» Или вот как безжалостно опять показана та же самая правда в записи в дневнике, рисующей сцену сближения с Малотиным: «Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и очень всегда хорошо одет, — мне не понравилось только, что он приехал в крылатке, — весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная».

Во всей этой сцене, как она записана в дневнике, нет ни одной черты, которая могла бы намекнуть нам о движении живого чувства и могла бы сколько-нибудь осветить ту тяжелую и беспросветную картину, которая складывается у читателя при ее чтении. Слово любовь даже не упоминается, и, кажется, нет более чуждого и не подходящего к этим страницам слова. И так, без малейшего просвета, в одном мутном тоне дан весь решительно материал о жизненной, бытовой обстановке, взглядах, понятиях, переживаниях, событиях этой жизни. Следовательно, автор не только не скрашивает, но, наоборот, обнажает и дает нам почувствовать во всей ее реальности ту правду, которая лежит в основе рассказа. Еще раз повторяем: суть его, взятая с этой стороны, может быть определена как житейская муть, как мутная вода жизни. Однако не таково впечатление рассказа в целом.

Рассказ недаром называется «Легкое дыхание», и не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате чтения у нас создается впечатление, которое никак нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события, взятые



сами по себе. Автор достигает как раз противоположного эффекта, и истинную тему его рассказа, конечно, составляет легкое дыхание, а не история путаной жизни провинциальной гимназистки. Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании, его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе. Ни где эта двойственность рассказа не представлена с такой очевидностью, как в обрамляющей весь рассказ истории классной дамы Оли Мещерской. Эта классная дама, которую приводит в изумление, граничащее с тупостью, могила Оли Мещерской, которая отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка, и которая в глубине души все же счастлива, как все влюбленные и преданные страстной мечте люди, вдруг придает совершенно новый смысл и тон всему рассказу. Эта классная дама давно живет какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь, и Бунин с беспощадной безжалостностью истинного поэта совершенно ясно говорит нам о том, что это идущее от его рассказа впечатление легкого дыхания есть выдумка, заменяющая ему действительную жизнь. И в самом деле, здесь поражает то смелое сопоставление, которое допускает автор. Он называет подряд три такие выдумки, которые заменяли этой классной даме действительную жизнь: сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, — это действительность, а выдумка была в том, что жила она в странном ожидании, что ее судьба как-то сказочно изменится благодаря ему. Затем она жила мечтой о том, что она идейная труженица, и опять это была выдумка, заменявшая действительность. «Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой», — говорит автор, совершенно вплотную придвигая эту новую выдумку к двум прежним. Он этим приемом опять совершенно раздваивает наше впечатление, и, заставляя весь рассказ преломиться и отразиться как в зеркале в восприятии новой героини, он разлагает, как в спектре, его лучи на их составные части.

Мы совершенно явно ощущаем, переживаем расщепленную жизнь этого рассказа, то, что в нем есть от действительности и что от мечты. И отсюда наша мысль легко пе-



реходит сама собой к тому анализу структуры, который нами был сделан выше. Прямая линия — это и есть действительность, заключенная в этом рассказе, а та сложная кривая построения этой действительности, которой мы обозначили композицию новеллы, есть его легкое дыхание. Мы догадываемся: события соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити, они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни и во впечатлениях о жизни; они отрешаются от действительности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе. Мы решаемся уже формулировать нашу догадку и сказать, что автор для того чертил в своем рассказе сложную кривую, чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение. Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа.

Это нетрудно подтвердить совершенно наглядными объективными и бесспорными указаниями, ссылками на самый рассказ. Возьмем основной прием этой композиции, и мы сейчас же увидим, какой цели отвечает тот первый скачок, который позволяет себе автор, когда он начинает с описания могилы. Это можно пояснить, несколько упрощая дело и низводя сложные чувства к элементарным и простым, приблизительно так: если бы нам была рассказана история жизни Оли Мещерской в хронологическом порядке, от начала к концу, каким необычайным напряжением сопровождалось бы наше узнавание о неожиданном ее убийстве! Поэт создал бы то особенное напряжение, ту запруду нашего интереса, какую немецкие психологи, как Липпе, называли законом психологической запруды, а теоретики литературы называют *Spannung*. Этот закон и этот термин означают только то, что если какое-нибудь психо-



логическое движение наталкивается на препятствие, то напряжение наше начинает повышаться именно в том месте, где мы встретили препятствие, и вот это напряжение нашего интереса, которое каждый эпизод рассказа натягивает и направляет на последующее разрешение, конечно, переполнило бы наш рассказ. Он весь был бы исполнен невыразимого напряжения.

Мы узнали бы приблизительно в таком порядке: как Оля Мещерская завлекла офицера, как вступила с ним в связь, как перипетии этой связи сменяли одна другую, как она клялась в любви и говорила о браке, как она потом начала издеваться над ним; мы пережили бы вместе с героями и всю сцену на вокзале, и ее последнее разрешение, и мы, конечно, с напряжением и тревогой остались бы следить за ней те короткие минуты, когда офицер с ее дневником в руках, прочитавши запись о Малютине, вышел на платформу и неожиданно застрелил ее. Такое впечатление произвело бы это событие в диспозиции рассказа; оно составляет истинный кульминационный пункт всего повествования, и вокруг него расположено все остальное действие. Но если с самого начала автор ставит нас перед могилкой и если мы все время узнаем историю уже мертвой жизни, если дальше мы уже знаем, что она была убита, и только после этого узнаем, как это произошло, — для нас становится понятным, что эта композиция несет в себе разрешение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе; и что мы читаем сцену убийства и сцену записи в дневнике уже с совершенно другим чувством, чем мы сделали бы это, если бы события развертывались перед нами по прямой линии. И так, шаг за шагом, переходя от одного эпизода к другому, от одной фразы к другой, можно было бы показать, что они подобраны и сцеплены таким образом, что все заключенное в них напряжение, все тяжелое и мутное чувство разрешено, высвобождено, сообщено тогда и в такой связи, что это производит совершенно не то впечатление, какое оно произвело бы, взятое в естественном сцеплении событий.

Можно, следя за структурой формы, обозначенной в нашей схеме, шаг за шагом показать, что все искусные прыжки рассказа имеют в конечном счете одну цель — по-



гасить, уничтожить то непосредственное впечатление, которое исходит на нас от этих событий, и превратить, претворить его в какое-то другое, совершенно обратное и противоположное первому.

Этот закон уничтожения формой содержания можно очень легко иллюстрировать даже на построении отдельных сцен, отдельных эпизодов, отдельных ситуаций. Вот, например, в каком удивительном сцеплении узнаем мы об убийстве Оли Мещерской. Мы уже были вместе с автором на ее могиле, мы только что узнали из разговора с начальницей о ее падении, только что была названа первый раз фамилия Малютина, — «а через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом». Стоит приглядеться к структуре одной только этой фразы, для того чтобы открыть решительно всю телеологию стиля этого рассказа. Обратите внимание на то, как затеряно самое главное слово в нагромождении обставивших его со всех сторон описаний, как будто посторонних, второстепенных и неважных; как затеривается слово «застрелил», самое страшное и жуткое слово всего рассказа, а не только этой фразы, как затеривается оно где-то на склоне между длинным, спокойным, ровным описанием казачьего офицера и описанием платформы, большой толпы народа и только что прибывшего поезда. Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает в какой-то почти мимический знак, в какое-то едва заметное движение мыслей, когда вся эмоциональная окраска этого события погашена, оттеснена, уничтожена. Или обратите внимание на то, как мы узнаем в первый раз о падении Оли Мещерской: в уютном кабинете начальницы, где пахнет свежими ландышами и теплом блестящей голландки, среди выговора о дорогих туфельках и прическе. И опять страшное или, как говорит сам автор, «невероятное, ошеломившее начальницу признание» описывается так: «И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:



— Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом — знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне...»

Выстрел рассказан как маленькая деталь описания только что прибывшего поезда, здесь — ошеломляющее признание сообщено как маленькая деталь разговора о туфельках и о прическе; и самая эта обстоятельность — «друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин», — конечно, не имеет другого значения, как погасить, уничтожить ошеломленность и невероятность этого признания. И вместе с тем автор сейчас же подчеркивает и другую, реальную сторону и выстрела и признания. И в самой сцене на кладбище автор опять называет настоящими словами жизненный смысл событий и рассказывает об изумлении классной дамы, которая никак не может понять, «как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской?» Это ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской, дано в рассказе все время, шаг за шагом, его ужасность не преуменьшена нисколько, но самого впечатления ужасного рассказ не производит на нас, это ужасное переживается нами в каком-то совсем другом чувстве, и самый этот рассказ об ужасном почему-то носит странное название легкого дыхания, и почему-то все пронизано дыханием холодной и тонкой весны.

Остановимся на названии: название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. Это понятие, введенное в эстетику Христиансеном, оказывается глубоко плодотворным, и без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи. В самом деле, всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части. И вот такой доминантой нашего рассказа и является, конечно, «легкое дыхание». Оно



является, однако, к самому концу рассказа в виде воспоминания классной дамы о прошлом, о подслушанном ею когда-то разговоре Оли Мещерской с ее подругой. Этот разговор о женской красоте, рассказанный в полукомическом стиле «старинных смешных книг», служит тем *pointe* всей новеллы, той катастрофой, в которой раскрывается ее истинный смысл. Во всей этой красоте самое важное место «старинная смешная книга» отводит «легкому дыханию». «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?» Мы как будто слышим самый вздох, и в этом комически звучащем и в смешном стиле написанном рассказе мы вдруг обнаруживаем совершенно другой его смысл, читая заключительные катастрофические слова автора: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти слова как бы замыкают круг, сводя конец к началу.

Как много иногда может значить и каким большим смыслом может дышать маленькое слово в художественно построенной фразе. Таким словом в этой фразе, носящим в себе всю катастрофу рассказа, является слово «это» легкое дыхание. *Это*: речь идет о том вздохе, который только что назван, о том легком дыхании, которое Оля Мещерская просила свою подругу послушать; и дальше опять катастрофические слова: «...в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...» Эти три слова совершенно конкретизируют и объединяют всю мысль рассказа, который начинается с описания облачного неба и холодного весеннего ветра. Автор как бы говорит заключительными словами, резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, — все это в сущности есть только одно событие, — *это* легкое дыхание снова рассеялось в мире, в *этом* облачном небе, в *этом* холодном весеннем ветре. И все прежде данные автором описания могилы, и апрельской погоды, и серых дней, и холодного ветра — все это вдруг объединяется, как бы собирается в одну точку, включается и вводится в рассказ: рассказ получает вдруг новый смысл и новое выразительное значение — это не просто русский уездный пейзаж, это не просто просторное уездное кладби-



ше, это не просто звон ветра в фарфоровом венке, — это все рассеянное в мире легкое дыхание, которое в житейском своем значении есть все тот же выстрел, все тот же Малютин, все то ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской. Недаром *pointe* характеризуют теоретики как окончание на неустойчивом моменте или окончание в музыке на доминанте. Этот рассказ в самом конце, когда мы узнали уже обо всем, когда вся история жизни и смерти Оли Мещерской прошла перед нами, когда мы уже знаем все то, что может нас интересовать, о классной даме, вдруг с неожиданной остротой бросает на все выслушанное нами совершенно новый свет, и этот прыжок, который делает новелла, перескакивая от могилы к этому рассказу о легком дыхании, есть решительный для композиции целый скачок, который вдруг освещает все это целое с совершенно новой для нас стороны.

И заключительная фраза, которую мы назвали выше катастрофической, разрешает это неустойчивое окончание на доминанте — это неожиданное смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа. И здесь автор несколько не затемняет действительность и не сливает ее с выдумкой. То, что Оля Мещерская рассказывает своей подруге, смешно в самом точном смысле этого слова, и когда она пересказывает книгу: «...ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы...» и т. д., все это просто и точно смешно. И этот реальный настоящий воздух — «*послушай, как я вздыхаю*» — тоже, поскольку он принадлежит к действительности, просто смешная деталь этого странного разговора. Но он же, взятый в другом контексте, сейчас же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказа, и в катастрофических строчках вдруг с необычайной сжатостью перед нами пробегают весь рассказ от *этого* легкого вздоха и до *этого* холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что это рассказ о легком дыхании.

Можно было подробно показать, что автор пользуется целым рядом вспомогательных средств, которые служат все той же цели. Мы указали только на один наиболее заметный и ясный прием художественного оформления, именно



на сюжетную композицию; но разумеется, в той переработке впечатления, идущего на нас от событий, в которой, мы думаем, заключается самая сущность действия на нас искусства, играет роль не только сюжетная композиция, но и целый ряд других моментов. В том, как автор рассказывает эти события, каким языком, каким тоном, как выбирает слова, как строит фразы, описывает ли он сцены или дает краткое изложение их итогов, приводит ли он непосредственно дневники или диалоги своих героев или просто знакомит нас с протекшим событием, — во всем этом сказывается тоже художественная разработка темы, которая имеет одинаковое значение с указанным и разобранным нами приемом.

В частности, величайшее значение имеет самый выбор фактов. Мы исходили для удобства рассуждения из того, что противопоставляли диспозицию композиции, как момент естественный — моменту искусственному, забывая, что самая диспозиция, т. е. выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт. В жизни Оли Мешерской была тысяча событий, тысяча разговоров, связь с офицером заключала в себе десятки перипетий, в ее гимназических увлечениях был не один Шеншин, она не единственный раз начальнице проговорила о Малютине, но автор почему-то выбрал эти эпизоды, отбросив тысячи остальных, и уже в этом акте выбора, отбора, отсеивания ненужного сказался, конечно, творческий акт. Точно так же как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписать, каждого листочка в отдельности, а дает то общее, суммарное впечатление пятна, то несколько отдельных листов, точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал. И, в сущности говоря, мы начинаем выходить за пределы этого отбора, когда начинаем распространять на этот материал наши жизненные оценки.

Блок прекрасно выразил это правило творчества в своей поэме, когда противопоставил, с одной стороны,

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай...

а с другой:



Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

В частности, особенного внимания заслуживает обычно организация самой речи писателя, его языка, строй, ритм, мелодика рассказа. В той необычайно спокойной, полновесной классической фразе, в которую Бунин развертывает свою новеллу, конечно, заключены все необходимые для художественного претворения темы элементы и силы. Нам впоследствии придется говорить о том первостепенно важном значении, которое оказывает строй речи писателя на наше дыхание. Мы произвели целый ряд экспериментальных записей нашего дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй, в частности, нами записано полностью дыхание во время чтения этого рассказа. Блонский¹²⁵ совершенно верно говорит, что, в сущности, мы чувствуем так, как мы дышим, и чрезвычайно показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания, которая ему соответствует. Заставляя нас тратить дыхание скупо, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции.

Мы отдельно будем еще иметь случай говорить о том значении, которое мы придаем этим записям дыхательной кривой, и чему эти записи учат. Но нам кажется уместным и многозначительным тот факт, что самое дыхание наше во время чтения этого рассказа, как показывает пневмографическая запись, есть легкое дыхание, что мы читаем об убийстве, о смерти, о мути, о всем ужасном, что соединилось с именем Оли Мещерской, но мы в это время дышим так, точно мы воспринимаем не ужасное, а точно каждая новая фраза несет в себе освещение и разрешение от этого ужасного. И вместо мучительного напряжения мы испытываем почти болезненную легкость. Этим намечается, во всяком случае, то аффективное противоречие, то столкновение двух



противоположных чувств, которое, видимо, составляет удивительный психологический закон художественной новеллы. Я говорю — удивительный, потому что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции. В самом деле, нам казалось, что, желая изобразить легкое дыхание, Бунин должен был выбрать самое лирическое, самое безмятежное, самое прозрачное, что только можно найти в житейских событиях, происшествиях и характерах. Почему он не рассказал нам о прозрачной, как воздух, какой-нибудь первой любви, чистой и незатемненной? Почему он выбрал самое ужасное, грубое, тяжелое и мутное, когда он захотел развить тему о легком дыхании?

Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей ее типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке легкого дыхания, и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер.

Глава VIII

ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ

Трагедию о Гамлете все единогласно считают загадочной. Всем кажется, что она отличается от остальных трагедий самого Шекспира и других авторов прежде всего тем, что в ней ход действия развернут так, что непременно вызывает некоторое непонимание и удивление зрителя. Поэтому исследования и критические работы об этой пьесе носят почти всегда характер толкований, и все они строятся по одному образцу — пытаются разгадать загаданную Шекспиром загадку. Загадку эту можно формулировать так: почему Гамлет, который должен убить короля сейчас же после разговора с тенью, никак не может этого сделать и вся трагедия наполнена историей его бездействия? Для разрешения этой загадки, которая действительно встает перед умом всякого читателя, потому что Шекспир в пьесе не дал прямого и ясного объяснения медлительности Гамлета, критики ищут причины этой медлительности в двух вещах: в характере и переживаниях самого Гамлета или в объективных условиях. Первая группа критиков сводит проблему к характеру Гамлета и старается показать, что Гамлет не мстит сразу либо потому, что его нравственные чувства противятся акту мести, либо потому, что он нерешителен и безволен по самой своей природе, либо потому, как указывал Гёте, что слишком большое дело возложено на слишком слабые плечи. И так как ни одно из этих толкований не объясняет до конца трагедии, то можно сказать с уверенностью, что никакого научного значения все эти толкования не имеют, поскольку с равным правом может быть защищено и совершенно обратное каждому из них. Противоположного рода исследователи относятся доверчиво и наивно к художественному произведению и пытаются понять медлительность Гамлета из склада его душевной жизни, точно это живой и настоящий человек, и в общем их аргументы почти всегда суть аргументы от жизни и от значения челове-



ческой природы, но не от художественного построения пьесы. Критики эти доходят до утверждений, что целью Шекспира и было показать безвольного человека и развернуть трагедию, возникающую в душе человека, который призван к совершению великого дела, но у которого нет для этого нужных сил. Они понимали «Гамлета» большей частью как трагедию бессилия и безволия, не считаясь совершенно с целым рядом сцен, которые рисуют в Гамлете черты совершенно противоположного характера и показывают, что Гамлет человек исключительной решимости, смелости, отваги, что он нисколько не колеблется из нравственных соображений и т. п.

Другая группа критиков искала причину медлительности Гамлета в тех объективных препятствиях, которые лежат на пути осуществления поставленной перед ним цели. Они указывали на то, что король и придворные оказывают очень сильное противодействие Гамлету, что Гамлет не убивает короля сразу, потому что не может его убить. Эта группа критиков, идущая по следам Вердера, утверждает, что задачей Гамлета было вовсе не убить короля, а разоблачить его, доказать всем его виновность и только после этого покарать. Доводов можно найти много для защиты такого мнения, но столь же большое количество доводов, взятых из трагедии, легко опровергают и это мнение. Эти критики не замечают двух основных вещей, которые заставляют их жестоко заблуждаться: их первая ошибка сводится к тому, что такой формулировки задачи, стоящей перед Гамлетом, мы нигде в трагедии ни прямо, ни косвенно не находим. Эти критики присочиняют за Шекспира новые усложняющие дело задачи и опять-таки пользуются доводами от здравого смысла и житейской правдоподобности больше, чем эстетики трагического. Их вторая ошибка в том, что они пропускают мимо глаз огромное количество сцен и монологов, из которых для нас совершенно ясным становится, что Гамлет сам сознает субъективный характер своей медлительности, что он не понимает, что заставляет его медлить, что он приводит несколько совершенно различных причин для этого и что ни одна из них не может выдержать тягости служить опорой для объяснения всего действия.



И та и другая группы критиков согласны в том, что эта трагедия в высокой степени загадочна, и уже одно это признание совершенно лишает силы убедительности все их доводы.

Ведь если их соображения правильны, то следовало бы ожидать, что никакой загадки в трагедии не будет. Какая же загадочность, если Шекспир заведомо хочет изобразить колеблющегося и нерешительного человека. Ведь мы тогда с самого начала видели бы и понимали, что имеем медлительность вследствие колебания. Плоха была бы пьеса на тему о безволии, если бы самое это безволие скрывалось в ней под загадкой и если правы были бы критики второго направления, что трудность заключается во внешних препятствиях; тогда надо было бы сказать, что Гамлет — это какая-то драматургическая ошибка Шекспира, потому что эту борьбу с внешними препятствиями, которая составляет истинный смысл трагедии, Шекспир не сумел представить отчетливо и ясно и она тоже скрывается под загадкой. Критики пытаются разрешить загадку Гамлета, привнося нечто со стороны, извне, какие-нибудь соображения и мысли, которые не даны в самой трагедии, и подходят к этой трагедии, как к казусному случаю жизни, который непременно должен быть растолкован в плане здравого смысла. По прекрасному выражению Берне¹²⁶, на картину наброшен флер, мы пытаемся поднять этот флер, чтобы разглядеть картину; оказывается, что флер нарисован на самой картине. И это совершенно верно. Очень легко показать, что загадка нарисована в самой трагедии, что трагедия умышленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части.

Остановимся на самой загадочности пьесы. Критика почти в один голос, несмотря на все различие мнений, отмечает эту темноту и непостижимость, непонятность пьесы. Гесснер говорит, что «Гамлет» — трагедия масок. Мы стоим перед Гамлетом и его трагедией, как излагает это мнение Куно Фишер¹²⁷, как бы перед завесой. Мы все думаем, что за ней находится какой-то образ, но под конец убеждаемся, что этот образ не что иное, как сама завеса. По словам



Берне, Гамлет — это нечто несообразное, хуже, чем смерть, еще не рожденное. Гёте говорил о мрачной проблеме по поводу этой трагедии. Шлегель¹²⁸ приравнивал ее к иррациональному уравнению, Баумгардт говорит о сложности фавулы, которая содержит длинный ряд разнообразных и неожиданных событий. «Трагедия «Гамлет» действительно похожа на лабиринт», — соглашается Куно Фишер. «В «Гамлете», — говорит Г. Брандес¹²⁹, — над пьесой не витает «общий смысл» или идея целого. Определенность не была тем идеалом, который носился перед глазами Шекспира... Здесь немало загадок и противоречий, но притягательная сила пьесы в значительной степени обусловлена самой ее темнотой» (1901, с. 38). Говоря о «темных» книгах, Брандес находит, что такой книгой является «Гамлет»: «Местами в драме открывается как бы пропасть между оболочкой действия и его ядром» (там же, с. 31). «Гамлет остается тайной, — говорит Тен-Бринк, — но тайною неодолимо привлекательной вследствие нашего сознания, что это не искусственно придуманная, а имеющая свой источник в природе вещей тайна» (1898, с. 142). «Но Шекспир создал тайну, — говорит Дауден, — которая осталась для мысли элементом, навсегда возбуждающим ее и никогда не разъяснимым ею вполне.

Нельзя поэтому предполагать, чтобы какая-нибудь идея или магическая фраза могла разрешить трудности, представляемые драмой, или вдруг осветить все то, что в ней темно. Неясность присуща произведению искусства, которое имеет в виду не какую-нибудь задачу, но жизнь; а в этой жизни, в этой истории души, которая проходила по суммарной границе между ночью тьмою и дневным светом, есть... много такого, что ускользает от всякого исследования и сбивает его с толку» (1880, с. 131).

Выписки можно было бы продолжить до бесконечности, так как все решительно критики, за небольшим исключением, останавливаются на этом. Хулители Шекспира, как Л. Н. Толстой, Вольгер¹³⁰ и другие, говорят то же самое. Вольгер в предисловии к трагедии «Семирамида» говорит, что «ход событий в трагедии «Гамлет» представляет из себя величайшую пуганицу». Рюмелин говорит, что «пьеса в целом непонятна» (1866, S. 74—97).



Но вся эта критика видит в темноте оболочку, за которой скрывается ядро, завесу, за которой скрывается образ, флер, который скрывает от наших глаз картину. Совершенно непонятно, почему, если «Гамлет» Шекспира есть действительно то, что говорят о нем критики, он окружен такой таинственностью и непонятностью. И надо сказать, что эта таинственность часто бесконечно преувеличивается и еще чаще основывается просто на недоразумениях. К такого рода недоразумениям следует отнести мнение Мережковского, который говорит: «Гамлету тень отца является в обстановке торжественной, романтической, при ударах грома и землетрясении... Тень отца говорит Гамлету о загробных тайнах, о боге, о мести и крови» (1914, с. 141). Где, кроме оперного либретто, можно вычитать это, остается совершенно непонятным. Нечего и прибавлять, что ничего подобного в настоящем «Гамлете» не существует.

Итак, мы можем отбросить всю ту критику, которая пытается отделить загадочность от самой трагедии, снять флер с картины. Однако любопытно посмотреть, как отзывается такая критика о загадочности характера и поведения Гамлета. Берне говорит: «Шекспир — король, не подчиненный правилу. Будь он, как и всякий другой, можно было бы сказать: Гамлет — лирический характер, противоречащий всякой драматической обработке» (1899а, с. 404). То же несоответствие отмечает Брандес. Он говорит: «...не надо забывать, что этот драматический феномен, герой, который не действует, до известной степени требовался самою техникой этой драмы. Если бы Гамлет убил короля тотчас по получении откровения духа, пьеса должна была бы ограничиться одним только актом. Поэтому положительно было необходимо дать возникнуть замедлениям» (1901, с. 37).

Но если бы это было так, то это означало бы просто, что сюжет не годится для трагедии и что Шекспир искусственно замедляет такое действие, которое могло бы быть окончено сразу, и что он вводит лишние четыре акта в такую пьесу, которая могла бы прекрасно уместиться в одном-единственном. То же отмечает Монтегю¹³¹, который дает прекрасную формулу: «Бездействие и представляет действие первых трех актов». Ближе очень к тому же пониманию



подходит Бекк. Все он объясняет из противоречия фабулы пьесы и характера героя. Фабула, ход действия, принадлежит хронике, куда влил сюжет Шекспир, а характер Гамлета — Шекспиру. Между тем и другим есть непримиримое противоречие. «Шекспир не был полным хозяином своей пьесы и не распоряжался вполне свободно ее отдельными частями» — это делает хроника. Но в этом все дело, и это так просто и верно, что нам незачем искать каких-либо других объяснений по сторонам. Тем самым мы переходим к новой группе критиков, которая ищет разгадки Гамлета либо в условиях драматургической техники, как это грубо выразил Брандес, либо в историко-литературных корнях, на которых эта трагедия выросла. Но совершенно очевидно, что в таком случае это означало бы, что правила техники победили способности писателя или исторический характер сюжета перевесил возможности его художественной обработки. В том и другом случае «Гамлет» означал бы ошибку Шекспира, который не сумел выбрать подходящий сюжет для своей трагедии, и совершенно прав с этой точки зрения Жуковский, когда говорит, что шедевр Шекспира «Гамлет» кажется ему чудовищем. Он не понимает его смысла. Те, которые находят так много в Гамлете, доказывают более собственное богатство мысли и воображения, нежели превосходство Гамлета. Он не может поверить, чтобы Шекспир, сочиняя свою трагедию, думал все то, что Тик¹³² и Шлегель думали, читая ее: они видят в ней и в ее разительных странностях всю жизнь человеческую с ее непонятными загадками.

Того же мнения был Гончаров, который утверждал, что Гамлета нельзя сыграть. Однако было бы ошибкой считать, что разъяснения историко-литературные и формальные, которые ищут причин гамлетовской медлительности в технических или в исторических обстоятельствах, непременно клонились к выводу, что Шекспир написал плохую пьесу.

Целый ряд исследователей указывает и на положительный эстетический смысл, который заключался в использовании этой необходимой медлительности. Так, Волькенштейн¹³³ защищает мнение, противоположное мнению Гейне, Берне, Тургенева и других, которые полагают, что Гамлет сам по себе существо безвольное. Мнение этих по-



следних прекрасно выразил Геббель, утверждавший, что Гамлет — падаль уже до начала трагедии. Зримы лишь розы и шипы, которые из этой падали вырастают. Волькенштейн полагает, что истинная природа драматического произведения, и в частности трагедии, заключается в необычайном напряжении страстей и что она всегда основана на внутренней силе героя. Поэтому он полагает, что взгляд на Гамлета как на слабовольного человека «покоится... на той слепой доверчивости к словесному материалу, которой отличалась иногда самая глубокомысленная литературная критика... Драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он действует. А д е й с т в у е т Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: в первый раз он убивает Полония, во второй раз короля спасает его молитва, в третий раз — в конце трагедии — Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепной изобретательностью инсценирует «мышеловку» — спектакль, — проверяя показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденстерна. Поистине он ведет титаническую борьбу... Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа: Лаэрт — лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом (как этому противоречит указание Тургенева на его физическую рыхлость!). Герой трагедии есть максимум воли... и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб» (В. Волькенштейн, 1923, с. 137, 138). Любопытно в этом мнении вовсе не то, что в нем указаны черты, отличающие силу и смелость Гамлета. Это делалось много раз, как много раз подчеркивались и те препятствия, которые перед Гамлетом встают. Замечательно в этом мнении то, что оно по-новому толкует весь тот материал трагедии, который говорит о безволии Гамлета. Волькенштейн рассматривает все те монологи, в которых Гамлет укоряет себя в недостаточной решительности, как самоподхлестывание воли, и говорит, что меньше всего они свидетельствуют о его слабости, если угодно — напротив.



Таким образом, согласно этому взгляду выходит, что все самообвинения Гамлета в безволии служат лишним доказательством его чрезвычайной волевой силы. Ведя титаническую борьбу, проявляя максимум силы и энергии, он все же недоволен сам собой, требует от самого себя еще большего, и, таким образом, толкование это спасает положение, показывая, что противоречие введено в драму не зря и что это противоречие только кажущееся. Слова о безволии надо понимать как сильнейшее доказательство воли. Однако и эта попытка не решает дела. В самом деле она дает только видимое решение вопроса и повторяет, в сущности, старую точку зрения на характер Гамлета, но по существу она не выясняет, почему Гамлет медлит, почему он не убивает, как этого требует Брандес, короля в первом акте сейчас же после сообщения тени, и почему трагедия не заканчивается вместе с концом первого акта.

При таком взгляде волей-неволей надо примкнуть к тому направлению, которое идет от Вердера и которое указывает на внешние препятствия как на истинную причину медлительности Гамлета. Но это значит ясно вступить в противоречие с прямым смыслом пьесы. Гамлет ведет титаническую борьбу — с этим еще можно согласиться, если исходить из характера самого Гамлета. Допустим, что в нем действительно заключены большие силы. Но с кем ведет он эту борьбу, против кого она направлена, в чем она выражается? И как только вы поставите этот вопрос, вы сейчас же обнаружите ничтожество противников Гамлета, ничтожество удерживающих его от убийства причин, слепую его подалливость направленным против него козням. В самом деле, сам критик отмечает, что короля спасает молитва, но разве есть указания в трагедии на то, что Гамлет является человеком глубоко религиозным и что эта причина принадлежит к душевным движениям большой силы? Напротив, она всплывает совершенно случайно и кажется как бы непонятной для нас. Если вместо короля он убивает Полония, благодаря простой случайности, значит, его решимость созрела сейчас же после спектакля. Спрашивается: почему же его меч обрушивается на короля только в самом конце трагедии? Наконец, как ни *планомерна*, случайна, эпизодична, огра-



ничена всякий раз местным смыслом та борьба, которую он ведет, — большей частью это парирование направленных на него ударов, но не нападение. И убийство Гильденстерна и все прочее есть только самозащита, и, конечно же, мы не можем назвать титанической борьбой такую самозащиту человека. Мы будем еще иметь случай указать, что все три раза, когда Гамлет пытается убить короля, на которые ссылается всегда Волькенштейн, что именно они указывают как раз на обратное тому, что видит в них критик.

Так же мало дает разъяснений и близко примыкающая по смыслу к этому толкованию постановка «Гамлета» во 2-м Московском Художественном театре. Здесь на практике попытались осуществить то, с чем мы ознакомились только что в теории. Постановщики исходили из столкновения двух типов человеческой природы и развития их борьбы друг с другом. «Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет его жизнь. Это наш Гамлет. Для того чтобы ярче выявить и подчеркнуть его довлеющее значение, нам пришлось сильно сократить текст трагедии, выкинуть из него все то, что могло бы задержать окончательно вихревое... Уже с середины второго акта он берет в руки меч и не выпускает его до конца трагедии; активность Гамлета мы подчеркивали также и сгущением тех препятствий, которые встречаются на пути Гамлета. Отсюда трактовка короля и присных. Король Клавдий олицетворяет все то, что препятствует героическому Гамлету... И наш Гамлет постоянно пребывает в стихийной и страстной борьбе против всего, что олицетворяет собою короля... Для того чтобы сгустить краски, нам казалось необходимым перенести действие Гамлета в средневековье»*.

Так говорят режиссеры этой пьесы в художественном манифесте, который они по поводу этой постановки выпустили. И со всей откровенностью они указывают на то, что им для сценического воплощения, для понимания трагедии пришлось проделать над пьесой три операции: первое — выбросить из нее все то, что мешает этому пониманию; вто-

* По-видимому, имеется в виду следующая работа: *Смышляев В. С., Татаринков В. Н., Чебин А. И.* О постановке «Гамлета». Программа спектакля «Гамлет». М., 1925. (Прим. ред.)



рое — сгустить те препятствия, которые противостоят Гамлету, и третье — сгустить краски и перенести действие Гамлета в средние века, в то время как все видят в этой пьесе олицетворение Ренессанса. Совершенно понятно, что после таких трех операций может удасться всякое толкование, но столь же ясно, что эти три операции превращают трагедию в нечто совершенно противоположное тому, как она написана. И то обстоятельство, что для проведения в жизнь такого понимания потребовались такие радикальные операции над пьесой, лучшим образом доказывает колоссальное расхождение, которое существует между истинным смыслом истории и между смыслом, истолкованным таким образом. В виде иллюстрации колоссального противоречия пьесы, в которое впадает театр, достаточно сослаться на то, что король, играющий на самом деле в пьесе очень скромную роль, при таком понимании превращается в героическую противоположность самого Гамлета. Если Гамлет есть максимум воли героической, светлой — ее один полюс, то король есть максимум воли антигероической, темной — другой ее полюс. Свести роль короля к олицетворению всего темного начала жизни — для этого нужно было бы, по существу дела, написать новую трагедию с совершенно противоположными задачами, чем те, которые стояли перед Шекспиром.

Гораздо ближе к истине подходят те толкования Гамлетовой медлительности, которые исходят тоже из формальных соображений и действительно проливают очень много света на решение этой загадки, но которые сделаны без всяких операций над текстом трагедии. К таким попыткам относится, например, попытка уяснить некоторые особенности построения «Гамлета», исходя из техники и конструкции шекспировской сцены, зависимость от которой ни в каком случае нельзя отрицать и изучение которой глубочайшим образом необходимо для правильного понимания и анализа трагедии. Такое значение, например, имеет установленный Прельсом закон временной непрерывности в шекспировской драме, который требовал от зрителя и от автора совершенно другой сценической условности, чем техника нашей современной сцены. У нас пьеса разделена



на акты; каждый акт условно обозначает только тот краткий промежуток времени, который занимают изображенные в нем события. Длительные события и их перемены происходят между актами, о них зритель узнает впоследствии. Акт может быть отделен от другого акта промежутком в несколько лет. Все это требует одних приемов письма.

Совершенно иначе обстояло дело во времена Шекспира, когда действие длилось непрерывно, когда пьеса, видимо, не распадалась на акты и исполнение ее не прерывалось антрактами и все совершалось перед глазами зрителя. Совершенно понятно, что такая важная эстетическая условность имела колоссальное композиционное значение для всякой структуры пьесы, и мы многое можем уяснить себе, если познакомимся с техникой и эстетикой современной Шекспиру сцены. Однако, когда мы переходим границы и начинаем думать, что с установлением технической необходимости какого-нибудь приема мы тем самым разрешили уже задачу, мы впадаем в глубокую ошибку. Необходимо показать, в какой мере каждый прием был обусловлен техникой тогдашней сцены. Необходимо — но далеко не достаточно. Надо еще показать психологическое значение этого приема, почему из множества аналогичных приемов Шекспир выбрал именно этот, потому что нельзя же допустить, что какие-нибудь приемы объяснялись исключительно и всецело их технической необходимостью, потому что это означало бы допустить власть голой техники в искусстве. На самом деле техника, конечно, безусловно определяет конструкцию пьесы, но в пределах технических возможностей каждый технический прием и факт как бы возводится в достоинство эстетического факта. Вот простой пример. Сильверсван говорит: «На поэта давило определенное устройство сцены. К тому же разряду примеров, подчеркивающих неизбежность удаления действующих лиц со сцены, герр. невозможность заканчивать пьесу или сцену какой-либо трупной, относятся случаи, когда по ходу пьесы на подмостках оказываются трупы: нельзя было заставить их подняться и уйти, и вот, например, в «Гамлете» появляется никому не нужный Фортинбрас с разным народом, в конце концов только затем, чтобы возгласить:



Уберите трупы.
Средь поля битвы мыслимы они,
А здесь не к месту, как следы резни*.

И все уходит и уносят с собой тела.

Читатель без всякого затруднения сможет увеличить число таких примеров, прочитав внимательно хотя бы одного Шекспира» (Театр и сцена эпохи Шекспира, 1918, с. 30). Вот пример совершенно ложного истолкования заключительной сцены в «Гамлете» при помощи одних только технических соображений. Совершенно бесспорно, что, не имея занавеса и развертывая действие на открытой все время перед слушателем сцене, драматург должен был заканчивать пьесу всякий раз так, чтобы кто-нибудь уносил трупы. В этом смысле техника драмы, несомненно, давила на Шекспира. Он непременно должен был заставить унести мертвые тела в заключительной сцене «Гамлета», но он мог сделать это по-разному: их могли бы унести и придворные, находящиеся на сцене, и просто датская гвардия. Из этой технической необходимости мы никогда не можем заключить, что Фортинбрас появляется *только* затем, чтобы унести трупы, и что этот Фортинбрас никому не нужен. Стоит только обратиться к такому, например, толкованию пьесы, которое дает Куно Фишер: он видит одну тему мести воплощенной в трех разных образах — Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса, которые все являются мстителями за отцов, — и мы сейчас увидим глубокий художественный смысл в том, что при заключительном появлении Фортинбраса тема эта получает полнейшее свое завершение и что шествие победившего Фортинбраса является глубоко осмысленным там, где лежат трупы двух других мстителей, образ которых все время противопоставлялся этому третьему образу.

Так мы легко находим эстетический смысл технического закона. Нам не раз придется обращаться к помощи такого исследования, и, в частности, установленный Прельсом закон много помогает нам в деле выяснения медлительности Гамлета. Однако это всегда только начало исследования, а не все исследование в целом. Задача будет

* Отрывки из «Гамлета» даются в переводе Б. Пастернака. (Прим. ред.)



заключаться всякий раз в том, чтобы, установив техническую необходимость какого-нибудь приема, понять вместе с тем и его эстетическую целесообразность. Иначе вместе с Брандесом нам придется заключить, что техника всецело владеет поэтом, а не поэт — техникой и что Гамлет медлит четыре акта потому, что пьесы писались в пяти, а не в одном акте, и мы никогда не сумеем понять, почему одна и та же техника, которая совершенно одинаково давила на Шекспира и на других писателей, создала одну эстетику в трагедии Шекспира и другую в трагедиях его современников; и даже больше того, почему одна и та же техника совершенно разным образом заставляла Шекспира компоновать «Отелло», «Лира», «Макбета» и «Гамлета». Очевидно, даже в пределах, отводимых поэту его техникой, за ним остается еще все же творческая свобода композиции.

Такой же недостаток ничего не объясняющих открытий находим мы и в тех предпосылках объяснить «Гамлета», исходя из требований художественной формы, которые тоже устанавливают совершенно верные законы, необходимые для понимания трагедии, но совершенно недостаточные для ее объяснения. Вот как мимоходом говорит Эйхенбаум о Гамлете: «На самом деле — не потому задерживается трагедия, что Шиллеру надо разработать психологию медлительности, а как раз наоборот — потому Валленштейн медлит, что трагедию надо задержать, а задержание это скрыть. То же самое и в «Гамлете». Недаром существуют прямо противоположные толкования Гамлета как личности — и все по-своему правы, потому что все одинаково ошибаются. Как Гамлет, так и Валленштейн даны в двух необходимых для разработки трагической формы аспектах — как сила движущая и как сила задерживающая. Вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — нечто вроде танца с движениями сложными. С психологической точки зрения — почти противоречие... Совершенно верно — потому что психология служит только мотивировкой: герой кажется личностью, а на самом деле — он маска.

Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом — мотивировка движения и задержания. Шиллер делает Валленштейна изменником почти против его воли, чтобы создать движение трагедии, и вводит астроло-



гический элемент, которым мотивируется задержание» (Б. М. Эйхенбаум, 1924, с. 81).

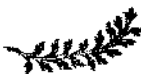
Здесь возникает целый ряд недоумений. Согласимся с Эйхенбаумом, что для разработки художественной формы действительно необходимо, чтобы герой одновременно развивал и задерживал действие. Что объяснит нам это в «Гамлете»? Нисколько не больше, чем необходимость убирать трупы в конце действия объяснит нам появление Фортинбраса; именно нисколько не больше, потому что и техника сцены и техника формы, конечно, дают на поэта. Но они давали на Шекспира, равно как и на Шиллера. Спрашивается: почему же один написал Валленштейна, а другой — Гамлета? Почему одинаковая техника и одинаковые требования разработки художественной формы один раз привели к созданию «Макбета», а другой раз — «Гамлета», хотя эти пьесы прямо противоположны в своей композиции? Допустим, что психология героя является только иллюзией зрителя и вводится автором как мотивировка. Но спрашивается: совершенно ли безразлична для трагедии та мотивировка, которую выбирает автор? Случайна ли она? Сама по себе говорит она что-нибудь, или действие трагических законов совершенно одинаково, в какой бы мотивировке, в какой бы конкретной форме они ни проявлялись, подобно тому как верность алгебраической формулы остается совершенно постоянной, какие бы арифметические значения мы в нее ни подставляли?

Так, формализм, который начал с необычайного внимания к конкретной форме, вырождается в чистейшую формалистику, которая к известным алгебраическим схемам сводит отдельные индивидуальные формы. Никто не станет спорить с Шиллером, когда он говорит, что трагический поэт «должен затягивать пытку чувств», но, даже зная этот закон, мы никогда не поймем, почему эта пытка чувств затягивается в «Макбете» при бешеном темпе развития пьесы, а в «Гамлете» при совершенно противоположном. Эйхенбаум полагает, что при помощи этого закона мы совершенно разьяснили Гамлета. Мы знаем, что Шекспир ввел в трагедию призрак отца — это мотивировка движения. Он сделал Гамлета философом — это мотивировка задержания. Шиллер прибег к другим мотивировкам — вместо фи-



лософии у него астрологический элемент, а вместо призрака — измена. Спрашивается: почему по одной и той же причине мы имеем два совершенно различных следствия? Или мы должны признать, что и причина-то указана здесь ненастоящая, или, вернее сказать, недостаточная, объясняющая не все и не до конца, правильнее сказать, даже не объясняющая самого главного. Вот простейший пример: «Мы очень любим, — говорит Эйхенбаум, — почему-то «психологии и — характеристики». Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы «изображать» психологию или характер. Ломаем голову над вопросом о Гамлете — «хотел ли» Шекспир изобразить в нем медлительность или что-нибудь другое? На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию» (1924, с. 78).

Все это совершенно верно, но следует ли отсюда, что выбор характера и психология героя совершенно безразличны для автора? Это верно, что не для того мы смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию медлительности, но совершенно верно и другое, что если придать Гамлету другой характер, пьеса потеряет весь свой эффект. Художник, конечно, не хотел дать в своей трагедии психологию или характеристику. Но психология и характеристика героя не безразличный, случайный и произвольный момент, а нечто эстетически очень значимое, и истолковывать Гамлета так, как это делает Эйхенбаум в одной и той же фразе, значит просто очень плохо его истолковывать. Сказать, что в «Гамлете» задерживается действие потому, что Гамлет — философ, значит просто на веру принять и повторить мнение тех самых скучных книг и статей, которые опровергает Эйхенбаум. Именно традиционный взгляд на психологию и характеристики утверждает, что Гамлет не убивает короля, потому что он философ. Тот же плоский взгляд полагает, что для того, чтобы понудить Гамлета к действию, необходимо ввести призрак. Но ведь Гамлет мог узнать то же самое и другим способом, и стоит только обратиться к трагедии, для того чтобы увидеть, что действие в ней задерживает не философия Гамлета, а нечто совсем другое.



Кто хочет исследовать Гамлета как психологическую проблему, тот должен вовсе оставить критику. Мы старались выше суммарно показать, как мало она дает верного направления исследователю и как она уводит часто совершенно в сторону. Поэтому исходным пунктом для психологического исследования должно быть стремление избавиться Гамлета от тех 11 000 томов комментариев, которые придавили его своей тяжестью и о которых с ужасом говорит Л. Н. Толстой. Надо взять трагедию так, как она есть, посмотреть на то, что она говорит не мудрствующему толкователю, а бесхитростному исследователю, надо взять ее в нерастолкованном виде и взглянуть на нее так, как она есть. Иначе мы рисковали бы обратиться вместо исследования самого сновидения к его толкованию. Такая попытка взглянуть на Гамлета просто нам известна только одна. Она сделана с гениальной смелостью Толстым в его прекраснейшей статье о Шекспире, которая почему-то до сих пор продолжает почитаться неумной и неинтересной. Вот что говорит Толстой: «Но ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно его, не скажу неумение, но совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете, и ни на одной из пьес Шекспира так поразительно не заметно то слепое поклонение Шекспиру, тот нерассуждающий гипноз, вследствие которого не допускается даже мысли о том, чтобы какое-нибудь произведение Шекспира могло быть не гениальным и чтобы какое-нибудь главное лицо в его драме могло бы не быть изображением нового и глубоко понятого характера.

Шекспир берет очень недурную в своем роде старинную историю... или драму, написанную на эту тему лет 15 прежде его, и пишет на этот сюжет свою драму, вкладывая совершенно некстати (как это и всегда он делает) в уста главного действующего лица все свои казавшиеся ему достойными внимания мысли. Вкладывая же в уста своего героя эти мысли... он нисколько не заботится о том, при каких условиях говорятся эти речи, и, естественно, выходит то, что лицо, высказывающее все эти мысли, делается фонографом Шекспира, лишается всякой характерности, и поступки и речи его не согласуются. В легенде личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери,



хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим...

Все это понятно и вытекает из характера и положения Гамлета. Но Шекспир, вставляя в уста Гамлета те речи, которые ему хочется высказать, и заставляя его совершать поступки, которые нужны автору для приготовления эффектных сцен, уничтожает все то, что составляет характер Гамлета легенды. Гамлет во все продолжение драмы делает не то, что ему может хотеться, а то, что нужно автору: то ужасается перед тенью отца, то начинает подтрунивать над ней, называя его кротом, то любит Офелию, то дразнит ее и т. п. Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер.

Но так как признается, что гениальный Шекспир не может написать ничего плохого, то ученые люди все силы своего ума направляют на то, чтобы найти необычайные красоты в том, что составляет очевидный, режущий глаза, в особенности резко выразившийся в Гамлете, недостаток, состоящий в том, что у главного лица нет никакого характера. И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильно совершенно новый и глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера. И, решив это, ученые критики пишут томы за томами, так что восхваления и разъяснения величия и важности изображения характера человека, не имеющего характера, составляют громадные библиотеки. Правда, некоторые из критиков иногда робко высказывают мысль о том, что есть что-то странное в этом лице, что Гамлет есть неразъяснимая загадка, но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно. И ученые критики продолжают исследовать и восхвалять это загадочное произведение...» (1950, т. 35, с. 247—249).

Мы опираемся на это мнение Толстого не потому, чтобы нам казались правильными и исключительно достоверными его конечные выводы. Для всякого читателя ясно, что



Толстой в конце концов судит Шекспира, исходя из внехудожественных моментов, и решающим в его оценке является тот моральный приговор, который он произносит над Шекспиром, мораль которого он считает не совместимой со своими нравственными идеалами. Не забудем, что эта моральная точка зрения привела Толстого к отрицанию не только Шекспира, но и вообще почти всей художественной литературы и что свои же художественные вещи Толстой под конец жизни считал вредными и недостойными произведениями, так что эта моральная точка зрения лежит вообще вне плоскости искусства, она слишком широка и всеобъемлюща, для того чтобы замечать частности, и о ней речи быть не может при психологическом рассмотрении искусства. Но все дело в том, что, для того чтобы сделать эти моральные выводы, Толстой приводит чисто художественные доводы и вот эти доводы кажутся нам столь убедительными, что они действительно разрушают тот нерассуждающий гипноз, который установился по отношению к Шекспиру. Толстой взглянул на Гамлета глазами андерсеновского ребенка и первый решился сказать, что король голый, т. е. что все те достоинства — глубокомыслие, точность характера, проникновение в человеческую психологию и пр. — существуют только в воображении читателя. В этом заявлении, что царь голый, и заключается самая большая заслуга Толстого, который разоблачил не столько Шекспира, сколько совершенно нелепое и ложное о нем представление, тем, что противопоставил ему свое мнение, которое он недаром называет совершенно противоположным тому, какое установилось во всем европейском мире. Таким образом, по дороге к своей моральной цели Толстой разрушил один из жесточайших предрассудков в истории литературы и первый со всей смелостью высказал то, что нашло себе сейчас подтверждение в целом ряде исследований и работ; именно то, что у Шекспира далеко не вся интрига и не весь ход действия достаточно убедительно мотивированы с психологической стороны, что его характеры просто не выдерживают критики и что часто существуют вопиющие и для здравого смысла нелепые несоответствия между характером героя и его поступками.



Так, например, Столь прямо утверждает, что Шекспира в «Гамлете» интересовала больше ситуация, чем характер, и что «Гамлета» надлежит рассматривать как трагедию интриги, в которой решающую роль играет связь и сцепление событий, а не раскрытие характера героя. Такого же мнения придерживается Рюгг. Он полагает, что Шекспир не для того запутывает действие, чтобы осложнить характер Гамлета, а осложняет этот характер, для того чтобы он лучше подошел к полученной им по традиции драматургической концепции фабулы. И эти исследователи далеко не одиноки в своем мнении. Что касается других пьес, то там исследователи называют бесконечное число таких фактов, которые с неопровержимостью свидетельствуют о том, что утверждение Толстого в корне правильно. Мы еще будем иметь случай показать, насколько справедливо мнение Толстого в приложении к таким трагедиям, как «Отелло», «Король Лир» и др., насколько убедительно он показал отсутствие и незначительность характера у Шекспира и насколько он совершенно верно и точно понял эстетическое значение и смысл шекспировского языка.

Сейчас мы берем за отправную точку наших дальнейших рассуждений то совершенно согласное с очевидностью мнение, что Гамлету невозможно приписать никакого характера, что этот характер сложен из самых противоположных черт и что невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам. Однако мы станем спорить с выводами Толстого, который видит в этом сплошной недостаток и чистое неумение Шекспира изображать художественное развитие действия. Толстой не понял или, вернее, не принял эстетики Шекспира и, рассказав его художественные приемы в простом пересказе, перевел их с языка поэзии на язык прозы, взял их вне тех эстетических функций, которые они выполняют в драме, — и в результате получилась, конечно, полная бессмыслица. Но такая же точно бессмыслица получилась бы, если бы мы проделали такую операцию со всяким решительно поэтом и обесмыслили бы его текст сплошным пересказом. Толстой пересказывает сцену за сценой «Короля Лира» и показывает, как нелепо их соединение и взаимная связь. Но если бы такой же точно пересказ учинить над «Анной Карениной», можно



было бы легко привести и толстовский роман к такому же абсурду, и если мы припомним то, что сам Толстой говорил по поводу этого романа, мы сумеем приложить те же самые слова и к «Королю Лиру». Выразить в пересказе мысль романа и трагедии совершенно невозможно, потому что вся суть дела заключается в сцеплении мыслей, а самое это сцепление, как говорит Толстой, составлено не мыслью, а чем-то другим и это что-то другое не может быть передано непосредственно в словах, а может быть передано только непосредственным описанием образов, сцен, положений. Пересказать «Короля Лира» так же нельзя, как нельзя пересказать музыку своими словами, и потому метод пересказа есть наименее убедительный метод художественной критики. Но еще раз повторяем: эта основная ошибка не помешала Толстому сделать ряд блестящих открытий, которые на многие годы составят плодотворнейшие проблемы шекспирологии, но которые, конечно, будут освещены совершенно иначе, чем это сделано Толстым. В частности, применительно к Гамлету мы должны вполне согласиться с Толстым, когда он утверждает, что у Гамлета нет характера, но мы вправе спросить дальше: не заключено ли в этом отсутствии характера какое-либо художественное задание, не имеет ли это какого-нибудь смысла и является ли это просто ошибкой? Толстой прав, когда указывает на нелепость довода тех, кто полагает, будто глубина характера заключается в том, что изображен бесхарактерный человек. Но может быть, целью трагедии вообще не является раскрытие характера самого по себе, и, может быть, она вообще равнодушна к изображению характера, а иногда, может быть, она даже сознательно пользуется характером, совершенно не подходящим к событиям для того, чтобы извлечь из этого какой-нибудь особенный художественный эффект?

В дальнейшем нам придется показать, как ложно, в сущности, мнение, что трагедия Шекспира представляет собой трагедию характера. Сейчас же мы примем как допущение, что отсутствие характера может не только проистекать из явного намерения автора, но что оно может быть ему нужно для каких-нибудь совершенно определенных художественных целей, и постараемся раскрыть это на примере «Гамлета». Для этого обратимся к анализу структуры этой трагедии.



Мы сразу замечаем три элемента, из которых мы можем исходить в нашем анализе. Во-первых, те источники, которыми пользовался Шекспир, то первоначальное оформление, которое было придано тому же самому материалу, во-вторых, перед нами фабула и сюжет самой трагедии и, наконец, новое и более сложное художественное образование — действующие лица. Рассмотрим, в каком отношении эти элементы стоят друг к другу в нашей трагедии.

Толстой прав, когда начинает свое рассмотрение со сравнения саги о Гамлете с трагедией Шекспира. В саге все понятно и ясно. Все согласуется друг с другом, и каждый шаг оправдан и психологически и логически. Мы не станем останавливаться на этом, так как это уже достаточно вскрыто рядом исследований и едва ли могла бы возникнуть проблема загадки Гамлета, если бы мы имели дело только с этими древними источниками или со старой драмой о Гамлете, которая существовала до Шекспира. Во всех этих вещах нет решительно ничего загадочного. Уже из этого одного факта мы вправе сделать вывод, совершенно обратный тому, который делает Толстой. Толстой рассуждает так: в легенде все понятно, в «Гамлете» все неразумно, — следовательно, Шекспир испортил легенду. Гораздо правильнее был бы как раз обратный ход мысли. В легенде все логично и понятно, Шекспир имел, следовательно, в своих руках уже готовые возможности логической и психологической мотивировки, и если он этот материал обработал в своей трагедии так, что опустил все эти очевидные скрепы, которыми поддерживается легенда, то, вероятно, у него был в этом особенный умысел. И мы гораздо охотнее предположим, что Шекспир создал загадочность Гамлета, исходя из каких-то стилистических заданий, чем то, что это вызвано было просто его неумением. Уже это сравнение заставляет нас совершенно иначе поставить проблему о загадке Гамлета; для нас это больше не загадка, которую нужно разрешить, не затруднение, которое должно быть обойдено, а известный художественный прием, который надо осмыслить. Правильнее было бы спрашивать: не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить? Потому что всякий художественный прием познается гораздо больше из его телеологической направленности, из той психологической



функции, которую он исполняет, чем из причинной мотивированности, которая сама по себе может объяснить историко-литературный, но никак не эстетический факт. Для того чтобы ответить на этот вопрос, зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить, мы должны перейти ко второму сравнению и сопоставить фабулу и сюжет «Гамлета».

Здесь надо сказать, что в основу сюжетного оформления положен уже упомянутый выше обязательный закон драматургической композиции той эпохи, так называемый закон временной непрерывности. Он сводится к тому, что действие на сцене текло непрерывно и что, следовательно, пьеса исходила совершенно из другой концепции времени, чем наши современные пьесы. Сцена не оставалась пустой ни одной минуты, и в то время как на сцене происходил какой-нибудь разговор, за сценой в это время совершались часто длинные события, требовавшие иногда нескольких дней для своего исполнения, и мы узнавали о них несколько сцен спустя. Таким образом, реальное время не воспринималось зрителем вовсе, и драматург все время пользовался условным сценическим временем, в котором все масштабы и пропорции были совершенно иными, нежели в действительности. Следовательно, Шекспирова трагедия всегда колоссальная деформация всех временных масштабов; обычно длительность событий, необходимые житейские сроки, временные размеры каждого поступка и действия — все это совершенно искажалось и приводилось к некоторому общему знаменателю сценического времени. Отсюда уже совершенно ясно, насколько нелепо ставить вопрос о медлительности Гамлета с точки зрения реального времени. Сколько медлит Гамлет и в каких единицах реального времени мы будем измерять его медлительность? Можно сказать, что реальные сроки в трагедии находятся в величайшем противоречии, что нет никакой возможности установить длительность всех событий трагедии в единицах реального времени, и мы совершенно не можем сказать, сколько же времени протекает с минуты появления тени и до минуты убийства короля — день, месяц, год. Отсюда понятно, что решать психологически проблему медлительности Гамлета оказывается совершенно невозможным. Если он убивает через несколько дней, здесь вообще нет речи ни о какой медли-



тельности с точки зрения житейской. Если же время тянется гораздо дольше, мы должны искать совершенно другие психологические объяснения для различных сроков — одних для месяца и других для года.

Гамлет в трагедии совершенно независим от этих единиц реального времени, и все события трагедии измерены и соотношены друг с другом во времени условном, сценическом. Значит ли это, однако, что вопрос о медлительности Гамлета отпадает вовсе; может быть, в этом условном сценическом времени медлительности нет вовсе, как думают некоторые критики, и времени автором отпущено на пьесу ровно столько, сколько ей нужно, и все совершается в свой срок? Однако мы легко увидим, что это не так, если припомним знаменитые монологи Гамлета, в которых он сам вишит себя за промедление. Трагедия совершенно ясно подчеркивает медлительность героя и, что самое замечательное, дает ей совершенно разные объяснения. Проследим за этой основной линией трагедии. Сейчас же после разоблачения тайны, когда Гамлет узнает о том, что на него возложен долг мщения, он говорит, что он полетит к мщению на крыльях быстрых, как помыслы любви, со страниц воспоминаний он стирает все мысли, чувства, все мечты, всю жизнь и остается с одним заветом тайным. Уже в конце того же действия он восклицает под невыносимой тяжестью обрушившегося на него открытия, что время вышло из пазов и что он рожден на роковой подвиг. Сейчас же после разговора с актерами Гамлет первый раз упрекает себя в бездействии. Его удивляет, что актер воспламенился при тени страсти, при вымысле пустом, а он молчит, когда он знает, что преступление погубило жизнь и царство великого властителя — отца.

В этом знаменитом монологе замечательно то, что Гамлет сам не может понять причины своей медлительности, упрекает себя в позоре и в стыде, но один только он знает, что он не трус. Здесь же дана первая мотивировка оттягивания убийства. Мотивировка та, что, может быть, слова тени не заслуживают доверия, что, может быть, это было привидение и что показания призрака надо проверить. Гамлет затевает свою знаменитую «мышеловку», и у него не остается больше никаких сомнений. Король выдал сам себя, и Гамлет не сомневается больше, что тень сказала прав-



ду. Его зовут к матери, и он заклинает себя, что он не должен поднять на нее меч.

Теперь пора ночного колдовства.
Скрипят гроба, и дышит ад заразой.
Сейчас я мог бы пить живую кровь
И на дела способен, от которых
Я отшатнулся 6 днем. Нас мать звала.
Без зверства, сердце! Что бы ни случилось,
Души Нерона в грудь мне не вселяй.
Я ей скажу без жалости всю правду
И, может статься, на словах убью.
Но это мать родная — и рукам
Я воли даже в ярости не дам... (III, 2).

Убийство назрело, и Гамлет боится, как бы он не поднял меч на мать, и, что самое замечательное, вслед за этим идет сейчас же другая сцена — молитва короля. Гамлет входит, вынимает меч, становится сзади — он может его сейчас убить; вы помните, с чем вы оставили только что Гамлета, как он заклинал сам себя пощадить мать, вы готовы к тому, что он сейчас убьет короля, но вместо этого вы слышите:

Он молится. Какой удачный миг!
Удар мечом — и он взвосьется к небу... (III, 3).

Но Гамлет через несколько стихов влагает меч в ножны и делает совершенно новую мотивировку своей медлительности. Он не хочет погубить короля, когда тот молится, в минуту раскаяния.

Назад, мой меч, до самой страшной встречи!
Когда он будет в гневе или пьян,
В объятьях сна или нечистой неги,
В пылу азарта, с бранью на устах
Иль в помыслах о новом зле, с размаху
Руби его; чтоб он свалился в ад
Ногами вверх, весь черный от пороков.
...Еще поцарствуй.
Отсрочка это лишь, а не лекарство.

В следующей же сцене Гамлет убивает Полония, подслушивающего за ковром, совершенно неожиданно ударяя



шпагой в ковер с восклицанием: «Мышь!» И из этого восклицания и из его слов к трупу Полония дальше совершенно ясно, что он имел в виду убить короля, потому что именно король — это мышь, которая попалась только что в мышшеловку, и именно король есть тот другой, «поважнее», за которого Гамлет принял Полония. Уже о том мотиве, который удалил руку Гамлета с мечом, занесенную над королем только что, — нет речи. Сцена предыдущая кажется логически совершенно не связанной с этой, и одна из них должна заключать в себе какое-то видимое противоречие, если только верна другая. Эту сцену убийства Полония, как разъясняет Куно Фишер, очень согласно почти все критики считают доказательством бесцельного, необдуманного, непланомерного образа действий Гамлета, и недаром почти все театры и очень многие критики совершенно обходят молчанием сцену с молитвой короля, пропускают ее вовсе, потому что они отказываются понять, как это возможно столь явно неподготовленным вводить мотив задержания. Нигде в трагедии, ни раньше, ни после, нет больше того нового условия для убийства, которое Гамлет себе ставит: убить непременно в грехе, так, чтобы погубить короля и за могилой. В сцене с матерью Гамлету опять является тень, но он думает, что тень пришла упреками осыпать сына за медлительность его в отмщении; и однако, он не оказывает никакого сопротивления, когда его отправляют в Англию, и в монологе после сцены с Фортинбрасом сравнивает себя с этим отважным вождем и опять упрекает себя в безволии. Он опять считает свою медлительность позором и заканчивает монолог решительно:

О мысль моя, отныне будь в крови,
Живи грозой иль вовсе не живи! (IV, 4).

Мы застаем Гамлета дальше на кладбище, затем во время разговора с Горацио, наконец, во время поединка, и уже до самого конца пьесы нет ни одного упоминания о мести, и только что данное Гамлетом обещание о том, что его единой мыслью будет кровь, не оправдывается ни в одном стихе последующего текста. Перед поединком он полон грустных предчувствий:



«Надо быть выше суеверий. На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья. Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит, этого не придется дожидаться... Самое главное — быть всегда наготове» (V, 2).

Он предчувствует свою смерть, и зритель вместе с ним. И до самого конца поединка у него нет мысли о мести, и, что самое замечательное, сама катастрофа происходит так, что она кажется нам подстегнутой совершенно для другой линии интриги; Гамлет не убивает короля во исполнение основного завета тени, зритель раньше узнает, что Гамлет умер, что яд в его крови, что в нем нет жизни и на полчаса; и только после этого, уже стоя в могиле, уже безжизненный, уже во власти смерти, он убивает короля.

Самая сцена построена таким образом, что не оставляет ни малейшего сомнения в том, что Гамлет убивает короля за его последние злодеяния, за то, что отравил королеву, за то, что он убил Лаэрта и его — Гамлета. Об отце нет ни слова, зритель как бы забыл о нем вовсе. Эту развязку «Гамлета» все считают совершенно удивительной и непонятной, и почти все критики соглашаются в том, что даже это убийство все же оставляет впечатление невыполненного долга или долга, выполненного совершенно случайно.

Казалось бы, пьеса все время была загадочной, потому что Гамлет не убивал короля; наконец убийство совершилось, и, казалось бы, загадочность должна кончиться, но нет, она только что начинается. Мезьер совершенно точно подметил, что в последней сцене все возбуждает удивление, все неожиданно от начала до конца. Казалось бы, мы всю пьесу ждали только, чтобы Гамлет убил короля, наконец он убивает его, откуда же снова наше удивление и непонимание? «Последняя сцена драмы, — говорит Соколовский, — основана на коллизии случайностей, соединившихся так внезапно и неожиданно, что комментаторы с прежними взглядами даже серьезно обвиняли Шекспира в неудачном окончании драмы... Надо было придумать вмешательство именно какой-нибудь посторонней силы... Этот удар был чисто случаен и напоминал в руках Гамлета острое оружие, которое иногда дают в руки детям, управляя в то же время рукояткой...» (1909, с. 42—43).



Берне правильно говорит, что Гамлет убивает короля не только в отмщение за отца, но и за мать и за себя. Джонсон¹³⁴ упрекает Шекспира за то, что убийство короля происходит не по обдуманному плану, но как неожиданная случайность. По мнению Альфонсо, король убит не вследствие хорошо обдуманного намерения Гамлета (благодаря ему он, может быть, никогда не был бы убит), а благодаря событиям, независимым от воли Гамлета. Что устанавливает рассмотрение этой основной линии интриги «Гамлета»? Мы видим, что и в своем сценическом условном времени Шекспир подчеркивает медлительность Гамлета, то затушевывает ее, оставляя целые сцены без упоминания о стоящей перед ним задаче, то вдруг обнажает и открывает это в монологах Гамлета так, что можно с совершенной точностью сказать, что зритель воспринимает медлительность Гамлета не постоянно, равномерно, а взрывами. Медлительность эта затушевана — и вдруг взрыв монолога; зритель, когда оглядывается назад, особенно остро отмечает эту медлительность, и затем действие опять тянется затушеванно до нового взрыва. Таким образом, в сознании зрителя все время соединены две несоединимые идеи: с одной стороны, он видит, что Гамлет должен отомстить, он видит, что никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это; больше того, автор играет с его нетерпением, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесен над королем и затем вдруг, совершенно неожиданно, опущен; а с другой стороны, он видит, что Гамлет медлит, но он не понимает причин этой медлительности и он все время видит, что драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней все время ясно намечается цель, а зритель ясно сознает те отклонения от пути, которые совершает в своем развитии трагедия.

В таком построении сюжета мы вправе сейчас же увидеть нашу кривую сюжетной формы. Наша фабула развертывается по прямой линии, и если бы Гамлет убил короля сейчас же после разоблачений тени, он бы прошел эти две точки по кратчайшему расстоянию. Но автор поступает иначе: он все время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать ту прямую линию, по которой должно было бы идти действие, для того чтобы мы могли острее ощутить



те уклоны и петли, которые оно описывает на самом деле.

Таким образом, и здесь мы видим, что задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту.

Для того чтобы понять это, надо опять обратиться к синтезу, к физиологии трагедии, надо из смысла целого попытаться разгадать, какую функцию несет эта кривая линия и почему автор с такой исключительной и единственной в своем роде смелостью заставляет трагедию отклоняться от прямого пути.

Начнем с конца, с катастрофы. Две вещи здесь легко бросаются в глаза исследователю: во-первых, то, что основная линия трагедии, как это отмечено выше, здесь затемнена и затушевана. Убийство короля происходит среди всеобщей свалки, это только одна из четырех смертей, все они вспыхивают внезапно, как смерч; за минуту до этого зритель не ожидает этих событий, и ближайшие мотивы, определившие собой убийство короля, настолько очевидно заложены в последней сцене, что зритель забывает о том, что он наконец достиг той точки, к которой все время вела его трагедия и никак не могла довести. Как только Гамлет узнает о смерти королевы, он сейчас вскрикивает:

Средь нас измена! — Кто ее виновник?
Найти его!

Лаэрт открывает Гамлету, что все это проделки короля. Гамлет восклицает:

Как, и рапира с ядом? Так ступай,
Отравленная сталь, по назначенью!

И наконец дальше, подавая королю кубок с ядом:

Так на же, самозванец-душегуб!
Глотай свою жемчужину в растворе!
За матерью последуй!



Нигде ни одного упоминания об отце, везде все причины упираются в происшествие последней сцены. Так трагедия подходит к своей конечной точке, но от зрителя скрыто, что это и есть та точка, к которой мы все время стремились. Однако рядом с этим прямым затушеванием очень легко вскрыть и другое, прямо противоположное, и мы легко можем показать, что сцена убийства короля трактована как раз в двух противоположных психологических планах: с одной стороны, эта смерть затушена рядом ближайших причин и других сопутствующих смертей, с другой стороны, она выделена из этого ряда всеобщих убийств так, как это, кажется, нигде не сделано в другой трагедии. Очень легко показать, что все остальные смерти происходят как бы незаметно; королева умирает, и сейчас же об этом никто не упоминает больше; Гамлет только прощается с ней: «Прощай, несчастная королева». Так же точно смерть Гамлета как-то затенена, погашена. Опять сейчас после упоминания о Гамлетовой смерти о ней непосредственно ничего больше не говорится. Незаметно умирает и Лаэрт, и, что самое важное, перед смертью он обменивается прощением с Гамлетом. Смерть свою и своего отца он прощает Гамлету и сам просит прощения за убийство. Эта внезапная, совершенно неестественная перемена в характере Лаэрта, который все время горел мстью, является совершенно не мотивированной в трагедии и самым наглядным образом показывает нам, что она нужна только для того, чтобы погасить впечатление от этих смертей и на этом фоне опять выделить смерть короля. Выделена эта смерть, как я уже говорил, при помощи совершенно исключительного приема, которому трудно указать равный в какой-нибудь трагедии. Что необычайно в этой сцене (см. приложение) — это то, что Гамлет, совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля — сперва отравленным острием шпаги, затем заставляет его выпить яд. Для чего это нужно? Конечно, по ходу действия это не вызвано ничем, потому что тут у нас на глазах и Лаэрт и Гамлет умирают только от действия одного яда — шпаги. Здесь единый акт — убийство короля — как бы разложен надвое, как бы удвоен, подчеркнут и выделен для того, чтобы особенно ярко и остро дать зрителю ощутить, что трагедия подошла к своей последней точке. Но



может быть, это двойное убийство короля, столь методически несообразное и психологически ненужное, имеет какой-нибудь другой сюжетный смысл? И его очень нетрудно найти. Припомним, какое значение имеет вся катастрофа: мы приходим к конечной точке трагедии — к убийству короля, которого мы ожидали все время, начиная с первого акта, но мы приходим к этой точке совершенно другим путем: она возникает как следствие совершенно нового фабульного ряда, и, когда мы попадаем в эту точку, мы не осознаем сразу, что это та именно точка и есть, к которой все время устремлялась трагедия.

Таким образом, для нас делается совершенно ясно, что в этой точке сходятся два все время расходившихся на наших глазах ряда, две линии действия и, конечно, этим двум различным линиям соответствует и раздвоенное убийство, которое как бы заканчивает одну и другую линии. И сейчас же опять поэт начинает маскировать это короткое замыкание двух токов в катастрофе и в коротком послесловии трагедии, когда Горацио, по обычаю шекспировских героев, пересказывает кратко все содержание пьесы, он опять затушевывает это убийство короля и говорит:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников.

И в этой общей куче смертей и кровавых дел опять расплывается и тонет катастрофическая точка трагедии. В этой же сцене катастрофы мы совершенно ясно видим, какой огромной силы достигает художественная формовка сюжета и какие эффекты извлекает из нее Шекспир. Если взглядеться в порядок этих смертей, мы увидим, насколько Шекспир изменяет их естественный порядок исключительно для того, чтобы превратить их в художественный ряд. Смерти слагаются в мелодию, как звуки, на деле король умирает до Гамлета, а в сюжете еще мы ничего не слышали о смерти короля, но уже знаем, что Гамлет умер и что в нем нет жиз-



ни на полчаса, Гамлет переживает всех, хотя мы знаем о том, что он умер, и хотя он ранен всех раньше. Все эти перегруппировки основных событий вызваны только одним требованием — требованием нужного психологического эффекта. Когда мы узнаем о смерти Гамлета, мы окончательно теряем всякую надежду на то, что трагедия когда-нибудь достигнет той точки, куда она стремится. Нам кажется, что конец трагедии принял как раз противоположное направление, и как раз в ту минуту, когда мы меньше всего ожидаем этого, когда это кажется нам невозможным, тогда именно это и свершается. И Гамлет в своих последних словах прямо указывает на какой-то тайный смысл во всех этих событиях, когда он заканчивает просьбой к Горацио пересказать, как все это было, чем все это было вызвано, просит его передать внешний очерк событий, который сохраняет и зритель, и заканчивает: «Дальнейшее — молчание». И для зрителя действительно остальное совершается в молчании, в том недосказанном в трагедии остатке, который возникает из этой удивительно построенной пьесы. Новые исследователи охотно подчеркивают чисто внешнюю сложность этой пьесы, которая ускользала от прежних авторов. «Здесь мы видим несколько параллельных фабульных цепей: историю убийства отца Гамлета и месть Гамлета, историю смерти Полония и месть Лаэрта, историю Офелии, историю Фортинбраса, развитие эпизодов с актерами, с поездкой Гамлета в Англию. На протяжении трагедии место действия меняется двадцать раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей. Изобилует игровой элемент... Мы имеем много разговоров не на тему интриги... вообще развитие эпизодов, перебивающих действие...» (Б. В. Томашевский, 1925, с. 182).

Однако легко видеть, что дело здесь вовсе не в тематической пестроте, как полагает автор, что перебивающие эпизоды очень тесно связаны с основной интригой — и эпизод с актерами, и разговоры могильщиков, которые в шуточном плане опять рассказывают о смерти Офелии, и убийство Полония, и все остальное. Сюжет трагедии раскрывается перед нами в окончательном виде так с самого начала сохраняется вся фабула, лежащая в основе легенды, и зритель все время имеет перед собой ясный скелет дей-



ствия, те нормы и пути, по которым действие развивалось. Но все время действие уклоняется от этих намеченных фабулой путей, сбивается на другие пути, вычерчивает сложную кривую, и в некоторых высших точках, в монологах Гамлета, читатель как бы взрывами вдруг узнает о том, что трагедия уклонилась от пути. И эти монологи с самоупреками в медлительности имеют то главное назначение, что они должны заставить нас ясно ощутить, насколько делается не то, что должно было бы делаться, и должны еще раз ясно представить перед нашим сознанием ту конечную точку, куда действие все же должно быть направлено. Всякий раз после такого монолога мы опять начинаем думать, что действие выпрямится, и так до нового монолога, который опять открывает нам, что действие опять искривилось. В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета — Гамлет не убивает короля.

Если содержание трагедии, ее материал рассказывает о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета — явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него — внутреннее противоречие — заложены в самых основах этой пьесы. Шекспир как будто выбирает наиболее подходящие события для того, чтобы выразить то, что ему нужно, он выбирает материал, который окончательно несетя к развязке и заставляет его мучительно уклоняться от нее. Он пользуется здесь тем психологическим методом, который Петражицкий¹³⁵ прекрасно назвал методом дразнения чувств и который он хотел ввести как экспериментальный метод исследования. В самом деле, трагедия все время дразнит наши чувства, она обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет и отводит нас от этой цели, напрягая наше стремление к этой цели и заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону. Когда, наконец, цель достигнута, оказывается, что мы приведены к ней совершенно другим путем, и два разных пути,



которые, казалось нам, шли в противоположные стороны и враждовали во все время развития трагедии, вдруг сходятся в одной общей точке, в раздвоенной сцене убийства короля. К убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства, и катастрофа, таким образом, достигает снова высшей точки противоречия, короткого замыкания противоположного направления двух токов.

Если мы прибавим к этому, что во все время развития действия оно перебивается совершенно иррациональным материалом, для нас станет ясно, насколько эффект непонятности лежал в самых заданиях автора. Вспомним безумие Офелии, вспомним повторное безумие Гамлета, вспомним, как он дурачит Полония и придворных, вспомним напыщенно бессмысленную декламацию актера, вспомним непереводимый до сих пор на русский язык цинизм разговора Гамлета с Офелией, вспомним клоунаду могильщиков, — и мы везде и всюду увидим, что весь этот материал, как во сне, перерабатывает те же самые события, которые только что были даны в драме, но сгущает, усиливает и подчеркивает их бессмыслицу, и мы тогда поймем истинное назначение и смысл всех этих вещей. Это как бы громоотводы бессмыслицы, которые с гениальной расчетливостью расставлены автором в самых опасных местах своей трагедии для того, чтобы довести дело как-нибудь до конца и сделать вероятным невероятное, потому что невероятна сама по себе трагедия Гамлета так, как она построена Шекспиром; но вся задача трагедии, как и искусства заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, для того чтобы какую-то необычайную операцию проделать над нашими чувствами. И для этого поэты пользуются двумя интересными приемами: первый прием — это громоотводы бессмыслицы, как мы называем все эти иррациональные части «Гамлета». Действие развивается с окончательной невероятностью, оно грозит показаться нам нелепым, внутренние противоречия сгущаются до крайности, расхождение двух линий достигает своего апогея, кажется, вот-вот они разорвутся, оставят одна другую, и действие трагедии треснет и вся она расколется, — и в эти самые опасные минуты вдруг действие сгущается и совершенно откровенно переходит в безумный бред, в повторное сумасшествие,



в напыщенную декламацию, в цинизм, в открытое шутство. Рядом с этим откровенным безумием невероятность пьесы, противопоставленная ему, начинает казаться правдоподобной и действительной. Безумие введено в таком обильном количестве в эту пьесу для того, чтобы спасти ее смысл. Бессмыслица отводится, как по громоотводу, всякий раз, когда она грозит разорвать действие, и разрешает катастрофу, которая каждую минуту должна возникнуть.

Другой прием, которым пользуется Шекспир для того, чтобы заставить нас вложить свои чувства в невероятную трагедию, сводится к следующему: Шекспир допускает как бы условность в квадрате, вводит сцену на сцене, заставляет своих героев противопоставлять себя актерам, одно и то же событие дает дважды, сперва как действительное, затем как разыгранное актерами, раздваивает свое действие и его фиктивной, вымышленной частью, второй условностью затушевывает и скрывает невероятность первого плана.

Возьмем простейший пример. Актер декламирует свой патетический монолог о Пирре, актер плачет, но Гамлет сейчас же в монологе подчеркивает, что это только слезы актера, что он плачет из-за Гекубы, до которой ему нет никакого дела, что эти слезы и страсти только фиктивные. И когда он противопоставляет этой фиктивной страсти актера свою страсть, она кажется нам уже не фиктивной, а настоящей, и мы с необыкновенной силой переносимся в нее. Или так же точно применен тот же прием раздвоения действия и введения в него действия фиктивного в знаменитой сцене с «мышпеловкой». Король и королева на сцене изображают фиктивную картину убийства мужа, а король и королева — зрители приходят от этого фиктивного изображения в ужас. И это раздвоение двух планов, противоположение актеров и зрителей заставляет нас с необычайной серьезностью и силой почувствовать смущение короля как действительное. Невероятность, лежащая в основе трагедии, спасена, потому что она обставлена с двух сторон надежными стражами: с одной стороны, громоотвод откровенного бреда, рядом с которым трагедия получает видимый смысл; с другой стороны, громоотвод откровенной фиктивности, лицедейства, второй условности, рядом с которой первый план кажется настоящим. Это напоминает то, как если бы на картине находилось изображение



другой картины. Но не только это противоречие заложено в основе нашей трагедии, в ней лежит и другое, не менее важное для ее художественного эффекта.

Это второе противоречие заключается в том, что выбранные Шекспиром действующие лица как-то не соответствуют тому ходу действий, который он намстил, и Шекспир своей пьесой дает наглядное опровержение того общего предвзвешивания, будто характеры действующих лиц должны определять собой действия и поступки героев. Но казалось бы, что, если Шекспир хочет изобразить убийство, которое никак не может состояться, он должен поступить или по рецепту Вердера, т. е. обставить исполнение задачи возможно более сложными препятствиями внешнего порядка, для того чтобы преградить дорогу своему герою, либо он должен был бы поступить по рецепту Гёте и показать, что задача, которая возложена на героя, превышает его силы, что от него требуют невозможного, не совместимого с его природой, титанического. Наконец, у автора был еще третий выход — он мог поступить по рецепту Берне и изобразить самого Гамлета бессильным, трусливым и плаксивым человеком. Но автор не только не сделал ни одного, ни другого, ни третьего, но во всех трех отношениях пошел в прямо противоположном направлении: он убрал всякие объективные препятствия с пути своего героя; в трагедии решительно не показано, что мешает Гамлету убить короля сейчас же после слов тени, дальше он потребовал от Гамлета самой посильной для него задачи убийства, потому что на протяжении пьесы Гамлет трижды становится убийцей в совершенно эпизодических и случайных сценах.

Наконец, он изобразил Гамлета человеком исключительной энергии и огромной силы и выбрал себе героя, прямо противоположного тому, который ответил бы его фабуле.

Именно поэтому критикам и пришлось, чтобы спасти положение, внести указанные коррективы и либо приспособить фабулу к герою, либо героя приспособить к фабуле, потому что они все время исходили из ложного убеждения, что между героем и фабулой должна существовать прямая зависимость, что фабула должна быть выведена из характера героев, как характеры героев должны быть поняты из фабулы.



Но все это наглядно опровергает Шекспир. Он исходит как раз из противоположного, именно из полного несоответствия героев и фабулы, из коренного противоречия характера и событий. И нам, знакомым уже с тем, что сюжетное оформление тоже исходит из противоречия с фабулой, не трудно уже найти и понять смысл этого противоречия, возникающего в трагедии. Дело в том, что по самому строю драмы, кроме естественной последовательности событий, в ней возникает еще одно единство — это единство действующего лица или героя. Ниже мы будем иметь случай показать, как развивается понятие о характере героя, но уже сейчас мы можем допустить, что поэт, который играет все время на внутреннем противоречии между сюжетом и фабулой, очень легко может использовать это второе противоречие — между характером его героя и между развитием действия. Психологи совершенно правы, когда они утверждают, что сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем. Это совершенно верно, что герой есть точка в трагедии, исходя из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события. Именно эта точка собирает воедино наше внимание, она служит точкой опоры для нашего чувства, которое иначе потерялось бы, бесконечно отклоняясь в своих оценках, в своих волнениях за каждое действующее лицо. Если бы мы одинаково оценивали и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета, — наше чувство заблудилось бы в этих постоянных колебаниях и одно и то же событие представлялось бы нам совершенно в противоположных смыслах. Но трагедия поступает иначе: она придает нашему чувству единство, заставляет его все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное.

Достаточно взглянуть только на всякую трагедию, в частности на «Гамлета», для того чтобы увидеть, что все лица в этой трагедии изображены такими, какими их видит Гамлет. Все события преломляются через призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными



глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет и его созерцатель. Из этого становится уже совершенно понятной та огромная роль, которая выпадает на действующее лицо вообще и на героя в частности в трагедии. Мы имеем здесь совершенно новый психологический план, и если в басне мы открываем два направления внутри одного и того же действия, в новелле — один план фабулы и другой план сюжета, то в трагедии мы замечаем еще один новый план: мы воспринимаем события трагедии, ее материал, затем мы воспринимаем сюжетное оформление этого материала и, наконец, третье, мы воспринимаем еще один план — психику и переживания героя. И так как все эти три плана относятся в конце концов к одним и тем же фактам, но только взятым в трех разных отношениях, естественно, что между этими планами должно существовать внутреннее противоречие, хотя бы для того, чтобы наметить расхождение этих планов.

Чтобы понять, как строится трагический характер, можно воспользоваться аналогией, и эту аналогию мы видим в той психологической теории портрета, которую выдвинул Христиансен: для него проблема портрета заключается раньше всего в вопросе, каким образом портретист передает на картине жизнь, как он заставляет жить лицо на портрете и как он достигает того эффекта, который присущ одному только портрету, именно то, что он изображает живого человека. В самом деле, если мы станем искать отличие портрета от картины, мы никогда не найдем его ни в каких внешних формальных и материальных признаках. Мы знаем, что картина может изображать одно какое-нибудь лицо и на портрете могут быть изображены несколько лиц, портрет может включать в себя и пейзажи и натюрморт, и мы никогда не найдем различия между картиной и портретом, если за основу не возьмем именно ту жизнь, которая отличает всякий портрет. Христиансен берет за исходный пункт своего исследования тот факт, что «неодушевленность стоит во взаимной связи с пространственными размерами. С величиной портрета возрастает не только полнота его жизни, но и решительность ее проявлений, прежде всего спокойствие его походки. Портретисты знают по опыту, что более крупная голова легче говорит» (1911, с. 283).



Это приводит к тому, что наш глаз отрешается от одной определенной точки, с которой он рассматривает портрет, что портрет лишается своего композиционного неподвижного центра, что глаз блуждает по портрету взад и вперед, «от глаза ко рту, от одного глаза к другому и ко всем моментам, заключающим в себе выражение лица» (там же, с. 284).

Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настроение, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, которая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета. Картина всегда пребывает в том виде, как она создана, портрет постоянно меняется, и отсюда его жизнь. Христиансен формулировал психологическую жизнь портрета в следующей формуле: «Это физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица. Возможно, конечно, и, кажется, рассуждая отвлеченно, даже гораздо естественнее заставить отражаться в углах рта, в глазах и в остальных частях лица одно и то же душевное настроение... Тогда портрет звучал бы в одном-едином тоне... Но он был бы как вещь звучащая, лишенная жизни. Поэтому-то художник дифференцирует душевное выражение и дает одному глазу несколько иное выражение, чем другому, и в свою очередь иное складкам рта и так повсюду. Но простых различий недостаточно, они должны гармонически относиться друг к другу... Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу: рот говорит, глаз отвечает, в складках рта сосредоточивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее спокойствие интеллекта... Рот выдает инстинкты и все, чего хочет достигнуть человек; глаз открывает, чем он сделался в реальной победе или в усталой резиньации...» (там же, с. 284—285).

В этой теории Христиансен толкует портрет как драму. Портрет передает нам не просто лицо и застывшее в нем душевное выражение, а нечто гораздо большее: он передает нам смену душевных настроений, целую историю души, ее жизнь. Нам думается, что совершенно аналогично зритель подходит и к проблеме характера трагедии. Характер в точном смысле этого слова может быть выдержан только в эпо-

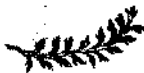


се, как духовная жизнь в портрете. Что касается характера трагедии, то для того, чтобы он жил, он должен быть составлен из противоречивых черт, он должен переносить нас от одного душевного движения к другому. Так же точно как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем «Гамлета», нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно — мы успели перечувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни. И когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу. Замечательно выражает это Гамлет, когда в письме к Офелии клянется ей в вечной любви до тех пор, пока «эта машина» принадлежит ему. Русские переводчики обыкновенно передают слово «машина» словом «тело», не понимая, что в этом слове самая суть трагедии*. Гончаров был глубоко прав, когда говорил, что трагедия Гамлета в том, что он не машина, а человек.

В самом деле, вместе с трагическим героем мы начинаем ощущать себя в трагедии машиной чувств, которая направляется самой трагедией, которая приобретает над нами поэтому совершенно особенную и исключительную власть.

Мы подходим к некоторым итогам. Мы можем теперь формулировать то, что мы нашли, как тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: *противоречие фабулы и сюжета и действующих лиц*. Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны, и для нас совершенно понятно, что тот новый момент, который вносит трагедия, есть следующий: уже в новелле мы имели дело с раздвоением планов, мы одновременно переживали события в двух противоположных направлениях — в одном, кото-

* В переводе Б. Пастернака: «Твой навеки, драгоценнейшая, пока эта машина принадлежит ему». (Прим. ред.)



рое давала ему фабула, и в другом, которое они приобретали в сюжете. Эти же два противоположных плана сохранены и в трагедии, и мы указывали все время на то, что, читая «Гамлета», мы движем наши чувства в двух планах: с одной стороны, мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели. Что же нового привносит трагический герой? Совершенно очевидно, что он объединяет в каждый данный момент оба эти плана и что он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии.

Мы уже указывали на то, что вся трагедия строится все время с точки зрения героя, и, значит, он есть та объединяющая два противоположных тока сила, которая все время собирает в одно переживание, приписывая его герою, оба противоположных чувства. Таким образом, два противоположных плана трагедии все время ощущаются нами как единство, так как они объединены в трагическом герое, с которым мы себя идентифицируем. И та простая двойственность, которую мы нашли уже в рассказе, заменяется в трагедии неизмеримо более острой и высшего порядка двойственностью, которая возникает из того, что мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой — видим героя своими собственными глазами. Что это действительно так и что, в частности, так следует понимать «Гамлета», убеждает нас синтез сцены катастрофы, анализ которой приведен нами раньше. Мы показали, что в этой точке сходятся два плана трагедии, две линии ее развития, которые, как нам казалось, уводили в совершенно противоположные стороны, и это их неожиданное совпадение вдруг преломляет всю трагедию совершенно особенным образом и представляет все протекшие события в совершенно ином виде. Зритель обманут. Все то, что он считал уклонением от пути, привело его именно туда, куда он стремился все время, а когда он попал в конечный пункт, он не признает его как цель своего странствия. Противоречия не только сошлись, но и поменялись своими ролями — и это катастрофическое обнажение противоречий объединяется для зрителя в переживании героя, потому что в конце концов только эти переживания принимает он как свои. И зритель не



испытывает удовлетворения и облегчения от убийства короля, его натянутые в трагедии чувства не получают вдруг простого и плоского разрешения. Король убит, и сейчас же внимание зрителя, как молния, перенесено на дальнейшее, на смерть самого героя, и в этой новой смерти зритель ощущает и переживает все те трудные противоречия, которые раздирали его сознание и бессознательное во все время созерцания трагедии.

И когда трагедия — и в последних словах Гамлета, и в речи Горацио — как бы снова описывает свой круг, зритель совершенно ясно ощущает то раздвоение, на котором она построена. Рассказ Горацио возвращает его мысль к внешнему плану трагедии, к ее «словам, словам, словам». Остальное, как говорит Гамлет, — молчание.