

500

СОВЕТ. ИСКУССТ.
МОСКВА
8 СЕН 1958 1953

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ТУРГЕНЕВА К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ



И. С. Тургенев

В основе тургеневской драматургии лежит богатый опыт Тургенева-театрала. Обширная дифференциация его сценического наследия, где представлены разнообразнейшие формы от опереточного либретто и водевиля до романтической трагедии и психологической драмы, свидетельствует об исключительном обилии его театральных впечатлений.

Он видел всех знаменитых актеров своей эпохи, со многими был близок, для некоторых специально готовил свои пьесы. Рашель и Сара Бернар, Фредерик Леметр, Верне и Фервиль, Щепкин, Каратыгин, Колосова, Самойлов, Сосницкий, Шумский и Савина—все эти знаменитости двух-трех актерских поколений относятся к театральным впечатлениям Тургенева. О многих из них он оставил в своих письмах и статьях беглые отзывы и летучие характеристики, а некоторые моменты их игры запоминаются им на всю жизнь. Так, через сорок лет он вспоминает во всех деталях интонацию, мимику и жесты В. А. Каратыгина, читавшего «Медного всадника». Так же точно воспроизводит он отдельные приемы исполнения Колосовой, артистки «во вкусе старой французской школы», с медленными движениями и крайне растянутой декламацией. Он не может забыть, как в мелодраме «Слепая Валерия» артистка сумела растянуть два-три коротеньких слова своей реплики на медленный переход через огромную сцену.

Обширна и разнообразна была драматургическая школа Тургенева. Его начитанность в этой области, как и в философии, поэзии, политической или художественной прозе, отличалась замечательной полнотой и разнообразием. В его библиотеке находились крупнейшие классики драматической поэзии, Софокл и Эврипид, французские трагики, Кальдерон, Шекспир и Шиллер.

Классический театр—предмет его особенного культа. «Опять Шекспир?—спросите вы.—Да, опять Шекспир, и всегда Шекспир, и не только он, но и Корнель, и даже Расин и Шиллер. Не умрут эти поэты...»

Но этот знаток европейской трагедии не менее ценил и комедийный жанр. В беседах с Гонкурами он с восхищением называет «отца литературного смеха—Аристофана», а в своих письмах вспоминает его знаменитых «Лягушек» и «Птиц».

Одновременно и вся современная комедия была у него на виду. Мюссе, Дюма и Скриб, впоследствии Ожье, Мельяк и Галевы, новейшие водевилисты и модные либретисты—все это постоянно привлекало к себе его неистощимые театральные интересы. Европейская сцена, как и европейская музыка, служила ему предметом поклонений и художественных импульсов.

Тургенев проявлял свою начитанность и в теории драмы: он вспоминает в своих письмах «Парадокс об актере» Дидро и приводит в своих статьях обширные выдержки из лекционной «Гамбургской драматургии».

Этот постоянный посетитель театров и тонкий знаток драматической литературы отчетливо выработал свою сценическую поэтику. Первое положение ее—борьба с психологизмом на сцене, точнее, с чрезмерно мелким и детальным анализом характеров. Нужна ширина и свобода манеры, творческая способность подняться над подроб-

ностями, частностями, мелочами. Чрезмерно детальная разработка темы становится художественно неистинной при всей своей внешней вероятности. Стиль сцены и жанр драматического творчества не терпят того раздробления и распыления характеров по тонким штрихам, которое приводит к полному исчезновению образа из поля зрения зрителя. Лица должны находиться в полной власти автора, когда он выводит их на сцену, и беспрекословно подчиняться его замыслу, не вызывая в процессе действия авторских комментариев и специальных психологических студий. Тургенев формулирует здесь глубокий закон всякого художественного творчества, особенно непререкаемый в области искусства сценического: «Психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой».

Таким образом, законы действия, жеста, движения, экспрессивной пластики и общей сценической динамики определенно противопоставляются Тургеневым кропотливой живописи душ, микроскопическому анализу характеров. Типичность, выпуклость, острая и водноющая жизненность персонажа ему несравненно нужнее точного и тщательного обследования его личностных настроений. Первостепенные мастера сцены, у которых учился Тургенев, никогда не удовлетворялись тем, что показывали характеры ровно настолько, насколько это нужно для хода действия: «Мы очень хорошо знаем, как-то Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни».

Эта глубокая жизненность персонажа, то, что Тургенев называет «жизненной необходимостью образа», предполагает особую непосредственность сценического изображения, его увлекательную заразительность. Сценический образ должен действовать сразу, прямо и сильно. Тургенев резко осуждает те речи героев о самих себе, которые дышат сентенцией и где авторское мнение вытесняет непосредственную речь персонажа. Он вызывает себя ярым гонителем всего, что может показаться на сцене «натянута литературным» или «резонерски деланным».

Вот почему Тургенев придает огромное значение юмору на сцене. Это один из самых животворных элементов театрального искусства, он необыкновенно повышает жизненность образов и положений, сообщает им светлую непосредственность, усиливает бодрую быстроту и двигательную силу действия. Тургенев высоко ценит веселый смех, возбуждаемый в зрителе первым проявлением комической фразы.

Эти качества и создают особый дар сцены, «драматический инстинкт», подлинное искусство театра.

Так тонко и глубоко была продумана Тургеневым теория драматического искусства. Но безукоризненно выработанная система привела ли его самого к значительным творческим достижениям? Литературная и театральная критика еще при жизни автора единодушно признала его комедии не сценичными, растянутыми и совершенно лишенными движения и пафоса. Сам Тургенев всемерно подтвердил этот суровый приговор, рано наложив на себя запрет в области драматургии. Мнения современников за немногими исключениями остались господствующими в потомстве, и до сих пор каждое возобновление тургеневских комедий вызывает неизбежные толки об их статично-

сти, разговорности и бездейственности.

А между тем в течение 75 лет пьесы Тургенева не сходят с русской и европейской сцены, привлекая к себе творческое внимание даровитейших исполнителей. В истории нового русского театра нет, кажется, ни одного выдающегося актера, который бы не играл в комедиях Тургенева и не прославился бы в них. Современники писателя—Щепкин, Каратыгин, Самойлов, Шумский, затем младшее, но еще заставшее его поколение в лице Давыдова, Варламова, Савиной, Федотовой, наконец, деятели другой эпохи, как Комиссаржевская, Станиславский, Качалов, Ермолова—все они культивировали тургеневский репертуар и нередко создавали в нем свои лучшие образы. В истории русской сцены тургеневский театр вошел органически и занял в ней неотъемлемое место.

Но в равной степени он был признан и лучшими сценами Запада. Тургеневские комедии шли подчас с выдающимся успехом в Вене, Париже, Мюнхене, на сценах Берлина, Кенигсберга и других немецких городов. Они вошли также в избранный классический репертуар великих итальянских трагиков, и знаменитый Эрмете Новелли сумел возвести в цикл мировых образов высокой трагедии скромную фигуру русского приживальщика. Европейская сцена широко признала Тургенева-драматурга, и целый ряд громких имен западного театра от Сальвини, Эрнесто Росси и Закони до Зонненталля, Антуана, Шарлотты Вольтер и Франциски Эльменрейх связан с тургеневским репертуаром. Кажется, ни один из русских драматургов не может похвалиться

дией могут подчас приближаться к повествовательной прозе—их образы, их язык, их творческий стиль, вся продуманная и глубоко изысканная конфигурация сценических положений превращает эти лирические фрагменты в нечто высокоценное и для театра, вполне сохраняющее здесь свою возбуждающую силу и художественную энергию.

Нужно учитывать при этом, что Тургеневу не был чужд и подлинный театральный инстинкт, определенно дающий себя чувствовать в его комедийных опытах. Его привлекали такие благодарные театральные жанры, как испанская пьеса стиля «кинжала и четок», буфонный водевиль, комический гротеск, сатирическая оперетта или же драма глубоких внутренних конфликтов, столь ценимая великими трагиками романской школы.

Не потому ли Тургенев, осужденный теоретиками сцены, был широко признан крупнейшими европейскими актерами? Не владея в совершенстве сценической техникой, весьма тонко развитой уже в его эпоху, не обладая всеми сложными секретами театрального механизма, он создавал все же живые драматические тексты, чрезвычайно благодарные для актеров легкой и серьезной комедии. Это особенно чувствуется в ранних редакциях его пьес, обычно несравненно более импульсивных и насыщенных театральностью, чем позднейшие их списки.

Но разочаровавшись в подлинном драматизме своих опытов, Тургенев, как это видно на примере «Завтрака у предводителя», систематически понижал театральность своих комедий, стремясь превратить их в пьесы для чтения. Уже



«Завтрак у предводителя»

90-ые годы

большим вниманием европейских артистов и зрителей.

Такой красноречивый ответ дает негласная анкета о сценичности тургеневского репертуара среди великих актеров трех поколений и пяти национальностей. Таков тот историко-театральный парадокс, который представляет несомненный интерес и в чисто принципиальном отношении. Ибо нужно признать, что по существу театральная критика, отмечавшая в тургеневской драматургии недостаток движения и выпуклости, во многом была права. В тургеневских пьесах разговоры действительно преобладают над действием, и лиризм переживаний господствует над драматизмом событий.

Но высокая художественность драматических текстов Тургенева при всех их отклонениях от требований сцены сообщает им жизненность и на подмостках. Его коме-

в 1854 г., печатая в «Современнике» «Месяц в деревне», Тургенев предпосылает комедии следующее, быть может, не вполне точное предисловие: «Комедия эта написана четыре года тому назад и никогда не назначалась для сцены. Это, собственно, не комедия, а повесть в драматической форме. Для сцены она не годится, это ясно: благосклонному читателю остается решить, годится ли она в печати».

Театральная практика, как мы видели, категорически опровергла эту оценку. Небольшой сборник его драматических произведений не отошел к беллетристике и не перестал служить заманчивым материалом для режиссеров и актеров. Это не собрание диалогических новелл,—это живой репертуар, развертывающий перед нами в действии свои забавные или трогательные образы.

ЛЕОНИД ГРОССМАН