

# Тургенев — драматург

(НАЧАЛО СМ. В № 26 „Р. и Т.“)

Ограниченный реализм ослаблял борьбу Тургенева с романтической школой. Он порождает у самого Тургенева тяжелые романтические срывы. Обстоятельство тяжелое тем более, что начиналась драматургическая история Тургенева очень хорошо.

Первое произведение драматурга — „Неосторожность“, названная в одних вариантах издания „драматическим очерком“ в других „комедией“ — представляло интереснейшую попытку снятия романтической фальши и обнажения воспетых ею драматических ситуаций, как ситуаций, в сущности подлежащих осмеянию. Попытка была задорной и смелой; она должна была снимать романтизм *изнутри*, на старой, десятки лет всеми огнями рампы освещаемой почве его.

В самом деле. На первый взгляд, „Неосторожность“ не имеет никакого отношения к реалистической линии „сцен и комедий“. В ней сохранены все атрибуты романтического театра. Действие происходит в театрально-условной, декоративно-бутафорской Испании, где обязательны балконы, луна, серенады, мечи и страсть. Сюжет молниеносно развивается на скрещении страстей: любви, ревности, необузданного желания, ненависти, мести — и имеет логическим завершением ... коварный княжал, вонзающийся в грудь.

Но это только на первый взгляд. Мы не можем принять интерпретации „Неосторожности“, данной Л. Гроссманом, автором до сих пор почти единственной, но несмотря на это (скорее именно поэтому) плохой, неправильной книги „Театр Тургенева“. Л. Гроссман вообще проделал с Тургеневым довольно бесцеремонную операцию; устанавливая западно-европейские влияния на творчество писателя, он влияние свел к заимствованиям, зачеркнул этим всякую художественную самобытность Тургенева и превратил писателя в тень ... Мюссе, Меримэ и ... Бальзака. „Неосторожность“ он свел к прямому заимствованию у романтического театра Меримэ.

В действительности, „Неосторожность“ объясняется не так-то просто. Кровавая драма обозначена Тургеневым термином „комедия“. И это не случайно. Ибо повторяем: Тургенев несет в „Неосторожности“ снятие романтической фальши.

Лунные серенады у балкона... Сколько чувства всерьез вкладывалось в них на театре! Бутафорская луна, широкий плащ, гитара под плащом, он и она на некотором возвышении, именуемом балконом; она — очередная вспугнутая песнями любви донья. Тургенев дает все это, как во всамделишном романтическом театре, где „корчи воображения выдают за трагедию“.<sup>1</sup> Героиня „Неосторожности“ донья Долорес сидит на балконе и томится в ожидании любовного случая. Стоило ей сказать „Вот если бы кто зашел в нашу сторону...“, как из-под балкона сразу же появляется дон Рафаэль де Луна и немедленно начинает объяснение в любви, переходящее в серенаду. Но соблюден весь этот антураж романтического представления „из испанской жизни“ чисто внешне. Тургенев огрубляет и высмеивает его.

Дон Рафаэль де Луна произносит любовные речи. А Тургенев *раздваивает* его речь на слова, обращенные к донье Долорес, и слова, обращенные к самому себе, и от этого раздвоения с дон Рафаэля быстро слетают все романтические блески. Например: Долорес говорит Рафаэлю: „Как обожатель... я вас вижу в первый раз“. Дон Рафаэль (про себя): „И я тоже. (Громко) Сенора... я давно вас люблю... Что я говорю: люблю... Я страстно, я отчаянно в вас влюблен“. Убедя донью, что он „пренебрегал опасностью, часто жертвовал жизнью и все для того, чтобы хоть издали, хоть из-

редка увидеть вас, услышать голос ваш“, дон Рафаэль тут же (про себя) одобряет свою велеречивость: „Браво!“ Доходя до величайшего экстаза, готовый перемахнуть через забор к донье, восклицающий: „Я пойду в ваш сад, я буду искать следы ваших ножек на песке дорожек“, он тут же не забывает сказать себе: „Ба! Я говорю стихами“.

Продолжая линию на огрубление, Тургенев рушит цветистость велеречивых монологов. Проникновенные лирические обращения дон Рафаэля либо сбиваются на косноязычие, либо беспомощно топчутся около двух-трех навязчивых фраз: „Ночь... ах ночь... Божественная ночь... Вы любите ночь?... Я прихожу в восторг от одного слова „ночь““. Право же, бутафорская луна романтической сцены должна была вовсе меркнуть или во всяком случае заметно бледнеть, видя такое обнажение в сущности *пустого романтического фразерства!* А ведь по этой линии *натурального обнажения* ходячих фигур романтического театра характеризованы и остальные персонажи.

Образы здесь не абстракция: они живут реальной, *своей* жизнью. Образность слова — предельно конкретна, она дает выход к реалистической передаче целой гаммы конкретных чувств, целой серии конкретных движений.

И, наконец, эпилогом Тургенев отчетливо переводит все события „Неосторожности“ в явно реалистический план. Друг старого мужа донья дон Пабло Сангрэ, оканчивается, давно скрывавший свою страсть к донье, вонзает княжал в грудь возлюбленной. — „Боже мой, что это значит?“ — восклицает, видя труп жены, дон Бальтазар. — „Это значит, что я любил твою жену“ — отвечает дон Пабло. После этих слов на сцене романтического театра — делать нечего: занавес должен торопиться закрыть эффектную фразу. Но у Тургенева это не конец. Эпилогом, который вмещает в себе всего две реплики и из которого мы узнаем, что убийца донья дон Пабло (Сангрэ) стал „через десять лет“ графом Торрано, Тургенев велит занавесу — погоди! Там, где занавес романтического театра принято опускать. И вслед за привычной кровавой развязкой привычных романтических страстей как бы говорит: это не принято показывать, но все-таки смотрите — дон Пабло, убивший невинную женщину, не осужден, не изгнан из общества, а, наоборот, — так-то уж реальная правда, — стал графом и важным чиновником. Здесь следовало бы начать новую пьесу, но она уже категорически не потерпит романтического колорита.

Так очень хорошо начиналась драматургическая история Тургенева. Но это начало — увь! — не определило *всей линии* творческого развития драматурга.

Тургенев смело и задорно избобличал романтическую фальшь *вдали* от родины, в пределах прогрессивного, но чисто эстетического задания, и он же сорвался в голосе, стал говорить „романтическим фальцетом“ на раскрытии общественно-политических явлений российской действительности, когда тут дворянски-либеральная ограниченность предъявила художнику свои права. Борец против романтической школы, Тургенев сам срывается к романтике в результате попытки, *извратив* реальную действительность, идеализировать и приукрасить ее.

Мы напомним в этой связи „Безденежье“ — яркие и в основном реалистические „сцены из петербургской жизни молодого дворянина“, в которых Тургеневу удалось правильно отразить ряд черт действительности, но где он сорвался на отражении *наиболее существенной* черты.

Сцены рассказывают о том, как молодой дворянин Жазиков, этаким двойник Гоголевского Хлестакова, завяз в долгах и безденежье на своей петербургской квартире. Буквально, нет ни дров затопить печь, ни сахара к чаю.

<sup>1</sup>) Гневное выражение В. Г. Белинского в адрес романтической школы.

см. со. лист.

Все, к кому он шлет за деньгами, отвечают отказом. А в дверь стучатся кредиторы. Положение безвыходное, и только неожиданный приезд степного помещика Блинова выручает Жазикова. Жазиков — *характерная* фигура разложения и деградации дворянства.

Но у Жазикова есть крепостной слуга Матвей. И вот, в характеристике этого слуги ярко проявляет себя *ограниченность тургеневского реализма*. Особенно в сравнении с другим крепостным слугой другого произведения — Осипом из гоголевского „Ревизора“.

Помните: гоголевский Осип, выдвигавший барина во всяких видах в его малопривлекательной хмельной и азартной жизни, отнюдь *не почитает* и не боится Хлестакова. Он держится с ним *независимо* и заносчиво. „Добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то елистратишка простой“. По крепостной деревне у Осипа нет никакой грусти: ничего там не потеряно и не забыто. Ему *импонирует город*. И импонирует преимущественно тем, что здесь он *не ощущает своей прибитости*. Оживленной толчее рынка нет дела до сословия — были бы деньги. „Пойдешь на Шукин, там тебе кричат: „почтеннейший... Берешь извозчика и сидишь себе как барин“. Деньги бы только были“.

Это типичный образ для характеристики тех изменений, которые неизбежно вносило в российскую действительность капиталистическое развитие. Рубль рыночных расчетов рушил представления о незыблемости сословных делений, как они установились при крепостническом режиме. Рубль несомненно играл в этом смысле свою революционизирующую роль. И Гоголь выразил историческую правду действительности, подчеркнув в крепостном, как следствие влияния капиталистического развития, новое качество — *независимость* перед баринном; барин, который был таковым для дедов, становится „елистратишкой простым“ в глазах человека, выдвигавшего виды новых капиталистических отношений.

Матвей из „Безденежья“? Он прямая родня крепостным из „Записок охотника“. Тургенев подчеркивает в чем черты *покорства, преданности, смирения*. Матвей тоже видит барина далеко не в хороших видах и живет с ним в Петербурге на несколько лет позже, чем жила там гоголевские Осип с Хлестаковым: рынок, расчет на ассигнации, чистоган окружают петербургскую квартиру Жазикова со всех сторон. Но все это проходит мимо Матвея. Он держится с молодым баринном как и держался раньше — рабски покорно. Слово его подобострастно: „Извольте вставать... пора-с“, самовар „как же-с, поставил“, „воля ваша-с“. Города он почти не видит: сидит на барских сундуках и, не отлучаясь, сторожит барское добро. „Мое дело холопское“. Да и не по сердцу ему город. Потому не по сердцу, что подобострастия никакого, страху нет. „Наш же брат холоп, а куда-те“. „Идет себе да поглядывает, словно не виноватый“. Нет уж, „он и дедушке служил, и багושке, и матушке... Чего-чего на веку своем не видал... а лучше своей деревни нигде не видел“. Эта „своя“ (!) деревня рисуется рабски-покорным рассказом Матвея как *идиллическое царство справедливости, мира и согласия в отношениях крепостников с крепостными*.

Даже от „Записок охотника“ шаг назад — образ Матвея, доведенный почти до уровня лубка навязчивым подчеркиванием в нем, как велика-де покорность „рюсского мужика“ и как не характерна-де, не органична для миллионов российских Матвеев идея крестьянской революции. Ограниченная тенденция либерала сказалась „романтическим фальцетом“. Образ Матвея *прорывает*

реалистическую ткань произведения: тенденциозно расчуженный, он *неправдоподобен* в данной конкретной исторической ситуации и, конечно, *никак не типичен*. И хотя поведение дворянина Жазикова — яркое обнажение деградации дворянства, мягкость отношения Матвея к Жазикову скрадывает остроту *обличения* этой деградации. Произведение звучит не как сатира, выражающая передовые тенденции действительности, а как *мягкая самокритика дворян-либералов*, понимающих, что ломка крепостничества неизбежна, но всячески стремящихся произвести эту ломку так, чтобы не ушибло ненароком, не ударило, чтобы сохранить *в новых условиях* нетронутыми старые нормы жизни дворянства.

Именно эта половинчатая и ограниченная самокритика *связала и ограничила* художественный реализм драматурга. Она же обусловила его *скат к импрессионистской драматургии*. Самокритику все более раздвела *жалость к гибнущим птенцам „дворянских гнезд“*; Тургеневу хотелось *отсрочить* их конец и перед неизбежным концом, конечно, *не обличать*, а, наоборот, *идеализировать* их (какие замечательные были люди!), *элегически грустить* и *печалиться* с ними. Поэтому подале от исторического развития! Художник все более тяготеет к кропотливой нюансировке мотивов малого социального звучания, „красивости“ узко интимных чувств и поступков дворян, взятых *в изоляции* от бурной, исторической действительности.



Арт. В. П. Далматов в пьесе Тургенева „Провинциалка“.

Скат Тургенева к импрессионизму нельзя представлять себе механически: сначала, до какого-то предела, драматургом писались реалистические пьесы, а затем стали писаться пьесы импрессионистские. Напоминаем, что выше было сказано о борьбе в драматургии Тургенева *разных стилевых особенностей*. Мы не найдем в этой драматургии *завершенных импрессионистских произведений*. Импрессионистские элементы в творчестве Тургенева развились как выражение, вернее сказать, *вырождение* ограниченного реализма. Они развились на *столкновении субъективных попыток художника идеализировать помещичье бытие — с реальной дей-*

*ствительностью кризиса и упадка помещичьего землевладения, беспощадно обнажившей глубину деградации* класса помещиков.

Тургенев старательно *сужал масштаб* этой действительности, *упорно изолировал* своих героев от жизненных противоречий и конфликтов. Прикрыв все двери, чтобы не ворвались ненароком шум и грохоты народно-хозяйственного кризиса, Тургенев пытался в узких масштабах барских гостинных, *по узко-интимным поводам* раскрыть *тонкость чувств и культурную зрелость* своего класса, чтобы утвердить за ним право на жизнь.

Но полная идеализация старой помещичьей жизни была возможна только на позициях *полного же* перехода художника от реальной действительности в заведомо *присочиненный, вымышленный, иллюзорный мир*. Тургенев *не сделал* этого перехода. Становясь импрессионистом, он не переставал окончательно быть реалистом; другое дело — сужение реализма. И потому реальная действительность, — гони ее в дверь — она войдет в окно, — пронизавшая все стороны, всю атмосферу дворянских гнезд, неотвратимо *врывается* в нарочито спокойные повествования о якобы идиллической жизни замкнутых усадебных поместий. В пьесах Тургенева, стоящих на грани импрессионизма, немало таких *реалистических* черт, которые фактически снимают идеализацию старого помещичьего быта.

СМ. Н 2. 06.