

Чернышевский и театр

Отношение Н. Г. Чернышевского к сценическому искусству вообще и к русскому национальному театру в особенности — является пока мало исследованной областью жизни и деятельности великого революционного демократа.

Пьесы Н. Г. Чернышевского, написанные в 60—70-х годах прошлого века, были опубликованы впервые в 1906 году. Важнейшая из них — «Мастерица варить кашу» — единственная, дошедшая до нас полностью. Сценическую жизнь этому произведению дал Центральный театр Советской Армии. Что же касается других пьес Н. Г. Чернышевского — «Драма без развязки», «Великодушный муж» и пьесы-фрагменты из «Повестей в повестях», — то они еще ждут если не сценического воплощения (поскольку не дошли до нас целиком), то, во всяком случае, вдумчивого анализа. Он дал бы возможность установить, каким образом художественные взгляды автора «Эстетических отношений искусства к действительности» сказывались на его драматургической практике.

Для Чернышевского-драматурга наиболее характерны пьеса-фрагмент из «Повестей в повестях» под названием «Кто угодно, что угодно» и «Мастерица варить кашу». Действующие лица фрагмента «Кто угодно, что угодно» Федор Амосович Ляпкин-Тяпкин, Филипп Артемьевич Земляника, Иван Петрович Добчинский (сыновья известных всей России персонажей гоголевского «Ревизора») и «сам» Петр Иванович Бобчинский. Действие происходит 20—30 лет спустя после событий, описанных в «Ревизоре»; место действия — Петербург.

Уже перечисление действующих лиц определенно свидетельствует не только о сознательном обращении к приемам Гоголя-сатирика, но и о прямом заимствовании образов его неуязвимой комедии. Однако Чернышевский не ограничивается простым воспроизведением художественных приемов Гоголя и копированием его образов. Он творчески осваивает живые традиции автора «Ревизора» и «Мертвых душ», наполняет гоголевские образы новым, политически-заостренным содержа-

нием в соответствии с иными задачами, стоявшими в разночинческий период русского освободительного движения.

Главным объектом разоблачения и осмеяния в пьесе Чернышевского является омерзительная фигура либерала Федора Амосовича Ляпкина-Тяпкина — человека, достигшего «степеней известных» благодаря своим «принципам», готового по самому пустяковому поводу разразиться высокопарным словоблудием о «духе времени», о «прогрессе» и т. д. и т. п.

Сатира Чернышевского беспощаднее, отрицание действительности решительнее, чем у Гоголя, ибо Николай Гаврилович глубже и правильнее понимал происхождение событий. Недаром еще в 1854 году он указал на ограниченность сатиры Гоголя (составляющую, по его мнению, в неумении понять «связь отдельного факта со всей обстановкой» русской жизни) и призывал писателей следовать по пути сознательного демократа Салтыкова-Щедрина, отчетливо понимавшего коренную гнилость самодержавно-крепостнического строя.

Углубляя с позиций последовательного революционного демократизма сатирическую линию Гоголя, Н. Г. Чернышевский в своих драматургических произведениях сближается со Щедриным. Неопровержимым доказательством этого служит пьеса «Мастерица варить кашу». Она принадлежит к числу пьес, написанных на каторге для любительских спектаклей товарищей по заключению. Это — сатирическая пьеса-аллегория, где великий революционер в иносказательной форме выражает свою неукротимую ненависть к самодержавию, величайшее презрение к либералам, холопствующим перед властями, горячую веру в победу передовых сил России. Весьма обычный и нарочито упрощенный сюжет так называемой бытовой пьесы автор удачно использует для выражения своих революционных идей, широких социальных обобщений.

Следует отметить, что аллегоричность произведения не превратила его действующих лиц в абстрактные схемы, отвлеченные символы. Чернышевский наделяет персонажей конкретными жизненными

чертами, яркими индивидуальными особенностями и, вместе с тем, смело пользуясь приемами сатирического заострения и преувеличения, поднимается до больших художественных обобщений. Резкими, точными штрихами выписывает автор гнусный образ либерала Андрея Дементьевича Городищева — «джентельмена», кокетничающего с властью имущими. Как похож этот управляющий «богатой вдовы» Карелиной, считающий, что «можно примирить все интересы» и что «они уже примирены великодушием» властей, — на современных правых социалистов! Весьма интересен образ славянофильствующего историкографа Сидора Ивановича Иннокентиева. В нем угадываются многие черты лакействующих перед самодержавием историков.

В своих сатирических обобщениях Чернышевский близок к Щедриным: образы Карелиной, Городищева, Иннокентиева в «Мастерице варить кашу», Парадизова и Хоненев из «Драмы без развязки» удивительно созвучны щедринским. Однако в его драматических произведениях есть нечто, существенно отличающее Чернышевского и от Щедрина, и от Гоголя. Это — положительный герой, принадлежащий к числу тех новых людей, которых великий социалист домарковского периода увидел в современной ему России.

Положительный герой играет активную роль почти во всех драматических произведениях Чернышевского. В «Драме без развязки» это Сергей Васильевич Коровьев, в «Великодушном муже» — Аркадий Тимофеевич Полянский, в «Мастерице варить кашу» — Платон Алексеевич Клементьев. Взглядам на роль положительного героя в пьесе Чернышевскому импонировал автор «Горя от ума». Великий демократ считал, что если «лучше «Ревизора» нет ничего в русском репертуаре», то «пожалуй, мало найдется в нем вещей лучше комедии Грибоедова». Однако в отличие от героя грибоедовской комедии положительный герой пьес Чернышевского не одинок, и борьба его, как правило, увенчивается успехом.

Анализ пьес Н. Г. Чернышевского обнаруживает у него глубокое знание законов сценического искусства, тонкое понимание драматической ситуации, умение найти острую драматическую форму для предельно четкого выражения своих идей.

У нас нет точных сведений о том, посещал ли Чернышевский в детские и юно-

шеские годы саратовский театр. Тем не менее материалы биографии Николая Гавриловича определенно свидетельствуют о том, что он был в курсе театральных новостей России. Сохранились письма из Петербурга от родственника Чернышевских А. Ф. Раева, в одном из которых он делится с 15-летним Николеней о впечатлениях от игры известного актера Каратыгина, а в другом сообщает о первом представлении оперы Глинки «Руслан и Людмила».

В студенческие годы условия жизни и учебы не позволяли будущему революционеру-демократу часто посещать спектакли. Это отнюдь не свидетельствует о равнодушии студента Чернышевского к театральному искусству. Достаточно вспомнить, что как раз в эти годы он обращается к драматургии Фонвизина и подвергает углубленному исследованию его комедию «Бригадир» не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения сценической формы. Чернышевский высказывает ряд свежих и оригинальных мыслей относительно специфики драматургического искусства, а также развивает применительно к драматургии замечательное глубокое положение о том, что «законы художественности не могут противоречить тому, что есть в действительности, не могут состоять в том, чтобы действительность изображалась не в своем настоящем виде...».

На четвертом курсе университета и особенно после вторичного приезда в Петербург в мае 1853 года Чернышевский посещает театр гораздо чаще, чем раньше. В эти годы ему удается познакомиться с игрой таких выдающихся мастеров русской сцены, как Михаил Семенович Щепкин и Александр Евстафьевич Мартынов.

Особенно ценил он игру Мартынова. «Лучше Мартынова (нашего русского)... вспоминает он в письме к сыну из вильюйской ссылки, — я не видел артистов». Да это и понятно. А. Е. Мартынов был актером большой жизненной правды, глубокой любви к простым людям.

Чернышевский был знаком также с игрой ряда заграничных артистов, наезжавших в Россию с гастролью.

Каждое посещение театра оставляло у Николая Гавриловича неизгладимое впечатление. «Спектакль действует на нас очень сильно. Иной раз мы остаемся на целые недели, на целые месяцы в волнении от драмы или водевиля, оперы или

оперетки», — писал он впоследствии Ольге Сократовне. Эти слова, сказанные Чернышевским на последнем этапе его жизненного пути, почти дословно повторяют то, что написано им в начале деятельности в известной работе о Лессинге.

Обращение выдающегося русского мыслителя к изучению жизни и творчества знаменитого автора драм «Минна фон Барнгольм», «Мисс Сара Сомпсон», «Эмилия Галотти», совершивших переворот в немецкой драме, — само по себе весьма показательное для характеристики отношения Чернышевского к театру. Оно свидетельствует о его глубоком интересе к истории и теории не только русского, но и западноевропейского театрального искусства. Работа «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» обнаруживает широкие познания автора в области истории западноевропейского театра и, в частности, немецкой драмы. Здесь создатель революционно-демократической эстетики дал исключительно содержательную характеристику сценического искусства вообще, вскрыл причины его высокого эмоционального воздействия на зрителя.

Учитывая огромную общественно-воспитательную роль театра, Н. Г. Чернышевский внимательно следил за творчеством драматургов. Выдающийся русский критик резко бичевал А. Н. Островского за отдельные отступления с единственно верных позиций критического реализма. Относительно комедий «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок» Чернышевский говорил, что здесь Островский впал в притворное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо, и потому «произведения вышли слабые и фальшивые». В то же время Чернышевский с глубоким сочувствием отмечает каждый шаг Островского по пути развития того «сильного и благородного направления», которое особенно ярко выразилось в комедии «Свои люди — сочтемся».

Принципиально иным являлось отношение великого демократа к драматургии официального лагеря. Здесь Чернышевский воинственно непримирим, его критические статьи, подобно карающему мечу, обрушиваются на головы холопствующих драматургов. Подобной критике, например, подверглась комедия графа Соллогуба «Чиновник». В этой комедии граф-бюрократ хотел в завуалированной форме, под видом некоторой якобы «критики»

существующих порядков, провести по существу реакционные верноподданнические идеи. Авантюра не удалась: Чернышевский вскрыл всю фальшь и гнилость идеи соллогубовского «Чиновника». В статье о названной комедии он выдвинул известное положение о том, что «если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей».

Одним словом, к моменту ареста и ссылки Чернышевского в Сибирь его связи с театром были достаточно широкими и многосторонними. Чернышевский — драматург не только знал о чем писать и для чего писать, но прекрасно знал также и как писать. В период работы над пьесами, в ходе практического освоения драматургического жанра интерес писателя к театру углубляется.

Будучи не только автором, но и свидетелем, а, может быть, и участником постановок его пьес товарищами по каторге, Николай Гаврилович неизбежно должен был заинтересоваться и самой техникой сценического воплощения замысла драматурга. В письмах из ссылки Н. Г. Чернышевский неоднократно касается вопроса о сценическом искусстве, дает оценку игре актеров, которых он когда-либо видел, характеризует русское театральное репертуара.

После перевода Н. Г. Чернышевского в Астрахань он лично знакомится с многими артистами как из числа местных, так и из приезжавших на гастроль.

Можно вполне определенно утверждать, что в последний период деятельности Чернышевского театральные знакомства и интересы занимали отнюдь не последнее место в его жизни.

Н. Г. Чернышевскому принадлежит особое место в истории русского национального театра. Своими теоретическими работами, посвященными как общим проблемам эстетики, так и специальным вопросам сценического искусства, он помог осмыслить значение реалистической школы в театральном искусстве. Чернышевский теоретически подготовил новый этап в развитии театрального реализма, который начался в 1898 году с открытием Московского художественного общедоступного театра и развернулся во всю мощь после Великой Октябрьской социалистической революции.

Ю. ДАВЫДОВ