

ЛЕОНИД ГРОССМАН
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

ТУРГЕНЕВ



«СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ»

Цена 2 руб.
Папка 30 коп.

83.3Р5-8

Г88

КБ

68423.



From - III.



ЛЕОНИД ГРОССМАН
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ПЯТИ ТОМАХ

ТОМ III

ТУРГЕНЕВ

КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЛЯР. МОСКВА. 1928

79

83.3 Р5-87
17 88

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ТУРГЕНЕВ

ЭТЮДЫ О ТУРГЕНЕВЕ—
ТЕАТР ТУРГЕНЕВА



КН-ВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЯР. МОСКВА. 1928

85.334

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ВЕНЕРА

ПРОВЕРЕНО 2009

ПРОВЕРЕНО 2014

Фонд редкой книги
ТУРГЕНЬЯНА

68423

ЧИТАЛЬНЯ
имени
ТУРГЕНЕВА

Главлит № А-9097

Тираж 3000—16 л.

Заказ № 1760

Гос. тип. изд-во „Ленинградская Правда“. Ленинград. Социалист., 14

ЭТЮДЫ О ТУРГЕНЕВЕ

ПОРТРЕТ МАНОН ЛЕСКО

I

Он рос в заповедной усадьбе, учился в Московском университете первых шеллингианцев, слушал лекции в Берлине Гегелевской поры, затем скитался по свету, к чему-то готовился, что-то искал, чего-то нетерпеливо ждал от судьбы. И вот, с поседелыми висками и обветшальными надеждами, не свершив подвига, не открыв новой правды, не найдя даже личного счастья, одинокий, утомленный и равнодушный, он возвращается в пустынный отчий дом. Книжная мудрость успела выветриться по дорожным харчевням и столичным бульварам, и только безнадежный Гетеевский завет: „entbehren sollst du, sollst entbehren!“ погребальным звоном сопровождает усталые раздумья его позднего возврата.

Запах родного гнезда неожиданно освежает его. Материнской врачующей лаской веет от дедовской мебели и ветхих украшений патриархальной обстановки. Среди пузатых комодов с медными бляхами и белых кресел с овальными спинками, под гранеными хрусталиками старозаветной люстры долголетний странник покорно готовится к безбурному и бесцветному жизненному этапу.

„На стене я приказал повесить,—пишет он старому другу,— помнишь, тот женский портрет в черной раме, который ты называл портретом Ма-

хон Леско. Он немного потемнел в эти девять лет; но глаза глядят также задумчиво, лукаво и нежно, губы так же легкомысленно и грустно смеются, и полуошибанная роза также тихо валится из тонких пальцев”...

В этой новелле,—кажется весь Тургенев. Эта щемящая боль уходящих жизненных сил, смягченная прелестью архаических форм быта, эта глухая тоска скитальческого бесплодия, замирающая в успокоительной отраде позднего возврата, и, наконец, эта терпкая горечь жизненных отречений, отходящая перед очарованием выцветающих полотен Левицкого или Фрагонара — в этом самая подлинная, исконная, глубинная сущность тургеневского творчества.

Какой-то глубоко-личный, быть может, самый интимный аромат его души, легким облаком исходит от этой вянущей розы, осыпающей свои ославившие лепестки сквозь тонкие пальцы задумчивой дамы, с лукавой усмешкой устремившей на нас свой печальный взгляд из овальной рамы фамильной галереи.

II

Рококо заворожило Тургенева. Предания об эпохе пудры и мушек обвеяли атмосферу его детства и навсегда сохранили для него прелесть первых волшебных сказок. Через всю его жизнь проходит это видение иной блестящей и праздничной поры, сквозь все его позднейшие впечатления просвечивают эти личные воспоминания о современниках Екатерины и Павла.

До конца у него всюду звучат отголоски его раннего знакомства с людьми минувшего столетия, их изысканной речью и жеманными манерами, их

книгами, картинами, нарядами, мебелью и всеми ажурными безделушками капризного, вычурного и пленительного стиля. Уже в своей первой поэме он роняет мимоходом признание:

Люблю я пышных комнат стройный ряд
И блеск, и прихоть роскоши старинной.

Этот блестящий уклад жизни до конца служил Тургеневу художественной моделью. Тончайший изобразитель внешнего мира, он прежде всего стремился раскрыть в предметах их живописную ценность. Недаром до сих пор цветут, поют и дышат его пейзажи, пронизанные звездной дрожью, криками вальдшнепов и запахом утренней сырости.

Но бесцветный и расплывчатый фон середины столетия, словно избегающий в своем торопливом ходе красочных озарений и резких контуров, не мог насытить этой тоски художника по четким очертаниям и праздничной расцвеченности форм.

Вот почему от вокзальных перронов и ресторанных кабинетов, от мещанских гостиных и редакционных приемных, от банков, контор и клубов Тургенев так охотно переносит своих героев в среду, еще хранящую следы минувшего очарования — в курам русской усадьбы или старого готического городка.

Но эта тонкая уловка любовного созерцателя старины не могла успокоить его художнической тоски. И часто из самого центра текущих интересов из котла злободневных запросов и модных тем, Тургенев открыто обращался к напудренному прошлому. В какой-нибудь шумной кофейне Пале-Рояля, среди цилиндров и сюртуков, темных галстуков и дымчатых очков, среди лысин, эспаньолок и бакенбард, он вспоминал камзолы и букли, эмалевые табакерки, изогнутые лорнетки и длинные трости с резными набалдашниками.

За мраморными столиками парижских ресторанов или баденских кафе, перед витринами универсальных магазинов, под густыми пучками газовых рожков ему грезились экраны и ширмы, голлены и канделябры, точеные безделушки искусственных ювелиров, разбросанные по лакированным столикам будуаров, или искристые змеи сигнальных ракет, рассыпающиеся огненным бисером над зеркалом бассейнов и стрижеными купами дремлющих парков.

И часто над тусклыми литографиями дешевого еженедельника или типографскими иллюстрациями газетного листа, спешно воспроизводящего бородатые физиономии прошумевшего депутата или почившего финансиста, он прозревал смеющийся облик лукавой и нежной дамы, сыплющей лепестки вянущей розы на золотые аграфы своих атласных туфель.

Вот какие драгоценности поблескивают сквозь дымчатость Тургеневского рисунка. Из деловой и суевливой среды своего времени он любил уноситься в атмосферу женственного, чувственного и иронического столетия. Он знал и любил его дух, остроумие, его порочные наклонности и умственные моды, его рисунки и бюсты, его музыку, сады, веера и миниатюры.

С жадным вниманием искусного рассказчика, понимающего всю художественную ценность житейских контрастов, он следил за всеми противоречиями, порожденными странной прививкой этой утонченной учтивости и упадочной изысканности к сырому, корявому и жесткому стволу старорусского крепостного быта. Он любил отмечать все возникающие отсюда курьезы самодурств и мучительные драмы, все то смешное и трагическое, что неразрывно слито с пышными и унылыми формами русского рококо.

И все свои эскизы и полотна современной жизни, свои очерки, новеллы и романы он хоть на мгновение озарял вспышкой этих старинных драгоценностей. Под искусными ударами его тонких кистей серое полотно деловой эпохи земских реформ неожиданно загоралось алмазным блеском старого мадrigала или вольнодумного афоризма, забытым анекдотом о Екатерине или таинственной цитатой из Новиковского журнала о загробной жизни в нетленности души.

Во все эпохи своего творчества Тургенев невольно влекся к этим реликвиям старого стиля и сознательно культивировал в себе эту любовь. Недаром его безупречная, блестящая и изысканная французская речь напомнила однажды Тэну *l'art de converser* парижских салонов восемнадцатого века.

В Тургеневском творчестве это самый устойчивый лейтмотив. Скрытый подчас текущими темами, заслоненный запросами идейного дня, затуманенный шумом злободневных споров, незвонкий и некричащий, он проходит матовым тоном через всю основную мелодию его романов.

За всеми жалобами, укоризнами и вздохами его искателей и скитальцев, за всеми исповедями уездных Гамлетов и степных Лиров, далеким и воздушным отзвуком иного мира звенит клавесин и поют флейты пасторалей.

III

Он начал с реставрации старых полотен. Один из его ранних рассказов, почти что дебют его в художественной прозе это — „Три портрета“. Здесь подлинное начало его творческого пути. Он открывает свой долгий художнический подвиг обработ-

кой одной семейной драмы XVIII-го века, промелькнувшей перед ним в осенний вечер перед пылающим камином, под пристальным взглядом трех запыленных портретов.

В их застывших чертах он сразу почуял драму. Эта молодая женщина в белых кружевах и высокой прическе, этот добродушный напудренный толстяк в алом кафтане с большими стразовыми пуговицами, и, наконец, этот надменный гвардеец в белом камзоле под зеленым мундиром, небрежно опершийся на трость с золотым набалдашником — портрет, так странно проколотый трехгранной шпагой — все это говорило об острых страстиах и возвещало их трагический конфликт.

Фамильная хроника увела Тургенева в самую глубь столетия. Свидетели царствования Елизаветы прошли перед ним торжественной походкой вельмож старого двора, тяжелые колымаги проколыхались по густым липовым аллеям помещичьих парков, вдоль извилистых озер и китайских беседок. На фоне беспечного времени, „когда все дворяне носили шпаги при пудре“, перед ним промелькнули картины барских празднеств, прогулки верхом, фейерверки и катанья ночью по реке с факелами и музыкой.

И острыми деталями нарастающей трагедии врезались в соотношения действующих лиц два предмета ушедшей обстановки: тонкая и гибкая французская шпага с трехгранным лезвием и маленький медальон, хранящий в своей золотой оправе портрет черноглазой женщины с лицом сладострастным и смелым.

Новый тон зазвучал в русской литературе. С появлением „Трех портретов“ намечается новая борозда на полях нашей художественной прозы. Впервые в ней проделывается опыт творческой

реставрации русского XVIII-го века, не в форме исторического романа или протокольной хроники, а в виде сжатого и крепкого экстракта из культурного быта и любовных нравов эпохи.

Так начался Тургенев. В этой новелле „Петербургского Сборника“ уже четко сказалось его авторское лицо. На нем уже никогда не сотрется задумчивое выражение пытливого созерцателя старинных портретов.

Через три года в Париже, среди новых впечатлений, лиц, чтений и замыслов, Тургенев дает тот же тон. Он завален книгами. Аристофан, Кальдерон, Лессаж, Паскаль, Жорж-Занд и Мюссе сменяют друг друга на его рабочем столе. Но только один маленький томик, вышедший за столетие перед тем в Амстердаме, заставляет его взяться за перо и внести творческую тревогу личных вдохновений в монотонное ремесло переводчика. „Я перевожу Манон Леско“, сообщает Тургенев в своих письмах.

Это значительный момент его трудов и дней. Он брался за переводы лишь самых близких, дорогих и глубоко пленивших его созданий. Если не считать мелких стихотворных переводов и сказок Перро, только создания его духовных наставников побуждали его сочетать лингвистическую работу с художественной. В молодости его обращал к этому Гете, на склоне лет — Флобер. Только для них этот „страстный гетеанец“, этот строгий теоретик прозы, признавший высшим художественным критерием формулу „Flaubertus dixit“, мог отрываться от ига и радостей непосредственного творчества.

Маленькая книжка аббата Прево должна была сильно взволновать Тургенева, если он взялся за перевод французского текста в самом разгаре

работы над „Записками охотника“ и первыми комедиями, между „Бирюком“ и „Нахлебником“.

Но эта книжка—квинтэссенция духа и нравов пленившей его эпохи. В ней вся атмосфера, весь трепет и жизнь века Казановы и Жан-Жака. Этот юный философ маленьского романа, мальтийский рыцарь и богослов, мечтающий о мудрой и чистой жизни в уединенном домике над лесным ручьем среди избранных книг и немногих друзей, выражает мимоходом этическую мечту целого поколения страстных читателей Новой Элоизы. Его неодолимое влечение к наслаждениям, его изнуриющая страсть к телу великолепной куртизанки, эти метания по залам богачей и игорным притонам, этот угар шуллерства, беспутства, вечного риска, опасностей, похищений и бегств—разве не самый тип жизни авантюристов испорченного и ветреного века запечатлен в бурной истории злосчастного кавалера?

И, наконец, каким ароматом веет от этой легко-мысленной, беспечной, неблагодарной, изменчивой и непобедимо чарующей грешницы, захваченной жаждой упиться во что бы то ни стало каждым жизненным мгновением и превратить в сплошное празднество коротенькую пору своего жизненного цветения. Кажется, вся женственность жеманного и трагического столетия воплотилась в этой изящной и хрупкой человеческой статуэтке, от которой так непроизвольно исходят вечные спутники земной красоты—страсти, смерть и преступление.

Неудивительно, что через семь лет в своем Спасском Тургенев вспомнил первое впечатление от очаровательной грешницы старого Парижа и окрестил пленительный образ в надтреснутой раме ласкающим именем Манон Леско,

Это был момент затишья. В усадебном уединении, накопив обильные впечатления от путешествий, встреч и увлечений, Тургенев отдается пересмотру прожитых годов для выбора новых целей в своих житейских скитаниях. Над старыми заблуждениями и штаниями повелительно возникает идея долга, и, кажется, зыбкая жизнь беспочвенного мечтателя готовится завязать первые узлы оседлости и жизненного строительства.

Но среди этих новых планов и настроений, сквозь наслонившиеся залежи разнообразнейших запросов и интересов, попрежнему струится звенищий ключ Тургеневских влечений к веку иронической мудрости и философского сенсуализма.

Его занятия пронизаны отблесками старинной культуры. Он зачитывается мемуарами г-жи Роллан, он собирает материалы для статьи об Андрэ Шенье и обнаруживает в своих письмах тонкую эрудицию по всем вопросам минувшего столетия. Он вносит поправки в журнальные статьи о Бомарше и Людовике XV и готовит для „Современника“ этюд об одном язвительном друге Гете, послужившем ему прототипом для Мефистофеля.

Но особенно насыщает эту тоску по прошлому любимое искусство Тургенева — музыка. Глюк, Гайдн и Моцарт находятся среди его излюбленных композиторов. Их имена служат ему абсолютными показателями совершенства. Падением искусства кажется ему появление Россини „после Моцарта и Глука“. В музыкальной рецензии о Мейерберовском „Пророке“ высшей похвалой звучит сближение одного из „необыкновенно грациозных“ дуэтов оперы с Моцартовскими мотивами.

Из журнальных статей он переносит это имя в свои романы и продолжает между двумя диалогами занятие музыкального критика:

— «Моцарта любите?

— Моцарта люблю.

Катя достала цемольную сонату-фантазию Моцарта... Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби"...

И не даром герои Тургенева напевают арии из „Волшебной флейты“. Это его собственная потребность. В Спасском уединении он уходит „по горло в Моцарта“. После нескольких месяцев затишья, истосковавшись по музыке, он прежде всего просит Тютчеву сыграть ему финал из Дон-Жуана. И гораздо позже, уже за три года до смерти, он противополагает Моцарта Рихарду Вагнеру и признается, что мелодия старинного и вечно юного композитора льется для него, как прекрасный ручей или источник.

И, конечно, он никогда не мог забыть того Парижского отпевания, когда Реквием Моцарта прорыдал над раскрытым гробом Шопена в торжественной скорби похоронного оркестра, в глубоких вздохах органа и трагическом голосе Полины Виардо.

Но, кажется, еще сильнее Тургенев любил огненные жалобы Глюка. Он высоко ценил эту встревоженную музыку, прорезавшую такой пронзительной скорбью все беспечные звонь "легкой радости земной".

— „Хорошо ли вы знаете Глюка? — спрашивает он еще в молодости.— Помните его арию из „Ифигении“: „O malheureuse Iphigénie“, или схождение

в ад Орфея? Рекомендую вам также малоизвестную сцену из „Армиды“—между Армидой и Богиней Ненависти, к которой она приходит, чтобы искоренить из сердца свою любовь к Ринальду. Это одна из самых удивительных вещей, которые я только слышал“.

Под старость он дает тот же отзыв:—„Я восторгаюсь от Глуковских речитативов и арий,— пишет он Стасову,—потому что у меня от первых их звуков навертываются слезы“.

И незадолго до смерти он грезит о том, как стройные тени в Елисейских полях беспечально и безрадостно проходят под важные звуки Глюковских мелодий.

Кажется, аккомпанементом этой старинной музыки сопровождаются Тургеневские страницы. Словно ясновидец тягчайших душевных драм тешит себя этими воздушными отзвуками. Он словно заворожен формами старинного искусства. Письма,озванные в эпоху оживленнейшей корреспонденции королей и философов на степень тончайшего словесного мастерства, облекают исповеди его степных неудачников. Признания, сомнения и покаяния этих расплывчатых и блуждающих сердец словно заостряются и звучат напряженное в свежей непосредственности эпистолярной формы.

И на пожелтевших листках старинных писем живыми мемуарными штрихами запечатлеваются следы исчезнувшего уклада и угасших страстей.

Пластически, почти осязательно возникают картины эпохи в этих вещах, книгах и манускриптах. С какой нежностью Тургеневские мечтатели всматриваются в какое-нибудь маленькое, темненькое зеркальце пррабушки с такими странными завитушками по углам!.. Меткий штрих знатока ис-

кусств: рококо любило змеяться по всем мелочам художественных ремесл, рассыпая свои фантастические цветы и раковины по портретным рамам и зеркальным оправам.

Но сильнее всего этот дух эпохи чувствуется в Тургеневских описаниях старых библиотек. Кажется, самой атмосферой галантного и скептического века веет из раскрытого библиотечного шкафа, где рядом с ветхой французской грамматикой 1741 г. покоится памфлет на Мирабо, а в пачке Екатерининских ведомостей и журналов нашелся Ретиф де ла-Бретон и рукописный перевод „Кандида“.

Тургенев любил эти пыльные свитки и стариные издания, эти небольшие книжки с густой и четкой печатью, в сафьяновых переплетах на крепких корешках, с шаловливыми гравюрками и аллегорическими заставками. Как часто прилежный посетитель букинистов чувствуется за его страницами! С любовью записного библиофилы он описывает рисунки и надписи какой-нибудь таинственной книги „сочинения некоего Максимовича-Амбодика под заглавием Символы и Эмблемы“ и с ученою добросовестностью комментатора, указывая год издания и нумерацию страниц, он выписывает загадочные цитаты из разрозненного тома „Покоящегося Трудолюбца“.

Он любит мимоходом называть заглавия Екатерининских журналов или имена стариных авторов, сообщая архаическими звуками наивных названий или звоном знаменитых фамилий привкус и аромат минувшего своим очеркам текущей жизни. Альманахи „Аониды“ или „Зеркало Света“, мемуары Сен-Симона, Рейналь, Мабли, Гельвеций и рядом с ними отечественные корифеи вольтеровского времени — Ломоносов, Кантемир или Хера-

сков—вот чьи имена постоянно уясняют нам духовную родословную его героев.

Он рылся и в старых рукописях. В своих бумагах он хранил найденную в их деревенском доме курьезную тетрадку своего прадеда. Из пестрого вороха рецептов, реляций, од и прошений, он выделил для „Русского Архива“ судебную жалобу какого то секунд-майора, поразившую его колоритностью и юмором своего ябеднического слога.

Так различные умственные течения и бытовые штрихи раскрывались ему в этих старых бумагах. Дух внешне жеманной и внутренне напряженной эпохи с разных сторон обнаруживался перед ним в колком афоризме вольнодумного философа, в едкой кляuze старого крючкотвора или в таинственной цитате из стариинного мистического трактата, раскрывающей всю глубокую массонскую озабоченность о праведной жизни и мудрой смерти.

V

Летом 1871 г. в Кембриджском Тринити-Колледже английские друзья Тургенева чествовали его торжественным обедом. Но писатель рассеянно слушал приветственные речи. Чувствовалось, что он чрезвычайно озабочен какой-то посторонней мыслью и лишь с усилием отдается общей увлекательной беседе.

Причина этой рассеянности, наконец, выяснилась. Оказалось, что на тот же вечер была назначена защита диссертации на остро злободневную тему: должны ли англичане осуждать французских коммунаров? Собеседники Тургенева были поражены его горячим интересом к этому политическому тезису. Казалось, важнейший вопрос его личной жизни должен был решиться в кембриджской аудитории. И только прослушав до конца невозму-

тимый академический диспут, бесспороворотно осудивший идеологов коммуны, Тургенев, видимо, успокоился и задумчиво произнес:

— Теперь-то я понимаю, почему вы, англичане, не боитесь революции.

В этом эпизоде раскрывается одна из важнейших черт Тургеневского характера: его напряженный интерес к новейшим проблемам духа, заостренным последними событиями политического дня.

В этом созерцательном художнике бился нерв журналиста. Он был всегда чрезвычайно озабочен увлечением идейного метеора текущего момента. Он постоянно стремился запечатлеть современность в ее последнем духовном изломе, отразить движение мысли, отмеченное сегодняшним числом, и формулировать последнее веяние умственной культуры, возвещающее пути и устремления завтрашнего дня.

Но несмотря на эту напряженную озабоченность чутко расслышать последний всплеск коллективных замыслов и уловить ближайшую линию намечающегося перелома, он никогда не изменял своему заветному влечению.

Из ранних рассказов Тургенев переносит дух минувшего в свои большие романы. В ретроспективных описаниях или воспоминаниях своих героев он проводит сквозь шумную сутолоку нигилистических споров видения и образы века маркиз. Он словно умышленно бросает в унылое курево газетных передовиц и журнальной полемики маленькую гравюрку в причудливой виньетке. И кажется,—над главою бытовой хроники загорается невидимый Пушкинский эпиграф:

Я вдруг переношусь во дни Екатерины:
Книгохранилища, кумиры и картины
И стройные сады...

И с мастерством тончайшего офортиста он трёмя штрихами своей иглы резко очерчивает силуэт выразительнейшего типа. Он бросает нас в самое сердце столетия, зарисовывая мимоходом ту пышную семидесятилетнюю старуху, которая, вся в кружевах, „разрумненная, раздущенная амброй à la Richelieu, окруженная арапчонками, тонконогими собачками и крикливыми попугаями, умерла на шелковом кривом диванчике времен Людовика XV с эмалевой табакеркой работы Петито в руках“...

Над этой фразой можно мечтать часами. Целая эпоха, целый быт, полная история нравов и даже подробная эпопея вкусов, навыков и пороков со средоточена в этих пяти мимоходом оброненных строках, будящих воображение, внушающих видения и живописных, как мираж.

Но иногда он любил пристально всмотреться в эти мелькающие видения. Медленным темпом движется перед нами старый аббат-вольтерьянec, чья звонкая и пышная фамилия возвещает его принадлежность к тончайшему цвету французской эмиграции. Ленивыми шагами следует за ним его простодушный русский воспитанник, так горячо воспринявший ядовитую мудрость своего хитрого наставника, что даже пытается оправдать своей скандальной женитьбой заветы Дiderota и Гельвеция.

И, наконец, перед нами великолепнейший экземпляр этой галлереи чудаков. В большой унылой комнате, среди пестрой штофной мебели, окутанный душным запахом амбры, сидит в своих просторных вольтеровских креслах приветливый и бездушный сибарит „в шелковой дульетке на распашку, в белом жабо и белом галстуке с маншетами на пальцах, с супсоном пудры (так выражался его камердинер) на зачесанных назад волосах“.

сах“, медленно перебирая щепотку испанского табаку в золотой круглой табакерке с вензелем императрицы Екатерины.

Это типичнейший русский парижанин конца столетия. Недаром „он жил в Париже до революции, помнил Марию-Антуанетту, получил приглашение к ней в Трианон, видел и Мирабо, который по его словам носил очень большие пуговицы—exageré en tout и был вообще человек дурного тона—„en dépit de sa naissance“. Словно доносится снова пушкинский ямб:

Ты помнишь Трианон и шумные забавы...

И кажется жужжание, легкий шум приветствий, шелковое шуршание дворцового приема доносится до нас, когда этот старый аристократ произносит своим неспешным носовым голосом экспромпт, не-когда сказанный им на вечере у герцогини Полиньяк, или лениво сопровождает рискованный афоризм авторитетной ссылкой:

— C'est Montesquieu qui a dit cela dans ses Lettres Persanes.

Эта Тургеневская реставрация минувшего по личным воспоминаниям и семейным преданиям отличается достоверностью исторического документа. Вот что записано в мемуарах современника о знаменитом „бриллиантовом князе“ Куракине: „Он наслаждался и мучился воспоминаниями Трианона и Марии-Антуанетты, посвятил ей деревянный храм и назвал ее именем длинную, ведшую к нему, аллею“.

Фигура Колтовского в „Несчастной“—не просто занимательная иллюстрация к повести. Он представляет для Тургенева самостоятельный художественный интерес. Все эти седые княжны, вельможи и старомодные чудаки его родословных — само-

довлеющие и цельные создания. Они могли бы, отделившись от широкой повествовательной ткани романа, составить целую галлерею независимых и законченных образов в роде сонетных медальонов Анри де-Ренье.

Тургеневский степной парижанин, хранящий в тишине своей усадьбы воспоминание о личной встрече с Марией-Антуаннеттой, кажется близким родственником того любителя из „Прохожих прошлого“, который спокойно прожил свой век в бургундском замке над мадrigалами, посланиями и пыльными фамильными списками, заслужив от всех почет не только за свои поэмы, имения и виноградники, сколько за три письма, полученных им от самого Вольтера.

VI

В старинном туалетном столике Лаврецкий открывает в запечатанном пакете пастельный портрет своего отца с рассыпанным кудрями и темным взглядом рядом с полустертым изображением бледной женщины с белым розаном в руке.

Это обычный прием Тургеневского рассказа. Портретная живопись XVIII века постоянно сквозит в его описаниях. Безмолвные свидетели всех его драм—сыпающиеся пастели, полустертые миниатюры и выцветающие портреты в овальных рамках. Недаром под конец жизни он стал таким страстным коллекционером старых картин и безделушек.

Он умел находить их повсюду и часто помещал в самые неожиданные обстановки. В какой нибудь захудалой деревеньке, в стареньком флигельке с полуразметанной крышей и одинокой трубой он находит „поясной масляный портрет красивой черноглазой женщины с продолговатым и смуглым лицом, высоко взбитыми и напудренными воло-

сами, с мушками на висках и подбородке, в пестром вырезном роб-роне, с голубыми оборками эпохи восьмидесятых годов"... И по горбине узкого носа, по надменной складке губ ему не трудно представить, как это повелительное лицо внезапно загоралось страстью или гневом.

Так в раме старого портрета внезапно раскрывается во всех своих резких изломах властная, пылкая и могучая личность одной из типичнейших современниц северной Семирамиды.

По тургеневским романам и повестям можно собрать богатейшую коллекцию таких старинных изображений. Тут и акварель погибшего гусара в секретном ящике дряхленькой Телегиной, и покоробленный портрет желчного прадеда Лаврецкого, и драгоценность крохотного „бонердюжур“ Фимушки—ovalная миниатюра голенького младенца с колчаном за плечами, пробующего концом пальчика острие стрелы.

И торжественным штрихом парадной царственности Тургенев завершает эту картинную галерею великолепным портретом императрицы Екатерины, кисти Лампи, украшающим гостиную одряхлевшего гвардейца ее свиты.

Тургенев был знатоком этих старинных портретистов. Герой его „Фауста“ вешает над своим рабочим столом тот замечательный женский портрет, который так напоминает его друзьям героиню аббата Прево. В нескольких строках описания здесь дан тип женского портрета XVIII века. С поразительным искусством в одной фразе здесь сведены все признаки старинной живописи и передан тончайший дух ее изобразительной манеры. Так, с одного из портретов Боровиковского на нас смотрит с мечтательной усмешкой юная княгиня Елена Суворова, небрежно удерживая в своих тон-

ких пальцах белую розу. Так, из овальной рамы версальского портрета Натиэ глядит дочь Людовика XV Мария Луиза, задумчивая девушка с грустной складкой у еле смеющихся губ и распустившейся розой в хрупкой и легкой руке.

Он знал и графику XVIII века. Литографии революционного Парижа были знакомы Тургеневу. Когда один из его героев в 1837 году становится республиканцем и начинает бредить Робеспьером и Мирабо, он вешает над своим письменным столом литографированные портреты Фукиэ-Тенвиля и Шалиэ.

Казалось бы, после июльской революции у русских республиканцев могли красоваться над рабочими столами изображения новейших борцов или апостолов равенства вроде Карла Занда, Риэго или Пестеля. Но Тургенев и тут остается верен традициям предшествующего столетия. Правда, граверы той поры несравненно искуснее своих преемников.

А главное, он и в середине 70-х годов, после трех новых французских революций, проявляет сильнейший интерес к 89-му году. Он сообщает Флоберу, что в своей прекрасной деревенской библиотеке, перечитывая речи знаменитых французских трибунов, он восхищался блестящим докладом Робеспьера о предании суду Людовика XV.

Так, даже в практике революций он влечется к эпохе, когда потрясатели тронов и зажигатели толп шли на штурм королевских дворцов с язвительной усмешкой вольтерьянцев под буклями своих напудренных париков.

VII

Но за возбужденными толпами версальских площадей Тургенев прозревает перспективу королевского парка.

„Что это там внизу? Какой это парк с аллеями стриженных лип, с отдельными елками в виде зонтиков, с портиками и храмами во вкусе помпадур, с изваяниями сатиров и нимф Берниниевской школы, с тритонами рококо на середине изогнутых прудов, окаймленных низкими перилами из почерневшего мрамора? Не Версаль ли это?“.

Тургенев с давних пор прекрасно знал этот задремавший королевский городок. Легкими штрихами, острым графическим рисунком набрасывает он в ранних письмах свои впечатления от города бронзовых тритонов и мраморных Диан: „Величие, уединение, безмолвие, белые статуи, голые деревья, замерзшие фонтаны, великие воспоминания, длинные пустынные аллеи“... Кажется, звучит погребальная месса над неподвижной резиденцией Людовиков.

В своих скитаниях Тургенев видел не мало этих подражательных вариаций на сады Ленотра. Он прекрасно знал прихотливые декорации старых парков, испещренных прудами, холмиками, бельведерами, искусственными руинами гротов и туннелями из ползучих роз. В окрестностях Парижа, в Швецингенском саду под Мангеймом, по глохнувшим поместьям средней России он видел великолепные образцы пышных садовых планировок и праздничного старинного зодчества.

Вокруг Спасского он еще мог видеть в соседних усадьбах павильоны и ротонды барских домов, постройки знаменитых иноземных архитекторов, оставивших скудеющему российскому дворянству великолепие своих белых колоннад и память о блеске своих звучных итальянских фамилий. Создания Ринальди, Джелярди и Гваренги словно выглядывают из зарослей Тургеневских усадеб сквозь густое кружево боскетов и аллей. И когда заезжий

гость восхищается у него прекрасным домом своей сельской хозяйки, довольная помещица отвечает:

— C'est Rastrelli, vous savez, qui en a donné le plan деду моему графу Любину.

И даже тот просторный дом, в котором раздаются импровизации Рудина, расцвеченные гейдельбергскими преданиями и скандинавскими легендами, был сооружен „по рисункам Растрелли во вкусе прошедшего столетия“.

Тургенев был невольным основателем того эстетического усадьбоведения, вокруг которого зародились у нас впоследствии художественные журналы о ценностях вымирающих дворянских гнезд.

Неудивительно, что и в начале шестидесятых годов, в эпоху полного равнодушия у нас к искусству, когда разрушение эстетики шло по всей линии передовой журналистики и грузные тараны отрицательной критики взносились над пушкинскими мраморами, он продолжает озарять свои рассказы видениями минувшей поры.

„И вдруг мне почудилось, как будто по самой середине одной из аллей, между стенами стриженной зелени, жеманно подавая руку dame в напудренной прическе и пестром роброне, выступал на красных каблуках кавалер, в золоченном кафтане и кружевных манжетках, с легкой стальной шпагой на бедре“.

Что это—воскресший фрагмент какого-нибудь „Отплытия на остров Цитеру“, „Празднества в Сен-Клу“, или „Бала под колоннадой“? Не просвечивают ли здесь сквозь легкую ткань тургеневской прозы пасторали Ватто или Ланкрэ?

И не кажется ли странным, что эти видения легкомысленной, остроумной и праздничной эпохи так пленили одного из самых грустных мислите-

лей, автора „Довольно“, этого глубочайшего пессимиста, которого Виардо назвала, однажды, печальнейшим в свете человеком?

VIII

В год, когда родился Тургенев, в одном далеком немецком городке молодой философ с хмурым лицом и ледяным взглядом, закончив свой первый труд, написал на титульном листе своей рукописи: „Мир, как воля и представление“.

Есть что-то знаменательное в том, что самая грустная книга целого столетия вызрела в год рождения Тургенева. Древние астрологи, изготавляя его гороскоп, учили бы восход этого зловещего светила над жизненным путем новорожденного.

Его внутренний облик оправдал это знамение. Тургенев принадлежал к тем наблюдателям мира, которых самый процесс созерцания уже настраивает на грустный лад. Словно впечатление о жизни и людях не отлагались в его сознании спокойной проекцией, а остро вонзались в самые чувствительные оболочки его сердца или мозга, продолжая мучительно бередить свеже нанесенные раны.

Личная судьба этого прирожденного печальника всячески обостряла разъедающую боль его жизненных впечатлений. Вечные угрызения за свою трусость перед жизнью, вечный стыд за отогревание своего больного тела у чужого очага, оскорбительнейшие удары по лицу злейшими памфлетами своих собратьев по перу, наконец, долголетняя медленно сверлящая болезнь спинного мозга, — всем этим сама жизнь не переставала углублять его раннюю разочарованность. Еще в молодые сравнительно годы из зарослей южной виллы, где зончатые пинии резко вычерчивали свои контуры на

фоне бледно голубых гор, он пишет друзьям: „Темный покров упал на меня и обвил меня, не стряхнуть мне его с плеч долой“... Словно жалобы Экклезиаста врываются в римские письма Тургенева.

Зрелища текущей истории могли только усилить эти приступы безнадежности. В своих скитаниях по Европе Тургенев мог близко наблюдать крупнейшие взрывы протекавшей исторической драмы. В 48-м году он слушал почти одновременно исступленную Рашель, певшую своим гробовым голосом Марсельезу в складках схваченного знамени, и уличного продавца знахарских снадобий, пропагандирующего бонапартизм над пачкой хвалебных биографий Луи-Наполеона. Через полгода он слышал из своей комнаты резкие залпы, расстреливающие инсургентов, и лично знакомился с блузниками, Парижа.

Ему самому пришлось однажды присутствовать при обряде смертной казни. Он наблюдал за последним туалетом приговоренного, следил за жадным любопытством толпы и пристально всматривался в равнодушное лицо палача. И словно история хочет приобщить его ко всем своим великим драмам, он выносит несколько непосредственных впечатлений из трагического зрелища франко-прусской войны.

В роковой день 15 июля 1870 г. Тургенев находился в Берлине. Объявление войны повисло в воздухе. С минуту на минуту ожидался приезд короля. Улицы и площади клокотали потоками возбужденных толп. За всеми шумами дня явственно раздавались мерные шаги истории.

Из окна многолюдного ресторана Тургенев следил за редким спектаклем срыва военной лавины. Высокий сухой генерал с неподвижной маской му-

мии вошел в зал и невозмутимо занял против него место за табльдотом. По толпе пробежала искра волнения. Это был сам начальник генерального штаба—граф Мольтке. Его появление в публике в минуту всеобщего напряжения было сразу понято, как демонстрация спокойствия и уверенности. В течение целого часа Тургенев мог наблюдать загадочное лицо одного из авторов великой исторической трагедии. К вечеру вопрос о мобилизации был решен.

А через несколько дней из закрытых окон своего баденского кабинета Тургенев услышал грохот орудий, осаждающих города Эльзаса.

Так прикасалась к нему несущаяся современность. Февральская революция, казнь Тропмана, франко-прусская война резкими отражениями пробегают по статьям и письмам Тургенева. Словно история стремилась перед ним воочию довершить жестокое дело природы и помочь ее клыкам и когтям ножами своих гильотин и снарядами орудий.

Неудивительно, что в переписке Тургенева раздаются подчас такие глубокие стоны: „Шопенгауэра, брат, нужно читать поприлежнее, Шопенгауэра“, пишет он Герцену. И под конец жизни сам он насквозь пропитывает последние лепестки своего творческого цветения ядом и горечью этой безотрадной философии.

Написанные уже в виду смерти „Senilia“ как бы служат лирическими иллюстрациями к безнадежным тезисам Шопенгауэра. Стихотворения в прозе кажутся написанными на полях „Мира, как воли и представления“.

Чтению этой книги вполне соответствовали и личные отношения Тургенева. Горячий приверженец Шопенгауэра, он был близким другом Фло-

бера. Из бесед с руанским мизантропом в душу его сочилась такая же едкая струя горечи, как и из книги франкфуртского пессимиста.

Но даже в созданиях своего последнего периода, граничащего по напряженности своего отвращения к жизни с исповедями самоубийц, Тургенев с какой то парадоксальной преданностью XVIII-му веку так же охвачен его атмосферой, как и в эпоху написания „Трех портретов“. Словно холодеющими руками он продолжает жадно прижимать к лицу опустевший флакон, в котором смутно блуждает слабый, но еще пьянящий аромат.

IX

Действие последнего романа Тургенева происходит в 1870 г. События „Нови“ разворачиваются в момент прелюдии к катаклизму 1914 г. Но даже пушки, штурмующие Страсбург, бессильны заглушить для Тургенева переливчатый звон старень-кого клавесина.

По пыльным улицам провинциального городка, по которым уже бродит, быть может, мальчик Чехов, бессознательно впитывая картины этого серенького быта, Тургенев ведет нас в пузатенький домик, где „за что ни возьмись—антик, Екатерина Вторая, пудра, фижмы, XVIII-й век“... Он хочет для контраста перед походом своих героев на борьбу и завоевание будущего завести их в тихую стоячую пристань далекого прошлого. Новой безымянной Руси он берется показать, как жили полтораста лет назад.

„И действительно,—рассказывает Тургенев,— XVIII век встретил гостей уже в передней, в виде, низеньких, синеньких ширмочек, оклеенных вырезанными черными силуэтками напудренных дам и кавалеров. С легкой руки Лафатера, силуэтки

были в большой моде в России в 80-х годах прошлого столетия"...

И с обычной любовью к общему духу и мелким штрихам эпохи он описывает ее вещи, музыку, игры, тщательно воспроизводя забытую терминологию мебельщиков, ювелиров, композиторов и игроков.

Необычайный экипаж его героев, обитый желтой материей, последний аршин который был выткан в Утрехте или Лионе еще во времена императрицы Елизаветы так же дорог его художественному вниманию, как наивные слова пастушеского романса, архаические наименования карточных игр—кребс, ламуш, бостон-сампрандер, или старинные парламентские выражения, употреблявшиеся во Франции еще до 1789 г.

Эта глава „Нови“ многих неприятно поразила, как неуместный, присочиненный эпизод. — „Это был мой каприз, оправдывается Тургенев — я вспомнил такую старенькую чету, которую знал когда-то“...

Но точно ли, только каприз композиции в этом вторжении фарфорового стиля в атмосферу народовольческой пропаганды? Или перед новыми социальными опытами душа Тургенева попыталась хоть на мгновение забыться серебрящимися всплесками моцартовского мотива?

Во всяком случае эти поздние отзвуки снова слышатся в последних тургеневских созданиях. Через несколько лет после „Нови“ он берется опять за изображение своей „старенькой четы“.

Какой шедевр эти „Старые портреты!“ С какой ясностью прощального созерцания, с какой любовной отчетливостью предсмертного взгляда, в последний раз озирает Тургенев свой любимый мирок! Вспоминается предание о кардинале Маза-

рини, который за несколько часов до смерти велел вкатить себя в картинную галерею и, как ребенок, рыдал, прощаясь с дорогими полотнами.

С какой нежностью Тургенев снова зарисовывает свои любимые эмалевые табакерки, трости с массивными набалдашниками, английские луковицы для каждого жилетного кармана или двойные лорнеты в виде золотой рогульки! Кажется, вся музейная пыль слетает с этих старинных вещиц, когда сквозь навернувшиеся старческие слезы, взъявленный художник в последний раз осматривает свою милую лавку древностей.

И эта грусть разлуки поднимает его описательный тон на исключительную творческую высоту. Непревзойденный изобразитель смерти Тургенев дает, быть может, свою лучшую в этом роде страницу, описывая кончину старенького Телегина. Предсмертный диалог его с женой, в котором слышатся сквозь затаенный трагизм какие то легкие отзвуки мадригалов, эта прощальная заповедь, озаренная вспышками изящной щутки и словно обвеянная духом игривой эпиграммы, это взаимное целование ручек по старинному сентиментальному этикету и привычно кокетливый жест, которым сморщенная Мелани сбрасывает кончиком пальца слезинки с ресниц—во всем этом чувствуется высший предел возможных творческих прозрений.

Даже в щемящей сцене умирания, в этом последнем обнажении вечной человеческой беспомощности перед неподвижным лицом рока продолжает переливаться всеми лучами и красками праздничный мир наивных старомодных любезников. Словно сама пляска смерти, приближаясь к ним, покорно приняла легкий ритм менюета.

Так умирающий Тургенев навсегда прощается с маркизой Помпадур.

Х

Это влечение к XVIII веку лишь одна из многих граней тургеневского творчества. Рядом с ней есть более крупные и светосильные. Но и в ее перемежающемся мерцании горит и переливается вся световая гамма тургеневской души.

Не безразличный эстетизм антиквара или коллекционера редкостей сказался в этом любовном отражении старины. В нем образно воплотился основной догмат тургеневского миросозерцания о спасении мира творческой красотой.

Душевную историю Тургенева можно было бы изобразить, как ряд разочарований. Личное счастье, общественное служение, научная работа, вера в призвание своей нации, в смысл истории, в одухотворенность природы, в единое творческое начало космической жизни,—все это возникало перед ним, как возможное и желанное, и разбивалось вдребезги, оставляя за собою унынье, боль и глубокую душевную усталость.

Но в этой глухой и беспрерывной работе подтачивания верований, в этом грохоте крушений, среди разбивающихся и падающих надежд, перед ним оставалась неприкасновенной одна чудотворная часовня, мимо которой проносились, не задевая ее, все житейские вихри и исторические ураганы.

Это была область человеческого творчества. Сюда, к неомрачаемым ликам и неугасимым лампадам уходил Тургенев для молитв, обеден и таинств. Отсюда его одинокий дух как бы нашупывал невидимые и крепкие связи со всеми явлениями мира, неожиданно собранными в единую, полную и светоносную сферу. Здесь назревала и росла его религия.

Она сумела высветлить самый темный источник тургеневского пессимизма. С годами в нем не переставали наростать мучительнейшие сомнения в призвании и судьбах его родины. Он часто отрекался от всякой веры в будущий рост ее творческих сил и произносил мрачнейшие приговоры ее грядущей участи. На вечно терзавший его вопрос—принадлежит ли он к бесплодному племени и бездарной стране,—он часто с горькой категоричностью и мужеством отчаяния давал утвердительный ответ.

Это было проклятием всей его жизни. Огненным клеймом оно жгло душу Тургенева и незаметно истошало его творческие силы. И только перед самой смертью, в момент последнего озарения всех пройденных путей, оно избавило его от этой муки вечного раздвоения.

Своими прощальными словами он не колеблясь указал знак спасения в духовном достоянии своей нации. Не может быть, чтобы смерть воцарилась там, где просияли творческие ценности высшего порядка. Не может быть, чтобы затменья оказались беспросветными, а тягостные недуги—смертельными там, где так тонко чутье прекрасного и так могучи духовные силы. И разве под их благодатным веянием не поднимается из сумрака глубочайших сомнений животворное слово: „Смерть, где жало твое?..“

Умирающий Тургенев словно учит нас, что в дни тягчайших сомнений в призвании и судьбах родины, абсолютная ценность ее духовных достижений должна служить незыблемой опорой нашей веры в ее великое будущее.

Лучше других он мог судить о всемирности русского творчества. В письмах к нему Флобер сообщал, что „вскрикивал от восторга“, читая

„Войну и мир“. Лично ему, прочитав „Живые мощи“, поседелая Жорж-Занд писала: „Учитель, все мы должны пройти через вашу школу“. И, конечно, он знал восторженный отзыв Карлейля о „самой трогательной повести мировой литературы—„Муму“, мнение Гизо о гениальных психологических прозрениях „Дневника лишнего человека“, или другой, не менее восхищенный отзыв Тэна о великой тайне тургеневской изобразительности.

Так перед Тургеневым и благодаря ему, русская творческая культура уже получала мировое признание и раскрывала свое всечеловеческое значение.

В ее прошлом и настоящем уже налицо оказывалось нечто совершившееся, достигнутое, неистребимое и всемирно ценное.

И ради этих достижений стоило жить. Перед трагедиями и катастрофами мировой истории, перед всеми сомнениями и раздумьями о судьбах своей нации, перед безнадежностью вечных человеческих усилий в бесплодной и бессмысленной борьбе Тургенев обращался к единой священной и неомраченной келье—к человеческому творчеству, к искусству, к осознанной и воплощенной красоте.

Как знаменательно для Тургенева, что двадцатилетним юношей он пишет гимн „Венере Медицейской“ и бредит древней формулой: „Alma mundi Venus“. А на полпути земного бытия, усталый, обессиленный и разочарованный, он непоколебимо верит, что „Венера Милосская несомненнее римского права и принципов 89 года“. Кажется, как Цезарь накануне Фарсальского сражения, он готов восгласить своим паролем священное имя: *Venus victrix*.

И чистейшим символом этого, всепобедного начала оставалось для Тургенева искусство XVIII века.

Среди шедевров других эпох оно сохраняло для него значение чистого типа жизненной прелести, сложно возсозданной до волшебной отрешенности, но все же по земному прекрасной, по человечески влекущей к себе, по женски пленительной. Выразительнейшим знаком прекрасного оставалось для него до конца это таинственно чарующее рококо, преображающее рассеянные крупицы житейской или природной поэтичности в сплошное празднество своих окрыленных, обманных и восхитительных очертаний.

Вот почему на все свои повести и романы Тургенев роняет эту легкую пыльцу с пастелей XVIII века, и кажется, что именно она сообщает им краски, дыхание и трепет, как крылышкам бабочки или пестикам лилии их пестрый бархатистый налет.

Не ребяческой прихотью было его вечное желание поставить перед слепыми очами хаоса хрупкие севрские статуэтки. Темный путь жизни на мгновенье озарялся перед ним и становился желаннее, когда сквозь черную ночь бытия пролетал легкий рой этих блещущих мотыльков, роняя золотую пудру своих крылышек в кузовы гильотин и жерла орудий. Казалось, сама грозная стихия мировой истории магически озарялась этими летучими отблесками и в перспективе столетий начинала светиться легкими отражениями жизненного очарования, претворенного в четкую и неизменную форму тончайшего искусства. Словно, в густые потемки вечных человеческих одиночеств, насилий и обид исходило спасительное сияние от этих силуэтов Лафатера, акварелей Латура или задумчивого портрета Манон Леско.

1918.

РАННИЙ ЖАНР ТУРГЕНЕВА.

Несмотря на все почетное признание „Записок Охотника“ в русской критике, они все еще недостаточно изучены, как литературное произведение. Между тем, они представляют высокий интерес в эволюции жанра короткого рассказа, а в плане тургеневского творчества являются одно из любимейших созданий писателя, над которым он работал впродолжение почти всей своей жизни. Первый очерк серии отделен от последнего расстоянием почти в тридцать лет, и между „Хорем и Калинычем“ (1847) и „Стучит“ (1875) прошла почти вся литературная деятельность Тургенева с его комедиями, повестями, рассказами и романами. Это обстоятельство сообщает книге особый интерес и обязывает взглянуться пристальнее в серию небольших очерков, составивших первую славу Тургенева и вызывавших в нем до конца новые творческие отзвуки.

I

Сложные, трудные и разнообразные вопросы, поглощавшие мысль Тургенева в 30-х годах, несколько отходят от него к концу 40-х. По крайней мере, в творческом плане философские проблемы

о боге и личности, о сверхчеловеке и толпе, о мировой тайне и метафизических законах индивидуального бытия уступают место другим запросам и помыслам. Пафос „Стено“, „Разговора“ и целого ряда его лирических стихотворений сменяется новым направлением. Тургенев словно устал от философии, религиозных проблем, литературной изысканности или тонкой эстетичности своих ранних этюдов. Он словно затосковал по большей непосредственности, свежести и простодушию, по наивному, безыскусственному творчеству. Его обширная ученость, питавшая его ранние поэмы и драмы, и весь размах его юношеских запросов представляются ему теперь чем-то странным, претенциозным и чуждым подлинному искусству. Тургенев словно задается целью преодолеть в себе магистра философии, гегельянца, тонкого знатока повествовательного искусства XVIII века во имя бездумного погружения в стихию жизни для непосредственного ее отражения. Новому тону, звучавшему в душе художника, соответствует и совершенно новый литературный стиль, впервые сказавшийся в его охотничьих очерках.

В душевной истории поэта бывают минуты, требующие решительного кризиса. Необходимо отречься от своих вчерашних кумиров, верований, методов, чтоб выйти из неожиданного тупика и прорваться на неведомую дорогу. Тургенев, вечно ищущий и никогда не успокоенный в своих исканиях, решительно отрекавшийся от своей „старой манеры“ во имя забрезживших новых возможностей, знал эти трудные и благодетельные переломы. Не даром его глубоко волновала церковно-историческая легенда о св. Ремигие, сказавшем новообращенному в христианство Хлодвигу: „Сожги все, чему ты до сих пор поклонялся, покло-

нись всему, что сжигал". Мы узнаем источник стихов энтузиаста Михалевича:

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал:
И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.

Такие моменты решительного отказа от прошедших путей, когда Тургенев сурово произносил всему своему прошлому: „Довольно!“ — неоднократно повторялись на протяжении его деятельности¹⁾. Один из таких моментов он пережил в ту эпоху, когда юность уже миновала, а молодость начинала отстаиваться в зрелость; после долгих и многих поклонений он почувствовал непреодолимую потребность „новым чувствам всем сердцем отиться“ и стать „как ребенок душою“. Первоначально ему показалось, что он достигнет этого только ценою великой жертвы — отказом от творчества. Для того, чтобы принять простую жизнь с ее извечными законами и прелестью простых чувств, пережитых в глубокой тишине, он готов был сжечь того кумира, которому с фанатическим благоговением поклонялся с юных лет — всю свою художественную работу.

Известна история возникновения „Записок Охотника“. После охлаждения Белинского к поэтическим созданиям Тургенева, он возымел твердое

¹⁾ Сам Тургенев прекрасно выразил это в одном из писем к графине Ламберт. „В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которые прошедшее умирает и зарождается нечто новое. Горе тому, кто не умеет их чувствовать,— и либо упорно придерживается мертвого прошедшего, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело“. (Письмо VI от 3/15 ноября 1857 г. И. С. Тургенев. Письма к гр. Е. Е. Ламберт, М., 1915, 16.—Ср. Также Ю. Николаев. Тургенев, 1894, стр. 95).

намерение вовсе оставить литературу; только вследствие просьб И. И. Панаева,—рассказывает Тургенев,— не имевшего чем наполнить отдел „Смеси“ в первом номере „Современника“, я оставил ему очерк, озаглавленный „Хорь и Калиныч“ (Слова из „Записок Охотника“ были придуманы и прибавлены тем же И. И. Панаевым с целью расположить читателя к снисхождению). Успех этого очерка побудил меня написать другие, и я возвратился к литературе¹⁾.

В этом позднем изложении одинаково важно и свидетельство Тургенева о его решении совершенно отказаться от творчества, и его любопытное указание на генезис „Записок Охотника“.

Оказывается, заглавие для всей серии было придумано не самим Тургеневым, и книга знаменных очерков возникла совершенно случайно. Это нужно запомнить для правильной оценки смысла и темы его охотничьих рассказов, как и для опровержения накопившихся вокруг них преемственных легенд.

II

Решив продолжать свою серию очерков, Тургенев определенно намечает себе совершенно новую художественную манеру, отвечающую и его собственной душевной потребности оправдаться, и возникшему литературному стилю. „Записки Охотника“ будут написаны в духе модного направления и всецело примкнут к господствующему повествовательному жанру—незатейливому и простодушному „крестьянскому рассказу“.

¹⁾ Полное собр. соч. И. С. Тургенева, Спб. 1911 (изд. 5-ое, Глазунова), 51. Последующие цитаты приводятся по этому изданию.

Таково происхождение и наметившийся тон будущих очерков. Важно отметить чисто эстетический характер тургеневского кризиса: признав слабость своих поэм и стихотворений, он считает необходимым или вовсе отказаться от творчества, или выйти на совершенно новый путь. Тема, замысел и стиль предстоящих очерков выступают перед ним, как определенное художественное задание, как новый литературный прием, который может обновить и даже спасти в нем художника. Он сжигает предметы своих недавних поклонений — сложные философские проблемы, вопросы мирового порядка, вызовы дерзающей личности, чтоб всецело погрузиться в свежую струю нового поэтического жанра.

Важно установить этот глубоко литературный характер истории зарождения и написания „Записок Охотника“, чтобы навсегда рас прощаться с господствовавшей долгое время легендой о их главной задаче — борьбе с крепостным правом.

Под этим знаком Тургенев вошел в европейскую литературу и надолго остался в сознании западного читателя прежде всего борцом за падение рабства в России. Над его раскрытым гробом французский писатель Эдмон Абу предложил воздвигнуть ему простой пьедестал, украшенный разбитой цепью. Это весьма показательный образ. К нему читательская масса — а до последнего времени и литературно-критическая традиция — охотно сводила главное значение автора „Записок Охотника“.

Известно, что легенда об эмансиаторской тенденции „Записок“ возникла в эпоху их появления и затем поддерживалась самим Тургеневым. И. Аксаков в 1852 году писал об этом произведении его автору: „Это стройный ряд нападений, целый

батальный огонь против помещичьего быта“¹⁾. Графиня Растопчина заметила Чадаеву: „Voila un livre incendiaire“.

Сам Тургенев укрепил впоследствии эту почетную легенду знаменитым заявлением о своей Аннибаловской клятве, о рано данном им обете беспощадно бороться со своим злейшим врагом — крепостничеством.

Иллюзии простительны, даже если ими тешатся заведомо. На расстоянии двух десятилетий Тургенев мог представлять себе этот момент в таком измененном и несколько стилизованном свете. Ему могло казаться теперь, что он „и на запад ушел для того, чтобы лучше исполнить свою клятву“ о борьбе с врагом, „чтобы из самой дали сильнее напасть на него“...²⁾.

Факты решительно опровергают это свидетельство.

В конце 40-х годов Тургенев уехал за границу по целому ряду многообразных и сложных причин: и любовь к Европе, и желание учиться, и вечно присущая ему потребность находится в крупнейших центрах умственной и культурной жизни, и, наконец, личные причины — увлечение Виардо — вот, что преимущественно влекло его на запад. Здесь он широко отдаётся разнообразнейшим влияниям и впечатлениям — художественным, научным, театральным, политическим. Если даже принять его формулу, придется признать, что исполнял он свою Аннибалову клятву чрезвычайно небрежно и между прочим; он работает в Париже и над своими комедиями, и над переводными и литерату-

¹⁾ Литературные и житейские воспоминания. Соч. X, 42.

²⁾ Письма С. Т., К. С. и И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу (1851—1852) „Русское Обозрение“, 1894, VIII, 476.

турными статьями, и над изучением испанских драматургов; он зачитывается Кальдероном, переводит аббата Прево, увлекается новой музыкой, даже сам пробует свои силы в музыкальной композиции. Все это едва ли отвечает представлению о „сильном нападении на врага“. Наконец, в самом своем создании—в „Записках Охотника“ Тургенев всецело поглощен разрешением поставленных литературных проблем и, по обыкновению, совершенно свободен от публицистики.—„Я не имею den politischen Pathos“, — заявляет он летом 1849 г. как раз в разгаре работы над „Записками“.

Эту черту он сохранил до конца. Не даром он оставил нам такое драгоценное признание: „Я не только не хочу, но я совершенно не могу, не в состоянии написать что-нибудь с предвзятою мыслью или целью, чтобы провести ту или другую идею. У меня выходит произведение литературное так, как растет трава“¹⁾. Такова была глубоко органическая особенность Тургеневской натуры, искони свойственная ему: „Записки Охотника“ так же свободны от авторской потребности „проводить ту или другую идею“, как и прочие создания Тургенева, и, подобно им, они создавались органически, неизбежно и просто, „как растет трава“²⁾.

1) „Русск. Стар.“, 1883 г., X, 214.

2) В интересных „Воспоминаниях Е. М. Феоктистова“, особенно близкого к Тургеневу в начале 50-х годов, находим ряд существенных свидетельств о коренной „apolитичности“ писателя вместе с любопытной оценкой „Записок Охотника“:— „Зная его (Тургенева) очень близко, я мог заметить, что не политические ереси, а только ереси в области искусства заставляли его выходить из себя...“ Тургенев говорил о Цицероне: „Он родился быть литератором, а политика для литератора—яд. „Заявление Тургенева о данной им „Аннибаловой клятве“ Феоктистов считает „довольно странным в устах Ивана Сергеевича“: „Уж, конечно, никогда Тургенев борьбу

Из современников немногие поняли это. Лучше других, повидимому, поняли умный Чадаев и не менее проницательный Проспер Меримэ. На приведенный выше экспансивный возглас Растворческой автор „Философических писем“ спокойно заявил: „Потрудитесь перевести фразу по-русски, так как мы говорим о русской книге“. Оказалось, что в переводе фразы — зажигающая книга — получалось нестерпимое преувеличение. Точно так же еще в 60-х годах Меримэ высоко оценил тонкий художественный вкус Тургенева, сумевшего изобразить рабство в России, не впадая в преувеличения и не прибегая к „публицистическим трубам“...

Также восприняли „Записки Охотника“ два лучших друга Тургенева, ближе всех стоящие к его интимной творческой работе — Боткин и Анненков: они меньше всего думали о гражданском пафосе тургеневских страниц. „Какая прелесть „Записки Охотника!“ — восклицает Боткин над книжкой „Современника“ 1847 г. — Какой артист Тургенев! Я читал их с таким же наслаждением, с каким

с крепостным правом задачей для себя не ставил“. Затронув в своих „Записках охотника“ обычную для того времени литературную тему, „Тургенев более чем кто-либо производил впечатление на читателей, но это потому, что он был неизмеримо талантливее других: никогда, однако, несмотря на Аннибалову клятву, он не увлекался тенденцией, не жертвовал для нее требованиями искусства, ибо был исключительно художником и всякого рода политические стремления и цели были ему совершенно чужды. Среди тогдашнего избранного кружка не встречал я человека, который, по самой натуре своей, был бы так мало склонен заниматься политикой, как Тургенев, и он сам сознавался в этом. „Для меня главным образом интересно не что, а как и кто“ — вот фраза, которую беспрерывно приходилось слышать от него близким ему лицам“ и проч. — Из воспоминаний Е. М. Феоктистова. С предисловием и обяснениями Б. Л. Модзальского. „Тургеневский сборник“ под ред. А. Ф. Кони, СПБ. 1921, стр. 175, 181, 187,

бывало рассматривал золотые работы Челлини!“¹⁾ Важно отметить при этом, что речь здесь идет о двух очерках, обычно трактуемых в качестве наиболее протестантских и оппозиционных—о „Бурмистре“ и „Конторе“. Тонкая стилистическая отделка, законченная цельность работы, высоко артистический чекан художественной манеры—вот что исключительно радовало зоркого читателя. Гораздо позже, вскоре после смерти Тургенева, Анненков об‘ясняет всемирную славу своего почившего друга значением его, как сказочника, справедливо ставя это звание в ряд с почетными миссиями государственного деятеля или общественного борца²⁾.

Аналогичное впечатление вынес от чтения „Записок“ и Гончаров. Вот как он вспоминал впоследствии раннюю манеру Тургенева: Он „писал мелкие, но прелестные миниатюры, отлично отделанные, с искрами поэзии, особенно когда дело шло о деревне, о природе вообще и о простых людях! Это—дорогие фарфоровые чашки, табакерки с драгоценной миниатурой живописью!“³⁾

Так несколько европейски дисциплинированных и эстетически просвещенных умов сразу признают в факте появления „Уездного лекаря“ или „Певцов“ подлинно великое событие—нарождение у нас нового замечательного „сказочника“. Ничего другого они не усматривали в этой серии новелл, и нужно признать, что все значение их было сразу правильно истолковано этими немногими ценителями. Поистине—автор „Леса и Степи“, вопреки его позднейшим признаниям, разворачивая картины

¹⁾ «П. В. Анненков и его друзья», 553.

²⁾ П. В. Анненков. «Литературные воспоминания». СПБ. 1909, 470.

³⁾ И. А. Гончаров. «Необыкновенная История», 115.

своей усадебной степной и лесной Руси, очень
мало думал о пропагандной „зажигательности“ этих
тонких акварелей.

III

Литературный жанр крестьянского рассказа уст-
новился и был в то время в большой моде. Для
Тургенева он знаменовал полный уход от изжитой
им поэтики 30-х годов. В письмах эпохи написа-
ния первой серии „Записок Охотника“ он не пере-
стает отмечать свое разочарование в литературном
стиле времен „Стено“ вместе со своим глубоким
преклонением перед вызревшим новым, свежим
и многообещающим жанром, как бы несущим осво-
бождение молодому поколению художников от за-
поздалых форм отмирающего романтизма.

В разнообразных эпистолярных замечаниях—це-
лая новая поэтика. Тургенев особенно ценит в ли-
тературном произведении „трезвый и тонкий ум,
изящный стиль и простоту“. Он приходит в ужас
от „Уриеля Акосты“ Гуцкова, как от вымучен-
ного произведения, переполненного политическими,
религиозными и философскими соображениями,
кричащими эффектами и театральными неожидан-
ностями, он возмущается произведениями, от кото-
рых отдает деланностью, ремеслом, условностью,
„в которых сказывается литературный зуд, лепет
эгоизма, самого себя изучающего и собою любую-
гося“. Он произносит суровый приговор римской
поэзии за то, что вся она „холодна и деланна —
настоящая литература литератора“. Даже в Коране
его останавливает восточная напыщенность и неле-
пость „пророческого языка“.

Но зато в какое восхищение приводят его старые
испанцы! Ему кажется, что создания Кальдерона
«естественно выросли на плодородной и могучей

почве; их вкус и благоухание прости;—литературная подливка здесь совсем не чувствуется". С какой энергией он противопоставляет молодость и свежесть Гомера, „этую словно вечно смеющимся солнцем озаренную жизнь" искусственной литературной манере Жан-Поля, его полусентиментальной, полуиронической возне со своей больной личностью"...¹⁾

Он приходит в восторг от повести Жорж-Занда „Франсуа ле Шампи", написанной просто, правдиво, захватывающе... „А главное, чувствуется, что писательнице свыше меры надоели всякие теоретики и философы, что она ими измучена и с наслаждением погружается в источник молодости искусства наивного и не отвлекающегося от земли". И не удивительно, что написанная в том же духе „замечательная повесть некоего Григоровича" такое же крупное событие для Тургенева^{2).}

В нашу задачу не входит история этого нового литературного жанра, столь пленившего молодое писательское поколение 40-х годов. Нас интересует лишь отношение Тургенева к этому последнему слову европейской литературы, к этому трудному виду крестьянского рассказа, *scène rustique, fable champêtre, paysannerie, Dorfgeschichte*. Сам Тургенев называл впоследствии этот жанр „деревенской историей"^{3).}

Но уже в конце 40-х годов он противополагает заданиям религиозно-философского творчества с его отвлеченным стилем, бывшей загадочностью и попыткой разрешать проблемы универсального и вечного смысла простое и ясное созерцание будничной действительности во всей прелести ее подлинных от-

¹⁾ Письмо к гр. С. А. Толстой. «Вестн. Европы»—1908. I, 211.

²⁾ И. С. Тургенев. Письма к г-же Виардо и его французским друзьям. М. 1900, стр. 18, 26, 29, 37, 73.

³⁾ Соч., 1911, X. 20.

ношений и конкретных мелочей. Не даром он так ценит теперь Жорж-Занд за ее умение «rendre les impressions les plus subtiles et les plus fugitives d'une manière claire, ferme, comprehensive et dessiner jusqu'aux parfums, jusqu'aux moindres bruits»¹⁾... Таков смысл новой тургеневской поэтики, положенной в основу его охотничьих очерков.

Он дает выразительную формулу для определения своей новой манеры. В письмах к Виардо по поводу «Певцов» он между прочим сообщает: ...«Состязание происходило в кабачке и там было много оригинальных личностей, которые я пытался зарисовать à la Teniers»... Имя голландского живописца здесь не только определяет обычный для него сюжет—сцену в корчме, играющих или поющим крестьян, но отмечает и определенный художественный стиль. Имя Теньера, особенно популярное в русской литературе 20-х — 40-х годов, обозначало бытовой подход к теме и как бы служило показательным термином нового повествовательного жанра^{2).}

¹⁾ Письмо к Полине Виардо 17/5 января 1848 г.

²⁾ Как отмечает автор небольшого экскурса «Теньер в русской литературе», это имя привлекается у нас в первой половине столетия для определения характера писателя, «реального по направлению, бытового по содержанию». Еще Нарежный получает у нас прозвание «русского Теньера», впоследствии Н. Ковалевский в рассказе «Гоголь в Малороссии» (в «Пантоне» ред. Ф. Кони. 1841, ч. I, 16 — 29) обращается к имени фламандского художника для характеристики своей темы, а Белинский обозначает именами Рафаэля и Теньера два противоположные полюса художественного восприятия жизни («Ответ Москвитянину»). В духе теньеровской живописи изображают крестьянскую жизнь Григорович, Даль, Слепушкин, Ф. Н. Глинка, даже Кольцов. Теньер становится символом реализма в русской литературе и в таком смысле имя его доживает до 40-х г.г. См. о нем также «Отечественные Записки» 1821 г. XII; «Литературная газета» 1831, № 32.—Вл. Данилов. Мелочи литературного прошлого «Русск. Архив» 1915, I, 164—168.»

Таков генезис и художественный принцип «Записок Охотника». В конце 40-х годов Тургенев поставил перед собой определенное композиционное задание — дать ряд произведений в стиле нового сельского рассказа¹). В течение нескольких лет сряду он занимался на ряду с другими работами и разрешением этой увлекшей его художественной задачи; она настолько захватила его, что Тургенев возвращался к этому типу очерков и в позднейшие годы. На склоне лет он принял, как мы видели,вшенную ему легенду о боевом и освободительном задании «Записок». Но в процессе своей ранней работы над ними он определяет их гораздо вернее, глубже и правдивее. Это просто «очерки из быта русского народа, самого странного и самого удивительного народа во всем мире». Формула нового литературного жанра, очевидно, пре- восходно усвоена молодым беллетристом.

Итак, публицистическую тенденцию «Записок Охотника» следует раз навсегда отбросить, как вообще чуждую творческой натуре Тургенева и совершенно не подтверждаемую ни историей происхождения и написания его очерков, ни их фактическим составом. Борьба с рабовладельчеством не имела места в ряду тех ферментов, которые подняли эту серию художественных очерков в новом литературном стиле.

1) Сближая «Записки Охотника» с Шварцвальдскими рассказами Ауэрбаха, А. Е. Грузинский отмечает здесь некоторую близость в литературной манере, сходство в приемах стиля. Так начало рассказов «Татьяна Борисовна и ее племянник» или «Ермолай и мельничиха», где автор вступает в прямое общение с читателем, приглашая его к совместному наблюдению, сильно напоминает начало Ауэрбаховского рассказа «Брози и Мони», где применен тот же прием. (А. Е. Грузинский «И. С. Тургенев». М., 1918, стр. 87—88).

И тем не менее крепостное право само по себе, вне тенденции борьбы и нападения, играло роль в создании «Записок Охотника». Отметим сейчас же, какова была эта роль: значение крепостничества для Тургенева было здесь чисто композиционное. Моменты, факты, эпизоды и типы крепостного строя служили ему благодарным материалом для разрешения целого ряда композиционных трудностей.

Вопрос о композиции был вообще для Тургенева одной из最难的 творческих задач. Уже в старости он неоднократно признавался, что «постройка повестей, архитектурная сторона их» — самая неприятная для него часть литературной работы и что «на сочинение романа с замысловатым сюжетом, со сложной интригой ему недостало бы воображения». В раннюю эпоху это свойство писательской натуры Тургенева сказывалось особенно заметно и, кажется, нигде оно не проявилось так отчетливо, как в «Записках Охотника».

Здесь чувствуется подчас чрезмерное отсутствие фабулы, интриги, действия, драматического сюжета. Создатели жанра Ауэрбах и Жорж-Занд нигде не проявляют такого безразличия к вопросу о сюжетосложении, как Тургенев. Если мы окинем взгядом двадцать два первоначальных очерка «Записок Охотника» (написанных в 1848—1852 гг.), мы обнаружим в них зачастую господствующий голый прием называния портретов и пейзажей. Действие почти всегда в них отсутствует; динамика не дается Тургеневу; его образы и картины представлены нам в статическом состоянии, и очерк его обычно обрывается там, где повидимому рассказ только и должен был начаться.

«Записки Охотника» прежде всего — серия портретов, часто расположенных попарно: «Хорь и Калиныч», «Ермолай и Мельничиха», «Два помещика», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Чертопханов и Недопюсгин»—все это надписи к парным портретам. Нередко, впрочем, заглавия возвещают об одном лице—«Мой сосед Радилов», «Онодворец Овсянников», «Петр Петрович Карапаев», хотя часто, конечно, в самом очерке собрано несколько портретов. Но почти общим правилом для всех очерков следует признать в них отсутствие действия. В них почти ничего не случается, и портретная живопись спокойно сменяется пейзажами, не вызывая на своем фоне никакого человеческого движения, борьбы или действия.

Хорь таков-то; таков Калиныч. Этот похож на Сократа, тот с клиновидной бородкой; один рационалист, другой мечтатель, один напоминает Гете, другой Шиллера и т. д., и т. д. Портреты выписаны во всех деталях, и характеры выявлены статически до конца. Мы знаем, видим, ощущаем и Хоря и Калиныча, ибо в молодом портретисте уже чувствуется превосходный мастер. Итак, мы знаем его героев. Что же дальше? Ничего. Автор ставит точку и переходит к новым моделям. Ему уже позируют Ермолай и Мельничиха.

Что такое «Малиновая вода»? — Три портрета: Тумана, Власа и Степушки,—и в дымке отдаления, сквозь воспоминания старого дворового — четвертый портрет вельможи XVIII столетия. При этом два пейзажа: чудесное описание жаркого августовского дня и мелькнувший эскиз запустелой усадьбы.

Что такое «однодворец Овсянников»? Три портрета: — однодворца, Мити и француза Lejeune'a; когда дописан последний портрет и читатель ждет собственно «начала рассказа», автор заявляет: «Но,

может быть, читателю уже наскучило сидеть со мной у однодворца Овсянникова, и потому я кра- сноречиво умолкаю».

Что такое «Бежин Луг»? Чудесные пейзажи и пять зарисовок детских головок; там, где может начаться действие, автор смолкает; из последней строки рассказа мы узнаем, что Павел в том же году убился, упав с лошади, но узнаем об этом, как из телеграфного сообщения с точным подсчетом слов. От изображения катастрофы автор воздерживается; все его искусство вылилось целиком в предшествующих пейзажах и портретах.

V

Особенно показательна в этом отношении история Чертопханова. В 1849 году Тургенев дает в своем рассказе обычную серию портретов. Мастерство его достигает здесь редкой высоты. Некоторые портреты образцовые и во всей богатой галерее позднейших тургеневских образов остаются на ряду его первоклассных достижений. Вглядимся в портрет Чертопханова.

«Вообразите себе, любезные читатели, маленького человека, белокурого, с красным вздернутым носиком и длиннейшими рыжими усами. Остроконечная персидская шапка с малиновым суконным верхом закрывала ему лоб по самые брови. Одет он был в желтый истасканный архалук с черными плисовыми патронами на груди и полинялыми серебряными галунами по всем швам; через плечо висел у него рог, за поясом торчал кинжал. Чахлая, горбоносая, рыжая лошадь шаталась под ним, как угoreлая; две борзые собаки, худые и криволапые, тут же вертелись у ней под ногами. Лицо, взгляд, голос, каждое движение, все существо незнакомца дышало сумасбродной отвагой и гордостью непомерной, небывалой; его бледно-голубые, стеклянные глаза разбегались и косились, как у пьяного; он закидывал голову назад, надувал щеки, фыркал и вздрагивал всем телом, словно от избытка достоинства—ни дать, ни взять, как индейский петух..».

Также мастерски выписан и портрет Маши:

«Дверь тихонько растворилась, и я увидел женщину лет двадцати, высокую и стройную, с цыганским смуглым лицом, изжелтакарими глазами и черною, как смоль косою; большие белые зубы так и сверкали из-под полных красных губ. На ней было белое платье; голубая шаль, заколотая у самого горла золотой булавкой, прикрывала до половины ее тонкие, породистые руки. Она шагнула раза два с застенчивой неловкостью дикарки, остановилась и потупилась.

...Очень она мне нравилась. Тоненький орлиный нос, с открытыми полупрозрачными ноздрями, смелый очерк высоких бровей, бледные чуть-чуть впалые щеки—все черты ее лица выражали свою нравственную страсть и беззаботную удаль. Из-под закрученной косы вниз по широкой шее шли две прядки блестящих волосиков—признак крови и силы... Взор ее так и мелькал, словно змеиное жало... Улыбаясь, она слегка морщила нос и приподнимала верхнюю губу, что придавало ее лицу не то кошачье, не то львиное выражение.

...Маша вспорхнула в другую комнату, принесла гитару, сбросила шаль с плеч долой, проворно села, подняла голову и запела цыганскую песнь... Машу всю поводило, как бересту на огне: тонкие пальцы резво бегали по гитаре, смуглое горло медленно приподнималось под двойным янтарным ожерельем. То вдруг она умолкала, опускаясь в изнеможении, словно неохотно щипала струны... то снова заливалась она, как безумная, выпрямливала стан и выставляла грудь»...¹⁾

Выбор деталей, их четкость, пластичность и красочность обнаруживают высокое мастерство портретиста. При этой остроте в манере зарисовки отдельных штрихов ни на мгновенье не утрачивается впечатление от цельного живого облика. Портрет, вбирающий в себя все калоритные детали костюма и обстановки, запечатлевший рядом с Чертопхановым двух криволапых борзых и горбоносую лошадь, отметивший кинжал и рог этого страстного спортсмена, с редкой изобразительной силой выявляет весь физический облик этого уездного Дон-Кихота. А в портрете Маши мастерски подме-

¹⁾ Соч. I, 341, 359—361.

чённая подробность — двойное янтарное ожерелье на смуглом горле — дает такое острое впечатление цыганщины, какое едва ли дала бы здесь подробнейшая характеристика ее типа. Портретный дар Тургенева уже достигает здесь высших степеней его искусства.

Так, в 1849 г. Тургенев зарисовывает в своем рассказе несколько фигур и оставляет их перед читателем, ожидавшим какой-то драмы. Двинуть эти образы, столкнуть их, заплести в одном драматическом действии ему удается значительно позже, почти через двадцать пять лет. Только в 1872 г. Тургенев, уже опытный рассказчик, несмотря на свою исконную антилатию к «постройке» повестей, сообщает этим великолепно зарисованным фигурам чисто трагическое действие. Друг и собеседник Флобера, он создает теперь несомненно один из своих шедевров (до сих пор, впрочем, не признанный таковым) — «Конец Чертопханова», поистине достойный пера автора „Сoeur simple“.

Он начинает с предупреждения о надвинувшихся бурных событиях. «Года два спустя... начались бедствия — именно бедствия»... Если теперь он останавливается на живописи образа, — его об'ект выявляет новые черты в напряженном драматическом действии:

«Он нагнал ее в двух верстах от своего дома, возле березовой рощицы, на большой дороге в уездный город. Солнце стояло низко над небосклоном — и все кругом внезапно побагровело: деревья, травы и земля.

— К Яффу! Яффу! — простонал Чертопханов, как только завидел Машу: — к Яффу! повторил он, подбегая к ней и чуть не спотыкаясь на каждом шаге.

Маша остановилась и обернулась к нему лицом. Она стояла лицом к свету и казалась вся черная, словно из темного дерева вырезанная. Одни белки глаз выделялись серебряными миндалинами, а сами глаза — зрачки — еще более потемнели»...

В этой краткой сценке портрет Маши дополняется новыми штрихами и красками, но все это делается мимоходом, между прочим, в процессе прорвавшихся и неудержимо несущихся событий. Теперь Тургенев уже владеет тайной увлекательной и волнующей интриги; и как знаменательно, что для разработки возникшего драматического сюжета он обращается к богатой сокровищнице своих как бы неиспользованных ранних героев — к старым «Запискам Охотника». Мастер рассказа именно теперь разовьет и закончит повесть, к которой в молодости он набросал только художественный перечень персонажей, некую образную рубрику «*dramatis personae*».

Вся композиция повести строится теперь на смене катастроф. Уход Маши, смерть Недопюскина, покраже удивительного коня Малек-Аделя, отчаяние обезумевшего Чертопханова, страстные розыски лошади, новая тяжелая и медленная драма при появлении ложного Малек-Аделя, сцена убийства несчастной лошади, неповинно обманувшей иллюзии своего хозяина, но до конца доверчиво прижимающейся к нему мордой, наконец смерть самого Чертопханова с охотничьей нагайкой в одной руке и кисетом, шитым Машею, в другой,—все это полно действия, движения, событий, эпизодов, затягивающих в свое течение новых быстро и резко очерченных лиц (Лейба, дьякон) и создает в размере небольшой повести конфликты подлинного трагизма¹⁾)

¹⁾ Другой пример такого же композиционного развертывания имеем в истории текста «Двух приятелей». В первой редакции (1853) смерть Вязовнина изображена в трех строках: «...вдруг у него закружилась голова и он упал в море. Пароход тотчас остановили, спустили лодки, но Вязовний исчез навеки». Через шестнадцать лет, в окончательной редакции повести (1869) необ

Так научился строить небольшой рассказ стареющий Тургенев после долгого опыта своих романов и повестей, после многолетнего пристального внимания к развитию европейской новеллы, после дружбы, бесед и переписки с „непогрешимым“ Флобером.

VI

В эпоху зрелости, Тургенев особенно озабочен вопросами повествовательной композиции. Дар рассказа—вот что преимущественно занимает стареющего художника, вот что направляет его внимание к образцам старинного европейского романа эпохи возрождения и даже к арабским сказкам. Он пишет немецкому критику Юлиану Шмидту: „При всех огромных качествах немцев, им не хватает дара рассказчиков; романские народы имеют его с давнего времени (Боккачио, Провансальцы и др.); мы, славяне, унаследовали кое-что подобное от Востока (1001 ночь и т. п.)—именно уменье выдвинуть сразу или наметить мотивы“¹⁾.

И только теперь Тургенев принимается за такие тонкие и трудные сказочные композиции, как „Сон“ или „Песнь торжествующей любви“, где мастерски выявляется искусство быстрого развития сложного интригующего мотива с краткостью индийской притчи или флорентинской новеллы.

ходимая в композиционных целях смерть героя развертывается в просторный драматический эпизод с целым рядом новых лиц (*melle* Жюли, капитан Лебеф, лейтенант Барбишон, Лекок и Пиношэ) на фоне парижских бульваров, ресторанов, Шато-де Флера и Венсенского леса, где и происходит фатальный поединок на шпагах.

¹⁾ Письма Тургенева к его немецким друзьям. „Вестн. Евр.“, 1909, III, 267—268.

Но в молодости этот дар построения рассказа на смене событий, эта динамичность повествовательной техники была ему глубоко чужда. Он сам несомненно должен был почувствовать этот крупный недочет своей повествовательной манеры. Уже в 1853 году „Записки Охотника“ не удовлетворяют Тургенева. Приступив к работе над своим первым романом, пробуя свои силы на повестях и больших рассказах, он понимает теперь всю трудность и всю художественную стоимость правильной структуры и удачной архитектоники литературного произведения. Отсюда его осуждение своих ранних опытов, лишенных этих композиционных качеств. „Мои „Записки (охотника)“ мне кажутся теперь произведением весьма незрелым“... „Я надеюсь, что я уже пошел вперед и еще пойду—и сделаю что-нибудь посолиднее“¹⁾.

Несомненно и несколько ранее в процессе первой работы над „Записками“ Тургенев уже задумывался над способом исправления своих композиционных недочетов. Перед ним возник вопрос: не является ли серия таких портретно-пейзажных этюдов без фабулы и драматизма чрезмерно монотонной и утомительной для читателя? Не нужно ли внести в эту спокойную живопись обычные элементы движения и борьбы?

Тургенев, конечно, ответил утвердительно на эти вопросы и сделал ряд попыток в намеченном направлении. Один прием, принятый им в целях разрешения композиционных трудностей—мотив любовной драмы, сообщающий известное драматическое движение таким очеркам, как „Уездный лекарь“, „Мой сосед Радилов“, „Свидание“. Но

¹⁾ Письмо И. С. Тургенева к доктору И. Ф. Миницкому. „Вестн. Евр.“, 1909. VIII, 631, 633.

темы любви оказались недостаточными для при-
дания очеркам нужной динамичности. И как но-
вый действенный фермент драматизма Тургенев
принимает для своих охотничьих рассказов явле-
ние крепостничества.

Это был умный технический ход и совершенно
правильный художественный прием. Пейзажно-
портретные очерки сразу оживились, заострились
моментом борьбы, закрепились мотивом жестоко-
сти, окрасились всеми эмоциональными тонами
страдания, унижения, деспотизма, тихого горя, без-
застенчивого властования—словом всеми сред-
ствами, придающими движение, взволнованность
и повышенный интерес неподвижно-созерцатель-
ным зарисовкам.

И крепостничество действительно сообщало
Тургеневу обширный и благодарный материал для
драматизации его повествовательной манеры. За-
преты крепостным венчаться, графская „метреска“, забрившая слуге лоб за пролитый шоколад, розги
дворецкому за недостаточно нагретое вино, ссылка
крепостной девушки, не поддавшейся на ухажива-
ния конторщика, систематическое разорение кре-
стьян ловкими бурмистрами и т. д., и т. д.—сколько
сильных моментов, сколько подъемов возмущения
или растроганности, какое взволнованное движение
сообщали они первоначальной тихой повествова-
тельной манере Тургенева!..

Неудивительно, что молодой автор высоко оце-
нил этот композиционный рычаг, сообщивший
столько силы и жизни его „стоячим“ описатель-
ным опытам. Не как публицист и сатирик,—как
художник и беллетрист он освоился с этой пло-
дотворной темой. Могучий потенциальный драма-
тизм рабовладельчества, даже в тесных, цензурую-
допущенных пределах, вносил столько движения

в эту серию эскизов, что для их автора сразу раскрылась возможность удачно разрешить трудную проблему построения своего сельского рассказа¹).

VII

Этот новооткрытый закон композиции навсегда пригодился Тургеневу. Замечательно, что, работая в раннюю эпоху над композиционными трудностями своих сельских рассказов, Тургенев открывает секреты повествовательной конструкции, которые до конца будут служить ему. Он сумеет приложить их впоследствии даже к построению своих больших повестей и романов. Мы знаем, что

1) Хронология „Записок охотника“ вполне подтверждает наше заключение: рассказами без движения и фабулы („портретно-пейзажными очерками“) начиналась серия. Наиболее характерные из них относятся к первому периоду публикации „Записок“. В „Современнике“, 1847 г. кн. 1, 2 и 5, были напечатаны „Хор и Калиныч“, „Петр Петрович Каракаев“, „Однодворец Овсянников“, „Ермолай и мельничиха“. Только к концу 1847 года („Современник“, кн. X) появляются „крепостнические“ рассказы „Бурмистр“ и „Контора“. Наиболее же драматизированные очерки из „Записок охотника“ („Конец Чертопханова“, „Живые мощи“, „Стучит“...) были написаны двадцать пять лет спустя—в 70-ых годах. Так определяется общий путь Тургенева от статических описаний к динамическому повествованию. Но, конечно, хронологическая линия, не может быть вытянута с геометрической прямолинейностью, вообще мало свойственной искусству и жизни. Творческая эволюция Тургенева и здесь знала возвраты и обращения к прежней манере. Портретно-пейзажные этюды могли появляться и при господстве иной художественной системы („Старые портреты“, например, возвращающие нас к раннему типу „Записок охотника“, были написаны в 1881 году). Мы стремились не к установлению математически незыблемых законов, а лишь к выявлению общей художественной тенденции, вполне подтверждаемой фактами хронологии и литературной истории Тургенева: от неподвижных кписаний он постепенно шел к действенной драматизации своих оомпозиций разнообразными приемами и темами. Определенную роль в этом направлении сыграло в конце сороковых годов и крепостничество.

здесь портреты героев разрастаются в целые художественные родословные, ранние эскизы и зарисовки дают фигуры во весь рост, выступающие на фоне других мастерских изображений предков и современников,—и чудесное искусство Тургенева-портретиста дает себе полную волю в этих образных генеалогиях Лаврецких и Кирсановых.

И неудивительно: в этом именно сказывалась самая существенная черта его творчества. Спокойная созерцательность, свободная от всякой суеверной шумливости, криков дня и требований момента—вот основная сущность его артистической организации. Натура глубоко пассивная, художник-созерцатель по преимуществу (вспомним его заявление графине Ламберт: „Я никогда не занимался и не буду заниматься политикой: это дело мне чуждое и неинтересное“...) Тургенев в основе своего дара имел потребность бездумно, безотчетно и бескорыстно взглядывать и вслушиваться в жизнь, впитывать все ее формы, звуки и шорохи и с великой безмятежностью отражать их вечно текущую сущность.

В эпоху работы над первыми очерками „Записок Охотника“, весною 1848 г., он пишет Полине Виардо: „Я не выношу неба—но жизнь, ее реальность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее быстро переходящую красоту, все это я обожаю. Я прикреплен к земле. Я предпочитаю созерцать торопливые движения влажной лапки утки, которою она чешет себе затылок на краю лужи, или длинные капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся воды из пруда, куда она вошла по колено,—всему, что можно видеть в небе“...¹⁾.

¹⁾ Письма к Виардо, 49.

Это, конечно, самое главное, существенное и заветное в Тургеневе-артисте; все остальное—производное. Долгое, углубленное созерцание не может не вызвать задумчивой грусти, острой потребности приобщиться к этим прекрасным формам жизни, загасить глубиной и силой своих переживаний тоску по быстротечности земной красоты. И все это действительно поднималось в душе Тургенева и широко заполняло его создания. Но это был уже вторичный процесс его творческой ферментации после исконного, первоначального и самого существенного—непосредственного и жадного внимания к лицам людей, шуму рощ и голосам птиц. Высшей самодовлеющей ценностью оставался для него этот творческий интерес к пронзительным крикам вальдшнепов, ко всем шорохам леса и степи, к прихотливым узорам лопухов и багородицыных слезок или к смуглому горлу цыганки Маши в густой оправе янтарных четок.

И это именно основное свойство его дара сказалось с наибольшей обнаженностью в раннюю эпоху, когда потребности писательского ремесла и непреложные технические законы повествовательного искусства потребовали от него решительного выхода из замкнутой ограды бездумной созерцательности на простор обычных человеческих драм любви и измен, рабства и властования.

Открыв для себя эти законы динамики рассказа, Тургенев никогда не изменял им. Он сохраняет в повестях и романах композиционные элементы своих ранних очерков. И так же, как отдельные портреты разрастаются здесь в обширные галереи, а разрозненные пейзажи в богатые панорамы, так и робкие сердечные мотивы его сельских рассказов развертываются в глубокие драмы любви, а затушеванный крепостнический момент

„Записок Охотника“ вырастает теперь в сложные социальные замыслы, под знаком которых получают шумное признание его „общественные“ романы.

Так со стороны чисто конструктивной „Дворянское гнездо“, „Отцы и Дети“ или „Новь“, представляются как бы сильно раздвинутыми „Записками Охотника“, где развертываются в новых разнообразных комбинациях основные элементы ранних Тургеневских построений—портрет и пейзаж, как статика романа, любовная драма и социальная идея, как его динамика.

Но здесь романический и общественный моменты часто заслоняют те чисто живописные ценности, которые остаются для Тургенева высшими творческими абсолютами. Единственная книга в которой неопытный еще автор позволил себе роскошь полней всего отдаваться своим художественным влечениям, менее всего осложняя их привходящими „динамическими“ мотивами, остается прекрасная в своей композиционной наивности и непосредственности его первая книга охотничих рассказов. В ней поэтому легче всего вскрываются основы Тургеневского стиля и с наибольшей четкостью обнаруживаются принципы построения его позднейших созданий. Мы присутствуем здесь при первых робких усилиях художника строить свой рассказ по каноническим законам движения, действия и борьбы, т.-е. по законам еще глубоко чуждым его художнической натуре.

Так композиция „Записок Охотника“ возвещает архитектонические приемы зрелого Тургенева. Его роман в своей подпочве и первооснове остается таким замечательным собранием глубоко самоценных портретов и пейзажей, приведенных в движение столкнувшимися устремлениями сердечных или социальных коллизий.

1919.

ПИСЬМА ТУРГЕНЕВА¹⁾

I

Европейские друзья Тургенева особенно ценили его дар увлекательной беседы. Немецкие журналисты, английские ученые, французские писатели одинаково восхищались живой, остроумной и образной манерой его пленительной речи.

„Из его романов узнаешь только долю той чарующей прелести, которую он обладал,—рассказывает немецкий критик Юлиан Шмидт,—всюду он был душою общества; когда этот статный величавый старик с выразительным умным и приветливым лицом принимался рассказывать, все обращались в слух. Слушателя приковывал его рассказ, блещущий умом, грацией и тонкостью оттенков“... Людвиг Пич, знавший Тургенева в молодости, сообщает о начальной поре их дружбы: „Русский гость с первого же вечера стал центром нашего кружка: все его слушали с благоговением, как очарованные“. Впоследствии это первое впечатление углубилось: „Как ни велико богатство наблюдательности и поэзии, обнаруженное Тургеневым в его произведениях, все-таки оно было только частицей того, что выливалось из его уст“

1) Предисловие к книге „Письма Тургенева к Людвигу Пичу, 1864—1883“, М., 1924.

в присутствии его друзей. Если бы кто-нибудь стенографировал все рассказы и анекдоты из личной жизни, результаты непрерывного наблюдения природы и людей, все глубокие и оригинальные мысли Тургенева, эти золотые изречения, не заключавшие в себе ни одной громкой или вульгарной фразы, эти осуждения, точные, правдивые и логичные, с неумолимым презрением клеймящие всякую ложь, даже и в искусстве, еслиб кто-либо сделал это—подобно Эккерману, записывавшему разговоры Гете,—тот собрал бы неоценимую сокровищницу вечной красоты и мудрости... Он полными пригоршнями расточал драгоценные сокровища своего сердца и ума. Надо было только воспользоваться всем этим, чтобы иметь на всю жизнь обильный материал для размышлений“.

Не одни только немецкие друзья Тургенева сохраняли такое впечатление о нем. Лондонский журналист Рольстон, несмотря на особые требования англичан к красноречию и искусству слова, высказывает такое же восхищение тургеневским разговором: „Менее скучного собеседника трудно себе представить. Он говорил блестяще, обнаруживая удивительный запас знаний по самым разнообразным предметам“... На обеде английских литераторов „он говорил без натянутости, без стеснения, с такою увлекательностью, с таким чувством, что этого вечера не забудет ни один из присутствующих“.

Даже требовательные французы, мастера увлекательной *causerie*, с редким единодушием отмечают неподражаемое искусство Тургенева-собеседника. Гонкуры восхищаются его даром блестящей речи. Строгий Флобер с увлечением пишет друзьям о меткой, глубокой и остроумной беседе Тургенева. Мопассан поражается его изумительному умению

придавать малейшим фактам устного рассказа художественное значение и забавный колорит. Наконец, Тэн сравнивает его разговорную манеру с блестательным *art de converser* французских салонов XVIII века.

Тургенев, видимо, обладал в высокой степени этим счастливым даром увлекательной, живой, художественной беседы. Как Герцен и Тютчев, он был мастером устного слова, артистом непосредственных дружеских импровизаций на самые разнообразные житейские и культурно-философские темы. К нему, видимо, можно было целиком применить слова позднейшего поэта:

И огнедышащей беседы
Ты знаешь молнии и бреды...

Это богатое и неуловимое искусство блестящего и глубокого разговора не поддается никакой фиксации. Очарованные собеседники могут только в общих чертах передать свое впечатление от него, не стремясь восстановить сущность и состав этой летучей устной литературы. И только некоторое отдаленное представление о ней дают дружеские письма Тургенева, те беглые страницы его переписки, где он расточает себя в размышлениях, шутках, беглых оценках, портретах и афоризмах. Таковы его письма к Полине Виардо, графине Ламберт, к Герцену, Флоберу, Аксаковым. К этой же категории следует отнести и вышедшие только что в Берлине письма Тургенева к Людвигу Пичу.

II

В Германии эта связка старых писем встретила высокую оценку. Альфред Дорен, редактор собрания в берлинских „Пропилеях“, отмечает шутливую грациозную форму этого эпистолярного стиля, в ко-

тором пестрая смена вещей, людей и событий охвачена своеобразным ароматом осенней печали и смягчена мудрым юмором многоопытного сознания. „Письмо, в котором Тургенев описывает холод в Веймаре, имеет немного равных страниц в немецкой литературе“¹⁾, — свидетельствует берлинский исследователь. Таковы и журнальные отзывы о новом издании: „Письма Тургенева представляют крупнейший интерес не только с литературной и биографической стороны, но и в качестве драгоценнейших материалов для истории умственной жизни Европы XIX столетия“²⁾. Оценки эти вполне правильно отмечают значение этой новой пачки тургеневских писем.

Тургенев здесь выступает как представитель европейской культуры — ее ценитель, поклонник и участник. Общение с известным представителем немецкого художественного мира выдвигает на первый план постоянный пристальный интерес русского писателя к идейным течениям и литературным запросам Запада. Глубокая тяга Тургенева к научно-артистической Европе во всех ее новых образованиях здесь сказывается в полном об‘еме.

Сценический и музыкальный мир прежде всего привлекают его внимание. Отзывы о новых постановках, концертах, выдающихся исполнителях и замечательных композиторах мелькают почти во всех письмах. Вырисовываются новые штрихи для характеристики Тургенева — коллекционера картин. Литературные события России, Франции и Германии отбрасывают сюда свои беглые отражения. Ученополитический мир постоянно привлекает внимание

¹⁾ Alfred Doren. „Iwan Turgenjew an Ludwig Pietsch“. Briefe aus den Jahren 1864—1883. Berlin. Im „Propyläen-Verlag“. Vorwort, 7—16.

²⁾ „Literarisches Zentralblatt“, 1924, I, 44.

писателя. Он упрекает Пича за недостаточность его сообщения о прошумевшей речи Вирхова, он дает меткие характеристики Бисмарку („Аристо-фан, скрещенный с Маккиавелли“), Наполеону III, крупным текущим событиям — франко-прусской войне, падению империи. Он предсказывает, что французская республика будет „тупой, вульгарной, солдатской и железной“; он категорически предрекает неизбежную опустошительную войну между Германией и Россией по инициативе Германии. Если вспомнить, что все эти прогнозы относятся к 70-м годам, нашему романисту нельзя будет отказать в большой политической зоркости.

Крупный интерес представляют эти письма и для истории творчества Тургенева. Примечательно, что писатель чувствовал себя исключительно художником и с трудом обращался даже к мемуарному жанру. По поводу своих „Литературных воспоминаний“ он сообщает своему корреспонденту: „Как только я отхожу в своей работе от образов, я совершенно теряюсь и не знаю, с чего начать. Мне все кажется, что можно с полным правом утверждать обратное тому, что я говорю. Когда же я описываю красный нос или светлые волосы, то волосы действительно светлы, а нос красен, и этого никак не опровергнешь“.

Примечательно, что этот редкий знаток европейских языков считал возможным творить только на русском: „Как могли бы подумать, что я напишу рассказ на другом языке, кроме моего — русского?“ — возмущался он в одном из писем к Пичу. — „Я никогда не написал ни одного печатного слова на чужом языке“...

Интересно отношение Тургенева к одному из его центральных героев. Он был огорчен, что русская молодежь истолковала образ Базарова,

как обидную каррикатуру, как памфлет и клевету в то время, как сам он задумывал его „героически идеализированным“. Представляет интерес и реальный комментарий автора к „Живым Мощам“, и указание на то, что в „Вешних водах“ Тургенев дал сатирический портрет антрепренера в Карлсруэ Девриена с его „жалким театральным хозяйством“.

И, наконец, здесь имеются новые сведения об оперетках Тургенева, инструментованных самим Листом и поставленных на различных немецких сценах.

Так на протяжении всей переписки разбросаны ценные свидетельства художника о приемах и процессе его творчества.

III

Письма Тургенева к Пичу представляют интерес и в биографическом отношении. Обожание Полины Виардо и всей ее семьи нигде не выражено им так открыто и сильно. Знаменитая певица была, оказывается, первым судьей всех его произведений. То, что браковалось ею, сразу теряло для Тургенева весь свой интерес. Он сообщает Пичу о своей „Несчастной“: „Рассказ мой появится в „Русском Вестнике“, но он мало меня интересует — ведь г-жа Виардо нашла, что это самое безобразное из всего мною написанного“.

Новые письма Тургенева в значительной степени меняют традиционное воззрение на его унизительное положение в семье Виардо, на его печальную роль „приживальщика“ и проч. Неизвестные факты, раскрывающиеся в этой переписке, проливают новый свет на эти отношения. Тургенев в кругу Виардо был равноправным членом семьи, не менее авторитетным, чем сам законный муж певицы: он

обожал детей своей подруги и встречал с их стороны такое же отношение.—Семья знаменитой артистки представляла своеобразный, для того времени, и совершенно открытый союз, к которому ее участники сумели внушить уважение окружающим. По крайней мере, они не допускали до своего интимного круга обывательских пересудов и праздных сплетен. По свидетельству старшей дочери семьи, Луизы Виардо-Геррингтт, „злословию, самому по себе, не удавалось нарушить гармонию этих отношений, и оно должно было стушеваться перед снисходительным и гордым презрением, с каким оно принималось“... Тургенев в кругу этой высоко артистической семьи — музыкантов, литераторов, художников — рядом с гениальной артисткой XIX столетия, был несомненно счастлив, насколько вообще мог сознавать себя счастливым этот „*le plus triste des hommes*“.

Перед близкими друзьями Тургенев и Виардо совершенно открыто признавали свои отношения. К этому кругу интимных друзей принадлежал и Людвиг Пич, которому Тургенев сообщает о своих семейных радостях и на имя которого написаны первые письма Полины Виардо о смерти русского писателя.

IV

Несколько слов об этом друге семьи Тургенева-Виардо. Людвиг Пич, родившийся в 1824 г. и доживший до глубокой старости (он скончался в 1911 г.), был известным рисовальщиком-иллюстратором и журналистом. Жанр его писаний — преимущественно путевые корреспонденции и статьи по вопросам искусства. Его журнальные писания были собраны в книгах: „*Aus Welt und*

Kunst, „Orientfahrten“, „Von Berlin bis Paris, Kriegsbilder“ и друг.

О своем знакомстве с Тургеневым Пич рассказывал в целом ряде статей, обединенных впоследствии в его двухтомной автобиографии „Wie ich Schriftsteller geworden bin“ (В., 1892—1894).

Первая встреча их относится еще к молодым годам Тургенева. „В первый раз я встретился с ним,—рассказывает Людвиг Пич,—в незабвенный для меня ноябрьский вечер 1846 года, в Берлине, на лестнице старой газетной читальни Юлиуса, на углу улиц Обервальдштрассе и Егерштрассе. Спускаясь по лестнице, я остановился как бы очарованный видом могучей фигуры и лица молодого иностранца, закутанного в шубу и подымавшегося мне навстречу. Никогда я не испытывал подобного впечатления от одной наружности человека; никогда мое чувство не подсказывало мне так непосредственно и инстинктивно: „Это необыкновенный человек“. Мог ли я тогда предвидеть, какое сильное влияние будет иметь этот человек, несколько лет спустя, на вторую половину моей жизни? Тогда его волосы, поседевшие с 1868 года, были еще темнорусыми, и, вместо полной бороды только короткие русые усы оттеняли его верхнюю губу. Головой и ростом он напоминал нам Петра Великого в молодости, хотя он и не имел ничего общего с полуидикой и необузданной натурой преобразователя России. Эти массивные голова и тело вмещали в себе утонченный ум, добрую и мягкую, гуманную душу“...

Затем наступил длительный перерыв в знакомстве, и Пич снова встретился с Тургеневым через 16 лет в Париже. С этого времени завязываются прочные дружеские отношения, прерванные только смертью писателя. Весной 1882 г. произошло их

последнее свидание на Rue de Douai в Париже. „Он в последний раз—вспоминал впоследствии Пич—обратил ко мне на прощанье свое грациозно очерченное лицо, окаймленное окладистой белой бородой и длинными волосами, с привлекательно грустной улыбкой на устах и приветливым выражением в темно-карих поэтических глазах“. Через полгода Тургенев написал свое последнее прощальное письмо Пичу.

V

Памятником этой дружбы остаются 122 письма Тургенева и 25 рисунков Пича. Отрывки из этих писем были в свое время напечатаны в „Вестнике Европы“. Русским исследователям приходилось до сих пор пользоваться этой публикацией, совершенно не-пригодной для изучения Тургенева. Прежде всего 25 писем в ней отсутствуют совершенно, из остальных же нет ни одного, опубликованного полностью: это в большинстве случаев отрывки, выхваченные чрезвычайно спешно и небрежно, с курьезным опусканием всех мест, представляющих некоторую трудность для переводчика, с полным игнорированием обычных форм и приемов тургеневского эпистолярного стиля. Предлагаемое издание передает письма Тургенева к Пичу во всей их полноте, при чем в основу перевода положено внимательное изучение русских писем Тургенева с их стилистической стороны.

Среди рисунков Пича, изображающих группы, сцены, концерты в интимном кругу Виардо и отдельных членов и друзей семьи, имеются шесть новых портретов Тургенева (за картами, за чтением, на прогулке, в роли Людоеда и друг.). Редактор немецкого издания справедливо восхи-

щается „великолепной творческой головой“ Тургенева, столь живо запечатленной его другом.

В письмах к Пичу рельефно выступают некоторые характерные черты Тургенева: прежде всего — глубокая артистичность его натуры, его постоянное пребывание в мире художественных интересов и редкая многосторонность его увлечения искусством. Все виды творчества—поэзия, сцена, музыка, живопись, пластика—одинаково интересуют и увлекают его.

Но этим, конечно не ограничивается жадное писательское внимание к современности. Сложные политические события 60—70-х годов вызывают с его стороны такой же пристальный интерес и зоркую оценку, как и новейшие явления художественного мастерства. При этом, несмотря на важность и значительность затрагиваемых тем, вся переписка ведется в легкой манере интимной беседы, обвеянной живым юмором и взрезанной острыми характеристиками.

Таковы эти ценные страницы одного старинного писательского архива. Собрание писем Тургенева к Пичу наново освещает его облик живого наблюдателя современности, тонкого ценителя искусств и первоклассного мастера дружеского письма.

1924

ПОСЛЕДНЯЯ ПОЭМА ТУРГЕНЕВА SENILIA

„Стихотворения в прозе“ кажутся на первый взгляд случайными листками, оброненными из записной книжки писателя, чем то в роде бессмертных черновиков Паскаля в русской литературе. На самом деле в кажущейся отрывочности этих Тургеневских набросков господствует органическое единство и полная спаянность частей вокруг крепких стержней основных замыслов. Это строго согласованное, сжатое тисками трудной, искусной и совершенной формы, отшлифованное и законченное создание представляет в своем целом поэму о пройденном жизненном пути, напоминающую исповеди средневековой поэзии по охвату долголетнего личного опыта и стройности своей сложной композиции.

Неудивительно, что основы Тургеневского исповедания явственнее всего выступают из отстоянных и сжатых строф этой философской поэмы—последней, написанной Тургеневым.

МЕТРЫ И РИТМЫ

Это прежде всего не просто „стихотворения в прозе“, как решил назвать Тургеневские „Senilia“ редактор „Вестник Европы“, воспользовавшись случайно оброненной фразой из сопроводительного авторского письма. Это и по форме своей—поэмы, или точнее, части одной поэмы в пятидесяти строфах-песнях. Их музыкальная ритмическая проза, близкая к тональности свободного стиха, представляет собою одну из труднейших форм новейшей европейской метрики ¹⁾.

¹⁾ Вопросы ритмической прозы занимали многих художников тургеневской эпохи. „Кто из нас не мечтал, в дни притязаний, осуществить чудо поэтической прозы? спрашивает Бодлер в предисловии к своим „Маленьким поэмам“—но прозы музыкальной, помимо ритма и без рифм, достаточно гибкой и ломкой, чтоб подчиняться лирическим движениям души, колебаниям мечты, сотрясеньям совести?“ Друг Тургенева Флобер неоднократно говорил о тех же стремлениях: он мечтал о стиле, ритмическом, как стихи, „точном, как научная речь (Correspondence, II, 95) он хотел „придать прозе ритм стиха, оставляя ее прозой и даже в высшей степени прозой“ (там же, II, 1891). Он упрекает писателей XVIII века за их невнимание к ассонансам в прозе и за недостаток движения в их речи (там же, 11, 239). Флобер любил читать вслух свои рукописи. „Он вслушивался в ритмы своей прозы, говорит Мопассан, останавливался, как бы стремясь удержать ускользающую звучность, комбинировал тона отдалая друг от друга ассонансы, располагал запятые с глубоким знанием, как остановки в долгом пути... Эта вопрос о ритме прозы бросал его подчас в страстные импровизации: „В стихе говорил он, поэт обладает точными законами. К его услугам размер, цезура, рифма и огромное количество практических указаний, целая наука его ремесла. В прозе необходимо глубокое чувство ритма,—ритма ускользающего, чуждого, правилам, лишенного уверенности,—чтоб беспрестанно изменять движение, окраску, смысл своего стиля, сообразно пред-

Знаток всех законов и тайн стихотворного искусства. Тургенев облек самое значительное создание своей старости в оболочку сложных, трудных и подчас интимно неуловимых поэтических ритмов и размеров.

Он заканчивал свою литературную деятельность как и начинал ее—поэмами. К накоплявшимся постепенно фрагментам лирической эпопеи „Сенилий“ Тургенев приложил всю тонкую осведомленность начитаннейшего поэта-эрuditа. Громадный опыт знатока музыки обогащал из другого источника просодию его последней поэмы.

Эти три момента подготовили сложную в своей красоте словесную ткань „Сенилий“: поэт, знаток версификации и ценитель классической музыки здесь сочетались для создания своеобразнейшего поэтического стиля.

Поэт, подслушивавший некогда звенящие песни духов над дремлющей Парашей, не умер в Тургеневе. У прозаиков, начинавших свою литературную работу стихами, остается навсегда какое-то воспоминание о своей первоначальной творческой работе. Они навсегда избавлены от тяжести, неуклюжих структур, глухих словесных сочетаний, тусклости и грузной неповоротливости повествовательной прозы. Напротив, внутренняя напевность, скрытая ритмичность стиха, неуловимая музыкальность в сочетаниях фразы, сообщают их страницам

мету изложения... Младший современник Тургенева Маллармэ высказался еще определеннее: „Стих в языке всюду, где есть ритм, всюду, за исключением афиш и газетных объявлений. В жанре, именуемом прозой, есть стихи, подчас превосходные и всевозможных ритмов. В сущности нет прозы: есть азбука и затем стихи, более или менее сжатые или рассеянные. Каждый раз, когда есть стремление к стилю, на лицо версификация“. Такие же стилистические заботы занимали и Тургенева на всем протяжении его творчества.

живое биение скандированных строк и словно превращают их абзацы в строфы. Уж в „Трех встречах“ и в „Записках охотника“ Тургеневский язык часто выходит за пределы прозы и в некоторых описательных или лирических страницах начинает звенеть напевнее, чем в строфах его ранних поэм. Впоследствии, в таких созданиях, как „Призраки“, „Довольно“ или „Песнь торжествующей любви“, создается особый вид словесной формы, сочетающей все приемы и средства поэтической речи с видимой внешней прозой изложения. В „Сенилиях“ этот труднейший стилистический опыт достигает высшего мастерства и исключительного ритмического богатства.

Тургенев был знатоком стихосложения. Он изучал различных поэтов. Он вырос на Горации, Гомере и Софокле. Он оставил заметки, критические очерки и статьи не только о Шекспире, Гете, Пушкине, Тютчеве и Лермонтове, но и о Баратынском, Жуковском, Денисе Давыдове, Крылове, Полонском, Алексее Толстом. К концу жизни он накопил огромный запас технических сведений об искусстве стиха и уяснил себе его труднейшие тайны. Недаром он проработал над переводами, разнообразнейших образцов мировой поэзии, неизменно сохраняя в полной неприкосновенности все особенности оригинальных форм. Он сумел передать гнетущую тяжесть белых стихов байроновой „Тьмы“:

I had a dream, which was nor all a dream.
The bright sun was extinguish'd...

Он с замечательным мастерством передал и стройные дистихи Римской Элегии Гете, и бегущий ускользающий размер песенки Клерхен из Эгмонта и диалогически изменчивый метр Фауста и, наконец, даже такие прихотливо-изломанные ритмы,

как разговорная речь гейневской Книги песен или капризный размер Альфреда Миоссэ, прерывающий краткими срезанными строками основной четырехстопный ямб песни Фортунио.

В плеяде великих мастеров нашей романической прозы Тургенев несомненно—первый знаток стихосложения.

Стоит перечесть его письмо к юноше Константину Леонтьеву, приславшему ему поэму в гекзаметрах, чтобы убедиться в тонкой и точной осведомленности Тургенева во всех тайнах античной и новой метрики. Это целое рассуждение о гекзаметре с подробным указанием всех средств к повышению его гибкости и разнообразия, с изложением законов, превращающих гомеровский размер в пентаметр, с анализом метрических свойств новых языков и всех условий их музыкальности, разрешающих приравнивать ударные слоги к древним долгим. Следуют примеры и указания на гекзаметры Воейкова, Гнедича, Жуковского. Все письмо обильно пересыпано образцами различных метрических схем, превращающих этот ответ литературному дебютанту в интереснейшую страницу по теории поэзии.

Вот одно из многочисленных указаний Тургенева об искусстве неполных гекзаметров.

„Должно стараться, чтобы продолженный слог—слог представляющий собою два коротких слога, имел либо значение в стихе, как напр.

— — — — —
Только и было, что пять и т. д.

Либо чтоб за ним следовал знак препинания, что позволяет голосу остановиться, как напр.:

— — — — —
Ягод багровых пучки выставляла Ландышей
скромных...

Но, повторяю, правила для употребления этой вольности должны находиться в ухе поэта, и если вы на свое ухо не надеетесь, пишите, так и быть, исключительно полными гекзаметрами. Но где больше труда—больше и чести“.

Такими указаниями пересыпано все письмо. Чувствуется, что Тургенев в совершенстве изучил контрапункт стиха и владеет его высшими трудностями.

Он сохранил до конца этот пристальный интерес к звучанию стиха. С. Л. Толстой рассказывает, как в Ясной Поляне Тургенев в разговоре с его отцом обращал внимание на звуковую изобразительность пушкинских стихов, как бы передающих „гром пушек“:

И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена...

Он отмечал также, что иногда рифма придает особую прелесть некоторым выражениям, как, например, рифма „странен“ и „ранен“ в том месте, „Евгения Онегина“, где Пушкин пишет про убитого Ленского:

„Недвижен он лежал и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был на вылет ранен,
Дымясь из раны кровь текла“¹⁾.

Таковы были тонкие замечания Тургеневастиховеда.

При этом он был знатоком музыки. На всех этапах своего жизненного пути—в Петербурге, где он знакомится с Полиной Виардо, в Спасском, в Бадене, в Париже, в Куртавенеле или в Буживале, он окружает себя музыкантами и часть сво-

¹⁾ С. Л. Толстой, Тургенев в Ясной Поляне, „Гол. Мин.“, 1919, I—IV.

его дня превращает в концерт. Это важный момент в истории его творчества. Тургеневские вечера уходили почти всегда на слушание музыки. Приступая по утрам к писательской работе, он был еще полон струнных звуков и пропетых слов вчерашнего вечера. Удивительно ли, что его создания полны реминисценциями этих концертов?

Если подвергнуть сравнительному музыкальному анализу его страницы, в них несомненно обнаружатся впечатления и воспоминания этих досугов меломана. В кантате Лемма раскроется, быть может, отзвук Баховской магнификаты, в Песни торжествующей любви отголоски звуковой дьявольщины Паганини или острый эротизм рояльного сатаниста Листа, в дуэте буколических старииков—старинные имитации Моцарта или Рамо, а в ритме некоторых строф Сенилий воспоминания о трагическом Глюке. Во всяком случае, постоянное питание его творчества духом музыки должно было сообщить глубокую тональность его лирическим страницам.

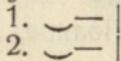
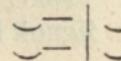
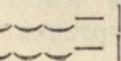
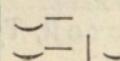
Отсюда богатейшая ритмика его последней поэмы. Он ввел в нее все стихотворные размеры с самыми разнообразными нюансами и оттенками.

Здесь прежде всего классический размер русской метрики—ямб. Тургенев дает несколько великолепных образцов ямбического метра. Таков в „Нимфах“ вырвавшийся стих:

Живая алость обнаженных тел,
или в очерке „Камень“ завершение одной из фраз:

И весь горел огнистыми цветами.

В обоих случаях пятистопные ямбические стопы перерождаются по обычному закону в пэон 4-го вида. Получаются схемы:

1.  |  |  |  | 

Тургенев ценил и четырехстопный ямб, этот органический размер русской поэмы. Он широко им пользовался в ранний период, в эпоху „Помещика“ и „Разговора“. Уже тогда он мог бы повторить за другим поэтом:

Мой быстрый ямб четырехстопный,
Мой говорливый скороход.

Прекрасный образец четырехстопного ямба, не растворенного пиррихиями, дает он в рассказце „Повесить его!“ Это—классический тип пушкинского ямба, напоминающий стих полтавского боя, быстрый, стремительный, уносящийся без удержанья в смене легких односложных слов:

— | — | — | — | —
Весь штаб помчался вслед за ним.

Это—не единственный случай четырехстопного ямба в „Стихотворениях в прозе“. В „Старике“ находим ямбическое двухстишие, завершенное пэоном 4-ым:

— | — | — | —
Сожмись и ты, уйди в себя,
— | — | — | —
В свои воспоминанья...

Чисто ямбическое двухстишие без нюансировки пэонами улавливаем в „Нимфах“. Это легкий трехстопный ямб:

Я слышал за собою
Неровный длинный вздох...

Прекрасное ямбическое двухстишие классического четырехстопного типа с замечательно удачным пэоном, как бы вносящим спокойствие и плавность в иконописные контуры, встречаем в „Христе“:

Глаза глядят немного ввысь
Внимательно и тихо.

Некоторая перестановка ударений на последних слогах сообщает простую торжественность религиозного раздумия начальным словам „Молитвы“:

О чём бы ни молился человек,
Он молится о чуде...

Увеличивая количество стоп в ямбическом размере, Тургенев сообщает своим стихам более эпический тон. Это достигается уже пятистопными ямбами, обычно смягченными пэоническими сочетаниями. Таковы следующие строки в „Разговоре“.

— | — | — | — | —
Сереют груды скученных камней

или в „Старухе“:

— | — | — | — | — | —
и впереди опять темнеет яма.

*Пэоном в первом случае завершается стих, во втором открывается. Промежуточным пиррихием смягчается очерк фразы в пятистопном ямбе „Монаха“:

— | — | — | — | — | —
Он жил одною сладостью молитвы.

Тип такого пятистопного ямба обычен для фразы „Сенилий“. Он встречается в отрывке „Мы еще повоюем“:

Стрелою уходила в даль дорога,

или же в знаменитом „Как хороши, как свежи были розы“:

Мороз скрипит и злится за стеною...

Один из лучших образцов этого пятистопного ямба Тургенев дает в фантазии „Конец света“, в достигающей поразительного эффекта фразе:

И треск, и гром, и тысячегортанный
Железный лай...

Наконец, мы находим в „Стихотворениях в прозе“ и ямбы шестистопные с обычными пэоническими видоизменениями. Таков, напр., в „Восточной легенде“ стих:

Листва | на нем была лазоревого цвета

или же в „Нимфах“:

Игривее ручьев, болтавших под травою.

По той же схеме располагается восклицание:

Как чист и нежен облик юного лица!

Так разнообразится пэонами различных видов или пиррихиями ямб ритмической прозы Тургенева. Он являет в этом разнообразии, все органические свойства русского ямба с его тенденцией к сочетанию своих стоп с другими размерами; ведь по открытому Андреем Белым закону, „чисто выдержанного ямба не существует в русском языке вовсе; почти всегда мы имеем комбинацию ямба с пэоном, пиррихием, спондеем и т. д.“ (Символизм, 256).

Из двухсложных стоп хорей встречается также в метрике „Стихотворений в прозе“. Таковы чистые, не осложненные обычными анапестическими видоизменениями, строки „Конца света“, где четырехстопный хорей сменяется трехстопным:

— | — | — | —
Это небо точно саван.

— | — | —
Умер воздух, что ли?

Встречается у Тургенева и более сложный пятистопный хорей с переходом в пэон 1-го вида:

— | — | — | — | —
В темной комнате горит одна свеча.

Часто этот плясовый размер древних, этот метр быстроты и беглости, служит Тургеневу в соответ-

ствующих случаях изображения проносящихся быстролетных явлений:

Вдруг вдоль улицы раздался
Дружный конский топот.

(„Повесить его!“)

Из трехдольников в „Стихотворениях в прозе“ часто попадаются анапесты и амфибрахии. Рассказ о быстром и внезапном эффекте естественно облекается анапестом. Размер этот встречаем в „Восточной легенде“:

Вдруг — | — | — | — | — |
Вдруг до слуха его долетел хриплый крик

или же в описательных строках „Деревни“:

— | — | — | — | — |
На завалинках кошки свернулись клубочком.

Пятистопный анапест встречается в пейзажном описании отрывка „Роза“ (при недостающих в первой строке двух начальных стоп):

— | — | — | — |
... Сад перед домом горел и дымился,
Весь залитый пожаром зари и потопом дождя.

Иногда в описаниях встречается редкое сочетание анапеста с амфибрахием:

— | — | — | — | — |
Одноцветное небо висит над нею как полог.
(„Конец света“).

Часто встречаются и самостоятельные амфибрахии. Такова начальная строка „Старухи“:

Я шел по широкому полю один,

или в апокалиптической фантазии о последней космической трагедии:

Мне тошно на сердце от этого писку.

Реже встречается дактилические стопы. Но и они здесь имеются и даже слагаются подчас в чи-

стейшие, безукоризненные гекзаметры. Двухстопный дактиль находим в богатой ритмами фантазии „Конец света“:

— ∕ ∕ | — ∕ ∕ | —
Все задрожало вокруг...

В другом очерке находим образцовый гомеровский гекзаметр из пяти дактилических стоп и шестого спондея:

— ∕ ∕ | — ∕ ∕ | — ∕ ∕ | — ∕ ∕ | — ∕ ∕ | — ∕
Долгое время он жил припеваючи, но понемногу...
„Дурак“).

Особенно изобилует метрическими фразами жуткая поэмка об окончании света. На одной страничке здесь дана богатейшая коллекция стихотворных размеров:

Стены вымазаны белой краской. (Хорей с пэоном 3-го вида).

Перед домом голая равнина. (Хорей с пэоном 3-го вида).
Одноцветное небо висит над нею, как полог (Анапест с амфибрахием).

Они ходят вдоль и поперек

Молча, словно крадучись. Они

Избегают... (Хорей с первой анапестической стопой
в 1-ом стихе).

Мне тошно на сердце от этого писку. (Амфибрахий).

Как душно! Как темно! Как тяжело! (Ямб с пэоном 4-ым)
Это небо точно саван...

Умер воздух, что ли? (Хорей).

Гляньте! Гляньте! Земля провалилась. (Анапест).

Мы все столпились у окна. (Ямб).

Это море! подумалось всем нам в одно и то же мгновенье. (Анапест с амфибрахием).

Оно сейчас нас всех затопит. (Ямб).

Оно растет, растет громадно. (Ямб).

Оно летит, летит на нас! (Ямб).

Все задрожало вокруг. (Дактиль).

И треск, и гром, и тысячегортанный,

Железный лай... (Ямб)

Едва переводя дыханье, я

Проснулся... (Ямб).

Так в маленьком отрывке перед нами проходят все размеры русского стиха в самых разнообразных сочетаниях. Ранняя работа Тургенева в области метрики сказалась в его поздней поэме, преобразив его обычную музыкальную прозу до степени новой певучей и гибкой поэтической формы.

2

В эпоху написания своих „Сенилий“ (за два месяца до начала работы над ними) Тургенев прочел присланный ему сборник стихотворений политических заключенных. „Нет, — пишет он по поводу этой книги Драгоманову—поэт этой эпохи Русской народной жизни еще не пришел... Всякий пострадавший имеет полное право проклинать „тиранов“; но если он делает это в стихах—то пусть его проклятие будет столь же красиво, сколь и сильно — или пусть он проклинает прозой“¹⁾.

Здесь полностью сказалось благоговейное отношение Тургенева к стиху, как к высшей форме речи. Этим убеждением запечатлена его последняя поэма.

Своеобразнейшая словесная ткань „Сенилий“ приближается к размерам народной поэзии или свободного стиха. Тонкими приемами нюансировок и комбинаций различных размеров Тургенев достигает подчас этих непосредственных эффектов устной поэзии. Таковы, напр., соединения пэонов 3-го вида с хореями в очерке „Маша“:

И с — | — | — | —
Й с чéго ей было помирать-то?

¹⁾ Письмо к М. П. Драгоманову 19 дек. 1877 г.

или там же:

Да ладонью по земле как хлопну!

Целый отрывок приобретает здесь свободный размер народного стиха. Словно бурлацкая песня слышится в рассказе крестьянина:

Заплакал я тутотка, сел на избяной пол
Да ладонью по земле как хлопну!
Ненасытная, говорю, утроба!
Сожрала ты ее, сожри ж и меня...

Часто проза Тургеневских „Сенилий“ приобретает ритм свободного стиха, приближаясь к форме поэм Верхарна или Анри де-Ренье. Вне определенного, законченного и точно зафиксированного метра она дышит биением внутреннего ритма, располагающего ее фразы по схеме маленьких поэм, написанных по принципу *vers libre*'а.

То нимфы, нимфы,
Дриады, вакханки,
Бежали с высот в равнину...
Локоны вьются по божественным головам,
Стройные руки поднимают венки и тимпаны.
И смех,
Сверкающий, олимпийский смех,
Бежит и катится вместе с ними.
Впереди несется богиня.
Она выше и прекраснее всех,—
Колчан за плечами, в руках лук,
На поднятых кудрях серебристый серп луны.
Диана это ты?

Я слышал за собою
Неровный длинный вздох,
Подобный трепетанью
Лопнувшей струны,
—И когда я обернулся снова
Уже от нимф не осталось следа.
Широкий лес зеленел попрежнему
И только местами
Сквозь частую сеть ветвей

Виднелись, таяли клочки
Чего-то белого.
Были ли то туники нимф,
Поднимался ли пар со дна долин—
Не знаю.
Но как мне было жаль исчезнувших богинь!

Последняя строка представляет собой шестистопный ямб с обычными пэонами. Но большинство строк не представляет законченных размеров и выражает общую лирическую напевность отрывка. Ту же форму свободного стиха находим и в других Сенилиях. ДиФирамбическим тоном звучит отрывок из „Двух четверостиший“:

Он утешил нас в нашей печали,
В нашем горе великом!
Он подарил нас стихами
Слаще меду, звучнее кимвала,
Душистее розы, чище небесной лазури!
Несите его с торжеством,
Обдавайте его вдохновенную голову
Мягкой волной фимиама,
Прохладайте его чело
Мерным колебаньем пальмовых ветвей,
Расточайте у ног его
Все благовонья аравийских мирр!
Слава!

Пришлось бы выписывать из этой последней Тургеневской поэмы целые страницы, как „Лазурное царство“ или „Как хороши, как свежи были розы“, чтобы привести лучшие образцы этой своеобразной поэтической речи. Ограничимся еще двумя отрывками.

Передо мною,
То золотом, то посеребренным морем
Раскинулась и пестрела
Спелая рожь.
Но не бегало зыби по этому морю;
Не струился душный воздух:
Назревала гроза великая.

Солнце еще светило горячо и тускло;
Но там за рожью,
Не слишком далеко,
Темно-синяя туча лежала грузной громадой
На целой половине небосклона.
Все притаилось.
Все изнывало под зловещим блеском
Последних солнечных лучей...
Только где то вблизи
Упорно шептал и хлопал
Одинокий крупный лист лопуха.
Как сильно пахнет полынь на межах!
Я глядел на синюю громаду
И смутно было на душе.
Ну скорей же, скорей!..
Сверкни золотая, змейка,
Дрогни гром!
Двинься,
Прокатись, пролейся, злая туча,
Прекрати тоскливое томленье!

И наконец, в маленьком очерке „Камень“, звучит та же напевность поэмы:

Видали-ли вы старый серый камень
На морском прибрежье,
Когда на него в час прилива
В солнечный весенний день,
Со всех сторон бьют живые волны—
Бьют и играют
И ластятся к нему—
И обливают его мшистую голову
Рассыпчатым жемчугом блестящей пены.

Две эпохи в поэзии прошлого столетия—романтизм и символизм—разрабатывали аналогичную форму поэмы. Так „Гимны ночи“ Новалиса, напечатанные в Athenäum'е в виде обычных прозаических отрывков, отмечали своим рукописным начертанием внутренний ритм своеобразного стиха:

Welcher Lebendige,
Sinnbegabte
Liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen

Das verbreiteten Raums um ihn
Des allerfreuliche Licht—
Mit seinen Stralen und Wogen,
Seinen Farben
Seiner milden Allgegenwart
Im Tage.

Так у Анри де Ренье строки поэмы без рифм и без установленного размера прерываются и располагаются по законам внутреннего ритма:

J'ai cru voir
Ma tristesse debout sous les saules,
J'a cru la voir—dit-elle tout bas—
Debout auprès du doux ruisseau de mes pensées,
Les mèmes qu'elles tout un soir
Qu'au cours de l'eau passaient surnageantes des roses
Epaves du bouquet des heures blessées.

Целый ряд других поэтических средств вводится Тургеневым в словесную оболочку своих *petits poèmes*. Интересна их инструментовка. Тургенев особенно часто прибегает к аллитерациям. В описательных местах он группирует их для усиления звуковой картины. Три аллитерации (на *и*, на *у*, на *с*) сменяются в одной фразе: „целая цепь крутых уступов, самая сердцевина гор“. Или в другом отрывке смена аллитераций на *п*, на *м* и на *г* „и над этой песчаной пустыней, над этим морем мертвого праха, высится громадная голова египетского сфинкса“. Часты аллитерации на *с*: „Любовь... сильнее смерти и страха смерти“; скатились две скучные, страдальческие слезинки“. „Чудится скучный старческий шепот“; „снотворная сырость“; „скатерть свинцового цвета“. „Закапали слезы на сухую, седую пыль“. Удачного эффекта достигает аллитерация на *з* и *л*: „она смотрит злыми, зловещими глазами, глазами хищной птицы“ или же звуковые повторения: „темная, теплая ночь“ или „круто кувыркнувшись“.

Еще чаще прибегает он к приёмам звукоподражаний: „И грохочет Финстерааргорн“... „Звякал небольшой колокол у кормы“. Впечатление хрустящего полета большого насекомого достигается сочетанием шипящих (ж, ш) со свистящим с: „В комнату с сухим треском влетело большое насекомое, вершка в два длиною... влетело, покружилось и село на стену“. Плавные л и р замечательно сочетаются для изображения легкого журчания; „болтали проворные ручьи“. Эффект большой силы и гулкого звона достигается соединением з и л (как мы уже видели в одном из примеров аллитераций): „Раздался зычный голос, подобный лязгу железа“.

Внезапно поднявшийся на улице шум выражается скоплением свистящих (с, з), шипящих (ш, ж) и вызывающим представление грохота звуком р: „Слышны жалобные стоны, ярые ругательства, взрывы злорадного смеха“. Так же выразительны и живописны в звуковом отношении следующие части фраз: „торопливый топот легких шагов“; „упорно шептал и хлопал одинокий крупный лист лопуха“ или же приведенный выше ямб:

И треск, и гром, и тысячегортанный
Железный лай...;

В этой инструментовке особенно удачны аллитерации на л для выражения ликования, любви, веселья, ласки и ассонансы на у при настроении уныния, усталости, умирания, грусти. Это как бы естественная инструментовка соответствующих настроений. Так на л инструментованы все стихотворения о любви—„Лазурное царство“, заключительная строка к Н. Н. (Елисейские поля, Глюковские мелодии, беспечально) или „Воробей“ где в первых строках трижды приведено слово аллея,

а в последних любовь (любовь сильнее смерти, только любовью, любовный порыв).

Также органически связан здесь звук *у* с описаниями смерти. В „Цыганах“ Пушкина Вячеслав Иванов отметил это предпочтение звука *у*, глухого и задумчивого, выростающего в завершительных строках поэмы до трагического ужаса:

Живут мучительные сны.

Замечательно, что одна из самых трагических страниц „Сенилий“ *Старуха* инструментована вся на преобладании этого грустного и жуткого звука. Основной мотив здесь: не уйдешь! Основная мысль: судьба. Основной образ: старуха. Нетрудно убедиться, что через всю инструментовку этого отрывка проходит этот звук уныния и ужаса, как бы сопровождая своим гудящим стоном наростающую смертельную тоску..

Тот же звук *у* очевидно преобладает во всех страницах „Сенилий“ о смерти (Соперник, Конец Света, Насекомое, Последнее Свидание—особенно в момент вторжения смерти). Всюду этот макабрский звук вводит в сумрак загробного мира, как гулко-протяжная нота Реквиема.

Отличительная черта этой ритмической прозы— сочетание в одной метрической фразе двух, а иногда и трех размеров без нарушения стихотворной цельности данной строки. При этом, вполне в духе русского стиха, определено сказывается склонность к пэонам (особенно 3-го вида). Мы встречаем их сочетание с анапестом.

Синеватая черта большой реки.

Иногда пэоны 2-го вида переходят в амфибрахий:

Опрытные амбарчики, клетушки.

Но чаще всего, конечно, в пэоны переходят ямбы:

И думается мне: к чему нам тут
И крест на куполе Святой Софии...

Переход ямба в пэон 4-го вида напоминает пушкинскую манеру:

Передо мной стоит старуха (Тургенев).
Передо мной явилась ты (Пушкин).

Недаром одно из тургеневских „стихотворений“ начинается пушкинским ямбом и носит его как заглавие:

Услышишь суд глупца..,

При всем разнообразии размеров и богатстве стилистических приемов и средств, в ритмике Тургеневской прозы можно уловить некоторые отличительные черты и господствующие тенденции. Знаменательно и типично его влечение к длящимся, медленным и плавным размерам—почти неизбежное перерождение стремительных ямбов и прерывистых хореев в текущие, лениво катящиеся пэоны, пристрастие к различным трехсложным размерам, пользование струящимися гекзаметрами и медлительными ритмами фольклора. Это сообщает ритмике „Сенилий“ некоторую замедленность, темп задумчивой, созерцательной или ласковой беседы, заглушенный тон интимного признания или исповеди. Вслушиваясь в эти воздушные, медленно упывающие, певуче модулирующие переливы фраз, вспоминаешь подчас другие тургеневские стихи:

...И предсмертной тишины
Не смутив напрасным стоном,
Перейду я в мир иной,
Убаюкан легким звоном
Легкой радости земной.

Так определение законов сложной инструментовки „Сенилий“ несколько раскрывает интригующую тайну поразительной напевной ритмичности тургеневской прозы.

II

КОМПОЗИЦИЯ

Стихотворения в прозе были написаны главным образом в 1878 г. (тридцать шесть стихотворений) и 1879 г. (12 стихотворений). К ним были прибавлены одно стихотворение в 1881 г. („Молитва“) и одно в 1882 г. („Русский язык“).

Таким образом последняя поэма Тургенева писалась постепенно. План ее не был обдуман и разработан заранее. Он только смутно предчувствовался Тургеневым, когда он набрасывал первые стихотворения всего цикла. Так в эпоху работы над первой главой „Онегина“ Пушкин еле различал „сквозь магический кристал“ план, действие и перспективу своего романа. В обоих случаях в процессе работы вызревал и определялся ее внутренний строй. И так же, как годы, потраченные Пушкиным на писание Онегина, отражали на романе текущие впечатление поэта, постепенно уясняя план всего произведения, так и эпоха написания «Стихотворений в прозе» безпрестанно отлагала на них следы новых раздумий и жизненных фактов, уясня и общий план намеченного цикла.

В результате эти заметки из записной книжки писателя равномерно расположились вокруг основных замыслов последней тургеневской философии. Этим определилась композиция „Сенилий“, придающая собранию отрывков и заметок характер, смысл и значение цельной философской поэмы.

Каждая основная тема получает здесь три разработки. Стихотворение в прозе группируются по три вокруг главных замыслов. Получаются законченные триптихи. Главные из них: Россия, Христос, Конец света, Рок, Природа, Любовь, Смерть, Безверие и друг.

Проследим преломление основных тем в этой трехгранной призме художественной разработки.

Первый триптих: Россия. Он состоит из стихотворений „Деревня“, „Сфинкс“, „Русский язык“. Это триптих основной. К нему относятся первое и последнее стихотворения всего цикла. Обработками этого замысла открывается и завершается вся рубрика „Сенилий“. В первом стихотворении дана поразительная по свежести своей живописи картина: „на тысячу верст кругом Россия — родной край“... Вторая часть триптиха — „Сфинкс“. Это раздумье о вечной загадочности облика и характера русской нации, далеко еще не разгаданной славянофильством. Наконец, третья часть — классические шесть строк о русском языке. Духовное творчество нации — ее язык свидетельствует о величии ее призвания даже в дни тягчайших раздумий о судьбах родины.

Второй триптих: Христос. В тени Тургеневского творчества росла эта тема его вечных раздумий. В последней поэме она раскрыла триптих о Христе:

Я видел себя юношой,
Почти мальчиком,
В низкой деревенской церкви.
Красными пятнышками
Теплились перед старинными образами
Восковые тонкие свечи.
Радужный венчик
Окружал каждое маленькое пламя.
Темно и тускло было в церкви...

(„Христос“).

И вот подходит Христос: „лицо как у всех,— лицо, похожее на все человеческие лица“. Такое лицо у полунищего мужика, принявшего в дом сироту-племянницу ценою отказа от соли на похлебку („Два богача“); такое лицо и у солдатика Егора, идущего на виселицу по оговору шалой бабы со словами:— „Скажите ей, ваше благородие, чтоб она не убивалась. Ведь я ей простили“. (Повесить его!).

Третий триптих: Природа. Глубокое равнодушие Великой Зиждительницы ко всем ее созданиям и равенство всего живущего перед ее лицом—вот тема трех стихотворений: „Природа“, „Морское плавание“, „Собака“.— „Все твари—мои дети, и я одинаково о них заботчусь и одинаково их истребляю“—таковы слова величавой женщины в зеленой одежде. Для нее равноценны беседующий с ней Тургенев и спасающаяся от удара блоха грустящий писатель на палубе парохода и жалобно, прижавшаяся к нему маленькая обезьянка („Морское плавание“), старый мыслитель и его верный пес, одинаково прислушивающиеся к ропоту бури за стеною. („Собака“).

Четвертый триптих: Судьба. Это прежде всего резко высеченный барельеф „Necessitas—Vis—Libertas“—группа из трех фигур: бессильно мечущаяся зрячая девочка Свобода в тисках слепой силы и железной необходимости. Это затем „Два брата“—видение двух Ангелов—Любви и Голода, общая цель которых: „нужно, чтобы жизнь не прекращалась“. Это, наконец, трагическая миниатюра „Щи“; да, нужно, чтобы жизнь продолжалась: „Вася мой помер—с живой с меня сняли голову, а щам не пропадать же“... Такова бытовая иллюстрация к барельефу о Необходимости.

Пятый триптих: Любовь. В центре его—дифирамб Полине Виардо, некая песнь торже-

ствующей любви: „Стой!“ Ей сопутствуют две маленькие поэмы „Голуби“ и „Воробей“, раскрывающие всю глубину той любви, что сильнее смерти и страха смерти

Шестой триптих: Античные песни. Он открывается видением „Нимфы“—новым сказанием о том, как боги уходят. Он развивается в фантазию о древнейшей поре счаствия, о лазурном царстве, и завершается женским обликом, проходящим по жизни, как тени в Елисейских полях „под важные звуки Глюковских мелодий“ (Н. Н.).

Во всех трех очерках чувствуется то влечение к древности, которое сказалось в раннем стихотворении Тургенева „К Венере Медицейской“ и в его поздней статье о Пергамских раскопках.

Седьмой триптих: Безверие. Три фрагмента составляющие его: „Монах“, „Молитва“, „Что я буду думать?“ Это три записи постоянных раздумий Тургенева о безответности молитвы и загробной пустоте.

Восьмой триптих: Старость. Он составлен из трех фрагментов на тему о необходимости уйти на склоне лет в свои воспоминания, в минувшую, все еще пахучую и свежую жизнь: „но будь осторожен, не гляди вперед, бедный старик!“ („Старик“). Та же тема проходит через стихотворения „Камень“ и „Как хороши, как свежи были розы“.

Девятый триптих: Смерть. Ужасная старуха толкает к черной яме; если ты остановишься, яма приползет к тебе под макабрский смех страшной спутницы („Старуха“). Но смерть примиряет: высокая тихая белая женщина сводит снова руки Тургенева и умирающего Некрасова („Последнее свидание“). И наконец, третья створка триптиха „Насекомое“,—жуткое изображение обреченных на смерть, не ведающих о своей части.

Десятый триптих: Апокалипсис. Три картины гибели человечества: гениальный очерк „Конец света“, напоминающий леденящие видения апостола Иоанна на Патмосе; торжественная и медленная гибель земли под царственной пеленой вечного снега („Разговор“) и третья—„Черепья“—бредовое видение о живых людях с обнаженными черепами вместо лиц.

Таковы основные темы этой поздней поэмы. По принципу таких триптихов располагаются и остальные стихотворения. Получается пять новых трилистников: Три драмы („Маша“, „Роза“, „Памяти Вревской“), Три портрета („Довольный человек“, „Дурак“, „Эгоист“), Благодетельность („Нищий“, „Милостыня“, „Пир у верховного Существа“), Три сатиры („Восточная Легенда“, „Два четверостишия“, „Враг и друг“), Житейская пошлость („Корреспондент“, „Услышишь суд глупца“, „Житейское правило“).

Пять стихотворений не вошли в эти триптихи. Но они к ним близко примыкают. „Соперник“ собирает и углубляет рассеянные по другим отрывкам черты и предчувствия о загробной жизни. Диалог „Чернорабочий и Белоручка“ намечает глубокий разлад теоретиков всеобщего счаствия и косной простонародной массы, приближаясь к раздумьям о народе-сфинксе. Краткая заметка „Завтра! Завтра!“—размышление о вечных иллюзиях и обманчивых надеждах на будущее—как бы дополняет старческий догмат Тургенева о необходимости жить исключительно настоящим. „Мы еще повоюем!“—бодрый, мужественный вызов вечному призраку Смерти. И наконец, „Посещение“—гимн творческой фантазии, духу красоты, искусства, созидательных радостей, той высшей жизненной

истине, которая в самые тягостные минуты спасала Тургенева от отчаяния¹⁾.

Так раздумия предсмертных годов определяли план этого лирического интермеццо. Здесь Тургенев дает окончательные ответы на возникавшие уже в его ранних созданиях вопросы и недоумения. Замечательно, что уже в его первых поэмах наметились темы, прозвучавшие такой завершающей мудростью в песнях его старческих раздумий.

Первое из „Стихотворений в прозе“ „Деревня“ отдаленной прелюдией звучит уже в первой поэме Тургенева:

О, Русь! Люблю твои поля,
Когда под ярким солнцем лета,
Светла, роскошна, вся согрета
Блестит и нежится земля.
Люблю бродить в лугу росистом
Весной, когда веселым свистом
И влажным запахом полна
Степей живая тишина...

Эта тема проходит через все „Записки Охотника“, осложняется философскими спорами в романах Тургенева и завершается тремя фрагментами „Сенилий“, отмечающими с изумительной полнотой, сосредоточенностью и четкостью три основных мотива вечного творческого помысла Тургенева: Россия. Конкретная любовь к пейзажной, осязательно прекрасной, солнечно-степной Руси затемняется тяжелым раздумьем о загадочном облике народа-сфинкса, чтоб окончательно утвердиться на вере в высокое духовное творчество нации.

1) Из двух, не вошедших в окончательный цикл „стихотворений“ (см. у М. Гершензона „Русские Пропилеи“, III 52—53). Порог наиболее близок к триптиху „Россия“, а Скем спорить к „Трем сатирам“).

С этой темой близко связана другая, вечно увлекавшая Тургенева:—природа. Здесь сосредоточилась своеобразная драма его духа. Тургенев вечно переживал безнадежную любовь к природе, считая ее безответной и бездушной. Уже в ранних поэмах он свежими, живыми подлинно творческими словами говорит о том, как

Здоровая земля, блестит и дышит
И млеет и зародышами пышет.

Но рядом с этим, какое сознание бездушности этой красоты, какая грусть перед ее вечным молчанием:

Боже мой!
Как равнодушна, как нема природа!

Таков в ранней поэме Тургенева мотив одного из его последних отрывков.

Таким же завершающим звеном в целой цепи долголетних раздумий служит триптих о Христе. Замечательно, что первые напечатанные страницы Тургенева—его отчет о книге „Путешествие к святым местам русским“—были проникнуты тем евангельским духом, который сказался впоследствии в „Живых мощах“ и „Христе“.

И, наконец, даже тема Апокалипсиса, разработанная трижды в „Стихотворениях в прозе“ привлекала Тургенева и в молодости. Еще в 1846 г. он переводит замечательный отрывок из Байрона „Тьма“—описание медленного умирания земли:

И мир был пуст,
Тот многолюдный мир, могучий мир
Был мертвой массой, без травы, деревьев,
Без жизни, времени, людей, движенья.
То хаос смерти был...

В своей последней поэме Тургенев дает ответы на все возникавшие перед ним ранее вопросы,

как бы разрешает сомнения всех своих прежних исканий. Не приходится, конечно, настаивать на том, что и остальные темы последних триптихов—Любовь, Смерть, Судьба, Старость—занимали и мучили Тургенева на протяжении всего его творческого пути.

Такова архитектоника поэмы. Разложить ее накопляющиеся постепенно строфы-песни по основным линиям своего последнего мировоззрения, сгруппировать художественные фрагменты вокруг нескольких доминирующих тезисов своей поздней философии, руководясь преимущественно стройностью троекратных вариаций каждой главной темы—таков выработанный Тургеневым в процессе написания „Сенилий“ органический закон их внутренней композиции.

Каковы же эти основные линии и господствующие темы? Какие центральные стержни поддерживают разветвления этой архитектуры? Другими словами—в чем сущность последней философии Тургенева?

III

ФИЛОСОФИЯ

1

Абрис последней философии Тургенева четко вычерчивается в набросках его „Сенилий“. За отдельными образами, эпизодами, лицами и видениями здесь в отчетливых схемах выступают господствующие думы его позднего исповедания.

Это прежде всего—ужас перед мировой пустынностью. Бездущие космоса, его полное безучастие к томящейся личности и невозмутимое безразличие пред остройшими драмами духа вызывали в Тургеневе чувство смертельной тоски и потребность

ответить презрительным молчанием на вечное равнодушие неведомого.

Но помимо его воли, ужас охватывал его перед бесплодными пустынями мировых пространств. Ноггог *vacui*—вот его вечное ощущение при мысли о незаселенной бесконечности. С годами это смешанное чувство испуга, возмущения и отчаяния не переставало сгущаться, и в „Сенилиях“ явственно прозвучал стон одного из любимых трагических мыслителей Тургенева: „*L'infini de ces espaces sans bornes m'éffraye*“...

Но уйти за тесную ограду человеческой среды от этой ледяной бесконечности и равнодушия стихии Тургенев не мог. Он остро чувствовал неприглядность сгрудившейся людской массы и слишком явственно различал уродливые пружины ее движений и действий. С обидой и болью он слышал „суд глупца и смех толпы“, как отзвук современников на свои творческие поиски, раздумия и достижения. Он видел вокруг расхлеставшуюся волну тупости, клеветы, себялюбия и хищной хитрости, превратившихся в обычай, ставших житейским правилом. И в глубоком унынии, разворачивая темное полотно своей последней поэмы, Тургенев зачерчивал типические фигуры глупца или самодовольного себялюбца, как колоритные и показательные экземпляры своего вида и своей среды.

Но на фоне космической пустоты и людской неприглядности Тургенев различал те абсолютные ценности, ради которых стоило влечь свое тело через положенные десятилетия трудностей, мучений и дрязг. Какие-то значительные награды предоставлялись судьбою всем обездоленным и разочарованным. Да, мир пуст и Бога нет в нем, но облик Христа высветляет до конца этот темный путь. Пусть природа слепа и бездушна, но

искусство полно высшей одухотворенности, веющих прозрений и утешительных радостей. Пусть человеческая масса уродлива и мелка,—но зато какая неугасимая красота, какой очищающий смысл и творческая сила в облике любящей женщины. К ней молитва Тургенева: „Урони в душу мою отблеск твоей вечности!“

Этими ценностями утверждалось мировоззрение Тургенева. Сложное явление представляет собою христианство этого атеиста, как и самое неверие его, граничащее с мистицизмом. Приняв в качестве путеводного начала своих философских исканий господствовавшую в его зрелую пору веру в точное знание, Тургенев ощущал всегда глубокую неудовлетворенность перед окончательными выводами этого учения. Сочувственный читатель Revue Positiviste и почитатель Литтре, он постоянно влекся за точные грани системы, сжимавшей и урезывавшей какие то главные устремления его духа. Это недоверие к высшей мудрости опытной науки с годами росло и углублялось в нем, все настойчивее обращая художественную озабоченность Тургенева к миру неразгаданного и иррационального. Религиозная проблема стояла всегда, независимо от своего разрешения, в центре его духовных запросов. И кажется, самым показательным в этом отношении остается его заявление: „В мистицизм я не ударился и не ударюсь;—в отношении к Богу я придерживаюсь мнения Фауста:

Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen:
Ich glaub ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: Ich glaub ihn nicht“ ¹⁾.

¹⁾ Письмо к Герцену, 28 апр. 1862 г.

В этом скорее сказывается драма нёверующего, но религиозно настроенного духа, чем исповедание подлинной веры. Таким и было основное настроение Тургенева во все периоды его внутренней истории с некоторыми перевесами в ту или иную сторону.

Этим определились и его отношения к Христу. Здесь Тургенев оказался близок к Ренану, которого лично знал. Благоговейное отношение к личности Спасителя и непризнание его божественности, преимущественное приятие евангельской этики в ущерб мистике—вот какими чертами знаменуется Тургеневское христианство.

Оно рано дало о себе знать. Еще 17-летним подростком Тургенев открывает свои писания—как уже отмечалось выше—глубоко евангельскими страницами. Многозначительны эти ранние строки: „Какое неизъяснимо-величественное явление представляет нам история христианства! Двенадцать бедных рыбаков, не ученых, но сильных верою в Спасителя, проповедывают Слово Божие—и царства, народы покоряются всемогущему призванию, с радостью принимают Святое Евангелие, и через три столетия после того мгновения, когда совершилось великое дело искупления, уже по лицу почти всей тогда известной земли воздвигаются алтари истинному Богу“...

Этих первых строк Тургенева не вытравить из его литературного наследия. В своей первой статье он с глубокой любовью говорит о древних обителях и островных пустынях, о монастырях и пещерах, о подвигах отшельников и чудесах святителей. Он с благоговением приводит рассказ монастырского игумена о святом царевиче Иоасафе и выписывает песнь валаамских иноков о радости невечерней.

Поэтичность религиозных явлений всегда привлекала Тургенева. Пение церковной музыки, иконописные тона житий чуются за его страницами о Касьяне, Лизе или Лукерии. Рим поднимал в нем эстетикой культа религиозное настроение.— „Ни в каком городе,— пишет он в своих римских письмах,— вы не имеете этого постоянного чувства, что Великое, Прекрасное, Значительное—близко, под рукою, постоянно окружает вас и что, следовательно, вам во всякое время возможно войти в святилище“.

Но эта возможность не осуществилась для Тургенева: он не вступил в святилище. Он навсегда остался на его пороге с обнаженной головой, ищущим взглядом и безмолвными устами.

Его „Сенилии“ полны свидетельств об этой трагедии атеиста, тоскующего по молитвенному дару. Перед открывающейся пустотой загробного мира, перед невозможностью молитвы, перед вечным отсутствием или молчанием божества, Тургенев чувствует великую возрождающую силу в облике и слове Христа. Он до конца очеловечивает спасителя и в этом видит смысл и величие Его явления в мире.

К таким же высшим ценностям бытия относил Тургенев и всю сферу человеческого творчества. Религия искусства была его подлинным, ничем не омрачаемым исповеданием. Полотна старинной живописи, выглядывающие из всех его созданий, архитектурные шедевры итальянских зодчих, разбросанные по глохнувшим усадьбам его романов, музыка Моцарта, Глюка, Бетховена или Гайдна, постоянно звучащая с его страниц—вот та обедня, которую Тургенев никогда не устает служить своему богу.

В его „Сенилиях“ длится эта месса. Здесь звучит гимн „Богине-Фантазии“, здесь говорит он

о жителях того города, в котором отсутствие новых прекрасных стихов считалось общественным бедствием, вызывающим траур, слезы и молитвы на площадях. Наконец, здесь раздаются слова о преображающем действии музыки, преодолевающей косность всех законов необходимости. Пока звенит в воздухе „последний вдохновенный звук“, раскрывается до конца тайна поэзии, жизни, любви. „Вот оно, вот оно бессмертие! Другого бессмертия нет—и не надо“... Обновленное и взволнованное сознание приемлет мгновенный отблеск вечности.

Так высшее для Тургенева искусство—музыка—приобщает к бессмертию, как любовь, побеждающая „жало смерти“. Через последнюю поэму Тургенева снова проходит тема „Песни торжествующей любви“.

И снова с преображающей тайной музыки сливаются тайна победоносной любви. В фрагменте „Стой“ дан мгновенный портрет Полины Виардо, чей образ открыл Тургеневу третью великую ценность бытия.

Так разворачивается эта завершающая его жизненный опыт философия: бездушие космоса и неприглядность человечества заслоняются лишь евангельской действенностью или радостями творчества и цельной любви.

2

Два умственных увлечения Тургенева способствовали к концу его жизни кристаллизации этой мудрости: дружба с Флобером и чтение Шопенгауэра.

В 70-х гг. приятельские отношения Тургенева и Флобера перешли в тесную дружбу. Письма Флобера полны в эту эпоху упоминаний о „великом Тургеневе“, „славном Тургеневе“, „добром московите“. Они полны рассказов о совместных

поездках обоих писателей к Жорж Занд или Виардо, о их постоянных беседах, встречах и чтениях. В своих письмах Флобер восхищается „Вешними водами“ и „Несчастной“.

„Я провел вчера, — сообщает Флобер в одном из писем к Жорж Занд, — прекрасный день с Тургеневым, которому я прочел 115 уже написанных страниц Святого Антония. После этого я ему прочел приблизительно половину Последних Песен. Какой слушатель! и какой критик! Он поразил меня глубиною и четкостью своего суждения. Если бы все те, которые берутся судить о книгах, могли бы его слышать, — какой урок они бы получили! Ничто не ускользает от его внимания. К концу поэмы в сотню стихов он помнит слабый эпитет! Он дал мне относительно Святого Антония два-три превосходных указания о некоторых подробностях“.

В этих постоянных беседах, как и в письмах своих, Флобер должен был разворачивать целую философию безотрадности, близкую к последним воззрениям самого Тургенева. Это те же основы мизантропии, пессимизма, безверия и единственно возможной религии — культа искусства.

Люди вызывают в творце „Бувара и Пекюше“ глубокое отвращение: — „Непоправимое варварство человечества наполняет меня черной тоской“. „В воздухе столько глупости, что становишься свирепым“. „Никогда еще я не испытывал такого колossalного отвращения к людям! Я затопил бы человечество под своей рвотой!..“

С годами он чувствует себя все более одиночным. Единственное утешение среди надвинувшейся старости — уйти в воспоминания: — „О будущем у меня нет сведений, но зато прошлое встает передо мной словно в золотой дымке“...

Он глубоко чувствует „маккиавелизм природы“, как он пишет Ренану, и полную покинутость мира. Пред лицом этих фактов, бесплодными кажутся ему религия и метафизика.

И все же он не может оторваться от психологии святых, он даже чувствует в себе натуру священника, он преклоняется перед обликом Христа и завершает одну из своих прекраснейших легенд иконописной фреской, изображающей вознесение великого грешника в объятиях лучезарного Спасителя.

Тайна бесконечного тревожит его. Первопричины мироздания фатально непознаваемы: „Чем совершеннее будут телескопы, тем многочисленнее окажутся звезды. Мы осуждены влачиться в темноте и в слезах. Когда я гляжу на одну из звездочек млечного пути, я говорю себе, что земля не крупнее подобной искорки. И я, пребывающий одно мгновение на этой искорке,—что представляю я собой, что представляем все мы?.. Бесконечность поглощает все наши замыслы...“¹⁾

Но над всем господствует у Флобера культ прекрасного. Его религия сводится целиком к служению Богу-Красоте. Нужно всем пожертвовать искусству. Нужно добровольно отказаться от личного счастья и все свои силы отдать творчеству. Таков окончательно сложившееся исповедание флоберовской старости.

И часто, под непосредственным впечатлением таких бесед, Тургенев заносил в свой творческий дневник раздумия, вошедшие впоследствии в цикл его последних элегий.

Увлечение Шопенгауэром подвело прочное основание под эти личные настроения стареющего

¹⁾ F laubert. Correspondance, III, 329, IV, 95, 126, 153, 161, 232.

художника, мечтавшего в молодости о кафедре философии и даже подписавшего одну из своих ранних статей: „Кандидат философии Иван Тургенев“. Еще в 1862 г. он пишет Герцену по поводу грядущих судеб России: „Шопенгауэра, брат, надо читать поприложнее, Шопенгауэра“. Из книги, в которую жадно вчитывался в последнюю эпоху Тургенев, из „Мира, как воля и представление“ он узнал, что и глазам мудреца жизнь представляется беспрерывным и мучительным обманом, странной смесью глупости, злости и случайности. Голод, смерть, половой инстинкт—вот господствующие силы жизни. Пред лицом взаимно поedaющих друг друг живых существ Шопенгауэр считает бесчестным говорить о мудром и благом бого.

Мизантропия Тургенева получила здесь могучее подкрепление. Человеческий род, по Шопенгауэру, это только почва, на которой пышно расцветает торжество ошибки, глупости, эгоизма, злости и всякой мерзости. Отравление Сократа и распятие Христа — вот показательные черты человеческой совести.

„Главный источник величайших зол поражающих человека—это сам человек: *homo homini lupus*. Кто понял этот последний закон, для того мир представляется преисподней, более ужасной, чем дантовский ад, ибо здесь каждый осужден быть дьяволом своего ближнего... Несправедливость, крайнее неравенство, грубость, даже жестокость—вот, чем обычно определяются взаимные человеческие отношения; противоположные начала—исключение“. (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1859; II, 660-661) ¹⁾.

¹⁾ Все цитаты перевожу по этому третьему изданию, которое, вероятней всего и находилось в руках Тургенева

Ужас жизни повышается сознанием неизбежной смерти. Страх конца поддерживает в борьбе за существование. „Жизнь — море, полное скал и водоворотов, которые человек избегает с величайшей предосторожностью и бдительностью, хотя он и знает, что если даже удастся со всем напряжением и искусством миновать их, он с каждым шагом приближается к ужаснейшему кораблекрушению, самому полному, неизбежному и непоправимому, но к которому он все же не перестает грести — к смерти; в ней последняя цель мучительного странствия, более ужасная, чем все обойденные скалы“ (I, 368-369).

Основной тон книги Шопенгауэра глубоко созвучен голосу „Сенилий“. Тезисы обеих философий совпадают. Чувствуется, что стареющий Тургенев должен был с особенным вниманием вчитываться в главу „Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens“.

„Пробужденная из ночи бессознательного к жизни, личная воля находит себя в бесконечном мире, среди бесчисленных людей, ищущих, страдающих, заблуждающихся,— и словно пройдя через тягостный сон, она возвращается к прежнему бессознательному состоянию... Жизнь раскрывается, как вечный обман в великом, как и в малом. Она не сдерживает своих обещаний, за исключением лишь тех случаев, когда она хочет показать, насколько желаемое нами было мало достойно желания.

... Иллюзия расстояния показывает нам подчас поля блаженных, которые исчезают при нашем приближении, как оптический обман. Счастье находится всегда в будущем или в прошлом, а настоящее подобно маленькому темному облачку, гонимому ветром над освещенной солнцем долиной:

все перед ним и за ним блещет светом, только оно не перестает отбрасывать тень. Настоящее всегда кажется недостаточным, будущее неверно, а прошлое непоправимо" (II, 654—655).

Не художественными ли комментариями к этим страницам служат отрывки из „Призраков“, „Довольно“ и последних элегий в прозе?

Но и утверждающие начала Тургеневского мировоззрения укреплялись этой философией. И в ней красота и сострадание признаются освещающими началами, а гений и святой—искупителями мирового ничтожества. Даже бездушная природа, не признающая нравственного мира, враждующая с человеческой моралью (I, 331; II, 645), оправдана своей творческой способностью разукрашивать с мудрым вкусом каждый клочок земли, свободный от косолапых прикосновений „великого эгоиста“ (II, 460).

Но высшая ценность в искусстве. В нем все существующее достигает совершенного развития и полного цветения, очищаясь, сосредоточиваясь и углубляясь: „Наслаждение всем прекрасным, утешение созданиями искусства, восторг художника, заставляющий его забыть муки жизни,—вот великое преимущество гения, вознаграждающего его и за большее страдание, растущее пропорционально прояснению его сознания, и за пустынное одиночество среди несходной с ним толпы. Все это основано на том, что сущность жизни, воля, само бытие есть сплошное страдание, жалкое или ужасное, но созерцаемое в чистоте представления или сквозь искусство оно освобождается от мучительности и представляет зрелище полное глубокого смысла“ (I, 315).

Это особенно относится к музыке. Одинокое и великолепное искусство, „самое свободное и мо-

гущественное из всех“, раскрывает внутреннее ядро явлений и возносит свою значительность над всеми паясничаниями и муками жизни.

Так же глубоко и полно освящается жизнь состраданием. Это основное начало любви и первый импульс нравственности. Отсюда громадное жизненное значение христианства. В этике Шопенгауэра Евангелие занимает центральное место, как действенная философия добродетели. Образ Спасителя вызывает в скептической мудрости франкфуртского пессимиста глубокое благоговение и вносит озаряющие страницы в его угрюмую книгу. Сам Шопенгауэр отмечает родство своей системы с христианской догматикой в вопросах о наследственной вине, об искуплении, о грехе и возрождении, о вечной противоположности Адама и Иисуса.

И какие прекрасные, торжественные и проникновенные слова находит он, чтобы говорит „о христианском Спасителе, этом высоком образе, исполненном жизни, глубочайшей поэтической истины и высочайшего значения, который при совершенной добродетели, святости и возвышенности, стоит перед нами в положении высочайшего страдания“¹⁾.

Для нашего поколения Шопенгауэр перестал быть настольной книгой. Но людей Тургеневской поры он захватил, увлек и подчинил себе, как великое откровение новой жизненной мудрости. „Са те ва“, пишет скептический отрицатель Флобер об этом „пессимисте или скорее буддисте“. Рихард Вагнер требует, чтобы философия Шопенгауэра легла в основу будущей духовной куль-

¹⁾ Приводим этот отрывок в переводе А. А. Фета. „Мир, как воля и представление“. I, § 16, стр. 94.

туры. У нас Толстой разделяет это преклонение своих современников, долгое время находится под впечатлением учения Шопенгауэра о половой любви и заполняет свой „Круг чтения“ отрывками из его трактатов. Страхов признает его книгу одним из истинных чудес германского глубокомыслия, выражающим тайну человеческой души с незабываемой силой и ясностью. Фет проводит годы над переводом „Мира, как воля и представление“.

Но, быть может, Тургенев оказался одним из самых преданных адептов Шопенгауэра. Его последняя философия ковалась под тяжкими ударами этого безотрадного исповедания, и многие фрагменты „Сенилий“ кажутся заметками на полях Шопенгауэра.

Так определилось мировоззрение Тургенева в его последней поэме. Перед безнадежной пустотою неба, перед равнодушием природы и ужасом смерти, перед слепыми силами судьбы и ничтожеством людской среды, жизнь получает смысл лишь от глубокой душевной привязанности, от евангельской правды, от создания новой красоты. Любовь, кротость, творчество—вот, что надписывает Тургенев на своем светлом барельефе против пасмурного: *Necessitas—Vis—Libertas*.

Вот почему под тяжким бременем хаоса жизнь все-же прекрасна. Окруженная жуткой стихией небедомого, жестокого и бессмысленно истребляющего, она таит в себе силу какой-то скрытой правды и непонятного очарования. В этой огромной космической пустыне среди ужасов, гибелей и зол расцветает хрупкий, но магически прекрасный цветок человеческого бытия, полный огненных красок и пряных ароматов. Он еле держится

на своем тоненьком стебельке, он создан на мгновение и часто гаснет еще быстрее, и все же эта мерцающая искорка в ледяных потемках вселенского провала оправдывает его существование и сообщает ему искупительный смысл.

Такова последняя философия Тургенева, медленно вызревавшая в его новеллах, романах и драмах, чтоб с окончательной четкостью запечатлеться в гениальных сокращениях его предсмертной поэмы. Нужны были во всей их полноте впечатления этой богатой жизни и труднейшая художественная школа, пройденная Тургеневым, чтоб отлить заповеди этой отстоявшейся мудрости в их кристаллически твердую и чистую форму. Только ценою такого сложного опыта эти последние заветы о преображении житейской мутни и космического ужаса в высшие категории активной кротости, душевной страстности и творческой красоты облеклись прекраснейшими страницами ритмической прозы во всей русской литературе.

1918.

ТЕАТР ТУРГЕНЕВА

Il me semble que les qualités éminentes du talent de M.Tourguènef devraient lui assurer de grands succès au théâtre.

Prosper Merimée.

Театр Тургенева представляет любопытный парадокс в истории новейшей европейской сцены. 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 статичности, 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, Самойловы, Мартынов, Живокини, Садовский, Шумский, затем младшее, но еще заставшее его поколение в лице Давыдова, Варламова, Савиной, Федотовой, наконец, деятели другой эпохи, как Коммиссаржевская, Станиславский, Качалов, Ермолова — все они культивировали тургеневский репертуар и нередко создавали в нем свои лучшие образы. В историю 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 Венском Бург-Театре, в Парижском Théâtre Antoine, в Мюнхенском Kammerspiele, 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 осмеянного русского приживальщика. Европейская сцена широко признала Тургенева-драматурга, и целый ряд громких имен западного театра от Сальвини, Эрнесто Росси и Закони до Зонненталя, Антуана, Шарлотты Вольтер и Франциски Эльменрейх связан с тургеневским репертуаром. Кажется, ни один из русских драматургов не может похвастаться 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.

Пейзажист и элегик по преимуществу, кункта-тор в сфере художественных ритмов, портретист и созерцатель, враждебный всякому активизму,

Тургенев был чужд той напряженности фабулы, быстроты интриги, сгущенности красок, усиления и даже подчеркивания эффектов, которые требуются театральной оптикой. Мощь лепки, широкий размах драматической коллизии, героическая энергия сценической борьбы совершенно не были свойственны его медлительной артистической манере. В одном из его писем к г-же Виардо, оставшемся незамеченным и малоизвестным,—он как бы сам определяет сущность своей эстетики и природу своих художественных средств:

„Итак, Вагнер восторжествовал... Это возникает новое искусство. Я вижу аналогичные проявления даже в нашей литературе (последний роман Льва Толстого¹) имеет в себе нечто Вагнеровское). Я чувствую, что это может быть прекрасным, но это совершенно не похоже на все, что я любил когда-то, что я люблю до сих пор, и мне необходимо некоторое усилие, чтоб оторваться от моего *Sthandpunkt'a*. Я могу это сделать, но усилие все же необходимо в то время, как то искусство меня захватывает и уносит, как поток...“¹.

Это иное, не вагнеровское искусство, столь соответствующее вкусам и творческой личности Тургенева, мене всего подчинялось деспотическим канонам театральности. И если бы драма сводилась всецело к принципам зрелищной и красочной динамики, пьесы Тургенева должны были бы выпасть из круга канонической драматургии.

Но театр, конечно,—не только искусство позы, движения и пластики. Он в равной степени является также искусством слова. Пантомима не может исчерпать сложных функций этого организма, жизненными нервами которого, наряду с культом движения, являются также звук, мысль и юмор. И, конечно, был глубоко прав старинный театрал шекспировской эпохи, отметивший в пору

¹⁾ „Война и Мир“.

расцвета комедии масок, значение сцены, как школы изящной словесности—*Ludus Literarum school of good Language*².

Как бы это ни казалось странным апологетам чистой театральности, сцена во все эпохи тянулась к литературно-совершенным созданиям. Античная драма, французские трагики, Мольер и Бомарше, Лермонтов и Гоголь, Метерлинк и Клодель, Гофмансталь, Блок и германские экспрессионисты—все это ценно не только на подмостках, но сохраняет свое значение и вне связи с рампой.

И не только эти литературные драмы или поэмы могут быть высоко сценичны, но часто пьесы, явно нарушающие основные требования драматического устава, могут иметь крупный успех на сцене и прочно привиться к репертуару. Таков случай тургеневского театра. Высокая художественность драматических текстов Тургенева, при всех их отклонениях от требований сцены, сообщает им жизненность и на подмостках. Его комедии могут подчас приближаться к повествовательной прозе—их образы, их язык, их творческий стиль, вся продуманная и глубоко изящная конфигурация сценических положений превращает эти лирические фрагменты в нечто высокооцененное 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. Он постоянно влекся к таким благодарным театральным жанрам, как испанская пьеса стиля кинжала и четок, буффонный 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 всегда сценичный с точки зрения драматургической поэтики, Тургенев фактически театрален. Драматургия здесь являет свой сложный лик с обеих сторон—искусства слова и движения. На сцене отчетливо выявляется несомненная *vis comica* его веселых пьесок и подлинный драматизм его психологических комедий. Здесь происходит таинственное сочетание поэтического слова с многообразной жизнью театральных масок. Вот почему пьесы Тургенева не перестают служить новейшему театру благодарным материалом для постановок и остаются в известном смысле глубоко сценичными. Им дано свойство ярко выявлять дарования актеров в плане лирических переживаний, душевного драматизма и комедийного юмора.

Вот почему театр Тургенева особенно привлекателен для изучения: это не только тексты первоклассного словесного мастера, но и материалы для спектаклей. Это—драма в самом полном и самом законченном смысле термина, сливающего воедино поэзию и театр.

Наша задача—наметить пути к изучению Тургенева-драматурга, т.-е. по возможности выяснить сложные законы двойной жизни его драматических созданий в таинственно-соприкасающихся планах художественного слова и театрального жеста.

ТУРГЕНЕВ-ДРАМАТУРГ

I. СМЕНА СТИЛЕЙ В ТЕАТРЕ ТУРГЕНЕВА

Талант Тургенева так гибок, что не только выносил на себе все веяния эпохи, — он подчинялся даже модам...

Аполлон Григорьев.

В новой драме, как и в старинном театре, имеются свои традиционные сюжеты. Репертуар последних десятилетий, подобно комедии масок, знает повторяющиеся ситуации с аналогичными персонажами, нечто вроде фиаб или театральных схем, на которые даются беспрестанно новые вариации. Только разрабатываются эти канонические сюжеты не актером, а драматургом, не в процессе сценической импровизации, а в плане обычной литературной разработки. Это, конечно, не меняет характера устойчивых и преемственных образцов за некоторыми положениями новейшего театра.

Такова, например, сценическая комбинация: любовное соперничество тридцатилетней женщины и юной девушки, родственно связанных между собой. Эта тема беспощадной борьбы вполне созревшей женской натуры, охваченной опасной любовью осеннего возраста, с молодой девушкой, впервые стихийно и цельно полюбившей.

В русском театре эта сценическая схема, впервые установленная Тургеневым в его драматурги-

ческом шедевре— „Месяце в деревне“, получила дальнейшую лирически смягченную разработку в чеховском „Дяде Ване“ (любовь Елены Андреевны и Сони к Астрову) и затем драматически обостренную трактовку в „Осенних скрипках“ Сургучева. В нашей новой драме этому сюжету явно посчастливилось.

Но сфера его распространения выходит за пределы русского театра. В данном случае мы имеем дело с западной фабулой, перенесенной на русскую сцену самым европейским из наших драматургов— Тургеневым. В ряду различных сценических сюжетов, пленявших его в иностранном репертуаре, от романтической драмы до опереточного либретто, имелась также и оригинальная „фиаба“ о любовном поединке мачехи и падчерицы. Драма, разработавшая эту тему, сумела обновить европейский репертуар середины столетия, выдвинув новый тип сценического представления. К ней, конечно, необходимо обратиться при изучении тургеневского театра.

Но это далеко не единственный случай рецепции Тургеневым сценариев и типов предшествующей комедии. Его театр, насчитывающий какой-нибудь десяток произведений, в ряду которых имеются такие разновидности, как „Неосторожность“, „Нахлебник“ и „Вечер в Сорренто“, сумел отразить почти все господствующие театральные виды его эпохи. Молодой автор пробует свои силы в совершенно несхожих драматических родах, прилежно экспериментируя в каждой возникающей и модной форме. Для этих упражнений он широко пользуется готовыми схемами, фабулами и персонажами старинной и современной комедии.

Тургенев был вообще необыкновенно восприимчив к новейшим литературным течениям. Это свой-

ство его творческой организации, забытое позднейшей критикой, определенно ощущалось современниками. Не в осуждение автору, а с большим сочувствием к нему, Аполлон Григорьев отмечает, что „этот симпатичнейший талант нашей эпохи искренне отдавался всем наитиям, искренно и мучительно переживал все влияния, искренно и женственно увлекался всеми литературными модами“³. Это нужно постоянно иметь в виду при оценке Тургенева-драматурга.

От философской трагедии байроновского типа он пришел, через водевиль и комедию-проверб, к особому виду психологической драмы, близко граничащей с комедией нравов. Этим, в сущности, Тургенев завершал свою драматическую деятельность, вспыхнувшую еще только раз игристым, но беглым огоньком в поздних опытах его комических опер. Отметим, что в этой области Тургенев оказался за полстолетия предшественником целого театрального течения, которое так решительно сказалось в наши дни в попытках художественной реставрации опереточного жанра. Во всяком случае, историческая линия развития тургеневского театра идет от Байрона и Альфреда де-Мюссе к Оффенбауху и Лекоку.

В художественном центре этой многообразной эволюции и находится тот особый вид психологической драмы, который полнее всего выразился в „Нахлебнике“ и в „Месяце в деревне“.

Но рассмотрение этого последнего этапа театральной деятельности Тургенева едва ли будет понятным без обращения к предшествующим формам его сценического творчества. Смена масок на тургеневской сцене полней всего обнаруживает некоторые органические и устойчивые свойства его драматургической манеры: это прежде всего

европеизм тургеневского театра в области художественных форм и затем экспериментирование драматурга в различных жанрах, как прием разработки сценического материала.

Этими чертами объединяется весь пестрый состав пьес, идущих от „Стено“ к „Последнему Колдуну“. Вот почему изучение каждого отдельного фрагмента этого небольшого репертуара неизбежно обращает нас к общему вопросу о смене стилей в театре Тургенева.

II. РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

L'ombre de Shakespeare pèse
sur les épaules de tous les auteurs
dramatiques.

Tourguenew. Lettres à
Madame Viardot.

Он начал с романтической драмы или философской трагедии. Приверженность к определенному жанру здесь совершенно очевидна, и недаром сам автор определял „Стено“, как рабское подражание байроновскому „Манфреду“. В эволюции тургеневского театра это произведение может интересовать лишь, как первый опыт диалогического развития сюжета. Это еще не театр в собственном смысле слова.

И все же для Тургенева-художника характерно, что первое его произведение было облечено в драматическую форму. В одном из своих ранних писем он говорит именно о драме, как о своем дебютном создании. И хотя в 1837 году 19-тилетний автор уже видит все недостатки своего драматического опыта—нестройность его плана и неправильность стихотворных размеров,—он неизменно представляет своего „Стено“ на строгий суд различных ученых авторитетов. Он продолжает верить, что „по этому первому шагу можно, по крайней мере, предугнать будущее“...⁴

Это литературное будущее разворачивалось перед молодым романтиком, как обширное творческое поприще поэм и драм. Молодой Тургенев сосредоточивается на двух излюбленных родах романтизма — стихах и театре. Он работает главным образом, как поэт и драматург, преимущественно даже, как трагик, как автор „драматических поэм“. О художественной прозе, о новелле или романе, он, видимо, и не помышляет.

В одном из писем 1837 года, подводя итоги своей творческой работе за три года, он называет: одну большую поэму, три маленьких, около сотни лирических стихотворений и главное — драмы: его первое создание „Стено“, затем одна неоконченная и неизвестная по заглавию драма и, наконец, упорная работа над великими образцами Шекспира и Байрона — переводы „Манфреда“, „Короля Лира“ и „Отелло“⁵. В тридцатые годы, как и впоследствии, вплоть до последних лет, Тургенев-художник в основу своего творчества полагает кропотливый труд медленного изучения, глубокое проникновение в пленивший его жанр, стремление приобщиться к нему не только чтением, но и непосредственной работой над вдохновляющими текстами иностранных авторов. Так, к концу своего творческого пути, захваченный проблемой утонченного, колоритного и пластического стиля, он упорно прививает русской прозе живописную фразу Флобера, труясь над переводами его легенд. Так, в эпоху своего первого обращения к повести он пробует перевести шедевр новеллистического жанра — маленький роман аббата Прево — „Манон Леско“. Так, в ранней молодости он набивает себе руку для драматических поэм и трагедий переводами Шекспира и Байрона.

Эта зависимость открыто признана автором в эпиграфах к поэме. Вслед за красивым романтическим motto из Языкова:

Счастлив, кто с юношеских дней
Живыми чувствами убогой
Идет проселочной дорогой
К мечте таинственной своей—

следуют два эпиграфа: из „Манфреда“ и „Тимона Афинского“. Долг Байрону и Шекспиру воздается еще до начала текста поэмы.

Чуткий к требованиям литературной современности, Тургенев влечется к господствующему, наиболее характерному и показательному виду новой поэзии. Романтизм был теснейшим образом связан с театром; здесь именно сильнее всего сказался новаторский вызов всего движения, и среди романтиков второго поколения, особенно во Франции, нет, кажется, ни одного, который бы не испробовал своих сил в драме.

Основная черта драматической поэтики романтизма—культ Шекспира, установленный Шлегелем и затем творчески утвержденный Виктором Гюго, Виньи, Стендалем и Гейне. „Титан трагедии“ для поэтов и философов начала столетия—выше Эсхила и библии: „он штурмует небо и грозит сорвать с петель вселенную“⁶. Это возбуждение умов вокруг имени английского трагика полнее всего выразил у нас юноша Достоевский, которому Шекспир представлялся богом, „как явление духа на Брокене или Гарце“⁷.

Чем действовал Шекспир на молодой романтический театр? Конечно, не своими веселыми пьесами, не итальянскими буффонадами или староанглийскими забавными комедиями, где раскатистый хохот не перестает прерывать сырье шутки его

чудаков и авантюристов. Шекспир-комедиограф был несравненно менее ценим романтиками, чем трагический мыслитель Гамлета, Кориолана или Тимона Афинского. Философский монолог шекспировской драмы, исполненный горечи, мятежа, презрения и гнева,—вот что стало в центр байронической драмы и затем не переставало вдохновлять Мюссэ, Гюго и Тургенева.

В романтическом театре отчетливо различаются два основных вида: это, во-первых, историко-мелодраматическая трагедия, в которой шекспировские фабулы и ситуации разрабатываются в духе новейшего бульварного театра; это затем — философская драма, трактующая сложные психологические случаи в духе драматических поэм Гете или Байрона; здесь разрабатываются уже не фабулы, а философские монологи Шекспира^{7а}. Тургенев примкнул всецело к этому второму виду. Он приступил к своей первой трагедии, совершенно зачарованный философским стилем романтической драмы.

Об этом свидетельствует уже рама пьесы, местодействия ее, воображаемый декорум. Колизей ночью, внутренность готической церкви, келья отшельника с черепом и библией на столе—все это характерные черты фаусто-манфредовской традиции; пространные монологи всех героев, одновременно служащие экспозицией их характеров и выражением безотрадного миросозерцания их автора, неизменно открывают почти каждую сцену. Им соответствуют такие же философски-мрачные диалоги в стиле кладбищенских размышлений Гамлета:

Стено: Я пришел

К тебе, старику, за делом тайным...
Твой тесен дом, Антонио.

Антонио: Гроб теснее.

Стено: Но там нет человека. В этой келье
Он есть и он тут весь... А! этот череп!
Зачем он у тебя, монах?

Антонио: Мне он
О мне самом напоминает.

Стено: Да —

Под этой желтой костью, может быть,
Таилось много дум и много силы.
И, может быть, здесь страсти бушевали —
И это мертвое чело огнем
Любви горело... а теперь...

Кто знает?

И череп мой к монаху попадет,
И он его положит подле библии
У ног креста... ⁸

Так же характерен заключительный момент драмы — самоубийство героя, примирение врага с окровавленным трупом и весь финал, когда „все делается мрачно“ и в вышине раздаются зловещие голоса неведомых духов, вещающих о „тайне мрачной“, о вечности, о страдании...

Тургенев в „Стено“, по наблюдениям М. О. Гершензона, неоднократно следовал за Байроном, подчас спускаясь почти до пересказа целых отрывков из „Манфреда“ ⁹. Во всяком случае, общая композиция поэмы, система образов, законы ее стихотворной формы — все это с замечательной верностью отражает здесь драматургическую поэтику романтической школы.

Этот первый драматический опыт Тургенева, при всей своей художественной наивности, представляет крупный интерес для изучения некоторых свойств его литературной манеры. Уже на этом незрелом создании сказывается исключительная чуткость его автора к тому художественному направлению, которое он избрал себе в образец. Повышенное восприятие всех признаков данного

литературного рода, острое уловление определенного творческого стиля, полное овладение всеми трудностями новой эстетической формулы—все это неизменно будет отмечать впоследствии каждый этап художественной эволюции Тургенева. Любовная новелла или крестьянский рассказ, социальный роман или маленькая поэма в прозе, салонный proverb или фантастическая повесть,—во всех этих разнообразных родах Тургенев проявит исключительное понимание законов данного жанра и тончайшее мастерство в его разработке.

Этим примечателен и первый его литературный опыт. Тип байронической драмы во всех ее сложных особенностях с замечательной зоркостью был схвачен шестнадцатилетним поэтом и с редкой уверенностью разработан им в его первом драматическом опыте. Он имел право отважно представить свой труд на суждение профессоров и редакторов; они могли осудить его за недостаток дарования, но они не в состоянии были отвергнуть или обесценить той крепкой, испытанной и верной художественной системы, которую молодой автор, во всеоружии литературных изучений, положил в основу своей композиции.

Этим для нас до сих пор дорог „Стено“. Будущий словесный мастер, осознавший все свои средства, знаток и виртуоз формы, намечающий себе отчетливые цели и продумывающий все пути к их достижению—этот грядущий Тургенев, мастерски владеющий новейшим художественным каноном, уже дает себя чувствовать в его первой трагедии. Пусть она записана неровным детским почерком и совершенно беспомощна в философском смысле,—она мужественно едина в намеченном стиле и до конца верна избранной, трудной и еще непризнанной форме.

III. ПАСТИЧЬО ИСПАНСКОГО ТЕАТРА

Magnifica lengua castelana!
Tourguenew. Lettres á
Madame Viardot.

Если первый опыт Тургенева относится скорее к поэзии, чем к драме, совершенно несомненна подлинная театральность „Неосторожности“. В тургеневском репертуаре эти сцены как бы стоят совершенно особняком, не связанные с персонажами и местом действия всего его остального репертуара. При изучении его комедий, эта одинокая пьеска из испанских нравов невольно начинает интриговать, как некий ребус. Откуда проник на тургеневский театр этот дон Бальтазар д'Эстуриз? Какой смысл имеет это появление, кому понадобились эти серенады под балконом и кровавая драма ревности и мести, столь сгущенная в своем драматизме, что подчас она производит впечатление тонкого самопародирования, еле ощутимой и потому особенно действенной сатиры? Что это—шутка, фантастическая прихоть, реконструкция старинного испанского театра, или же просто неудавшийся опыт трагедии?

Единственный ответ, какой нам предлагали до сих пор исследователи, это—беглая и вполне бездоказательная ссылка на пьесы Мюссэ, на „театр плаща и шпаги“. Но нетрудно заметить, что „Не-

осторожность“ выдержана совершенно в иных тонах, чем „La nuit venitienne“ или „André del Sarto“, где нет и намека на эту нарочитую сгущенность красок, почти переходящую в карикатуру. При этом в театре Мюссэ нет ни одной пьесы, происходящей в Испании (место их действия, главным образом,—Италия, Бавария и Венгрия) или претендующей на стиль испанской драмы. Совершенно свободный от местного колорита, полуфантастический театр Мюссэ весь построен на легком, остроумном и блестящем диалоге. Сходство той или иной детали в „Неосторожности“ с „Венецианской ночью“ (напр., объяснение под балконом), при сопоставлении пьес в их целом должно быть признано несущественным и совершенно случайным. Французский поэт оказал некоторое воздействие на Тургенева лишь гораздо позже, в конце 40-х годов, когда его „Комедии и проповеди“ стали совершенно неожиданным театральным событием.

„Неосторожность“ Тургенева—типичный сколок с испанского театра.

В тридцатых годах петербургская сцена проявляет заметный интерес к старинному испанскому репертуару. Шаховской и Каратыгин делают попытки привить его своеобразный стиль русскому театру. Трагедии Кальдерона, пьеса дон Франциско де-Рахоса, различные драматические произведения „в 3-х или в 5 сутках“ вызывали русских драматургов на подражательные опыты. На публику 30—40-х годов прошлого столетия, замечает исследователь, действовала импонирующее ремарка: „действие происходит в Испании“. Театральный рецензент „Северной Пчелы“ сообщает своим читателям, что богатейшая испанская драматургия по духу, форме и происхождению резко

отличается от того, что разумеют под именем драмы по сю сторону Пиренеев. „По нашим теперешним понятиям это скорее поэма в лицах, со множеством эпилогов в огромной раме, нежели драма“¹⁰.

В общем, испанский театр не имел значительного успеха в Петербурге и только подготовил атмосферу для восприятия особого театрального стиля. „Неосторожность“ Тургенева связана не столько с этими постановками, сколько с одним современным литературным опытом.

В то время пользовалась большой известностью своеобразная и весьма удачная попытка стилизации старинной драмы Сервантеса, Кальдерона и Лопе де-Вега. Книга Проспера Меримэ— „Театр Клары Газюль“¹¹, появившаяся в 1825 г. и отмеченная Пушкиным, пыталась дать образцы классического испанского театра в гипертрофической переработке его резких особенностей. Отсюда намеренно преувеличенные формы трагизма, доходящего до гротескных эффектов театра ужасов. Потрясающие события, резкие, слепые и беспощадные страсти, дикие преступления, предательства, месть, нравственные пытки, убийства, кинжалы и яды—все это в сжатой и своеобразно лаконической форме небольших пьесок производило впечатление нового и сильного искусства. Как в своем сборнике славянских песен, Меримэ прибегнул здесь к своему излюбленному приему шутливой мистификации, основанной на сложной и обширной эрудиции (хотя сам он, как известно, отрицал последнее). Он выдал пять своих пьесок за фрагменты драматического творчества испанской актрисы Клары Газюль, никогда в действительности не существовавшей. Но писал он эти сцены, тщательно изучив мастеров старинной испанской

драмы и замечательно искусно стилизую их характерные приемы.

„Неосторожность“ Тургенева точно воспроизводит все основные признаки „Театра Клары Газюль“. Это такая же коротенькая пьеска с быстрой сменой картин и обилием монологов, как и все комедии Меримэ: мрачная и безмолвная любовь дона Пабло, его дьявольская ревность, чудовищное испытание Долорес и, наконец, убийство ее в собственной спальне доныи, почти на глазах у мужа,— вот основной стержень тургеневской комедии, вполне отвечающей несколько иным, но чрезвычайно родственным сюжетным комбинациям Клары Газюль. В одной из ее пьесок влюбленный инквизитор подвергает допросу и психологической пытке свою пленницу; кинжал и здесь фигурирует ввязке, хотя, в отличие от „Неосторожности“, жертвой убийства оказывается несчастный соперник.

Главные тургеневские персонажи чрезвычайно характерны для театра Меримэ: почти всюду у него сопоставлены легкомысленные, беспечные и пленительные женщины с мрачно страшными и жестокосердными мужчинами. Слуги-предатели сильно способствуют развитию интриги.

Загадочный двухстрочный эпилог „Неосторожности“ становится понятным только на фоне этих „испанских драм“. Убийца невинной женщины, ставший графом Торенно и важным государственным сановником, возможен только в эпилоге театра, построенного на мрачной идее о том, что „кровь имеет очищающую силу“ (восклицание дона Пабло в момент убийства).

Родственность технических приемов здесь очевидна. Пьески Меримэ коротки, действие растет чрезвычайно стремительно, постепенность в его развитии совершенно отсутствует. Сам Меримэ

указывает на это, как на характерные особенности старинных испанских драматургов. Тургенев прекрасно усваивает эту необычную в его последующем театре быстроту интриги: дон Рафаэль не успел еще взглянуть на доњью Долорес, как уже клянется ей в любви, перелезает в ее сад, проникает в ее спальню, и даже не успевает достаточно помучиться страхом, как уже мрачный Пабло отпускает его на все четыре стороны. Доњья Долорес еле успела помечтать о кавалере, как уже видит его под своим балконом и не успевает расстаться с ним, как уже искупает жизнью свою неосторожную мечту. Этот молниеносный темп развития интриги обычно совершенно не свойственен Тургеневу.

Он воспроизводит и типичный прием драматических стилизаций Меримэ—развитие монологов на всем протяжении комедии, и нередко ее монологическое начало. Так, комедия „Случайность“ начинается с длинного монолога доњи Марии, одиноко мечтающей в саду. „Испанцы в Дании“ открываются таким же монологом регента, „Инеса Мендо“ изобилует пространными речами дона Эстебана и проч.

Необходимо отметить, что почти все имена тургеневской комедии взяты из „Театра Клары Газюль“. Бальтазар имеется в пьеске „Le carosse du saint Sacrement“, дон Пабло в „Le ciel et l'enfer“, Рафаэль в „Une femme et un diable“, даже фамилия Де Луна встречается в пьесе „Les espagnols en Danemark“. Имя служанки Маргариты соответствует Мариките из двух пьесок quasi испанского театра („Une femme et un diable“, „L'occasion“). Отметим, что заглавие тургеневской комедии „Неосторожность“ напоминает заглавный тип одной из пьес Клары Газюль—„Случайность“.

Может возникнуть вопрос, почему эта кровавая драма Тургенева обозначена термином комедия? Откуда этот поразительно несоответственный подзаголовок? Ответ мы находим у Меримэ: он отмечает в одном из примечаний, что „Клара Газюль широко пользуется термином комедия, употреблявшимся старинными испанскими поэтами для обозначения всякого драматического произведения, безразлично веселого или серьезного“.

Нам остается отметить, что „*Théâtre de Clara Gazul comédienne espagnole*“ вышел вторым изданием и заметно возобновил к себе интерес в 1842 году. „Неосторожность“ написана в 1843 г.

Позднейшая дружба Тургенева с Проспером Меримэ—факт общеизвестный. Может быть, не лишнее отметить, что в своей высокой оценке тургеневского дарования Меримэ с особенным вниманием остановился на его драматических произведениях. „Мне представляется, — писал он в 1868 году, когда театр знаменитого романиста был почти забыт, — что выдающиеся качества таланта г. Тургенева должны бы обеспечить ему крупные успехи на сцене“. Не сказалось ли здесь то благожелательное внимание Меримэ к близким ему иностранным писателям, которое выражалось ранее в его культе Пушкина?

Через несколько лет Тургенев обратится непосредственно к старинному испанскому театру и с восхищением погрузится в неисчерпаемый источник высокого трагизма—в драму Кальдерона. Прочитанные им в оригинале „*La vida es Sueño*“, „*Devotion de la Cruz*“, „*El Magico prodigioso*“ производят на него впечатление „испанского Фауста“ и „испанского Гамлета“. Он с глубоким волнением говорит о мощных концепциях величайшего из католических драматургов, и кальдероновская

драма торжествующей веры представляется ему, скептику и атеисту, таким же грандиозным явлением, как создания „величайшего антихристианского трагика“ Шекспира¹².

Но в начале 40-х годов это творчество было ему чуждо. Перед ним стояло иное задание. Искусные и затейливые подделки Меримэ соблазняют его проделать опыт такого же условного, намеренно подчеркнутого и стилизованного „эспаньолизма“ в драме, где бы сила страстей, роковой ход событий и столкновения решительных характеров могли бы сплестись в одно ошеломляющее и интригующее целое.

Тургенев написал „Неосторожность“.

IV. КОМЕДИЯ-ВОДЕВИЛЬ

Водевиль есть очерк комедии.

Нестор Кукольник.

Испанские пьесы Меримэ представляли собой своеобразное ответвление романтической драмы. В противовес классической трагедии, здесь разрабатывается в совершенно невиданных формах экзотическая драма знойных страстей и женской порочности.

Но в тот момент, когда Тургенев упражнялся в этом театральном жанре, романтический театр завершал свое блистательное и бурное поприще. В 1843 году потерпела полное фиаско последняя драма Гюго — „Бургграфы“; к этому же времени относится попытка реставрировать классическую трагедию („Лукреция“ Понсара); почти одновременно Рашель обращается к репертуару Расина и Корнэля. Веселая комедия Скриба окончательно утверждается на французском театре.

Этот перелом театральной моды в середине сороковых годов быстро сказался на драматургии Тургенева. И на его театре романтическая драма в это время ликвидируется навсегда.

Следующий после „Неосторожности“ драматический опыт Тургенева „Безденежье“ (1845) — эксперимент в совершенно ином жанре. Это — опыт

в области водевиля, к которому относится также и несравненно более удачный „Завтрак у предводителя“ (1849).

Этот сценический вид, модный у нас, как известно, в николаевскую эпоху, принимает в тургеневской разработке особый тип театрального представления, который можно было бы определить, как комедию-водевиль. Сущность его—в некотором ослаблении фарсовых элементов первоначального водевиля—в упразднении куплетов, в повышении нравоописательной живописи. Все остальные черты жанра—веселость, быстрота действия, сатиричность сюжета, гротескность персонажей—здесь сохранены. Сквозь более сдержанные и вполне артистические формы, в „Завтраке у предводителя“, так же, как в „Безденежье“ и даже отчасти в „Провинциалке“, отчетливо просвечивают основные признаки старинного водевиля. Его анекдотическая основа, общая веселость разработки и резко сатирические черты, унаследованные от ярмарочного балагана, приближают маленькую пьеску к границам буффонады. Не трудно заметить здесь и некоторыеrudименты куплетности (мотивы, распеваемые Жазиковым, романсы графа Любина и проч.).

В эпоху тургеневских дебютов старинный водевиль переживал заметный кризис, вырастая из драматического анекдота или сценической сатиры в особый вид комедии-водевиля. Эта новая ступень в развитии жанра тесно связана с именем лучшего драматургического техника новой европейской сцены—Скриба. Противник идеологического театра, враг всякого интеллектуализма, психологии, нравственной или философской тенденции на сцене, он был наиболее склонен к реформе старинного водевиля. „В театре он видел только театр, в обла-

сти своего искусства он интересовался только средствами этого искусства: новизной ситуаций, остротой построений, неожиданностью развязок" — свидетельствует один французский исследователь¹³; неудивительно, что театральный жанр, весь построенный на этих качествах остроты, внезапности и сложности положений, подвергся реформе в драматургической лаборатории этого фанатика сценичности. Старый анекдотический водевиль Данкура, как и чисто-сатирические пьески, восходящие к итальянской народной комедии и ярмарочному балагану, утрачивают теперь характер буффонады или фарса и превращаются в особый вид легкой комедии, в которой веселье брызжет ключом из столкновения неожиданных *qui pro quo*.

В легкой форме небольшой пьески Скриб восстановлял спектакль повышенной интриги, напоминающий в этом смысле отдаленные образцы итальянской комедии Возрождения или же испанских драм Лесажа. Современные критики сочувственно отмечали этот новаторский опыт. „Г. Скриб, — писал рецензент газеты „Globe“ от 8 декабря 1827 г., — создал новый жанр комедии-водевиля в эпоху, когда наша комедия, замороженная классическим уставом и изуродованная цензурой, не производит ничего жизнеспособного“. Шедевром скрибовской водевильной комедии считалась „Битва дам или дуэль любви“ („Bataille de dames ou un duel en amour“), в котором — впрочем, вполне безосновательно — хотели видеть прототип „Месяца в деревне“. Во всяком случае, с легкой руки Скриба новый жанр комедии-водевиля утвердился на европейской сцене 30—40-х годов.

Этот жанр, в силу его глубокой театральности, был признан строгими литературными судьями. По мнению Шлегеля, „водевили напоминают стаю

букашек, радостно жужжащих летним вечером; подчас они жалят, но порхают всегда веселой стаей, пока солнце случая светит для них". Гораздо решительнее высказался в пользу водевиля Теофиль Готье. Как раз в 1844 году, когда Тургенев уже обдумывает, быть может, „Безденежье“ (1845), французский поэт дает решительную апологию водевиля.

Отмечая заметное оскудение комедийного жанра, Готье заключает: „Но если где-нибудь еще теплится пламя подлинной комедии, то, конечно, не в больших театрах, но на двадцати маленьких сценах, где она распадается на коротенькие акты, скроенные самыми разнообразными руками. Эта комедия, которая зовется водевилем, комедия многообразная, живая, полная смелых выдумок, рисующая на все, ловкая и остроумная, сеющая пригоршнями аттическую соль и изображающая нравы с небрежной и меткой верностью. Ее единственны недостатки — дикий язык и невыносимая музыка. И, хотя мы выше всего ценим совершенство стиля, мы должны признать, что в этом неиссякающем творчестве есть некоторая мощь и оригинальность. Это вполне французский жанр: у греков трагедия, у римлян комедия, у англичан и немцев драма; водевиль принадлежит всецело нам. И поистине можно пожалеть, что классические правила мешают многим известным писателям овладеть этой формой, столь гибкой, столь легко повинующейся прихотям замысла, готовой на все, даже на поэзию“¹⁴...

Русский водевиль эпохи своего высшего расцвета отражал эту эволюционную линию французского жанра, переходя от форм вульгаризированной комической оперы к изображению современных столичных нравов. Уже заглавия знаменитых водеви-

вилей того времени, вроде „Титулярные советники в домашнем быту“ или „Петербургские квартиры“, достаточно свидетельствуют об этой тенденции. „В самом деле, — замечает позднейший исследователь русского водевиля, — что такое водевиль, как не очерк комедии, как не схема ее, замаскированная балагурством? Кони прекрасно понимал это, когда старался придать своим водевилям бытовой характер, вводя в пьесы эпизодические роли, преимущественно комические. Эти вводные лица и послужили впоследствии связующим звеном между водевилем и комедией... Каратыгин во-время задержал неудержимую и легкомысленную веселость своих предшественников и, взяв их серьезные стороны, передал их бытовой комедии“¹⁵. Критик сравнивает легкие опыты Каратыгина с жанровыми картинами Маковского. Шутливый водевиль заметно приближается к новому типу комедии нравов.

Это, вероятно, и вызвало в конце 40-х годов у такого строгого ценителя художественного, как Аполлон Григорьев, высокую оценку господствующего театрального жанра. „Признаюсь вам, — пишет он в 1849 г. — у меня маленькая слабость к водевилям г. Ленского; в них много ума, много жизни, много знания сцены, хотя грех попрекнуть их в излишней pruderie“¹⁶. В другой корреспонденции он отмечает, что в водевиле „Сиротка Сузанна“ есть зародыши жизни, драмы; лица его, хотя очерченные слегка, внушают интерес¹⁷.

Итак, водевиль, вопреки нашим представлениям о нем, отнюдь не считался в эпоху своего расцвета каким-то низким жанром, стоящим как бы вне искусства. Неудивительно, что Тургенев, неизменно озабоченный чисто-художественными заданиями, обращается к этому соблазнительному и модному

роду, стремясь довести его до степени комедийного стиля.

Водевильный тип „Безденежья“ отмечался критикой. Б. В. Варнеке говорит по поводу этой пьесы, что „прежде всего здесь бросается в глаза явное ее родство с излюбленным в николаевскую пору водевилем: цепь последовательно приходящих кредиторов—самый распространенный прием тогдашних водевилистов... Но в то же самое время, — продолжает исследователь,— для автора этого водевиля постановка „Ревизора“ не прошла бесследно. И сам Жазиков, и его слуга Матвей — прямая родня гоголевского Осипа и его барина“¹⁸... Во всяком случае, до сих пор не отмечалось, что театр Тургенева через посредство водевиля николаевской эпохи протягивает руку русской комедии XVIII в. и продолжает ее традицию. „Безденежье“ развивает типы и положения комедии Владимира Лукина — „Мот, любовью исправленный“ 1765 г. Не только центральный образ промотавшегося дворянина, осаждаемого кредиторами, но и фигура преданного старого слуги, который сражается с разношерстными заимодавцами, отбывает от них своего хозяина и мечтает о прежнем времени и прежних господах, намечает весь образ тургеневского Матвея. Это относится и к веренице кредиторов в пьесе Лукина — нескольким купцам, женщинам, и даже „извозчику, с которым мы целый год, не платя ни полушки, ездили“¹⁹. В развязке у Лукина фигурирует традиционное неожиданное наследство от дядюшки, которому соответствует у Тургенева появление щедрого Блинова. За выделением любовной интриги, основная ситуация и главные персонажи старинной комедии воскрешены тургеневским водевилем.

Мы оставляем пока открытым вопрос, непосредственно ли перешли они из пьесы Лукина в театр Тургенева, или же дошли до него в преломлении современного водевиля, унаследовавшего не мало типов и положений старинного театра.

* * *

Особый интерес представляет брызгущий весялем „Завтрак у предводителя“. О степени его живости, сценичности и „водевильности“ следует судить по первой редакции комедии ²⁰. Как известно, свой „Завтрак у предводителя“ Тургенев определял в конце 60-х годов, как „сцены, не имеющие значения драматического“. Между тем, новооткрытая первоначальная редакция обнаруживает глубокую сценическую действенность этой комедии. Тургенев писал свою пьеску не для чтения, а для постановки. Отсюда более подробное описание сцены, более обширная характеристика действующих лиц, детально разработанная мимика и жестикуляция персонажей, указание интонаций, обилие комических реплик и ситуаций, наконец, общая тщательная и тонкая разработка отдельных сценических моментов. Характерно обилие ремарок, относящихся к пластическим или звуковым моментам исполнения и, конечно, потерявших весь свой смысл, как только комедия превратилась в „пьесу для чтения“. Вся богатая расцвеченность текста со стороны интонирования ролей совершенно исчезает из окончательной редакции.

Также характерна забота автора о постройке отдельных групповых сцен, где учитывается каждая деталь в расположении исполнителей (распределение группы над столиком с развернутым планом, момент появления Пехтерьева, немая сцена и проч.).

Вся эта подробная картичная и динамическая разработка пьесы исчезает из окончательной редакции. Тургенев тщательно вытравляет из нее всевозможные комические реплики, сильно оживляющие ход пьесы, но не представляющие особенного интереса в чтении. Таковы, например, рассказ Мирвошкина о его жене и сцена передразнивания индюшек (вплоть до звукоподражательных эффектов). Все это, конечно, оказалось ненужным при литературной обработке текста.

Насколько сами персонажи разработаны сильнее, юмористичнее и сценичнее в раннем тексте, можно судить по роли Беспандина. Первоначально он был выдержан в резко-комическом, несколько гротескном стиле. Он говорит скоро, отрывочно, быстро движется, наливает себе разом в рюмку сладкой и горькой водки из двух графинов, „зедая рюмку, кладет куски в рот обеими руками“, плюет себе на ладонь, свистит и проч. Все эти комические эффекты и забавные *jeux de scène* исключены из общеизвестного текста комедии.

Такова была сложная работа Тургенева над своими пьесами. Не веря в свои драматические способности, он сознательно искажал в позднюю эпоху свой театр. Стремясь придать своим пьесам характер драматизированных повестей или диалогических рассказов, он искажил их глубокую сценическую сущность, вытравил из них ряд чисто „зрелищных“ и действенных эффектов и в процессе этих исправлений, сокращений и переделок значительно угасил их театральную сущность. Общеизвестный текст „Завтрака у предводителя“, например, лишь отдаленно свидетельствует о глубокой театральности его первоначальной редакции. В момент написания комедии, молодой Тургенев ни на мгновение не переставал следить за движе-

нием своих персонажей, не переставал наблюдать их во всех сценических соотношениях и тщательно фиксировать в своих ремарках все общие „ансамблевые“ перемены в их группировках и каждый характерный жест или мимический момент отдельных героев.

Проделанная впоследствии Тургеневым сложная работа придания „литературности“ своим недостаточно признанным драматическим опытам, к сожалению, удалась их автору, и то, что было выиграно по части их беллетристичности, должно было искупиться понижением их первоначальной органической театральности.

Только обращение к этим ранним текстам дает возможность судить во всем объеме о Тургенево-драматурге. И благодарной задачей для нашего театра была бы постановка той или иной тургеневской пьесы—хотя бы его увлекательно-веселого „Завтрака у предводителя“ — по раннему тексту комедии, изобилующему богатейшим и неиспользованным сценическим материалом.

Первая редакция „Завтрака у предводителя“ обнаруживает близость этой комедии к типу особых локальных буффонад с бытовыми провинциализмами и характерными захолустными типами. Первоначально она так и была обозначена — „сцена из уездной жизни“. Как известно, тема пьески — неудавшийся полюбовный раздел — уже мельнула в „Записках Охотника“ (в „Однодворце Овсянникове“) ²¹. Но облекая этот эпизод в сценические формы, Тургенев мог иметь перед собой и драматические образцы. Выскажем в виде простого предположения, так как проверить его мы не имеем возможности, что сценической моделью для „Завтрака“ могла послужить одна из пьесок немецкого драматурга Карла Мальца.

По словам самого Тургенева в „Вешних водах“ „Мальц был франкфуртский литератор 30-х годов, который в своих коротеньких и легко набросанных комедийках, писанных на местном наречии, выводил с забавным и бойким, хотя и не глубоким юмором, местные, франкфуртские типы“. — Джема, читавшая совсем по-актерски, „когда нужно было представить либо выжившую из ума старуху, либо глупого бургомистра, — корчила самые уморительные гримасы“... Из дальнейшего описания видно, что от любовных сцен „сам автор воздерживался по мере возможности“²².

Если вникнуть в это описание, в нем не трудно различить довольно точную характеристику „Завтрака у предводителя“. К тургеневской пьеске несомненно подойдет и сделанное определение драматической формы — „коротенькая и легко набросанная комедийка“, и характер трактовки — „забавный, бойкий, хотя и не глубокий юмор“, и общая тема — „местные типы“, и, наконец, повидимому, характеристика центральных персонажей — „выжившая из ума старуха“ и „глупый бургомистр“, вполне соответствующие фигурам Кауровой и Балагалаева. Стилистический признак мальцовских комедий — местное наречие — широко применен Тургеневым в другом драматическом опыте — „Разговоре на большой дороге“, который, как известно, сопровождается даже специальным словариком орловских выражений.

V. ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОВЕРБЫ

Le „Caprice“ de Musset continue à faire fureur ici...

Tourguénew. Lettres à Madame Viardot.

От комедии-водевиля вполне естественный переход к комедии-провербу. Если несколько понизить комизм положений, повысить общую артистичность обработки, ввести лиризм и отбросить обычную комическую шаржировку, водевильный жанр может почти совпасть с „драматической пословицей“. Неудивительно, что вслед за „Бездножьем“ Тургенев пишет „Где тонко, там и рвется“. Сценический проверб необыкновенно подходил к театральным возможностям молодого Тургенева.

Этот тип старинной легкой комедийки был в 30-ые годы блистательно возрожден во Франции Альфредом де-Мюссе.

Его комедии отличаются от бесчисленных проверб французской сцены прежде всего своим глубоким лиризмом. Часто из драматических пословиц они превращаются в лирические драмы, в диалогические поэмы; это должно было вредить им на сцене, но это создает лишь особый декламационно-лирический стиль сценического произведения, в придачу еще сильно оживленный юмором отдельных положений и комизмом некоторых персонажей.

Но поэт, видимо, бравировал своим безразличием к вопросу о постановке. Печатая свои комедии в стихах, он обращается не к зрителю, а к читателю, он зовет его не к подмосткам, а к его кабинетному креслу:

Figure-toi, lecteur, que ton mauvais génie
T'a fait prendre ce soir un billet d'Opéra;
Te voilà devenu parterre ou galerie
Et tu ne sais trop ce qu'on te chantera.

Mon livre, ami lecteur, t'offre une chance égale,
Il te coute à peu près ce que coute une stalle:
Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon oeil.
Qu'il te déplaise ou non, ferme-le sans rancune;
Un spectacle épiqueux est chose assez commune
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil ²³.

Этот принцип свободного театра дает возможность Мюссе сочетать в своих пьесах самые разнообразные драматические формы: мелодрама, романтическая драма, исторические сцены, легкая комедия, драматические пословицы—все это переплетается в его комедиях и создает на редкость разнообразный репертуар. Но из всех этих форм наиболее близка Мюссе несомненно комедия-прорыв, восходящая к изящному и женственному стилю театра Мариво.

Создатель ажурной и жеманной комедии XVIII века породил к началу следующего столетия целую школу последователей, утвердивших на французской сцене этот своеобразный, скорее литературный, чем театральный жанр. Элементы лиризма, фантастики, бездумной веселости и радостной сказочности сближали этот новый комедийный тип с древними образцами вроде „Фаристиса“ Феокрита или „Сна в летнюю ночь“ Шекспира. Недаром эпиграфом к своей первой комедии

Мюссэ взял шекспировское речеие: „вероломна как струя“ (*perfide, comme l'onde*)²⁴.

Продолжатели Мариво заполнили французскую сцену начала столетия. Еще в XVIII веке утверждается вид остроумной и грациозной салонной интермедии, в многочисленных пьесах Кармонтеля. Вслед затем выступают Теодор Леклерк, выпустивший около сотни провербов, Лоншан („Влюбленный соблазнитель“ 1803), Пиго-Лебрен, Мадам де-Бавр („Продолжение маскарада“, 1813), Гоффман („Роман на час или безумный заклад“, 1803), известный дипломат и переводчик Леве-Веймар („Сценки из прошлого и настоящего“). Шедевром этих „мариводажей“ была признана трехактная комедия Крезэ де-Лессера — „Секрет супружества“, прошедшая с большим успехом, благодаря участию в ней знаменитой Mlle Mars. Известный театральный критик того времени Жофруа дал в своем отзыве об этой постановке замечательное определение всего жанра и словно заранее описал здесь театр Мюссэ.

„В „Секрете супружества“ почти незаметно какое-либо театральное действие. Автор захотел заполнить цветами пустоту сцены; зритель ослеплен, увлечен и совершенно зачарован блеском и быстрой сменой антitez, искрящимися репликами, легкими шутками и беспрерывной разрядкой всей артиллерии тончайшего остроумия. Жаль, конечно, что автор не воздвиг всей этой красоты на более прочном фундаменте. Но и в таком виде нельзя отказать в своеобразном очаровании этим красивым разговорам и лестным стихам, этому потоку мадригалов и любезных пустяков, этой блестящей вышивке, под которой нет ткани“²⁵.

Мюссэ пришлось иметь дело с совершенно разработанным жанром: он принял его целиком,

и возвел на степень высокого сценического мастерства. Во всей сюите своих легких пьесок Мюссэ создал особый литературный стиль, пользуясь для своих диалогов „поэтической прозой“, необыкновенно музыкальной, отчетливой и прозрачной.

Театру Мюссэ особенно повезло в России. Здесь его комедии были впервые признаны, и это оказало решительное влияние на их судьбу во Франции. Тургенев несомненно ценил этот изящный репертуар, который нашел у нас впоследствии страстного почитателя в лице П. И. Чайковского.

«Я до страсти люблю все драматические вещи Мюссэ— сообщает композитор в своих письмах.— Сколько раз я мечтал сделать либретто из какой-нибудь его комедии или драмы... Не постигаю, каким образом французские музыканты до сих пор не черпали из этого богатого источника... Перечтите, друг мой, его „Proverbes dramatiques“. Особенно обратите внимание на „Les caprices de Marianne“, „On ne badine pas avec l'amour“ и на „Le chandelier“. Скажите, не просится ли все это на музыку? До чего все это полно мыслей, остроумия! До чего все это глубоко прочувствовано, как это изумительно изящно! И тем не менее, читая его, вы чувствуете, что все это писалось легко, не ради идеи, заранее насищенно вложенной в художественный материал и парализующей свободное развитие действия, характеров и положений. И потом, как мне нравятся эти чисто-шекспировские анахронизмы, допускающие разговор об искусстве девицы Гризи, при дворе какого-то фантастического баварского короля, принимающего у себя герцога Мантуанского. Тщетной погони за локальной правдой у Мюссэ вовсе нет, как у Шекспира, но зато у него столько же общечеловеческой, вечной и независящей от эпохи и местности правды, как у Шекспира... Особенное впечатление сделала на меня пьеса „Les caprices de Marianne“ и сегодня я целый день думаю о том, как бы ее приладить к оперному сценариуму»²⁶.

Но театр Мюссэ был признан не сразу. Необычная судьба „Комедий и пословиц“ любопытна для

нас по ее связи с русской сценой. Пережив в 1830 году провал своей „Венецианской Ночи“, поэт отказался от мысли ставить свои драматические опыты. С этого времени он их пишет исключительно для журналов, где они появляются, не вызывая никакого шума.

Но пьесы, отвергнутые в Париже, были признаны в Петербурге и, благодаря одной русской артистке, возвращены французской сцене. Это тем важнее установить теперь, что новейшие французские исследователи склонны скептически отнестись к этому факту. Так, известный исследователь романтической эпохи Леон Сешэ говорит в своей книге об Альфреде Миоссе: „Вокруг постановки „Каприза“ распространяли самые разнообразные легенды. После того, как в течение 60 лет у нас повторяли фразу Теофиля Готье о том, что мадам Аллан привезла эту пьеску к нам из России в своей муфте, наша театральная хроника начинает оспаривать у нее эту заслугу, и приписывает ее г-ну Бюлозу, который управлял тогда Мольеровым Домом. Весьма вероятно, что Бюлоз, который напечатал в 1837 году „Каприз“ в „Revue des Deux Mondes“, возымел первый мысль поставить его на сцене. Действительно ли г-жа Аллан видела это пьеску на русском языке, как это утверждали до сих пор, в одном из театров Петербурга и несколько времени спустя на французском языке у графини Растопчиной? Несомненно лишь то, что она сыграла его при дворе с большим успехом и, будучи затем приглашенной во французскую комедию, пожелала дебютировать в роли Мадам де-Лери... Так что, если-б даже было установлено, что она была сотрудником Бюлоза, это ни в чем не ослабило бы ее славы, ибо, по мнению всей тогдашней критики, она

одна лишь создала успех этой прелестной пословице, как и некоторым другим, которые на протяжении каких нибудь 18 месяцев перешли из книги Мюссэ „Spectacle dans un fauteuil“ на сцену улицы Ришелье“²⁷.

Это соображение требует серьезного корректива. Признание Мюссэ-драматурга принадлежит всецело одной замечательной русской артистке, которая ставила в Петербурге пьеску Мюссэ за 10 лет до ее появления на парижской сцене. Самый факт триумфального возобновления театра Мюссэ во Французской Комедии связан с постановкой его пьесы в Петербурге. Вся слава его „открытия“ должна по праву принадлежать Александре Михайловне Каратыгиной.

Этот факт имеет для нас особое значение и должен быть отмечен: русский театр в лице своей даровитой и культурной представительницы оказал несомненное воздействие на репертуар первой парижской сцены, и хроника французской литературы должна занести на свои страницы имя Каратыгиной, оставшееся неизвестным всем исследователям Мюссэ и, вероятно, самому поэту.

Вот о чем свидетельствует нам фактическая театральная хроника: „В Библиотеке для чтения 1837 г. помещен был перевод комедии или, вернее, драматической пословицы (*un proverbe*) Альфреда Мюссэ—„Женский ум лучше всяких дум“ („Un caprice“). До сих пор она никогда и нигде не была играна. В Париже она считалась не сценичною, как и все произведения Мюссэ, печатавшиеся преимущественно в „Revue des Deux Mondes“. А. М. Каратыгиной пришла в голову мысль поставить пьесу в свой бенефис (в сезон 1837—38 г.) и успех вполне увенчал попытку. Бенефициантка сыграла очаровательно роль светской барыни

г-жи де-Лери, которая кокетничает с графом, Шавинье (Сосницкий) и, болтая с ним у камина заставляет, наконец, его пасть на колени и просить ее руки. Вся прелесть этого небольшого акта заключается, конечно, в умении тонко вести разговор, так, чтобы зритель забыл, что он в театре, представил бы себе, что перед ним болтают не актеры, а настоящие светские люди. Карагыгиной и Сосницкому удалось довести публику до такой иллюзии. Со стороны русских артистов это настоящий подвиг. В наших великосветских салонах тогда также, как и теперь, по-русски не разговаривали, и потому нет ничего труднее, как вести светскую болтовню (*une causerie*) на нашем родном языке. Прекрасный перевод г. Очкина облегчил немного этот труд для исполнителей.

Несколько лет спустя, по совету Александры Михайловны, г-н и г-жа Аллан сыграли „*Un caprice*“ на Михайловском, театре. Пьеса Мюссе произвела фурор. Переселившись в Париж, г-жа Аллан дебютировала в ней на первом французском театре (*Comédie française*) и французская публика подтвердила приговор петербургской. После этого все другие его произведения были поставлены на сцену. Знали ли парижане, что они обязаны русской артистке открытием сценического таланта у Альфреда де-Мюссе? В этом случае действительно оказалось, что „Женский ум лучше всяких дум“ ²⁸.

Таким образом, в сезон 1837—1838 года „Каприз“ Мюссе, благодаря Карагыгиной, был поставлен на русской сцене. Только через пять лет он дождался французской постановки, но все же еще в Петербурге. В сезон 1842—1843 года, сообщает Вольф, „г-жа Аллан окончательно отказалась от

легоньких ролей молодых девушек и заняла амплуа „grandes dames и premiers rôles“ в драме и комедии, как, напр., Сезарины в „Camaraderie“, Маркизы де-При в „Mlle Belle Sole“, Селимены в „Misanthrope“ и „Eulalie Pontois“. В бенефис своего мужа она в первый раз исполняла роль г-жи де-Лери в „Un caprice“ Альфреда Мюссэ, игранным только на русской сцене под названием „Женский ум лучше всяких дум“. Я уже говорил, что этот выбор был сделан по совету А. М. Каратыгиной и что, таким образом, Петербург, а впоследствии и Париж, ей обязаны открытием нового драматического писателя“ ²⁹.

И только через десять лет после первой постановки „Каприза“ в Александринском театре, он, наконец, появился на парижской сцене. Имя русской артистки, открывшей Мюссэ-драматурга, парижане не знали, и до сих пор ни один исследователь французского театра не называет его. Но заслуга русского театра в этом открытии была сразу признана. В отчете о дебюте г-жи Аллан во „Французской Комедии“ 27 ноября 1847 года цитированный уже выше Теофиль Готье, между прочим, писал: „Этот маленький акт—крупное литературное событие. Со времени Марибо французская комедия не видела ничего более тонкого, хрупкого и изящно-радостного, чем этот прелестный шедевр, погребенный в журнальных страницах и открытый теперь русскими в Петербурге, этих оснеженных Афинах, откуда он вернулся к нам“ ³⁰.

Вслед за успехом „Каприза“, Французская Комедия ставит одну за другой почти все забытые пьесы Мюссэ, и на один 1848 год падают четыре постановки его комедий. Отвергнутый репертуар неожиданно утверждается на первой европейской сцене.

В первый же момент этого шумного успеха Тургенев пишет свой проверб „Где тонко, там и рвется“, отмеченный всеми типическими признаками жанра.

Необходимо, впрочем, отметить, что влияние Мюссэ на театр Тергенева несколько преувеличено историко-литературным преданием. Из всего тургеневского репертуара лишь две комедии написаны, несомненно, в стиле пословиц Мюссэ. Это—„Где тонко, там и рвется“ и „Вечер в Сорренто“. (Комедия-проверб отнюдь не требовала обязательной пословицы в заглавии, и определялась внутренними признаками). Несомненно близка этому стилю и „Провинциалка“, хотя здесь определенно ощущается и чисто-водевильная традиция. Во всяком случае, во всех этих опытах влияние Мюссэ сквозится не столько в заимствовании темы, сюжета, драматической интриги, сколько в удачном воспроизведении почти незнакомого у нас театрального жанра. Стиль проверба замечательно схвачен Тургеневым и передан им мастерски.

Это прекрасно понял искушенный в драматическом искусстве Некрасов: „Без преувеличений скажу вам—писал он Тургеневу о его новой комедии,—что вещицы более грациозной и художественной в нынешней русской литературе вряд ли отыскать“. Строгие судьи—Анненков, Боткин и Дружинин—дали аналогичные отзывы.

И действительно, Тургеневу удалось блестяще выполнить все требования жанра: незатейливая, но увлекательная интрига, легкий, блестящий, то лирический, то острый, то шутливый диалог, нередко переходящий в турнир остоумия, благопо-

лучный и даже радостный исход комедии, не лишенный, впрочем, привкуса некоторой горечи, заключение пьесы пословицей, стоящей в заглавии и звучащей под занавес словно рефрен всей пьесы,—все это замыкает маленький психологический эпизод в четкую и тонкую оправу классического проверба. Тип комедийки Мюссэ здесь передан виртуозно. Упражнение в новом жанре, глубокоозвучном вкусам и творческим возможностям Тургенева, удалось ему, конечно, не хуже предыдущих опытов в испанской стилизации и петербургском водевиле.

Но и здесь Тургенев обращает главное внимание на самый жанр, изучает в иностранном образце новую сценическую форму, пробует свободно воспроизвести известный театральный тип, несравненно менее интересуясь сюжетом, интригой, развитием действия. Так же, как в „Неосторожности“, фабула драматической пословицы Тургенева достаточно самостоятельна, отдельные образы лишь отдаленно напоминают здесь некоторые фигуры Мюссэ, соотношения их лишь в отдельных моментах интриги совпадают. „Где тонко, там и рвется“ допускает сближение с „Les caprices de Marianne“. Горскому здесь отчасти соответствует Октавий, который говорит о себе: „я только бессердечный ветренник; у меня нет уважения к женщине; любовь, которую я внушаю, подобна той, которую я сам испытываю, — это мимолетное опьянение сновидением... Моя веселость подобна маске гистриона; мое одряхлевшее сердце в ней не участвует, мои пресыщенные чувства ее не хотят“... И далее:—„Я не люблю вас, Марианна, вас любил Цэлио“...³¹

Любовь героини к этому увлекательному и холодному ритору напоминает отдельными чертами отношения Веры к Горскому. Положение гордой

и властной Марианны между страстно влюбленным в нее Цэлио и увлекательным, но бесстрастным Октавием напоминает центральную ситуацию тургеневского проверба. Но все это—признаки весьма отдаленного сходства, на котором было бы неосторожно слишком настаивать. Единственное, что остается несомненным, это тот новый сценический стиль, которому Тургенев научился в театре Миоссэ.

Следующий опыт в том же роде—комедия в одном действии „Провинциалка“. Фигуры стареющего „бель-ома“ графа Любина, уездного чиновника-ревнивца и тонкой провинциальной дипломатки, сплетающей ловкую интригу в чисто карьерных целях, дают в своем сочетании благодарный материал для легкой и веселой комедии. Умелая стратегия рассчитанного флирта, взаимно-кокетливые диалоги графа и его коварной Doro-thée, комическая сцена пения итальянского романса на старинные слова Metastasio, когда безголосый, накрашенный и набеленный селадон томно выводит свои *andante amoroso*, наконец, сцена объяснения в любви и неудачного коленопреклонения, прерванного возмущенным мужем, которому и приходится услужливо поднять с пола расслабленного подагрика—все это местами приближается к водевильной традиции, но в общем плане художественной разработки совпадает с легким жанром проверба.

Пьеска, в значительной степени сплетенная из лукавых диалогов графа Любина и Дарьи Ивановны, напоминает этим легким любовным турниром аналогичный словесный поединок проверба Миоссэ „*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*“. И здесь граф оказывается побежденным своей соперницей, и в результате остроумного и опас-

ного объяснения бросается перед ней на колени. Пьеска эта с большим успехом шла в Париже в 1848 году, в момент, когда Тургенев особенно пристально следил за французскими постановками. Но, конечно, кроме общего тона насмешливой и увлекательной беседы графа с маркизой, виртуозно разработанной в провербе Мюссэ, автор „Провинциалки“ ничем не вдохновился здесь. Свой несложный сюжет он разработал mestами в характерных тонах такой ажурной комедийки и опять, как и в предыдущей своей „пословице“, тонко, отчетливо и характерно передал здесь определенный сценический вид.

Современники оценили этот легкий и занимательный жанр. Хроникер петербургских театров отмечает, что „маленькая салонная пьеска Тургенева“ имела больший успех, чем его предыдущие опыты, „потому что в „Провинциалке“ есть любовь и кокетство“ ³². Жанр Мюссэ решительно прививался на петербургской сцене.

Новая формула сказалась с такой же отчетливостью и чистотой в другом тургеневском провербе, написанном гораздо позже—„Вечере в Сорренто“. Эта сценка—маленький вариант к „Месяцу в деревне“. Тема ее—невольное соперничество тридцатилетней женщины и восемнадцатилетней девушки, ее племянницы и воспитанницы, из-за появившегося в их кругу нового молодого человека. Даже некоторые имена действующих лиц напоминают написанную за два года перед тем большую драму: Надежда Павловна здесь соответствует Наталье Петровне, Бельский — Беляеву. Но комедийный сюжет здесь разработан легко и эскизно, без наложений в драматических местах, и выдержан весь в тонах салонной комедии, где капризный флирт сменяется изящным любовным признанием, а вор-

котня грузного саратовского помещика чередуется с итальянской серенадой, гитарным звоном и бойким жаргоном французского живописца. По всему своему сценическому стилю эта пьеска напоминает светскую шараду, миниатюрную разработку вечной темы „Le jeu de l'amour ou du hasard“, и вместе с комедией о блестящем состязании Веры и Горского являет типичный образец того русского „мариводажа“, в котором Тургенев остался непревзойденным мастером¹⁾.

Тургенев мало заботится здесь о четкой вырисовке характеров, об их рельефной лепке; он еле намечает драматическую коллизию, совершенно не разрабатывая своей богатой темы. Бельский и его невеста обозначены совершенно схематично, и как бы являются марионетками в искусственных авторских руках; единственный выпуклый образ среди этих бегло очерченных персонажей — Сергей Платонович Аваков, тоскующий в Италии по своей далекой вотчине. Его сны и мечтания об утках, телегах и чубуках — о кучере Филиппе и казачке Федюшке — на берегу Неаполитанского залива, в виду парков, вилл и лунного моря, сообщают, силою контраста, глубоко жизненный комизм его простодушной и рыхлой фигуре. Одна из последних реплик его: „Да разве Париж... на дороге... в Саратов?“ — удачно замыкает линию развития его образа, возвращая зрителя к его первому вводному монологу.

Но умышленная эскизность в обрисовке действующих лиц искупается пестрой сменой героев

1) Отметим, что перевод „Где тонко, там и рвется“, был впоследствии напечатан в той же „Revue des Deux Mondes“, где появились в свое время почти все Comedies et proverbes. Уже переводное заглавие тургеневской пьески замечательно передает весь стиль театра Мицсэ: „Trop menu le fil casse“.

и ситуаций, эпизодическими, но колоритными фигурами, сообщающими занятность и пестроту этому несложному анекдоту. Вертлявый и улыбающийся отельный слуга, живописный М-т Popelin в его костюме старинной богемы, певец-импровизатор, участвующий в пьеске только своим голосом, но вносящий в нее парою красочных реплик густое ощущение местного колорита—все это расцвечивает фон для легкого психологического поединка и заметно повышает его сценичность.

„Вечер в Сорренто“, по мнению одного из наших театральных критиков, наиболее типичное для тургеневского творчества произведение. В одной забытой статье, оставшейся незамеченной всеми тургеневскими библиографиями, между прочим, отмечалось:

„Здесь все намек, все недоговоренность, ни одно слово не говорится в прямом и совершенно истинном его значении, но так, что о смысле его—другом, не наружном,—надо догадываться.

.. И не только догадываться нужно нам зрителям, но как будто это же нужно для самих действующих лиц. Что-то еще не оформленось, что-то еще бродит, что-то сознается и еще не сознано. Вся пьеса есть как бы грациозная картина, которой можно дать название „Пробуждение“. В благословенный вечер, в Сорренто, вместе с нежным ароматом распускающихся апельсиновых деревьев, в открытое окно ворвалась песня рыбака, а с песнею и струею аромата повеяло желанием—желанием там, где была только смутная неопределенность. Это не сон и не вполне явь, но явь уже наступила, а сон уже отлетел. Вся прелесть пьесы в осторожности, в смутной догадке, в легком пугливом и робком прикосновении. Это—элегия, но не потому, что повествуется о грустной истории и в грустном тоне, а потому, что сумерки—и вечера и души элегичны; что элегично самое сопоставление проясняющегося сознания Елецкой, которая уже утрачивает права молодости, и племянницы, которая в них вступает“³³.

Вся пьеска определенно выражена в тонах комедийной пословицы, и заключительная реплика

Надежды Павловны: „Погодите, Сергей Платоныч, не отвечайте за других“, лишним штрихом, подчеркивает здесь характер комедии-проверба (ср. у Мюссэ: „Il ne faut juger de rien“).

Но вне вопроса о жанре эта тургеневская „пословица“ не связана с театром Мюссэ, если не учитывать еще, пожалуй, самого заглавия „Вечера в Сорренто“, напоминающего „Une nuit venitienne“.

Таковы были опыты Тургенева в том жанре провербов, который относится обычно историками французской сцены к „галантному диалогу“ или „манерному стилю“. Этот изысканный комедийный вид был осужден у нас одним из лучших театральных критиков середины столетия — Аполлоном Григорьевым. Он считал, что только Альфреду Мюссэ удавалось вдохнуть жизнь и поэзию „в эту скучную и сухую форму“. Иронизируя над авторами бесчисленных провербов, Аполлон Григорьев, впрочем, выделял из их среды и Тургенева, хотя его комедийки не оправдывают в глазах критика этот искусственный жанр.

„Пусть „Где тонко, там и рвется“ по истинной тонкости анализа, по прелести разговора, по множеству поэтических черт—стоит над всем этим дамским и кавалерским баловством столь же высоко, как пословицы Мюссэ, пусть в „Провинциалке“ женское лицо очерчено, хотя и слегка, но с мастерством истинного артиста—почти так хорошо, как жена адвоката Жаклина в известной пословице Мюссэ, хоть и с меньшою энергией, но все же эти произведения — жертва моде и какая то женская прихоть автора „Записок охотника“...³⁴

Театр Мюссэ сказался отчасти на стихотворных опытах Тургенева. Он мастерски перевел песенку Фортунио:

Не ждете ль вы, что назову я,
Кого люблю?

Нет! — так легко не выдаю я
Любовь свою...³⁵

Это—романс нотариального клерка из трехактной комедии Мюссе—„Подсвечник“, написанной в 1835 году и поставленной в 1848. К этой постановке знаменитым впоследствии Оффенбахом была написана музыка на слова песенки Фортунио, ставшей, благодаря этому, чрезвычайно популярной. Тургенев тогда же включил ее в число своих стихотворных переводов.

С театром Мюссе связана и неоконченная поэма Тургенева „Филиппо Стродзи“:

В отчизне Данта, древней, знаменитой,
В тот самый век, когда монах немецкий
Противу Папы смело восставал—
Жил честный гражданин, Филиппо Стродзи.

Но когда Александр Медичи „законы нагло начал попирать“,

Филиппо Стродзи, видя, что народ
Молчит и терпит—и страшась привычки
Разврата рабства—худшего разврата,
Рукою Лорензина погубил
Надменного владыку...³⁶

Это начало тургеневской поэмы—изложение флорентийской трагедии Мюссе „Лорензачо“ (1834). Главный герой драмы—Филиппо Стродзи, а действие вращается вокруг политического заговора, жертвой которого падает Александр Медичи.

Вопреки обычным указаниям, сам Тургенев-драматург не слишком увлекался театром Мюссе и отдавал себе полный отчет в сущности этого изящного, но не сильного жанра. Он пишет, между прочим, г-же Виардо, восхищаясь „мощным Кальдероном“:—„Нам же, слабым потомкам могучих предков, в лучшем случае удается лишь достигнуть грации в нашей слабости; я имею в виду „Каприз“ Мюссе, который продолжает здесь производить фурор“³⁷.

Но вскоре Тургенев затоскует в этом „грациозно-слабом“ жанре и снова попытается испробовать себя на сильно драматических композициях. Новый крупный успех на одной из парижских сцен сыграет заметную роль в обращении Тургенева к проблеме психологической драмы.

VI. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Я поставил себе в этой комедии довольно сложную психологическую задачу...

Тургенев, Предисловие к „Сценам и комедиям“.

25-го мая 1848 г. (нов. стиля) парижский Théâtre Historique ставил новую пьесу Бальзака — „Мачеха“ („La Marâtre“).

Это был первый театральный успех знаменитого романиста. Все предыдущие попытки его утвердиться на сцене терпели полную неудачу. Когда директор Исторического Театра спросил Бальзака о его новой драме, романист отвечал ему:

— „Это будет нечто ужасное... Но поймите меня правильно. Речь идет не о какой-нибудь громоздкой мелодраме, в которой предатель поджигает дома и держит в страхе их обитателей. Нет, я мечтаю о салонной комедии, где все мирно, спокойно, приветливо. Мужчины невозмутимо играют в вист при свете свечей под мягким зеленым абажуром. Женщины смеются и беседуют над своими вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, все возвещает порядок и гармонию. И вот, под всем этим бушуют страсти; драма зреет и движется, пока, наконец, не прорывается, как пламя пожара. Вот чего я хочу“³⁸.

Бальзак выступал здесь сценическим новатором или, во всяком случае, решительным обновителем забытого и оставленного жанра. „Мачеха“ была обозначена самим автором в подзаголовке его пьесы, как „интимная драма“, и во многом действительно обращала к старинной „мещанской драме“. Критик „Revue des Deux Mondes“ с сочувствием отмечал попытку Бальзака „восстановить трагедию домашнюю, семейную, интимную, идущую на смену героической комедии“.— „В проявлениях этой мирной однообразной патриархальной жизни, в которой рассеянный зритель заметит только невинное времяпрепровождение и приветливые улыбки, есть нечто от тревожной тишины и скрытого беспокойства, которые предшествуют буре и располагают к волнению“. Критик ставит в заслугу Бальзаку его умение доказать, что „вокруг какой-нибудь кушетки и ломберного стола человеческие страсти могут сплести такую же подлинную трагедию, как и в идеальном мире исторических героев“³⁹.

Другой театральный критик, рецензии которого неоднократно приводились нами, Теофиль Готье, писал по поводу новой пьесы: „Мачеха“ Бальзака принадлежит к той школе истинной драмы, которую блистательно открыли в прошлом столетии Дидро, Мерсье и Бомарше. Это — самая логическая концепция интимной и буржуазной трагедии... Невидимая драма растет и разыгрывается в этом мирном и дремлющем доме, в котором величайшими событиями кажутся перипетии традиционной партии виста“⁴⁰.

Таким образом сам драматург и авторитетнейшие критики его отмечали в „Мачехе“ новую театральную форму. Пьеса Бальзака как бы демонстративно ликвидировала романтический театр

и выдвигала на смену ему борьбу страстей в ежедневной обстановке, намечая новые компоненты для назревающей психологической драмы.

В момент этой бальзаковской премьеры Тургенев находился в Париже и ревностно исполнял обязанности театрального корреспондента г-жи Виардо, гастролировавшей в Лондоне. Из его писем к ней 1847—48 г.г. видно, что он посещает все спектакли, бывает на всех премьерах, живет театральными новостями. Едва ли этот прилежный посетитель всех новых постановок Скриба, Комической оперы и даже театра бульварных обозрений мог пройти мимо такого крупного события, как новинка Бальзака, в придачу еще прошедшая с шумным успехом. Позднейший отрицательный отзыв Тургенева о Бальзаке-романисте едва ли может опровергнуть это предположение. Мы считаем возможным утверждать, что с обычной восприимчивостью к новым сценическим жанрам молодой Тургенев пристально всмотрелся в тему и технику бальзаковской драмы и затем переработал ее в своем „Месяце в деревне“.

Главные персонажи обоих пьес вполне соответствуют друг другу в общей сценической схеме; они выполняют совершенно аналогичные роли. В этом отношении можно было бы установить знак равенства между главными лицами „Мачехи“ и „Месяца в деревне“. Таблица соответствия выразилась бы в следующих параллелях:

Генерал Граншан.

Аркадий Сергеевич
Ислаев.

Гертруда, его вторая жена.

Наталья Петровна, же-
на его.

Наполеон, сын генерала,
подросток.

Коля, сын их.

Полина, дочь генерала от
первого брака.

Верочка, воспитанница.

Фердинанд Маркан-
даль, служащий на фа-
брике генерала.

Вернон, домашний доктор.

Годар.

Алексей Николаевич
Беляев, студент, учи-
тель Коли.

Игнатий Ильич Шпи-
гельский, доктор.

Афанасий Иванович
Большинцов, сосед.

Соотношение действующих лиц в обеих пьесах сводится в основном к следующей схеме: молодая женщина (Гертруда, Наталья Петровна) является соперницей юной девушки, своей падчерицы или приемной дочери (Полина, Верочка) в любви к молодому человеку, служащему у них (Фердинанд, Беляев); влюбленная женщина в целях удаления соперницы пытается выдать девушку замуж за явно неподходящего претендента (Годар, Большинцов). В этом плане, как и вообще в развитии соотношений между главными персонажами, принимает деятельное участие домашний врач, тонкий и насмешливый наблюдатель всего происходящего (Вернон, Шпигельский). Вот схема, неизменно определяющая развитие действия обеих пьес.

Попробуем сопоставить их наиболее характерные персонажи.

Тип: Жених воспитанницы.

Основные черты типа: робость, комическая женобоязнь, при желании жениться, материальная обеспеченность, провинциальная неотесанность, словом, все необходимые черты для того, чтобы брак с ним был драмою для девушки, но представлялся возможным для окружающих.

Годар.

(Гертруда говорит о нем):—
Это такой богатый жених, что
было бы безумием отказать ему.
Он любит Полину, и хотя у

Большинцов.

У Большинцова 320 душ
незаложенных, ни копейки
долгу. — Я вам сказывал — го-
ворит ему на это Шпигель-

него свои недостатки, хотя он и немного провинциал, он может сделать твою дочь счастливой.

(Годар о себе):—Я так робок.—Я женюсь, потому что не умею ухаживать за женщинами.—Но я хочу быть уверенным, что мне не откажут.— Я буду колебаться вечночть прежде чем решусь сказать, что мне внушает вид красивой женщины.

И когда он остается наедине с Полиной:—Ну, что же мне ей сказать потоньше, поделикатней? Ах, кажется, нашел. Какой сегодня прекрасный день, сударыня.

Полина: — Действительно, прекрасный день, сударь.

ский,—что вы отличнейший человек и жених хоть куда.

(Большинцов о себе): — Робость одолевает.—Я должен вам сознаться, Игнатий Ильич, что я... я вообще с дамами, с женским полом вообще мало, так сказать, имел сношений.— Я бы желал положительно узнать, какой ответ.—Я, Игнатий Ильич, признаюсь сам откровенно, просто не могу придумать, о чем можно с особой женского пола поговорить—и при том наедине.., особенно с девицей.

И, когда Большинцов должен ухаживать за Елизаветой Богдановной, повторяется диалог Годара с Полиной:

Большинцов: — Сегодня погода, можно сказать, приятная-с.

Елиз. Богд.:—Ах, очень.

Тип: Домашний врач.

Основные черты типа: проницательный наблюдатель, устроитель семейных дел; за всем следит, все замечает, правильно соображает и делает безошибочные выводы. Скептик и злой насмешник.

Доктор Вернон.

Сам он называет себя врачом-космополитом; по определению окружающих это—злой философ. Генеральша называет его паразитом их дома и даже шпионом.— Жених воспитанницы Годар советуется с ним о своем предстоящем браке.—С внешней стороны наделен некоторыми комическими чертами, напр., постоянно сморкается.

Шпигельский.

(Наталья Петровна говорит о нем):—Этот уездный Талейран... Он смешон, он забавен, точно: но...он не в свои дела мешается... Это неприятно... При том, он при всем своем низкопоклонстве, очень дерзок и навязчив.. Он большой циник.

Шпигельский занимается делами всякого рода, устраивает женитьбу Большинцева.

Тип: Муж

Основные черты типа: натура прямая и доверчивая; он понимает, что вокруг него происходит что-то неладное, но не насищает событий и ждет, чтобы окружающие сами разъяснили ему странные обстоятельства, происходящие в его семье.

Генерал Граншан.

Генерал недоумевает, но не перестает верить и ждать: „Решительно здесь происходит нечто необычайное“.—„Здесь, несомненно, что-то подозрительное“. Когда он застает жену в неурочный час в решительном объяснении с Фердинандом (предметом ее страсти), он просто и открыто ставит вопрос: — Совещание с Фердинандом в такой ранний час?! О чем же вы беседовали?

В первоначальной редакции комедии „Студент“, в списке действующих лиц, дана характеристика Ислаева, несомненно, приближающая его к соответствующему персонажу бальзаковской драмы: это, во-первых, богатый помещик; это образованный, умный, несколько холодный человек, много читал и на себя надеется⁴¹.

Центральная нить интриги—борьба двух женщин, полюбивших одного человека, или, точнее, беспощадный поединок замужней женщины и молодой девушки, связанных семейно, но неожиданно ставших соперницами. Этапы этой борьбы и составляют основную ткань бальзаковской драмы.

Ислаев.

Застав Наталью Петровну с Ракитиным в необитаемых сенях, Ислаев спрашивает: — Что это? Продолжение сегодняшнего объяснения, видно, предмет важный? Он знает, что в его семейной жизни не все в порядке: „Это удивительно.. Это что-то необыкновенное“,—повторяет он, но терпеливо ждет объяснения Ракитина.

Основные моменты этой борьбы сводятся к следующему: Гертруда, подозревая опасность, создает план выдачи Полины замуж за глупого, смешного, пожилого провинциала Годара, которого она сама называет „захолустным шутом“. Этим проектом она, между прочим, решает воспользоваться, чтобы выпытать у Полины ее сердечную тайну.

Во втором акте происходит замечательная сцена этого инквизиторского выпытывания. Обе женщины работают над одной и той же вышивкой. Гертруда с деланной материнской заботливостью ставит вопрос о „прекрасной партии“, т.-е. о Годаре. На холодный ответ Полины она вкрадчиво продолжает; „Видишь ли, дорогая моя Полина, бывает любовь, тайна которой иногда героически охраняется женщинами даже среди жесточайших пыток. У тебя в душе, быть может, такая любовь. Если-б с тобой случилось такое несчастье, ты можешь рассчитывать на меня. Ведь я люблю тебя. Я уломаю твоего отца, он доверяет мне, я даже имею на него влияние... Итак, дорогая моя девочка, открой мне свою душу“... Но осторожная и скрытная Полина не выдает себя. Гертруда меняет систему прямых вопросов, она заводит окольную речь об общем герое. „Фердинанд—симпатичный юноша, он четвертый год в нашей семье; что может быть естественнее, чем привязанность к этому молодому человеку, хорошего происхождения, к тому же одаренного?..“ Наконец, пускается в ход последнее средство: Гертруда сообщает Полине вымышленное известие о том, что Фердинанд тайно обвенчан. По резко изменившемуся лицу девушки мачеха заключает о правильности своих подозрений. Война объявлена.

Таков несомненный прототип знаменитой сцены III акта „Месяца в деревне“—объяснения Натальи

Петровны и Верочки. В дальнейшем развитии действия целой системой ловких ходов мачехе удается совершенно лишить Полину свободы выбора. В силу сложных сплетений драматической интриги, влюбленная девушка вынуждена отказаться от всех своих прав на своего возлюбленного и подчиниться жестокому плану мачехи, т.-е. дать свое согласие на брак с нелепым претендентом. Точно так же в последнем акте „Месяца в деревне“, в результате законченного поединка с Натальей Петровной, Вера вынуждена всей создавшейся конъюнктурой обратиться к Шпигельскому с заявлением насчет Большинцова: „Вы можете ему сказать... что я готова за него замуж выйти“.

Таковы основные моменты в развитии действия обеих пьес, которые дают достаточно основания поставить тургеневскую комедию в связь с бальзаковской драмой.

Но помимо фабулы и типов, здесь наблюдается и совпадение отдельных сценических приемов; таков, напр., момент игры в карты: главные объяснения действующих лиц прерываются восклицаниями игроков и маленькими стычками между ними:—„У меня король.—У меня дама.—А, мадемуазель, вы делаете промахи...—Нет возможности так продолжать игру. Полина делает ошибку за ошибкой, а ты, Вернон, ты не следишь за игрой, ты бьешь моих королей...“ и пр. ⁴².

Весь первый акт тургеневской комедии прорезан совершенно аналогичными столкновениями игроков в преферанс—Шаафа, Анны Семеновны и ее компаньонки. (—„Да ты нас, батюшка, этак совсем заиграешь... — Так вист же!..—А, наконец, обремизился“ и проч.). В обеих пьесах эти объяснения игроков врываются в основной диалог совершенно иного тона, прерывая сложные психоло-

гические беседы и лирику взаимных признаний неожиданными техническими терминами карточной игры.

Другой сценический прием в целях оживления действия: шумное появление резвого подростка среди взрослых, занятых своими душевными драмами и тонкими интригами. В пьесе Бальзака маленький Наполеон, в минуту драматического напряжение действия, шумно вбегает в гостинную, внося в напряженную атмосферу свои беззаботные интересы — разговоры о пони, езде на нем и проч. В момент такой скрытой внутренней борьбы Натальи Петровны и Ракитина „Коля вдруг с шумом вбегает из залы“, показывая старшим свой новый лук и стрелы. Напряжение внутренней борьбы находит временное разрешение в чисто-внешнем оживлении действия.

Еще один общий прием сценической игры: доктор-дипломат застает влюбленную девушку в состоянии полного отчаяния; ему сразу ясно все, но он не выдает себя.—„Дитя мое,— обращается к Полине доктор Вернон—вы изменились в лице. А ну-ка, пощупаем ваш пульс“ (III, 8).—„Что вы, моя барышня, нездоровы, что ли? — спрашивает в последнем действии Шпигельский Вера:— дайте-ка пощупать пульс“.

Наконец, в обеих пьесах наступает момент, когда тридцатилетняя женщина смиряется перед своей юной соперницей, и унижение ее доходит даже до коленопреклонения. Гертруда становится на колени перед Полиной, чтобы вымолить у нее отказ от дальнейшей борьбы (II, 11). Наталья Петровна, сознав свою вину перед Верой, „тихо становится перед ней на колени“ и просит прощения. Мотивы действия, их смысл, их психологическое значение и драматическая сущность совер-

шенно различны; но необычный сценический прием—коленопреклонение сильнейшей из двух соперниц перед другой—в обеих случаях совершенно одинаков.

Мы сопоставили моменты совпадения двух пьес. Необходимо отметить, что эта тема поединка влюбленных женщин осложнилась у Бальзака многими мелодраматическими эффектами; в пьесе фигурируют усыпляющие снадобья и яды, имеются сцены похищения писем, отравления, смерти и проч. Критика, благожелательно отнесшая к бальзаковской драме, совершенно справедливо отмечала в ней этот крупный недостаток. „К несчастью,—замечает театральный хроникер „Revue des Deux Mondes“, высоко оценивший замысел автора, драматическую завязку и начала действия,—к несчастью, вторая часть пьесы Бальзака отменяет и портит впечатление от первой. Под конец мы попадаем в полную мелодраму; мы находим здесь опиум и яды, всю эту уголовную аптеку, от которой новая драма, казалось, не оставила для себя ни единой капли. Здесь образы стираются и грубоют“. Далее критик упрекает Бальзака за предание Полине черт „женского маккиавелизма“.—„Не лучше ли было противопоставить мачехе чистое и нежное создание вроде Офелии или Гретхен? Разве автор, показывая нам юную девушку, любящую и наивную, сильную только своей любовью и чистотой, в борьбе с крайним проявлением коварства, ревности и ненависти, не достиг бы более драматического и более нравственного эффекта, чем в этой борьбе одинаковым оружием ⁴³“?

Тургенев словно прислушался к этим советам и последовал им. Весь мелодраматический элемент „Мачехи“ остался незатронутым. Пьеса Бальзака отразилась на „Месяце в деревне“, главным обра-

зом, своей первой частью — интимно-драматической. Тип влюбленной девушки совершенно лишен у него „черт маккиавелизма“. Вера — чистое и нежное создание, в известном смысле типа Офелии и Гретхен, как это требовал критик, — действительно оттеняет контрастом своей натуры тип опытной, интригующей и решительной женщины.

По основной своей схеме и по сочетанию главных персонажей, „Месяц в деревне“, как мы видели это — „Marâtre“, лишенная всех черт мелодраматизма. Тургенев удержал то ценное, что дал Бальзак в своей пьесе; благодарную сценическую схему, основные контуры центральных масок и, главное, — новаторскую форму „интимной драмы“, в которой внутренний трагизм получает свое развитие в необычайной будничной среде.

Заметим в заключение, что одно из предполагаемых заглавий тургеневской комедии — „Две женщины“ — подчеркивает близость ее к бальзаковской драме и что к работе над пьесой „Студент“, как первоначально назывался „Месяц в деревне“ Тургенев приступил в 1848 году, т.-е. в год постановки „Мачехи“ Бальзака.

Тогда же, почти одновременно с „Месяцем в деревне“ Тургенев работает над двумя опытами психологических драм — „Нахлебником“ и „Холостяком“. Вместе с новым театральным жанром здесь определенно сказывается и модный литературный стиль, захвативший европейский роман сороковых годов, поэзию и драму. Это — своеобразнейший для аристократического поколения романтиков новый литературный стиль паuperизма, раскрытие неиспользованных художественных возможностей, таящихся в жалких условиях столичной или крестьянской бедноты, или же — в более обширном плане — психология забитого, принижен-

ного, отверженного человеческого существа. Этот новый литературный „тонос“, явственно звучащий у Гюго, Бальзака, Сю, Жорж Занд, Ауэрбаха, напрягает творческое внимание Тургенева. С обычной своей восприимчивостью и гибкостью он начинает экспериментировать в своих драматических опытах над проблемой того нового литературного направления, которое только что прославило имя молодого романиста Достоевского.

Тургенев почувствовал благодарный сценический материал в этой теме унижения и отверженности. Сколько удачных театральных ситуаций можно было извлечь из темы „чужого хлеба“, из образа барственno-осмеянного старого нахлебника— „попрошайки, дармоеда, шута“, как аттестует себя Кузовкин в самый драматический момент пьесы. Тургенев построил оригинальную и смелую конъюнктуру и в сосредоточенном действии короткой драмы дал одно из своих удачнейших достижений на театре. Сцена за завтраком в 1-ом акте „Нахлебника“, где незаметно, среди шутливого застольного настроения, оказываются втянутыми в нарастающий конфликт брезгливо-надменный столичный чиновник, наглый усадебный хлыщ, презрительно-подливающий мажордом и два „мирных и молчаливых существа“, по напряженности драматизма и удачному развертыванию сценической темы, относится к лучшим достижениям тургеневского театра. Неудивительно, что „Нахлебник“ вошел в мировой репертуар, и характерная сцена русского крепостного быта, возведенная драматургом на степень общечеловеческого трагизма, неоднократно трактовалась лучшими представителями французского, немецкого и итальянского театра.

Такой же „сложный психологический случай“ положен Тургеневым и в основу его „Холостяка“.

На первый взгляд — довольно заурядная история нескольких вполне бесцветных людей углубляется и оживает от незаметно введенного в комедию мотива старческой любви, полной самопожертвования, но умеющей подняться и до радости личного счастья. Тема „отца-супруга“ напоминает здесь аналогичную тему „матери-жены“ в повести Жорж Занд—„Франсуа Ле-Шампи“. Но Тургенев заостряет трагизм необычной ситуации, и завершающий радостный аккорд его пьесы весь напитан темной горечью отверженного и оскорбленного чувства, с которым юная невеста пойдет к венцу.

К обеим этим комедиям применима формула, высказанная Тургеневым по поводу „Месяца в деревне“: „Я поставил себе в этой комедии довольно сложную психологическую задачу...“ Три драмы Тургенева относятся к новому театральному виду, в центре которого стоит разработка сложных случаев совести.

VII. Либретто комических опер

Опера г-жи Виардо на текст Тургенева обойдет верно множество европейских сцен, и желательно было бы, чтоб она не миновала и русской.

П. В. Аниенков.

На „Месяце в деревне“ обычно заканчивается изучение тургеневского театра. По общепринятой формуле, Тургенев в начале 50-х годов навсегда отказывается от драматического творчества.

Но если не считаться с одной только официальной историей его опубликованных созданий, необходимо учесть пережитый Тургеневым уже после „Отцов и детей“ и „Дыма“ рецидив драматургического творчества. Новые опыты в этом роде до такой степени не имели в виду печати, что до сих пор, за небольшим исключением, они остаются неизданными. Непосредственной целью их были подмостки, они исполнялись сейчас же по написании и пользовались завидным успехом на европейской сцене. Мы имеем в виду опыты Тургенева в сочинении текстов для комических опер г-жи Виардо.

В конце 60-х годов (1868 — 1868) Тургенев пишет четыре французских опереточных либретто: „Trop de femmes“, „Le dernier Sorcier“, „L’Ogre“ и текст четвертого, название которого точно не-

известно, предназначенного для постановки в баден-баденском театре 10-го августа 1869 г. (о нем Тургенев сообщает в своих письмах Людвигу Пичу). Вероятно, что это и есть та пьеса, которую Тургенев, по свидетельству Пича, написал в Баден-Бадене.

Постановка этих музыкальных комедий живо захватывала Тургенева. Он неизменно исполнял в них главные роли: паши, колдуна Кракемиша и людоеда. Он сообщал своим русским и европейским литературным корреспондентам (Пичу, Анненкову) об этих опытах, а об одном из них послал обстоятельнейшую статью в „Петербургские Ведомости“. Постановка их на сцене веймарского театра, горячий интерес к ним Листа, усиленное внимание к ним прусской королевской четы и других германских князей, сочувственное отношение веймарской публики — все это чрезвычайно занимает и радует Тургенева. Непризнанный драматург с удовлетворением принимает запоздалый успех своей на сцене: „Нельзя было не чувствовать, что „Последний Колдун“ нравился — сообщает он в корреспонденции „Петербургских Ведомостей“; — не происходило того едва заметного, но томительно постоянного шелеста, того своеобразного шороха, который неприменно возникает в большом собрании людей, когда они скучают, и который — что греха таить! — я слыхивал не раз при исполнении мною некогда сочиняемых комедий“⁴⁴). Авторской гордостью дышит и сообщение его Анненкову: „Это 11-е представление было удостоено присутствия короля и королевы Прусских, наследного принца и наследной принцессы Прусских же, великого герцога и герцогини Баденских, герцога и герцогини Дармштадтских, принца и принцессы Вильгельма Баденских (дочери Марии Николаевны)

и иных чрезвычайных особ, министров, генералов и т. д... Гости остались довольны" и проч.⁴⁵.

Таким образом, тема „Тургенев на сцене“ получает неожиданное расширение. Этот последний этап его театра, знакомый нам только по либретто „Последнего Колдуна“ (да и то в сокращенном немецком переводе) и по обстоятельной корреспонденции самого автора в „Петербургские Ведомости“⁴⁶), дает все же возможность судить о последнем театральном стиле, означившем новую грань в сценической продукции Тургенева.

И здесь, как в молодые годы, он проявил острую восприимчивость к новейшему театральному течению. С конца 50-х и особенно в 60-е годы стараниями Оффенбаха утверждается на европейской сцене модный жанр оперетки, достигающий сразу небывалых успехов. В эти годы появляются знаменитые „Орфей в аду“ (1858), „Прекрасная Елена“ (1869) и „Периколла“ (1868) среди дюжины других, менее прославленных произведений, как „Свадьба при фонарях“, „Песенка Фортунио“, „Герцогиня Герольштейнская“ и мног. друг. Это—время кризиса и гибели старого водевиля, которому молодая оперетта наносит смертельный удар; она отмеряет его незатейливые композиции и решительно становится на их место. Старинный водевиль как бы раскалывается: его жанровые сценки отходят к комедии, его куплеты с переодеванием—к оперетке. Робкие карикатуры водевильных авторов вырастают в веселую политическую сатиру. Мастерская—хотя и легкая—музыка опереточных композиторов навсегда погребает беспомощную банальность куплетных форм. Живость, блеск и общедоступность нового жанра обеспечивают ему повсеместный и безграничный успех.

Это сказывается, в частности, на русской сцене. В конце 60-х годов оперетка здесь соперничала с мелодрамою и легкою комедией. Хроникер петербургских театров Вольф сообщает следующие цифры постановок, свидетельствующие о значительном преобладании оперетки в репертуаре. В течение одного сезона 1869—1870 г.г. „Прекрасная Елена“ шла 22 раза, „Фауст на изнанку“ — 14, „Все мы жаждем любви“ — 13, „Периколла“ — 6, „Орфей“ — 5. „Итого—заключает летописец—60 вечеров, т.-е. четвертая доля всех спектаклей, которых было—256, посвятились Оффенбаховщине“⁴⁷). Как свидетельствует другой театральный мемуарист, „на оперетте воспитались и выросли поколения артистов, занявших впоследствии почетное место на серьезной сцене: Савина, Стрепетова, Давыдов, Варламов, Правдин, Петипа, Стрельская, Сазонов, Медведев учили роли опереточных геройинь и героев в начале своей карьеры“⁴⁸). Понемногу оперетта заняла на императорской сцене равноправное положение с комедией и драмой.

Одно из любопытных свидетельств острой популярности нового жанра — статья молодого Михайловского — „Дарвинизм и оперетки Оффенбаха“ (1871). Знаменитый публицист сравнивает „веселого маэстро“ с Вольтером, сопоставляет его создания с литературой просвещения, считает Оффенбаха в равной мере, как и Дарвина, продолжателем „революционо-философского движения XVIII века“. „Смех Оффенбаха—отголосок хохота Вольтера“, заключает этот неожиданный исследователь оперетты⁴⁹).

Обширная эрудиция, проявленная им в творчестве Оффенбаха и его школы, свидетельствует о необычайной популярности нового жанра.

Признаки его определялись отчасти предшествовавшими формами родственных музыкальных комедий. Оперетка середины столетия наследовала не только водевилю, но и старинной комической опере XVIII века — так называемой „опера - buffa“ или „comédies à ariettes“. Комический сюжет, небольшое количество актов, смесь музыки и обычных диалогов, живость действия, налет фривольной шутки — все это, неприкосновенно сохраняясь в оперетке, получало здесь новую черту сатирической пародийности и более высокую степень художественно-музыкальной разработки. Элемент шутливой пародии и политической сатиры слегка подкрашивался лирико-сентиментальными ариями влюбленных, контрастно выделяющими бурную веселость остального текста.

По этой формуле писались для Оффенбаха либретто Скрибом, Мельяком и Галеви, в полном соответствии с его музыкальным даром. Пародия и легкая политическая карикатурность „Орфея“, „Герцогини Герольштейнской“ и почти всех других произведений Оффенбаха оттенялись мелодическими ариями Эвридики „La femme, qui d’amour rêve“, куплетами Дафниса: „Puisque Chloé sommeille“ (в „Дафнисе и Хлое“), песенкой Фортунио и проч.

По этому канону писались опереточные либретто и Тургеневым. „Последний Колдун“ написан в двух небольших актах, удачно подчиняющих сказочный сюжет острой политической злободневности. Это — история борьбы некогда грозного колдуна Кракемиша, волшебство которого настолько выдохлось, что даже его верный слуга Перлимпин-пин впал в слабоумие. Царица эльфов ведет успешную борьбу с ним и под конец навсегда освобождает от него свой заветный лес. Попутно

разворачивается история любви принца Лелио к дочери колдуна Стелле. Эта несложная схема дает возможность Тургеневу выявить все приемы нового жанра.

В основе „Кракемиша“, согласно оффенбаховской поэтике, лежит политическая сатира. „Последний Колдун“ писался в конце 60-х годов, т.-е., другими словами, перед закатом Второй Империи во Франции. „Оперетта рождается и цветет перед бурею,—отмечает М. Кузмин в своих музыкально-критических этюдах^{49а}.—Как ее начало датируется восьмидесятыми годами XVIII века, так ее торжество относится к концу 60-х годов, кануну франко-пруссской войны, революции и коммуны“. В эти годы „дочь площадей и спутница революций“ пышно зацвела во Франции на гнилостной почве вымирающего правительства. Наполеоновский режим явно разлагался, непрочность бонапартовской династии служила постоянной темой для политических памфлетов. Рошфор издевался над „императором французов“ и его ближайшими сподвижниками, ясновидящие наблюдатели предчувствовали неизбежность надвигающейся катастрофы, действительно грянувшей в 1870 г. Опереточные либретисты широко пользовались темами и фигурами разлагающегося строя, придавая этим приемом острую актуальность своим веселым пьескам.

Тургенев последовал этому правилу. Наполеоновский режим, как это видно из его корреспонденции о франко-пруссской войне, вызывал в нем резко-враждебное отношение. Он был всецело на стороне немцев. „Ибо—писал он в одной из своих корреспонденций—в одном бесповоротном падении наполеоновской системы вижу спасение цивилизации, возможность свободного развития свободных учреждений в Европе: оно было немыслимо, пока

это безобразие не получило достойной кары. ...Пора положить конец той безнравственной системе, которая царит у них вот уже скоро двадцать лет“ и проч. Решительный противник бонапартизма, Тургенев выводит в своем „Последнем Колдуне“ последнего Бонапарта, от власти которого, в конце концов, освобождаются заветные леса. Все основные пороки режима, столько раз клейменные в современной литературе — продажность правительственной системы, погоня за наживой, маниакальное властолюбие Наполеона, легко-мысленная жизнь двора с его бесконечными празднествами—все это находит отражение в куплетах Krakemiша:

Du kennest noch nicht
Des Goldes Tugend...

Willst herrschen und siegen,—
Musst reich Du sein,
Du siehest die Welt
Zu Füssen Dir liegen
Kannst Allem genügen,
Was Dir nur gefällt!

Im Rang über Allen
Die Krone im Haar;
Beneidet von Allen
Von Fürsten sogar!
Ein Fest jeder Tag;
Nichts wirst Du entbehren,
Kannst Alles begehren,
Was Gold nur vermag.
Du lebst im Palast
Und Tausend erfüllen
Mit ängstlicher Hast
Dir jeglichen Willen.
Thu, was dir gefällt...⁵⁰

и т. д.

Так же показательна в этом смысле и тронная речь Krakemiша, в которой он упоминает о „пре-

стиже" своего имени, о своей династии, о своем желании сохранить мир (знаменитая формула Луи-Бонапарта), По красноречивому указанию Тургенева, „Прусский король, видевший два раза нашу оперетку, особенно забавлялся этим пассажем“, т. е. тронной речью. Анненкову он пишет совершенно открыто: „спич Кракемиша, в котором слегка пародировался спич его величества Наполеона III, вызвал даже густой смех на августейшие уста короля Вильгельма“⁵¹. Этой политической сатирой на Наполеона III об'ясняется исключительное внимание к тургеневской оперетке прусского королевского дома и всех владетельных герцогов Германии, министров, генералов и проч. История уже подготовляла свою развязку затянувшейся политической трагикомедии. 8 апреля 1869 г. великий герцог веймарский ставит на своем театре эту сатиру на Бонапарта, а в следующем году Наполеон отдает свою шпагу королю Вильгельму, столь густо смеявшемуся над „Последним Колдуном“.

Другой обязательный прием опереточного либретто—лирические партии, неизменно присутствующие в каждой оффенбаховской буффонаде. У Тургенева им соответствуют романсы Лелио, песни Стеллы, дуэты обоих возлюбленных. По свидетельству автора любовный дуэт между Лелио и Стеллой, по своей стыдливой и в то же время стремительной страстности, едва ли не лучший перл „Последнего Колдуна“. Таким образом, формула оффенбаховского канона выполнена полностью.

На непосредственное знакомство Тургенева с музыкой Оффенбаха у нас имеются некоторые указания. Еще в 40-х годах, при постановке Мюссе на сцене французской комедии, Оффенбах прославился своей музыкой, написанной на текст по-

сенки Фортунио, как известно, превосходно переведенной Тургеневым. Едва ли в атмосфере тех повышенных музыкальных интересов, в которых жил Тургенев, имя композитора популярнейшего романса осталось неизвестным. Одна из первых опереток Оффенбаха называлась „*Croquefer ou le dernier des paladins*“. Сходство с тургеневским „*Claquemiche ou le dernier des sorciers*“ слишком очевидно.

Так заканчивал свою драматургическую деятельность Тургенев. После всех театральных жанров, испробованных им в молодости, он решил проявить себя и в модном увлекательном роде, пришедшем на смену дряхлеющему водевилю. Сам старый водевилист, он не мог не почувствовать влечения к новой форме веселого сценическо-музыкального вида. Инстинкт театрального писателя подсказывал Тургеневу возможность достигнуть и в этом легком жанре художественно-ценных эффектов. „Оперетта — есть квинт-эссенция подлинной, настоящей театральности, самодовлеющей и самоценной — говорит современный исследователь,—той театральности, которая идет от балагана, от разыгравшейся актерской стихии „представления“ и „перевоплощения“. В оперетте все — и музыка и содержание, и яд, пронизывающей ее сатиры, и ее злободневность — театрального происхождения. В ней нет оттого критериев натурализма, нет критерия „сообразности“ и правдоподобности, нет никаких теоретических предпосылок, всегда имеющихся в драме, слишком тесно связанной (пока что) с литературой. Оперетта, как и простой балаган, — есть рафинированный осколок театральной композиции“⁵². За полстолетие до широкого признания оперетты равноправным сценическим родом, Тургенев оказывается пред-

шественником целого театрального течения, которое стремится в наши дни в лице Рейнгардта, Таирова или Станиславского выявить тонкую художественность опереточного жанра^{53а}.

Таков был последний стиль театра Тургенева¹.

Недавно академик Перетц отметил „тесную и неизбежную связь изучения стаинного русского театра с изучениями театра европейского, без которых вся речь о прошлом театра на Руси будет праздным пустословием“⁵³. Опыт изучения Тургенева показывает, что этот принцип должен быть распространен и на некоторые явления нового русского театра.

Тургенев-драматург изучался неоднократно авторитетными историками литературы и сцены. Но до сих пор его театр не рассматривался на фоне современного европейского репертуара, за которым этот вечный скиталец по Европе имел полную возможность внимательно следить, как зритель, и которому он мог творчески следовать, как автор.

¹ К драматическим опытам Тургенева относится еще „Разговор на большой дороге“ посвященный П. М. Садовскому и напечатанный в альманахе Н. М. Щепкина „Комета“ (с отличиями от позднейших текстов). Эта сцена любопытна по технике построения: разговор происходит в катящемся по большой дороге тарантасе, и полная бездейственность этой диалогической пьески словно компенсируется внешним движением экипажа. Этот принцип композиции любопытно сравнить с провербом Скриба „Le tête-à-tête“, в котором действие происходит также в катящейся почтовой карете на расстоянии тридцати верст. Наконец, к тургеневскому репертуару относится отчасти и комедия „Школа гостеприимства“, написанная им в сотрудничестве с Дружининым и Григоровичем и выводящая в комическом свете некоторых литераторов (например, П. И. Панаева). Но точная доля участия каждого из трех актеров в этом коллективном произведении еще не установлена.

Настоящая работа—посильная попытка в этом направлении.

Мы сознаем всю ее недостаточность.

Многие поднятые здесь вопросы могут быть разрешены только в европейских библиотеках и архивах, над обстоятельными историко-театральными трактатами, над комплектами старых газет, репертуарными списками *Berliner Schauspielhaus* конца 30-х годов или *Comédie Française* конца 40-х годов. Мы можем пока только указать на этот путь, выдвинуть в качестве существенно важной проблему изучения Тургенева-театрала и остаться при некоторых наших гипотезах, веря в их будущее подтверждение.

Но ряд вопросов, возникающих при подобной постановке темы, мы считаем так или иначе разрешенными. Работа над ними дает, думается нам, право и на некоторые выводы.

Театр Тургенева широко вобрал в себя ряд сценических жанров, драматических стилей, приемов интриги и различных театральных ситуаций, выработанных предшествующей традицией европейской комедии. Это было совершенно неизбежно, поскольку искусство драмы никогда не выходит из замкнутого круга считанных драматических положений.

Гете в своих разговорах с Эккерманом, между прочим, замечает: „Гоцци утверждал, что может существовать только тридцать шесть трагических ситуаций, Шиллер потратил не мало усилий, чтобы открыть их больше; но он не нашел даже столько, сколько отметил Гоцци“.

Эта цифра подвергалась впоследствии неоднократно проверке. Жерар де Нерваль насчитал только двадцать четыре ситуации. Гораздо позже французский исследователь Жорж Польти возобновил

вил работу Гоцци, опубликовавшего лишь результат своих подсчетов; как и его далекий предшественник, он пришел к заключению, что все положения, могущие стать предметом драмы, сводятся к тридцати шести. Из комбинации этих основных драматических соотношений можно создать тысячи сценариев⁵⁴.

Таким образом авторитетное мнение Гете, Карла Гоцци, Шиллера и Жерара де Нерваля получает некоторое теоретическое обоснование. Неудивительно, что интрига тургеневских комедий в отдельных частях может совпадать с композиционными приемами Мюссэ, Меримэ, Бальзака или старинных комедиографов, особенно, если принять во внимание впечатительное усвоение нашим автором всех новейших течений европейской сцены.

По образцам текущего репертуара, Тургенев учился прежде всего различным жанрам и вечно сменяющимся обликам и композиционным типам современного театра. От некоторых иностранных, преимущественно французских, драматургов Тургенев стремился перенять секреты театральной техники, искусство строить пьесу, все сложные и тонкие приемы завязки, развития, наростания и разрешения сценического действия. И в этой области, как это особенно видно по „Месяцу в деревне“, часто даже самые детали, побочные условия, второстепенные приемы, эпизодических *jeux de scéne*, случайные, но удачные ситуации— воспринимались им и становились для него необходимыми элементами театрального механизма.

Существенно важно, что Тургенев учился своему искусству не столько у драматургов-профессионалов, сколько у поэтов и беллетристов, дилетантствующих в театре. Меримэ, Мюссэ и Бальзак были случайными драматургами, переносящими на

сцену многие качества своих поэм, новелл или романов, но этим самым создающие не мало дефектов в своих сценических опытах. Отсюда — глубоко литературный и на всегда достаточно театральный характер тургеневских комедий.

Но повести могут иметь успех на сцене. Так было с Мюссе и с Бальзаком, так случилось и с Тургеневым. Закон литературной композиции и общее художественное мастерство могут, при известных условиях, создать счастливое и для рампы сочетание лиц и действий. В этих случаях диалогическая новелла уже граничит с драмой и органически сливается с ней. Театр литераторов никогда не замирал во Франции, создавая подчас значительные и жизненные явления. Они-то и привлекли внимание нашего молодого поэта и беллетриста, женственно восприимчивого ко всем литературным воздействиям, когда он пытался в середине сороковых годов превратиться из страстного театрала в активного драматурга. Произошла любопытная рецепция и переработка литературно-сценического материала.

В области композиции своих комедий Тургенев, как мы видели, полагался подчас на современных французских авторов и следовал за их образцами. Основной сюжет пьесы, главное соотношение персонажей, центральный узел интриги, типические особенности главных героев переносились им в план построения его собственной комедии. В остальном он, конечно, не нуждался в их указке: пейзаж и *intérieur*'ы усадебной России, излюбленные им образы изящных Гамлетов, мечтательных девушек, кротких старииков, рыхлых тетушек, уездных философов и трогательных приживальщиков органически обрастили вокруг того или иного скелета, раскрывая исконную сущность тургенев-

ского творчества. А главное—все это разрабатывалось в типичных тонах того особенного тургеневского стиля, которым живут и дышат рассказы этого мастера словесной акварели, его повести и лучшие страницы его романов.

Короче говоря: он принимал готовый сценарий и разрабатывал его по-своему, заполняя своими излюбленными красками контуры сценической схемы.

Еще чаще, как мы видели, Тургенев обращался к современному репертуару не за сюжетной канвой, а за теми новыми формами,исканием которых он, как художник, был постоянно озабочен.

Вот почему проблему смены стилей мы сошли основной и поставили, как главное задание в этом опыте изучения тургеневского театра.

VIII. ТУРГЕНЕВ — ТЕАТРАЛ И ТЕОРЕТИК ДРАМЫ

Только живое нас занимает,
а все механически - составленное — мертвое.

Тургенев. О драме Гедеонова — „Смерть Ляпунова“.

I

В молодости Тургенев увлекался различными поприщами и готовил себя мысленно к разнообразным родам деятельности. Университетская кафедра, политическая трибуна, журналистика, поэзия, театр — все это поочередно прельщает его и разнообразно вырисовывает перед ним его будущий облик. Перед его повышенной творческой активностью раскрываются различные перспективы широкой умственной работы, влияния и успеха, — одинаково манящие своими соблазнами славы и — в молодом воображении — одинаково легко и просто достижимые.

Ферментация планов и замыслов Тургенева вокруг этих предполагаемых умственных профессий отходит лишь в начале 50-х годов, когда он обращается к роману и окончательно осознает себя художником повествовательной прозы. До этого момента его возможности неограничены, и будущие пути остаются невыясненными.

В конце тридцатых годов Тургенев, по его собственному свидетельству, страстно мечтал сделяться „педагогом, профессором, ученым“. Кафедра философии в Московском университете — предел его вожделений. В эту же эпоху он продолжает готовиться к чисто-поэтическому творчеству, и недаром окружающие сравнивают его с Ленским, „студентом Геттингенским“. Через десять лет, под влиянием 1848 г., он мечтает стать политическим деятелем, европейским революционером, русским эмигрантом. Пример Герцена действует на него, видимо, заразительно. Наконец, в середине сороковых годов—а затем, очевидно, с некоторыми перемежающимися планами вплоть до начала пятидесятых—Тургенев несомненно мечтает стать драматургом, реформатором русской сцены, создателем национального репертуара.

Это явственно сказывается в его статьях о новинках русской драматургии.

В эту эпоху Тургенев неоднократно высказывает мысль об отсутствии у нас подлинного театра и настоящей драматической литературы. Известно его утверждение в критической статье о драме Гедеонова—„Смерть Ляпунова“: „...до сих пор не явились таланта, который бы сумел дать нашей сцене необходимую ширину и полноту. Мы не станем повторять—продолжает Тургенев—уже не раз высказанные на страницах „Отечественных Записок“ мнения о Фонвизине, Грибоедове и Гоголе; читатели знают, почему первые два не могли создать у нас театра; что же касается до Гоголя, то он сделал все, что возможно сделать первому начинателю, одинокому гениальному дарованию: он проложил, он указал дорогу, по которой современем пойдет наша драматическая литература; но театр есть самое непосредственное произведение

целого быта, а гениальный человек, все-таки,— один. Семена, посеванные Гоголем,—мы в этом уверены—безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях; придет время—и молодой лесок вырастет около одинокого дуба... Десять лет прошло со времени появления „Ревизора“; правда, в течение этого времени мы на русской сцене не видели ни одного произведения, которое можно было бы причислить к гоголевской школе (хотя влияние Гоголя уже заметно во многих), но изумительная перемена совершилась с тех пор в нашем сознании, в наших потребностях“⁵⁵.

Тогда же в другой статье о новой драме Нестора Кукольника Тургенев ставит вопрос о русской трагедии. Существующие опыты глубоко неудовлетворяют его. Он мечтает заменить условные фигуры живыми людьми—*ondoyants et divers*, как говорит Монтэнь,—образами героев, „безвозвратно преданных одной великой цели или покоренных собственными страстями, но живых, действующих, борющихся и погибающих“... Выводы его решительны и для прошлого безотрадны: „У нас нет еще драматической литературы и нет еще драматических писателей, эта жила в почве нашей народности еще не забила обильным ключом“...⁵⁶.

Этот существенный пробел в русской художественной культуре Тургенев и собирается восполнить своими силами и средствами. Трудная миссия русского Мольера нисколько не пугает его. Перед ним вырисовывается обширная серия комедий и драм с огромным количеством типов, взятых из самой жизни русской современности. Новейшие разыскания⁵⁷ открыли в тетрадях Тургенева (конца 40-х—начала 50-х годов) перечень его написанных и задуманных пьес, из которого явствует, что к десяти

напечатанным комедиям Тургенева следует присоединить (на основании также тургеневских писем) еще 9 задуманных, а отчасти и написанных, но не дошедших до нас пьес, расчитанных в общей сложности на двадцать с лишним актов:

I. Друг дома	5 актов
II. Вечеринка	1 акт
III. Две сестры	2 акта
IV. Судьба	5 актов
V. Недоразумение	2 акта
VI. Жених	2 или 3 акта
VII. 17-й №	1 акт
VIII. Вор	1 акт
IX. Компаньонка или Гувернантка. . .	5 актов

Эти краткие заглавия и скучные сведения или догадки, какие можно собрать вокруг них, свидетельствуют все же о значительности и жизненности многих отмеченных здесь замыслов. Характерно, что Тургенев уже определенно формулирует тему, которой суждено было впоследствии стать господствующей в европейском репертуаре второй половины столетия. Это—тема адюльтера, выразительно отмеченная Тургеневым в первой же помете списка—„Друг дома“ и отчасти разработанная им в „Месяце в деревне“; другое задание Тургенева, кратко формулированное им, „Вор“, получало неоднократно разработку в новейшей европейской драматургии—в репертуарных пьесах Октава Мирбо и Анри Бернштейна. Комедия „Вечеринка“—изложенная, как предполагают исследователи, Н. А. Огаревой-Тучковой в ее „Воспоминаниях“—впрочем, весьма примитивно и плоско,—дает основание думать, что в пьесе изображался кружок студентов и некоторый драматический эпизод из общей товарищеской жизни; жанр таких „студенческих пьес“ охотно разрабатывался впоследствии Леонидом Андреевым...

Замысел „Компаньонки“ или „Гувернантки“, писавшейся одновременно с „Месяцем в деревне“, намечается прежде всего в этой пьесе в словах Шпигельского, обращенных к компаньонке Лизавете Богдановне: „Вам, я воображаю, надоело вечно жить в гувернантках, ну да и со старухой возиться, вистовать ей в преферанс и поддакивать—тоже, должно быть, не весело...“ Некоторые данные для соображений об этой пьесе дает и сохранившийся список действующих лиц:

1. Глафира Ивановна Званова, богатая помещица, вдова 50 лет.
2. Дмитрий Петрович Званов, ее сын, 26 лет.
3. Катерина Федоровна Халабанская, бедная генеральша на хлебах у Звановой, 40 лет.
4. Елизавета Михайловна Баум, компаньонка, 24 лет.
5. Нилушка, юнкер, protégé г-жи Звановой, 20 лет.
6. Платон Егорыч Чичагов, надворный советник в отставке, 40 лет.
7. Кирила Бензоаров, армейский подпоручик, 28 лет.
8. Федор Маркелыч Моржак-Лендрыховский, сосед, 48 лет.
9. M-r Dessert, бывший учитель Званова, 60 лет.
10. Сергей Сергеевич Подокмоев, небогатый сосед, 45 лет.
11. Авдотья Кузьминична Подокмоева, жена его, соседка, 42 лет.
12. Кинтилиан, управляющий, 50 лет.
13. Метр—Жан (он же и Свергибус), дворецкий, 65 лет.
14. Léon, секретарь, 26 лет.
15. Васильева, старуха приживалка, 60 лет.
16. Авдотья Никитишина, главная служанка, 30 лет.
17. Пуфка, девушка.
18. Маша, девушка, 14 лет.
19. Суслик, мальчик 15 лет.
20. Василий Васильевич Званов, двоюродный брат покойного мужа Глафиры Ивановны, 44 лет.

Действие происходит в селе Воскресенском, родовом имении г-жи Звановой.

Некоторые детали об этих персонажах мы узнаем из сохранившегося отрывка „Собственная Господская Контора“ (фрагмент неизданного ро-

мана, в форму которого была переработана пьеса „Компаньонка“). Здесь вырисовываются с достаточной отчетливостью: сама Глафира Ивановна, властная, гневная, повелительная и своенравная помещица, видимо, связанная романически со своим красавцем-бурмистром; „секретарь барыни Левон Иванович или, как его называла Глафира Ивановна, „Léon“ (его в молодости выучили французскому языку, и он довольно свободно на нем изъяснялся); это был „молодой белокурый человек с томными глазами и чахоточным цветом лица“. Далее обрисован главный приказчик Кинтилиан, „человек лет пятидесяти слишком—с седыми волосами и черными нависшими бровями, с лицом угрюмым и хитрым“; он, оказывается, разными происками „извергнул своего предшественника и стал на его место“. Наконец, мимоходом очерчены „плутоватый мальчик“ Суслик и запуганный помещицей ее управляющий Василий Васильевич Званов, дальний родственник ее мужа,—по определению С. Т. Аксакова—„истинный тип русской натуры“. Из переписки Тургенева с его друзьями—Аксаковым, Анненковым и Боткиным—вырисовываются и некоторые другие персонажи: сын помещицы, изломанный и капризный барин, сам себя называющий „слабым, ничтожным и презренным человеком“, и, особенно, главная героиня—компаньонка Елизавета Михайловна Баум—девушка „страстная, красивая“, „с нравственной твердостью“ и при этом несколько „пугливая“; драматизм пьесы основывался, видимо, на том, что в эту героиню „все влюбляются“...

Тургенев таким образом имел в виду развернуть в этой комедии обширную картину тогдашней русской жизни, в ее разнообразнейших типах, или—по формуле самого автора—„выразить современный быт, каким он у нас выродился“. Сложная

любовная драма должна была спаять воедино эту пеструю галлерею современных образов.

В тетрадях Тургенева сохранились еще два списка действующих лиц задуманных комедий:

ЖЕНИХ

Комедия в 3-х действиях.

1. Подобаев, Антон Антонович, помещик.
2. Подобаева, Аграфена Антоновна, его жена.
3. Поликсена Антоновна, дочь их.
4. Карпеткина, Матрена Семеновна, соседка.
5. Вобуев, Вопия (?) Осипович, сосед.
6. Лупоберов, Виктор Ардальевич, сосед.
7. Лушин, Василий Михайлович.
8. Захар, слуга.
9. Марфушка, девка.

Имеется также перечень персонажей одноактной комедийки „17-й №“:

1. Чупчигайлов, Илья Ильич, отст. гусар., офицер 27 л.
2. Кобениус, Федор Фомич, 22 л.
3. Свербишкин, купчик 24 л.
4. Бобоша, 21 г.
5. Мухлев, Савелий Кузмич, 51 г.
6. Мухлева, Олимпиада Наумовна (?), 44 л.
7. Авдотья Савельевна, дочь их 23 л.
8. Фуньчик, сын их 6 л.
9. Касьян, 40 л.
10. Даша, 20 л.
11. Алеша, 25 л.

Заглавия этих неизвестных комедий, имена их героев, количество актов, имеющиеся сведения об их сюжетах—дают, во всяком случае, право утверждать, что и эта партия недошедших до нас тургеневских пьес представляла бы большое разнообразие жанров: здесь намечаются и психологические комедии, переходящие в драмы, и веселые пьески, видимо, граничащие с водевилем.

Эта широкая амплитуда тем об'ясняет отчасти и чрезвычайно обширные интересы Тургеневатеатрала 30-х и 40-х годов. В берлинских театрах, наряду с драмами Гете и Шиллера, Тургенев смотрел и веселые фарсы, где полицейских бросают в воду, откуда они выходят с карманами, полными рыб. В Париже комедии Мюссе и Бальзака чередуются для него с мелодрамами, старинными водевилями и бульварными „обозрениями“. Комическая опера привлекает его не меньше серьезной драмы. Все виды и роды современного драматического искусства, видимо, одинаково интересуют его.

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, Карагатыгин, 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. Карагатыгина, 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...“ Восхищение Кальдероном достаточно известно по письмам Тургенева к г-же Виардо: „*Devotion de la Cruz*”—шедевр, „*La vida es sueno*”—самая величественная драматическая концепция, какую я когда-либо видел или читал, „*El Magico prodigioso*”—испанский Фауст. Эти трагедии веры, чести и фанатического пессимизма глубоко захватывают его. Наконец, он прекрасно знает романтический театр Гюго. В своих статьях он называет и Рюи Блаза и Марион де-Лорм.

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“.

Тургенев был несомненным мольеристом. Герои мольеровского театра на каждом шагу попадаются ему под перо. „Я готов кричать, как Маскариль“— пишет он в одном письме; „я поправляюсь от болезни, как Жоделе в „*Précieuses ridicules*“—сообщает он в другом. В беседах с Гонкурами Тургенев упоминает и Мольера. Из старых французских

комедиографов он ценил, видимо, и Бомаршэ. По крайней мере, имена его героев попадаются в статьях Тургенева.

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

Русский театр, как мы видели, оказал на него меньшее влияние. Он преклонялся здесь только перед Гоголем, и появление „Ревизора“ считал величайшей датой в истории русской сцены. Но собственные его комедии — в наиболее характерном и типичном — идут по другому пути и даже в чисто-комических приемах приближаются скорее к современной водевильной традиции, идущей от наших старинных авторов XVIII века.

III

Тургенев проявлял свою начитанность и в теории драмы; он вспоминает в своих письмах „Парadox об актере“ Дидро, и приводит в своих статьях обширные выдержки из лессинговой „Гамбургской драматургии“.

Этот постоянный посетитель театров и тонкий знаток драматической литературы отчетливо выработал свою сценическую поэтику. Тургеневская теория драмы сказалась особенно полно в его статье о „Бедной невесте“⁵⁸. Недаром, почти через 30 лет, когда слава Островского заставила его было отказаться от включения этой далеко не хвалебной статьи в полное собрание его сочинений, он все же

признает, что „некоторые отдельные замечания“ в ней „не лишены справедливости“. Написанная в 1851 г., когда Тургенев уже подходил к концу своей ранней драматической деятельности, она как бы служит итогом его долголетних раздумий о сущности и законах сценического творчества. В разбросанных замечаниях этой небольшой статьи—самое полное *credo* Тургенева-драматурга.

Его первое положение—борьба с психологизмом на сцене, точнее, с чрезмерно мелким и детальным анализом характеров, нарушающим законы и требования театральной оптики. Хитростное и кропотливое искусство мозаичной работы так же не идет к сценическому созданию, как и к пейзажу. В обоих случаях нужна ширина и свобода манеры, творческая способность подняться над подробностями, 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 штришкам, 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“.

Тургенев подчеркивает действенность этого закона для драмы: „Эта мелочная кропотливая ма-

нера неуместна особенно в драматическом произведении, где она замедляет и охлаждает ход действия, где нам дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа". Кажется, трудно удачнее выразить самую сущность сценического искусства. Тургенев с замечательным мастерством показывает нам на примере Островского, как иногда в немногих словах, в какомнибудь невольном движении героини, в случайному поступке героя открывается более глубокий взгляд на сущность их характеров и отношений, чем в самых тщательно выделанных психологических этюдах.

Таким образом законы действия, жеста, движения, экспрессивной пластики и общей сценической динамичности определенно противополагаются Тургеневым кропотливой живописи душ, микроскопическому анализу характеров. Он знает, что „сцена требует больших линий, простора“, широкой и свободной манеры письма. Зрителю не столько нужны бесконечные переливы внутренних движений героев пьесы, сколько смелая, резкая, отчетливая и мощная лепка характеров. Типичность, выпуклость, острыя и волнующая жизненность персонажа ему несравненно нужнее точного и тщательного обследования его лирических 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, каков 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 выказывает себя ярым гонителем всего, что может показаться на сцене „натянуто-литературным“ или „резонерски деланным“. Здесь ничто не должно отзываться трудом, пахнуть лампой Диогена. Известная легкость, непринужденность, импровизаторский тон передачи здесь так же необходимы, как быстрота и даже стремительность действия.

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 появлением комической фразы.

Эти качества и создают особый дар сцены, „драматический инстинкт“, подлинное искусство театра. Его нельзя ничем заменить или подделать. Опыт, наблюдения, труд не сделают тут того, что мгновенно возникает в руках призванных драматургов. В этом смысле Тургенев говорит о „поэзии, как об особом искусстве сцены“, и формулирует следующий эстетический закон:

„Из математики нам известно, что переломанная на самые мелкие углы прямая линия может только бесконечно приблизиться к линии круга, но никогда не сольется с ней. Точно также и ум, труд, наблюдения проводят только, если можно так выразиться, прямые линии. Одной поэзии дана

та „волнистая линия красоты“, о которой говорит Гогарт“⁵⁹.

Так тонко и глубоко была продумана Тургеневым теория драматического искусства. Но безуоконизненно выработанная система, привела ли его самого к значительным творческим достижениям? Свойственна ли была ему в области сцены та неуловимая „волнистая линия красоты“, о которой он с таким пониманием, чутьем и изяществом писал в своей критической статье?

* * *

Мы вернулись к нашему основному вопросу. Тургенев, не владея в совершенстве сценической техникой, весьма тонко развитой уже в его эпоху, не обладая всеми сложными секретами театрального механизма, 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 в 1854 году, печатая в *Современнике* „Месяц в деревне“, Тургенев предпосыпает 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“⁶⁰.

Это мнение Тургенев повторил в известном предисловии к изданию своих комедий 1879 г., выразив надежду, что пьесы его, „неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении“.

Такие оговорки стали в то время обычны для беллетристов, писавших для театра. В предисловии к одной из своих комедий Жорж Занд высказывает надежду, что если пьеса ее и слаба в смысле сценического построения, она может представить интерес в чтении; таким образом литературность произведения искупит, может быть, отсутствие драматических качеств⁶¹. Так относился к своим комедиям и Мюссе.

В духе подобных заявлений написаны и отзывы Тургенева о его пьесах. 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, разворачивающий перед нами *in actu* свои забавные или трогательные образы.

Театр Тургенева—небольшой фрагмент в обширной трехсотлетней истории русской сцены. Он не выдвигается из этой летописи резким уступом, не заполняет ее многолюдной толпой неведомых и бессмертных масок, не утверждается на ней непрекаемо и всенародно в качестве национального репертуара. Он количественно не велик, и замкнутая орбита его влияния терпит длительные затмения.

И, тем не менее, он живет. Ибо на огромном протяжении нашей историко-театральной эволюции, от святочных потех и мистериальных действ

до возрождения комедии масок и сценического конструктивизма, он хранит в себе живые ферменты волнений и смеха, магически поднимающие приступы грусти и веселья в таинственных и неуловимых массах зрительных зал.

Сложная сумма эмоций, пробужденная этими сценическими образами, усилила их действенную мощь и закрепила властью репертуарных преданий заложенные в них тонкие бродила драматизма.

Опыт художественного прошлого определяет будущую судьбу этого театра. Его действие будет неизбежно сказываться в те эпохи равноправного господства на сцене слова и жеста, к которым периодически и неуклонно возвращается европейская драма после эпизодических отклонений в сторону исключительной идеиности или же чистого пластицизма. Вот почему старинным текстам тургеневских комедий, неоднократно обесцененным критикой и возвеличенным актерами, еще не раз суждено загореться новым блеском и возрожденной жизнью в неведомых условиях будущих сценических форм.

МАТЕРИАЛЫ К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
ТУРГЕНЕВА

ТУРГЕНЕВ НА СЦЕНЕ

Будущее критическое издание комедий Тургенева, установив окончательный текст его драматических произведений, со-берет также исчерпывающие сведения об их главнейших поста-новках—в Петербурге, Москве и на Западе. Точное воспроиз-ведение старинных афиш, т.-е. установление списка исполнителей сменяющихся актерских составов, сводка современных рецензий и позднейших мемуарных оценок, по возможности полное реконструирование наиболее примечательных тургеневских спектаклей или же воспроизведение игры крупнейших исполнителей его ролей—все это отчетливо представит читателю сце-ническую судьбу тургеневских комедий.

Не стремясь к такой полноте, уместной, быть может, лишь в комментариях академического издания, мы сочли полезным до-полнить наш обзор тургеневской драматургии подбором неко-торых материалов к будущей полной истории его инсценировок. Не претендуя на исчерпывающий охват этой обширной и расте-кающейся на бесчисленные экскурсы историко-театральной темы, мы даем здесь первый ее очерк, отмечающий наиболее значительные моменты в сценическом развитии тургеневской драматургии.

Имеющиеся материалы мы распределяем по отдельным пьесам, в порядке их постановок.

„ХОЛОСТЯК“

В первый раз представлена в Петербурге на Александрин- ской сцене 14 октября 1849 г.

Мошкин	М. С. Щепкин
Вилицкий	А. М. Максимов.
Белоногова	В. В. Самойлова.
Шпуньдик	А. Е. Мартынов.
Фон-Клакс	П. А. Каратыгин.
Пряжкина	Ю. Н. Линская.

Об этом спектакле сохранился отзыв Н. А. Некрасова, недавно открытый Ю. Г. Оксманом. Отмечая сочувствие публики к новой пьесе, Некрасов пишет:

„Еще более порадовало нас сочувствие к русской комедии в наших актерах,—сочувствие, которого нельзя было не заметить в представлении „Холостяка“. Ни тени той самоуверенной небрежности, которая встречается при исполнении фарсов и водевилей, не заметили мы при исполнении „Холостяка“. Артисты, видимо, принялись за дело с уважением, подобающим русской комедии, и исполнили его превосходно. Особенно поразил нас Максимов, игравший роль Вилицкого, весьма трудную и представляющую много поводов к фарсам, до которых г. Максимов большой охотник в водевилях. Но ни одного фарса, к радости и удивлению многих, не выкинул здесь г. Максимов, доказав тем, что может, если захочет, обходиться и без фарсов. Он играл просто и естественно...“

Г. Мартынов исполнил роль Шпуньдика с искусством и успехом, тем более замечательными, что роль его одна из самых незначительных.

Г. Каратыгин 2-й прекрасно сыграл роль фон-Фонка, франта, и резонера, гнушающегося бедностью и презирающего низший круг, откуда он сам недавно выскочил. Презрительные улыбки, ужимки и гримасы, поднимание плеч, сатирическое подергивание носа и всей физиономии, беспрестанное охорашивание собственной особы, которая ежеминутно боится замараться от прикосновения окружающих ее плебеев,— все это было в игре г. Каратыгина и производило непрятворный смех.

Г-жа Самойлова 2-я верно передала роль русской девушки Маши, а г-жа Линская неподражаемо хорошо выполнила роль Катерины Савищны Пряжкиной, вдовы и кумушки пожилых лет. Рассказ о знакомстве с генеральшей Бондаидиной вышел у нее художественно верен. У г-жи Линской талант самобытный и оригинальный, особенно поражающий естественностью, по которой она не может быть сравнена ни с кем, кроме г. Мартынова; на сцене она как будто дома, и в голосе ее часто звучат ноты, которые вдруг переносят вас в действительную жизнь, напоминая вам множество сцен и фраз, бог знает когда и где виданных и слышанных. Это признак таланта первостепенного.

Наконец, мы дошли до самого бенефицианта, игравшего главную роль, старика Мошкина, влюбленного, без собственного ведома, в свою воспитанницу и сватающего ее за другого. Роль эта, как ни трудна она, совершенно по силам и в духе таланта Щепкина. Весь третий акт с самого того места, где начинаются опасения старика за участь своей воспитанницы,

был торжеством Щепкина... Рукоплескания не умолкали, и этот акт, отдельно взятый, имел огромный успех"⁶².

Возобновлена на Александринской сцене 8 октября 1859 г., в бенефис С. Я. Марковецкого.

Мошкин	А. Е. Мартынов
Вилицкий	П. И. Малышев.
Белоногова	Ф. А. Снеткова.
Шпуньдик	С. Я. Марковецкий
Фон-Клакс	А. А. Яблочкин.
Пряжкина	Ю. Н. Линская.

Роль Мошкина в исполнении Мартынова произвела сильнейшее впечатление. Биограф Мартынова сообщает:

„Роль эту ему пришлось сыграть лишь за год до смерти и эта задача была тем более трудна, что раньше Мошкина неизменно изображал Щепкин. Несмотря на это, Мартынов так гениально воплотил задуманный автором образ, что пьеса, как бы впервые предстала перед зрителем. О „Холостяке“ заговорил весь город и у всех была одна и та же мысль о том, что именно в этой роли всего ярче проявились основные черты мартыновского творчества...

Если в чем в праве были упрекнуть в ту пору Мартынова, то лишь в желании придать Мошкину слишком много растерянности и забитости. Но и тут рецензент осуждал артиста лишь за первую часть роли, с восторгом говоря о пятом действии; „вот, где Мартынов в настоящем характере своей роли: зритель смеется, а между тем, у него слезы на глазах“⁶³.

Тургенев, как известно, через двадцать лет, в предисловии к первому изданию своих „Сцен и комедий“, с теплым и горестным чувством вспомнил этого исполнителя „Холостяка“: „Не могу также не упомянуть с чувством глубокой благодарности, что гениальный Мартынов удостоил играть в четырех из этих пьес и, между прочим, перед самым концом своей блестящей, слишком рано прерванной карьеры, превратил, силою великого дарования, бледную фигуру Мошкина (в „Холостяке“) в живое и трогательное лицо“. (1879)⁶⁴.

Следующее возобновление пьесы на Александринской сцене состоялось 24 января 1882 г., в бенефис П. М. Свободина, при следующем составе исполнителей:

Мошкин	П. М. Свободин
Вилицкий	Р. Б. Аполлонский
Белоногова	М. Г. Савина
Шпуньдик	К. А. Варламов.
Фон-Клакс	А. С. Чернов.
Пряжкина	В. В. Стрельская.

Выдержала три представления. Пьеса шла тогда же (утренним спектаклем) при другом составе исполнителей.

„Г-жа Савина—писал об этом спектакле рецензент — чрезвычайно талантливо исполнила в спектакле, устроенном в пользу литературного фонда, несколько страдательную, но проникнутую искренним чувством роль Белоноговой в прекрасной комедии г-на Тургенева „Холостяк“. Главную мужскую роль в этой пьесе, прославленную некогда гениальной игрой Мартынова, отлично играл на этот раз г-н Давыдов. При участии этих двух превосходных артистов, а также г-жи Стрельской и г-д Стрельского, Горева и Полтавцева, в второстепенных ролях, мало сценическая, но литературно-художественная комедия г-на Тургенева произвела прекрасное впечатление на немногочисленную, к сожалению, публику“⁶⁵.

По поводу этой постановки сохранились два письма Тургенева; в письме к Д. В. Григоровичу он выражает свою радость за то, что ему удалось представить В. Н. Давыдову случай выказать свое дарование в роли Мошкина, в которой он „повидимому, сравнялся с незабвенным Мартыновым“. Аналогичное письмо с выражением приветствия и признательности Тургенев тогда же написал В. Н. Давыдову⁶⁶.

Новая постановка „Холостяка“ на Александринской сцене состоялась 25 октября 1899 г.

Мошкин	Давыдов.
Белоногова	Комиссаржевская.
Шпуньдик	Варламов.
Пряжкина	Стрельская.

Эта постановка выдержала 8 представлений.

Проф. Б. В. Варнеке относит этот спектакль к числу самых значительных художественных достижений Александринского театра 90-х годов:

„Великая художница Стрельская второстепенную роль Катерины Савишины Пряжкиной превращала в живое лицо фигуры, словно вот сейчас сошедшей с бытовой картины Владимира Маковского...“

Ее игру прекрасно дополнял Варламов, на этот раз отошедший бесследно от своих излюбленных шаблонов и всем своим обликом сразу же заставлявший зрителей верить тому, что он только что приехал из Тамбовской глупши...

На фоне этих чисто-дополнительных фигур яркой звездой горел и блестал Давыдов-Мошкин, прежде всего поражая удивительным богатством своих красок, безграничным разнообразием изобразительных средств“. Из заурядного добродушного хлопотуна первого действия он превращается во втором в глу-

боко огорченного любящего отца; в третьем акте трагическое впечатление производили „те слезы, которыми захлебывался Давыдов при чтении письма Петруши с отказом от невесты“— и затем вспышки негодования старика, наконец, в заключении пьесы, после обяснения с Машей, „Мошкин остается один и, еще весь охваченный огнем только что пережитых волнений, быть может, сам того не сознавая, открывает вдруг свою тайну. Острыми, как лезвие ножа, глазами тут Давыдов боязливо озирался, словно боясь втретить даже в зеркале лишнего свидетеля, и каким-то совсем новым голосом, задавленным от страха перед самим собой, а вместе с тем, звенящим силой бездонного чувства, шептал: „То-то у меня и прежде сердце замирало, когда я ее сватал“. Но сейчас же он берет себя в руки, в испуге машет рукой и обрывает себя полуутревожным, полурадостным окриком: молчи, молчи, старый, молчи!“...

Дивным подбором непередаваемых в описании подробностей Давыдов сумел дать почувствовать, что за оболочкой заботливого опекуна таится тень с трудом преодолевающего себя любовника. Только тяжесть сразу пережитых ударов, а главное—боязнь потерять Машеньку, расстаться с ней, снимают с Мошкина те кандалы, которыми он связал было свою страсть. И тут Давыдов сразу помолодел на десяток лет и в разговоре со Шпуньдиком показывал вдруг столько страсти, столько кипучего пламени, что зритель начинал верить, что такая могучая любовь рано или поздно и в самой Машеньке невольно вызовет порыв ответной страсти. И на клятву Мошкина, что она будет счастлива, всякий зритель невольно откликался с безраздельной верой.

Такое построение роли превращало всю комедию в одну из глубочайших вариаций на тему о старческой любви, придавая ей глубокое, местами, чуть не трагическое, толкование.

Почти в уровень к высоте игры Давыдова подымалась Коммиссаржевская — Машенька. Она не поверила Тургеневу, что в роли Белоноговой актрисе делать нечего и на одном переходе от первого ко второму акту мастерски разработала изысканный мотив Тургеневской поэзии: внезапный рост женской души под влиянием страданий⁶⁷.

В Москве впервые поставлена 25 января 1850 г., в бенефис М. С. Щепкина, при следующем распределении ролей:

Мошкин	М. С. Щепкин.
Вилицкий	И. В. Самарин.
Шпуньдик	В. И. Живокини.
Фон-Клакс	Д. Т. Ленский.
Белоногова	Л. П. Косицкая
Пряжкина	А. Т. Сабурова.

„ЗАВТРАК У ПРЕДВОДИТЕЛЯ“

или „Полюбовный раздел“

В первый раз представлена на Александрийской сцене
9 декабря 1849 г., в бенефис П. А. Каратыгина.

Балагалев	Самойлов.
Пехтерьев	Сосницкий.
Суслов	Марковецкий
Алупкин	Каратыгин II.
Мирволин	Мартынов.
Безпандин	Григорьев I.
Каурова	Сосницкая

Печать отнеслась к тургеневской премьере весьма сочувственно. Вот, что писал о „Завтраке у предводителя“ критик „Северной пчелы“ Р. З. (Рафаил Зотов):

„Тут все дело в том, что к предводителю дворянства какой-то губернии с'езжаются помещики, чтобы произвестъ полюбовный дележ между братом и сестрою, и вместо того, чтобы помирить их, ссорятся сами между собою и раз'езжаются. Следственно, пьесы тут нет, а одне сцены современныхъ, а может быть и прежнихъ нравовъ. Но эти сцены написаны очень хорошо; характеры обрисованы верно, резко, отчетливо, и в авторе видна большая наблюдательность. Лучше всехъ составленъ характер Анны Ильинишины Кауровой, превосходно сыгранной талантливою Сосницкою. Это удивительный тип провинциальныхъ (а может быть и столичныхъ) жительницъ, которые ни на что не согласны чтобы имъ не говорили, и почтаютъ себя вечно обожженными и угнетенными. Вся пьеса была прекрасно обставлена и весьма удачно разыграна“⁶⁸.

Еще сочувеннее был отзыв Федора Кони в „Пантеоне и репертуаре русской сцены“:

„Эта небольшая комедия бесспорно лучшее произведение из всехъ, какие въ послдние два года являлись на русской сцене... Автор назвалъ ее комедией—и это даже несколько повредило ей во мнении публики: комедии, въ строгомъ смыслѣ теории, тутъ нетъ, но есть въ высшей степени комическое дѣйствіе, которое расположено въ несколькихъ сценахъ, полныхъ занимательности и юмора резкого... Весь цветъ дѣйствительныхъ талантовъ нашей сцены соединился здесь въ одинъ букетъ, и пьеса имѣла большой успехъ, какъ со стороны создания, такъ и со стороны выполнения“⁶⁹.

В сезон 1855 г. „Завтрак у предводителя“ шел в несколько измененном составе с Самойловым, Сосницким и Линской в главных ролях. Отзыв об этом спектакле находим в „Современнике“:

„Всякий раз переход на русской сцене от пьес, переделанных с французского, или подражающих французским—к русским пьесам, не по одному названию, а содержание которых заимствовано из настоящего русского быта,—доставляет величайшее наслаждение зрителям и истинное торжество артистам... Такое наслаждение доставила нам небольшая комедия г. Тургенева: „Завтрак у предводителя“, успех которой на сцене возрастает с каждым годом—и это успех правды. Игра г. Сосницкого (в роли предводителя дворянства), г. Самойлова (в роли бывшего предводителя) и г-жи Линской (в роли помещицы) выше всех похвал Г. г. Сосницкий и Самойлов и г-жа Линская выполняют в комедии г. Тургенева свои роли с тем художественным совершенством, далее которого нельзя итти. И те, которые не видали на сцене „Завтрак у предводителя“ и другие немногие истинно русские пьесы,—те не имеют полного понятия о том, какими даровитыми артистами обладает современная русская сцена“⁷⁰.

В сезон 1882—1883 гг. одноактная комедия Тургенева прошла в театре Корша три раза.

В 1897 г. „Завтрак у предводителя“ исполнялся на сцене Московского Общества Искусства и Литературы, из которого вышел впоследствии Художественный театр. Исполнителями были:

Балагалев	Гурвич.
Пехтерьев	Арбатов.
Суслов	Кровский
Алупкин	Лужский
Мирволин	Санин.
Безпандин	Вансятский.
Каурова	Гандурина.
Вельвицкий	Бурджалов.
Карп	Дмитриев.

Театр Литературно-Художественного Общества в Петербурге открыл свой сезон 1903 г. „Тургеневским спектаклем“, в состав которого вошел также „Завтрак у предводителя“, прошедший с большим успехом.

„Это был общий взрыв смеха,—писал Ю. Беляев.—Старая пьеса полна самого свежего юмора, да и играли ее очень весело, как раз в том тоне, какой для нее полагается. Типичны были

г-жа Яблочкина, г.г. Хворостов, Бравич, Бастунов, Яковлев, Чернов, Осетров и Степанов⁷¹.

Сезон 1911—1912 г. открылся в Александринском театре „Разделом“ Писемского и „Завтраком у предводителя“ с обновленным составом:

Балагалев	Горин-Горянинов.
Пехтерьев	Далматов.
Суслов	Петровский.
Алупкин	Уралов.
Безпандин	Лерский.
Мирволин	Усачев.
Каурова	Стрельская.
Становой	Новинский.
Вельвицкий	Всеволодский.
Камердинер	Яковлев.
Кучер	Гарин.

Об этом спектакле писал К. И. Арабажин в обзоре сезона 1911—1912 гг.

„Завтрак у предводителя“ шел с несколько иным составом исполнителей, чем в прежние годы. Дебютировал в роли молодого предводителя дворянства г. Горин-Горянинов и раньше известный уже Петербургу по театру Яворской. Молодой дебютант удачно справился с своей ролью, в его исполнении предводитель дворянства был так мил и благовоспитан, попав со своими столичными манерами и изяществом в среду захолустных дикарей. Так старался он понять всех, примирить, успокоить и образумить. Старого бывшего предводителя дворянства играл ныне уже покойный артист В. П. Далматов. С какой ненавистью глядел бывший предводитель на своего счастливого преемника, как старался насолить ему и говоря и действуя во всем, „как раз наоборот“. Помешка-бурбона Алупкина играл тоже только что принятый на сцену артист Уралов. Как всегда, оригинальную фигуру и по гриму и по внешности создал г. Петровский из небольшой роли Суслова. Г. Лерский изобразил в помещике Безпандине закоренелого собачника и охотника, г-жа Стрельская в роли Кауровой, сестры Безпандина, была непримиримо сварливой, бестолковой женщиной, неспособной понять дело и доводившей всех до бешенства и негодования. Г-н Усачев дал фигуру бедного помещика, г-н Новицкий—станового; письмоводителя, камердинера и кучера играли в достаточно бытовых тонах г.г. Всеволодский, Н. Яковлев и Гарин⁷².

„ПРОВИНЦИАЛКА“

Эта комедия Тургенева была впервые поставлена по рукописи в любительском спектакле в Москве у графини Соллогуб 1 января 1851 г. Спектакль был повторен 3 января в присутствии Тургенева, который остался крайне недоволен исполнением. „Актеры были отвратительны, — писал он 5 января г-же Виардо,— особенно же на première княжна Черкасская, но это не помешало публике апплодировать до крайности... Я думаю, что моя пьеса будет иметь успех на настоящей сцене, если она понравилась несмотря на убийственную игру этих dilettanti. Ее дают в Петербурге 20-го, здесь 18-го“⁷³.

Пьеса действительно была дана 18 января, в бенефис М. С. Щепкина, при следующем распределении главных ролей:

Ступендей	М. С. Щепкин.
Дарья Ивановна	Н. В. Рыкалова.
Граф Любин	С. В. Шумский.
Миша	С. В. Васильев.

В тот же вечер в 11 час. Тургенев писал г-же Виардо: „По правде сказать, я ожидал всего, кроме подобного успеха. Представьте себе, что я убежал совсем растерянный... Все действующие в моей пьесе лица играли довольно хорошо, за исключением же на première, которая была отвратительна. Зато наоборот, актер, игравший главную роль, был великолепен. Это молодой человек по имени Шумский, он много выиграл в этот вечер в мнении публики, и я в восторге, что дал ему случай для этого“⁷⁴...

„Провинциалка“ Тургенева, маленькая салонная пьеска, — сообщает Вольф — имела более успеха, чем его первые два более серьезные произведения („Холостяк“ и „Завтрак у предводителя“) вероятно потому, что в „Провинциалке“ есть любовь и кокетство, эти необходимейшие элементы комедии того времени. К тому же эта безделка была обставлена лучшими силами труппы... Сцена пения и потом объяснения в любви перезрелого волокиты, прерываемого ревнивым мужем, были исполнены с самым тонким комизмом“⁷⁵.

Первое представление на Александринской сцене состоялось 22 января 1851 г., в бенефис Н. В. Самойловой.

Ступендей	А. Е. Мартынов.
Дарья Ивановна	Н. В. Самойлова.
Граф Любин	В. В. Самойлов.

„Несмотря на этот блестящий состав, пьеса прошла в сезон 1850—51 годов шесть раз, а в следующий—только четыре раза“⁷⁶.

„Эта небольшая, но тщательно отделанная пьеска, смотрится с таким же удовольствием, как и читается. В ней одно главное лицо, очень искусно обставленное несколькими другими.

Поспешность бенефисной постановки, нетвердое знание ролей всегда несколько мешают полному успеху, который достигается и окончательно устанавливается только при последующих представлениях. Тем более чести г-же Самойловой и г-ну Самойлову (граф Любин), если они и в первый раз умеют быть истинными художниками. Дарья Ивановна явилась нам хорошенькою, грациозною женщиной, то-есть с одной только стороныю своего характера; другая сторона, сторона характера твердого, воли постоянной и упорной, эта сторона уступила место первой. Оттого мы видели Дарью Ивановну только в профиль, но зато этот профиль был так хорош, что самая строгая критика помирится и на таком понимании роли. Если в этом случае и есть потеря в характере, то нет никакого потери для сцены. Что касается до г. Самойлова, то мы право не знаем, где и когда он бывает дурен. Граф Любин вышел прекрасным лицом на сцене; жаль только, что он немного сильно прихрамывал. Говорят, что в последующие представления пьеса шла несравненно лучше, потому что г. Мартынов тверже знал свою роль.

Мы остались недовольны одним только Мишней (г. Волков 1-й). Это лицо, поставленное на второй план и очерченное несколькими штрихами, не совсем, однажды, бесцветное лицо. Это зародыш провинциального Молчалина в миниатюре. На сцене он слишком боек, слишком развязен для такого благонравного и робкого юноши, который только изредка, и то при настоятельной нужде, умеет, как говорится, развернуться и стать, в самом деле, открыто и явно действующим лицом“⁷⁷.

Возобновлена на Александринской сцене 12 января 1888 г., в бенефис М. Г. Савиной, при следующих исполнителях:

Ступендейев	К. А. Варламов.
Дарья Ивановна	М. Г. Савина.
Миша	Р. Б. Аполлонский.
Граф Любин	В. П. Далматов.
Лакей	Костров.
Васильевна	Нестерова.
Аполлон	Шаповалено.

Следующее возобновление состоялось 19 января 1900 г., в 25-летний юбилейный бенефис М. Г. Савиной. Состав исполнителей был:

Ступендей	К. А. Варламов
Дарья Ивановна	М. Г. Савина.
Граф Любин	Н. Ф. Сазонов.
Миша	Ф. И. Израилев.

Возобновлена в 1911 году и прошла 7 раз (марта 23, 25, 28; апреля 1, 14, 20 и 27) ⁷⁸.

В сезон 1897—1898 гг. „Провинциалка“ была поставлена в театре Корша в юбилейном спектакле (в 15-ую годовщину театра) с Азогаровой в заглавной роли, Грековым—Ступендейым, Чарским—гр. Любиным ⁷⁹.

На сцене Московского Художественного театра „Провинциалка“ была впервые поставлена 3 марта 1912 года в следующем составе:

Ступендей	Грибунин.
Дарья Ивановна	Лилина.
Миша	Дикий.
Граф Любин	Станиславский.
Лакей	Болтин.
Васильевна	Дейкун.
Аполлон	Попов.

,... Возможность такого стиля, почти буффонного, какой был дан вчера, — писал Н. Е. Эфрос, — заключена в самом тексте пьесы, в целом ряде ее подробностей, и прежде всего в образе графа Любина, который красится и не может сам подняться, опустившись в пылу любовного обяснения на колени. К. С. Станиславский выбрал в образе все, что есть в нем архикомического, что близко именно к буффу, все это собрал воедино, преувеличил в яркости сценическими средствами, пропитал искренностью комизма и так сотворил своего старого, уродливого, смешного графа.. Карикатура выростала до степени художественного создания“ ⁸⁰.

„БЕЗДЕНЕЖЬЕ“

Эта комедийка Тургенева была поставлена на Александрийской сцене в сезон 1851—1852 гг. (осенью), но прошла незаметно.

На том же театре была возобновлена 6-го ноября 1881 г. в бенефис Нильского, при следующем составе исполнителей:

Жазиков	Каширин.
Блинов	Зубов.
Купец	Бурдин.

Сапожник	Вейнберг.
Художник	Иванов.
Извозчик	Макаров-Юнев.
Девушка	Гусева.

Пьеса, очевидно, успеха не имела и прошла всего один раз.

„ГДЕ ТОНКО, ТАМ И РВЕТСЯ“.

Вместе с „Безденежьем“ на Александринской сцене в сезон 1851—1852 гг. была также поставлена комедия „Где тонко, там и рвется“. По свидетельству Вольфа, обе пьески прошли незаметными, и с тех пор автор „Записок охотника“ рас простился навсегда со сценою.

Большого художественного успеха эта пьеса дождалась только в 1912 году, когда она была поставлена с первоклассными исполнителями на сцене Московского Художественного театра („Тургеневский спектакль“ 3 марта 1912 года).

Роли исполнялись.

Г-жа Либанова	Книппер.
Вера	Гзовская.
M-lle Bienaimé	Муратова.
Варвара Ивановна	Павлова.
Станицын	Массалитинов.
Горский	Качалов.
Мухин	Берсенев.
Капитан Чуханов	Лужский.
Дворецкий	Шапошников.

В московской печати этот спектакль встретил высокую оценку: „Где тонко, там и рвется“ сыграно очень хорошо. Г. Качалов-Горский изящен, желчен и легок в самом хорошем камедийном смысле этого слова. Очень изящна и госпожа Гзовская—Вера. Это очень искусно и тонко отделанная у нее роль“ ⁸¹.

„НАХЛЕБНИК“

Впервые был игран на домашнем спектакле в доме Щепкина весною 1849 г. ⁸². Затем поставлен на сцене Московского Большого Театра в бенефис М. С. Щепкина, 30 января 1862 г.

„В 1862 г.—сообщает А. А. Кизеветтер Щепкин с громадным успехом сыграл роль Кузовкина в „Нахлебнике“ Тургенева. Не предчувствовал ли он, что то была его лебединая песнь на поприще созидания новых ролей?“ ⁸³

Об этом же спектакле известный театральный критик Баженов писал в „Московских Ведомостях“:⁸⁴

„Говорить о литературном значении произведения Тургенева странно, но нельзя не заметить и не сказать, что все драматические опыты его, кроме „Провинциалки“ и „Завтрака у предводителя“, писаны решительно не для сцены и потому не могут иметь в представлении особенного успеха. И это очень понятно: литературное достоинство их прежде всего в живой, необыкновенно тонкой и правдивой обрисовке характеров действующих лиц, в умении автора разлить по целой пьесе какую-то особенную обаятельную теплоту, которой приятно греется читатель; их сценическая слабость заключается в недостатке действия и в некоторой растянутости. Совершенно при таких же условиях написан автором и „Нахлебник“, который поэтому не имел, да, по-моему, и не мог иметь успеха на сцене; с ним положительно повторилась история „Холостяка“, который не удержался в репертуаре даже и высоко художественным исполнением покойного Мартынова. Рассказывать содержание „Нахлебника“ едва ли нужно, да его почти и нет, потому что это в строгом смысле даже не комедия, а большие сцены.

Г. Щепкин прекрасным исполнением своей роли в первом действии не оставлял желать ничего лучшего. С каким умением и достоинством воспользовался он всеми разнообразными положениями и переливами своей роли в первом действии. Сколько откровенной, бесхитростной радости, сколько самой нежной, именно отеческой любви показал он в старческом сердце Кузовкина при встрече приехавшей Ольги Петровны. Как цельно и с какою естественною прямотою отдавался он ласкающей его надежде во время рассказа об иске, который ведет он за какое-то поместьице. С какою правдой и постепенностью перешел он в экзальтированное состояние опьянения, именно старческого опьянения. Какими, наконец, искренними, невольными слезами заплакал он под шутовским колпаком. Это была не простая слезливость, а горячее, истинное чувство. К сожалению, нельзя сказать того же об игре г. Щепкина во втором действии, где он был уже много холоднее и однообразнее, чему, конечно, помогла и самая роль, не столько интересная во второй ее половине. Большой рассказ Кузовкина у г. Щепкина вышел как-то вял и неприятно плаксив. Кроме того, мне кажется, что бенефициант закостюмировался не совсем удачно: виц-мундирный сюртук Кузовкина больше походил на квартальнический, чем на дворянский. Впрочем, может быть почтенный артист имел на это свое основание. Г. Шумский совершенно верно передал очень типичную личность Тропачева; в его исполнении было многое всего, что нужно для обрисовки этого поме-

щика, т.-е. бездна дерзости, наглой заносчивости и какого-то особенного, деревенского фатовства. Г. Садовский необыкновенно тепло и осязательно сыграл маленькую, пяти-шестисловную роль Иванова, забитого и угнетенного, но прямодушного и доброго. С уморительною, строго комическою застенчивостью держал он себя в присутствии Елецкого и Тропачева; каждым движением показывал он, что находится в положении вороны, залетевшей в высокие хоромы. Г. Калинин был также совершенно на месте в роли силача и грубача Карташева, этого медведя в образе человеческом; он сумел усвоить себе всю звереподобность и отвратительное холопство этого дворянина-прихвостя. Обо всех остальных исполнителях можно только сказать, что были не дурны⁸⁵.

Первое представление „Нахлебника“ в Петербурге состоялось 7 февраля 1862 г., в бенефис г-жи Снетковой З-ей.

Елецкая	Снеткова З-я.
Кузовкин	Васильев 2-й.
Тропачев ¹⁾	Зубров.

10 февраля 1889 г., в Александринском театре, в бенефис В. Н. Давыдова, было поставлено первое действие пьесы Тургенева—„Нахлебник“:

Кузовкин	Давыдов.
Елецкий	Далматов.
Ольга Петровна	Ильинская.
Тропачев	Киселевский
Иванов	Шемаев.
Карпачев	Костров.
Трембинский	Ремезов.
Карташев	Шкарин.
Прасковья Ивановна	Карпова.

В 1916 году на Александринской сцене „Нахлебника“ поставили целиком. „Тот же В. Н. Давыдов,—сообщает П. Гнедич в своей хронике,—что и за четверть века до того играл Кузовкина и, несмотря на наопытность его дублерши, вышел триумфатором после исполнения второго акта“⁸⁶.

В начале осеннего сезона 1895 г. в театре Литературно-Художественного Общества был поставлен „Нахлебник“, исполнившийся вместе с „Ганнеле“ Гауптмана. Для открытия сезона 1903 г. (почти совпавшего с 20-летием смерти Тургенева) были

¹⁾ „Зубров был очень хорош в роли сплетника Жабина“. Вольф, II, 23.

поставлены: „Нахлебник“, „Завтрак у предводителя“ и „Вечер в Сорренто“. „Поставка первой пьесы явилась триумфом артиста Михайлова, превосходно изображавшего тип забитого человека. Дочь Кузовкина, Ольгу Петровну Елецкую, играла вновь вступившая в труппу г-жа Щепкина“⁸⁷.

„Он до сих пор передо мной, этот бедный Василий Семенович Кузовкин, нарисованный прекрасным талантом г. Михайлова—писал Ю. Беляев.—Мягкость, немного сипловатая, немного однообразная, но вся из душевых внутренних нот—отличительное качество этого артиста“...

Внешний образ был типичен, как старый портрет, как жанр Владимира Маковского“...⁸⁸.

В Московском Художественном театре первый акт „Нахлебника“ был поставлен в „Тургеневском спектакле“ 3-го марта 1912 года, при следующем составе:

Елецкий	Хохлов.
Ольга Петровна	Коренева.
Кузовкин	Артем.
Тропачев	Леонидов.
Иванов	Павлов.
Карпачов	Бакшеев.
Трембинский	Адашев.
Карташов	Знаменский.
Прасковья Ивановна	Воробьева.
Маша	Гиацинтыча.
Анпадист	Бурджалов.
Петр	Кудрявцев.
Васька	Булгаков.

„В роли Кузовкина выступил старый артист А. Р. Артем. У него нет трагического дарования, необходимого для роли Кузовкина, но артист выкупает искренностью и замечательной обдуманностью каждого своего шага, жеста, движения. Он не потрясал, но был весьма трогателен и прост“⁸⁹. „Сосед-помещик Тропачев вылился в очень яркую фигуру в прекрасном исполнении Леонида“⁹⁰.

28 января 1912 г. „Нахлебник“ был поставлен в Художественном театре целиком при новом составе исполнителей (за исключением двух ролей).

Елецкий	Вербицкий.
Ольга Петровна	Коренева.
Кузовкин	Михайлов.
Тропачев	Лужский.
Иванов	Волков.

Карпачев	Грызунов.
Трембинский	Шахалов.
Карташов	Готовцев.
Прасковья Ивановна	Успенская.
Маша	Булгакова.
Анпадист	Бурджалов.
Петр	Добронравов.
Васька	Тамиров.

Незадолго до своей смерти В. Н. Давыдов выступал в роли Кузовкина в Московском Малом театре (в сезоне 1924—1925 г.). Роль Ольги исполняла Гоголева.

„МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ“

В первый раз представлена в Москве 13 января 1872 г., в бенефис Е. Н. Васильевой.

Распределение ролей следующее:

Ислаев	И. В. Самарин.
Наталья Петровна	Е. Н. Васильева.
Верочка	Н. С. Васильева.
Анна Сем. Ислаева	Н. В. Рыкалова.
Лизавета Богдановна	С. П. Акимова.
Ракитин	Н. Е. Вильде.
Беляев	М. А. Решилов.
Большинцов	П. М. Садовский.
Шпигельский	С. В. Шумский.

Возобновлена в Малом театре в 1881 г., в бенефис Г. Н. Федотовой (Наталья Петровна). „В Москве не поняли значения роли Верочки, отдав ее сперва воспитаннице Н. Васильевой, а затем в бенефис Федотовой такой заурядной актрисе, как г-жа Ильинская“, — писал Б. В. Варнеке ⁹¹.

Первое представление комедии в Петербурге состоялось 17 января 1879 г., в бенефис М. Г. Савиной.

Исполнители первого состава:

Ислаев	Н. Ф. Сазонов и Л. Я. Никольский.
Наталья Петровна	А. И. Абаринова.
Верочка	М. Г. Савина.
Анна Сем. Ислаева	Е. А. Сабурова.
Лизавета Богдановна.	В. В. Стрельская.
Ракитин	А. С. Полонский, Ф. П. Горев и В. П. Далматов.

Беляев	М. М. Петипа и Р. Б. Аполлонский.
Большинцов	К. А. Варламов.
Шпигельский	П. И. Новиков (А. Г. Трофимов и П. М. Свободин).
Шааф	Ремизов.
Катя	Стремлянова и Чернышева.

15 марта на спектакле присутствовал Тургенев. М. Г. Савина исполняла роль Верочки всего 31 раз, роль Наталии Петровны всего 47 раз.

В сезон 1881—1882 гг. „Месяц в деревне“ прошел три раза.

„Вспоминается то время, когда Верочку играла Савина, — писал впоследствии Ф. Батюшков, — костюм и манеры ее не запомнились; выбегала она в коротком платьице, кажется с фартучком... Но помню, до сих пор помню это брызжущее весельем и молодостью лицо, лучистые глаза, быстрые переходы от непринужденной ревности расшалившейся девочки к вынужденнойдержанности, вследствие замечаний тетки; и эти первые проблески зарождающегося чувства в сцене с Беляевым, и опьянение страстью, и постепенное перерождение из девочки в женщину, в один день после испытанных разочарований“⁹².

3 декабря 1889 г. в утренний спектакль Савина играла Верочку, как она ошибочно вспоминала, „в последний раз в Петербурге“; оказывается, последнее исполнение ею роли Верочки на Александрийской сцене относится к 30-му сентября 1890 г. Вообще же, в последний раз роль Верочки была исполнена Савиной в Варшаве в 1892 г.⁹³.

С начала 90-х годов Савина играет в „Месяце в деревне“ Наталью Петровну — роль, которая становится одним из ее любимых сценических созданий. Выступление ее в этой новой роли было встречено весьма сочувственными отзывами.

„Портрет был нарисован артисткой мягкими потухшими красками, подернут какой-то далекой грустью, облагорожен каким-то дворянским преданием“..

Меньше похвалы заслужили партнеры артистки — Далматов-Ракитин, Селиванова-Верочка.

„Г-н Давыдов в Шпигельском смешон, но едва ли типичен, Г. Варламов — прославленный Большинцов, да и по заслугам, „хотя под конец он и не удерживается от шаржа“. Поставлен „Месяц в деревне“ с большим старанием, стилем и музыкальностью“⁹⁴.

Третий акт „Месяца в деревне“ шел и в юбилейный спектакль М. Г. Савиной.

Возобновлена на Александринской сцене 18 ноября 1903 г.
при следующем распределении ролей:

Ислаев А. И. Каширин и А. Ф. Но-
винский.

Наталья Петровна . . М. Г. Савина.

Верочка Л. В. Селиванова и О. А. Пан-
чина.

Ислаева—мать . . Е. А. Алексеева.

Лизавета Богдановна . К. А. Каратыгина.

Ракитин В. П. Далматов.

Беляев Н. Н. Ходотов.

Большинцов К. А. Варламов и А. П. Пет-
ровский.

Шпигельский В. Н. Давыдов и Д. Х. Паш-
ковский.

„Месяц в деревне“ шел в театре Ф. А. Корша в сезон 1893—1894 гг. 23 августа — сообщает летописец коршевской сцены; — театр Корша, всегда внимательно следящий за знаменательными годовщинами нашей литературы, устроил спектакль „памяти И. С. Тургенева“. Была поставлена комедия „Месяц в деревне“, в очень тщательной обстановке 40-х годов и с прекрасным подбором исполнителей: Ислаева играл Яковлев, Верочку — Мондштейн, Анну Сергеевну — Романовская, Ракитина — Людвигов, Беляева — Трубецкой, Большинцова — Вятовский, Шпигельского — Светлов ⁹⁵.

„ВЕЧЕР В СОРРЕНТО“

Впервые поставлена в Петербурге 19 декабря 1882 г. в зале министерства иностранных дел в пользу Красного Креста, при следующем составе исполнителей:

Надежда Павловна Елецкая . . . А. И. Абаринова.

Мария Петровна Елецкая . . . М. Г. Савина

Бельский М. М. Петипа.

Аваков В. Н. Давыдов.

Слуга-итальянец . . Л. Стринц. } Артисты французской
M-r Popelin . . . Л. Гитри. } труппы Михайлов-
ского театра.

Певец-импровизатор Котоны.

Певцу аккомпанирует за сценой

в подражание гитаре на арфе . . г. Цабель.

На Александрийской сцене поставлена впервые 18 января 1885 г., в бенефис М. Г. Савиной, в том же составе, с следующими заменами:

Бельский Л. А. Каширин.
Певец-импровизатор . М. И. Михайлов (артист оперы).

Возобновлена на Александрийской сцене 19 января 1899 г., в бенефис М. Г. Савиной, при следующем распределении ролей:

Елецкая М. Г. Савина.
Мария Петровна М. А. Стравинская.
Бельский Ю. М. Юрьев.
Аваков Н. Ф. Сазонов.
M-r Popelin Ю. В. Корвин-Круковский.
Слуга-итальянец Ю. Э. Озаровский.
Певец-импровизатор . И. В. Тартаков (артист оперы).

В Москве впервые поставлена 25 ноября 1899 г., в бенефис В. А. Макшеева, при следующем составе:

Елецкая Е. К. Лешковская.
Мария Петровна Е. М. Садовская.
Бельский А. К. Ильинский.
Аваков А. А. Федотов.
M-r Popelin Г. Н. Грессер.
Слуга-итальянец Н. Н. Музиль.

В сезон 1903 г. „Вечер в Сорренто“ шел в театре Литературно-Художественного Общества (в составе „Тургеневского спектакля“).

„Италия здесь была на зяднем плане, очень хорошо нарисованная, с панорамой дымящегося Везувия и с пением неаполитанских песен за кулисами. На самой же сцене были самые русские люди или, вернее сказать, самые русские актеры: г-жа Холмская, Музиль-Бороздина и г. г. Яковлев и Агарев... Пьесу играли в старинных костюмах“.

В сезон 1885—1886 гг. „Вечер в Сорренто“ был поставлен с большим успехом в театре Корша. Зрители оценили оригинальную декорацию художника Янова, изображавшую ночной вид на Неаполитанский залив, и превосходную игру Киселевского (Аваков), Роцина-Инсарова (Бельский), Глама-Мещерской (Елецкая) и Рыбчинской (Мария Петровна)⁹⁶.

ПОСТАНОВКИ ТУРГЕНЕВА ЗА ГРАНИЦЕЙ

Особенный успех Тургенев-драматург имел в Италии, преимущественно, как автор „Нахлебника“. „Pane d'altrui“ („Чужой хлеб“), начиная с покойного Эрнесто Росси, не выходит из репертуара лучших итальянских актеров. Новелли, Заккони, Густав Сальвини неизменно играют Кузовкина.

„Как-то беседуя в Венеции с Новелли,—сообщает один из наших театральных критиков—я расспрашивал его о любимых ролях в русском репертуаре. И первой он назвал мне роль Кузовкина. Арриго Бойто, столько же композитор, сколько писатель, поэт и тонкий критик литературных произведений, называет „Нахлебника“ — шедевром драматического искусства, Тургенева—великим драматургом“ ⁹⁷.

Во Франции „Нахлебник“ был поставлен впервые в 1890 г. на сцене „Théâtre Antoine“. Пьеса была поставлена целиком („Le pain d'autrui“ в переводе Ephraim et Willy Schutz), при чем „весь фокус режиссерского творчества был сосредоточен на втором действии, имевшем успех по преимуществу“ ⁹⁸.

В Германии тургеневский репертуар был признан особенно широко. Как сообщал в 1918 г. переводчик и критик Евгений Цабель:—„первой пьесой Тургенева, сыгранной на немецкой сцене, был „Месяц в деревне“, поставленный в венском Бургтеатре в переводе Цабеля под заглавием „Nathalie“. Директором Бургтеатра тогда состоял Адольф Вильбрант, сразу оценивший все литературные достоинства пьесы и постаравшийся создать для нее исключительно блестящий ансамбль. В исполнении „Месяца в деревне“ участвовали все первые звезды Бургтеатра во главе с знаменитой Шарлоттой Вольтер, игравшей роль Натальи Петровны. Верочку играла очаровательная Стелла Хохенфельс, мужские же персонажи находились в таких надежных руках, как Зонненталь, Габилон, Гартман и Баумейстер. Несмотря на чисто концертный состав и мастерское исполнение, тургеневская драма в Бургтеатре не имела полного успеха и лишь часть Венской публики горячо ее принимала. Среди этой группы на спектакле выделялся известный дирижер Ганс Бюлов, бешено аплодировавший после каждого акта и восторженно отзывавшийся о тургеневском детище в частном письме, которое потом было напечатано в посмертном издании переписки темпераментного капельмейстера“.

„Нахлебник“, тоже в переводе и обработке Цабеля, дождался первого представления в Берлине, прошел здесь с значительным успехом под названием „Gnadenbrot“ и довольно долго продержался в репертуаре.

Однако, наиболее продолжительный и неоспоримый успех среди сыгранных в Германии тургеневских пьес выпал на долю одноактной „Провинциалки“, занявшей определенное место в репертуаре многих немецких театров. Целый ряд знаменитых немецких актрис, как Паулина Ульрих, Франциска Эльменрейх, Хедвиг Ниман и многие другие, особенно охотно выступали в заглавной роли этой веселой шутки, которую они очень часто включали в свой гастрольный репертуар“⁹⁹.

В 100-летнюю годовщину Тургенева в Кенигсберге в местном театре был устроен торжественный спектакль, целиком посвященный тургеневским пьесам. Инициатором спектакля был тот же Евгений Цабель, поместивший в приложении к „Кенигсбергер Алльгемейне Цайтунг“ статью о судьбах драматических произведений Тургенева в Германии.

Наконец, в ноябре 1921 г. в Мюнхенском Камерном театре (Kammerspiele) был впервые поставлен „Нахлебник“ в переводе Цабеля. Как сообщало Московское „Театральное Обозрение“, „пьеса прошла с громадным успехом“, и мюнхенская критика дала восторженные отзывы о сценическом творчестве автора „Отцов и детей“¹⁰⁰.

Так Тургенев-драматург, воспитанный западным репертуаром, возвращает свой долг европейской сцене, приобщая ее к крупным художественным произведениям русского театра¹⁾.

1) Многочисленные сценические переделки тургеневских повестей и романов не относятся к нашей теме. Отметим лишь одну подобную постановку, в виду присутствия на ее премьере самого Тургенева. В первый же сезон драматического театра Ф. А. Корша в Москве,—как сообщает историк этой труппы—„была поставлена также, правда, без всякого успеха, переделка известного рассказа И. С. Тургенева, „Степной король Лири“, о которой следует упомянуть лишь потому, что на первом ее спектакле присутствовал в театре сам знаменитый романист, отнесшийся, по своей обычной снисходительности, к переделке весьма сочувственно“. Д. Я. „Краткий очерк 25-летней деятельности театра Ф. А. Корша“. М., 1907.

ФИКСАЦИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО СПЕКТАКЛЯ „МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ“ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Новейшая наука о театре с энергией выдвигает требование всестороннего, точного и подробнейшего изучения отдельных спектаклей, как незыблемо прочной основы для будущей научной истории театра. Последние течения германского театрореведения, с которыми познакомил русскую публику А. А. Гвоздев¹⁰¹, ставят своим главным заданием полную реконструкцию отдельного представления в его основных частях—сцене, актерах и зрителях. Необходимо с максимальной конкретностью реставрировать и воочию представить современному читателю все элементы определенного старинного зрелища—от его декораций, костюмов и бутафории до интонаций, поз и жестов отдельных актеров, отчетливо выражавших известный стиль игры.

Основоположным трудом в области этой новой историко-театральной методологии является обширная монография немецкого ученого Макса Германна—„Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения“¹⁰², появившаяся в 1914 году и создавшая целую школу. Автор ее посвятил свое обширнейшее исследование реконструкции одного церковного представления XVI столетия—„Трагедии о роговом Зигфриде“ Ганса Закса, в исполнении нюрнбергских майстерзингеров. Потребовалось микроскопически-детальное изучение средневековой церковной архитектуры, внутреннего устройства храма, книжных иллюстраций эпохи, рукописных миниатюр, декорационной живописи и даже старинных ковров, чтобы восстановить с наибольшей наглядностью забытый спектакль, отделенный от нас почти четырьмя столетиями.

Если такое задание новейшей историко-театральной методологии может быть полностью применено и к сценической истории тургеневских комедий, совершенно очевидно, что самый метод изучения этого материала должен испытать здесь некоторые изменения. Вопросы историко-архитектурного порядка

здесь почти совершенно отпадают, способы же реконструкции получают серьезнейшее подспорье в сохраняющихся макетах постановки, в многочисленных фотографиях, журнальных и газетных рецензиях, режиссерских экземплярах пьесы и проч. Пользуясь этим материалом, мы попытались описательно зафиксировать один из крупнейших моментов в истории тургеневских постановок—именно „Месяц в деревне“ на сцене Московского Художественного театра.

ЗАМЫСЕЛ СПЕКТАКЛЯ

„Месяц в деревне“ в Художественном театре был поставлен впервые в среду 9-го декабря 1909 года. Режиссировали спектакль К. С. Станиславский и И. М. Москвин.

Какова была идея,ложенная руководителями театра в основу этой постановки?

За неделю до премьеры „Месяца в деревне“ артист Художественного театра Ракитин прочел в Литературно-Художественном Кружке реферат о тургеневской комедии под заглавием „Под стеклами оранжереи“. Пресса приняла этот доклад, как неофициальное программное выступление руководителей театра и теоретическое обоснование предстоявшей постановки¹⁾.

Основные положения докладчика сводились к следующему:

„Под стеклами оранжереи, тепличной жизнью жили герои умирающего барства. Умирающие, уже умершие, но бессмертные, как типы своего поэта.

Тургеневское барство—это красивое последнее расцветание целой культуры, темные корни которой—жестокость, грубость и дикая страсть—давно уже истощили свои соки.

Жизнь умственного эпикуреизма, безвольного в действительной жизни — вся в одних ощущениях рафинированных нервов.

Нет надобности в суровой борьбе за существование и есть полная возможность отдаваться культуре тонких душевных переживаний.

И впереди всех интересов выдвигается один всепоглощающий интерес—„наука страсти нежной“, любовь.

1) „Не может быть никакого сомнения в том—отмечала одна из газет,—что сколько бы личного ни вложил молодой артист-лектор в свой реферат „Под стеклами оранжереи“, но в реферате, посвященном этой пьесе, несомненно должна была отразиться вся подспудная идеальная работа культурнейшего из театров“¹⁰³.

Любовь поэтическая, не близкая к земным страсти, далекая от мрачных мук страсти первобытных натур...

Но уже в оранжерю, где взросли эти типличные цветы барской поэзии, сквозь открытые окна ворвался ветер-плебей, принесший с собою из шумящей новой жизни семена новых идей, иного строя понятий...

Совместно звучащими струнами связан Тургенев с своим преемником Чеховым — и в чеховских пьесах перемешиваются тургеневские настроения¹⁰⁴.

Таким образом, в основу постановки была положена идея утонченности, умственной изысканности, культурной рафинированности русского дворянского слоя середины столетия. Эстетизм в жизни, некоторая пресыщенная вялость ощущений, культ изящества в нравах, быте и чувствах,—все это должно было дать здесь основной тон всей постановке. Этому закону были подчинены все основные элементы *mise en scéne*—декорации, мебель, костюмы и прежде всего, конечно, весь стиль актерского исполнения.

Многое в этом спектакле представляло для театра совершенно новый опыт. „Когда Художественный театр впервые ставил Тургенева—отмечала впоследствии Л. Я. Гуревич—подчеркнуто реалистическая полоса его деятельности сменилась новой полосой. Теперь театр стремился прежде всего к углублению актерской игры, к развитию в артистах максимальной способности к тем внутренним переживаниям на сцене, которые, поражая зрителя сами по себе и помимо каких-либо вспомогательных обстановочных средств, создают в нем полноту сценической иллюзии“¹⁰⁵...

Новый метод постановки отмечался и в рецензиях: „Никакого нагромождения деталей в течение всего спектакля, наоборот: „ветер ворвался в окно“, а занавески не колышатся“; „дождь идет, шума его не слышино“¹⁰⁶...

Показать быт „дворянского гнезда“ так, как он пережит Тургеневым,—такова была основная задача театра. Этим определялся характер всех основных элементов спектакля.

ДЕКОРАЦИИ И КОСТЮМЫ

В чисто-декоративном отношении спектакль этот представлял исключительный интерес: художник М. В. Добужинский, тонкий знаток художественного быта старинной России, с замечательным вкусом и знанием эпохи восстановил эстетически-plenительную обстановку тургеневской усадьбы.

„Обстановка, в которой шла пьеса,—отмечал один из первых рецензентов—должна быть признана одним из самых совершен-

ных художественных достижений театра за все время его существования. Художник М. В. Добужинский создал несколько безподобных по красоте комнат, и в раскрытом окне, в полуотворенной двери дал видеть зрителю всю нежную прелесть тургевской деревни“¹⁰⁷.

Опять, как раньше в „Горе от ума“ и в „Ревизоре“, — отмечал корреспондент петербургской газеты — мастерская, богатая стилем, до последней детали выдержанная реставрация старого быта. На этот раз — еще более художественная, тонкая и очаровательная“¹⁰⁸.

Первое действие (и пятое). Круглая голубая гостиная в доме Ислаевых; зеркально-навошенный паркет с розеткой в центре; мягкая полосатая мебель корельской березы; бронзовая люстра, четыре бра над белыми колоннами-постаментами. „На круглых стенах висят большие плоские картины, не заполняющие собой углублений; роскошная мебель корельской березы, нарочито расставленная, придает всему сразу холодный, официальный вид. В окно виден озаренный солнцем парк, дающий удивительную иллюзию; это настоящий, живой парк, но скорее где-нибудь за границей или в окрестностях Петербурга, а не в деревенской глухомани“¹⁰⁹. Из деталей обстановки обращали на себя внимание экраны, большие картины в романтическом стиле, нечто в роде брюлловской школы, печи с нишами, в которых приютились урны.

Действие второе. Сад в имении Ислаевых. В центре — изогнутые стволы двух сросшихся старых деревьев над прудом. Вдали пейзаж уходящего сада, сливающийся с нивами, оживленный пятном церковной колокольни и колоннами белого павильона.

„Полон тихой поэзии старый парк, сбегающий к пруду; за прудом по горе — белая церковка под синим куполом с золоченым шпилем, зеленеющие хлеба; на дальнем горизонте — крылья мельниц. В легких облачных клубах небо. Все передано с большой теплотой, настроением и живописной красотой“¹¹⁰.

В некоторых отзывах отмечалась колоритная игра солнечных пятен на старых корявых стволах. Критически настроенные рецензенты усматривали в декорации некоторую искусственность: „парк второго действия — по их мнению — напоминает собою Царское или Павловск, только полосы пашни ближе к горизонту дают верную нотку“¹¹¹.

Действие третье. Декорация третьего действия изображает „зеленый кабинетик с овальными зеркалами, фарфором, букетами васильков, полный кокетливого изящества и затейливой прелести во всей обстановке“¹¹²...

„Когда на генеральной репетиции занавес открыл угловую комнату третьего акта, — зал дрожал от рукоплесканий. А проще,

скромнее этой комнаты ничего не придумаешь. Зеленые с серебром обои, два зеркала в овальных черных рамках, диван во всю сцену с знакомыми линялыми вышивками „крестиком“, букетами, два кресла—вот почти все..“

Действие четвертое. Большие пустые сени с облученными кирпичными колоннами, построенные по какому-то иностранному образцу, по определению Шпигельского, в венецианском стиле. Обнаженный досчатый потолок, обсыпавшиеся стены, высоко расположенные круглые окна—типа *oeil de boeuf*, сложная архитектура главного входа с колоннами, стрельчатыми и круглыми арками, разноцветными стеклами в узких полуовальных и круглых просветах. В одном углу всевозможные садовые принадлежности, каменная урна и проч. В другом—зеленая садовая скамья.

В статье „Добужинский в Художественном театре“ П. П. Муратов дал следующую оценку декоративной стороне спектакля: „Комната первого и третьего действий удались художнику лучше всего. Сизые стены гостиной чудесно найдены—чудесная мысль. Они превосходно выделяют нежность окна с тюлем и деревенскими далями. За окном все омыто недавно отшумевшими летними дождями; тихий воздух, счастливая зелень и синеющая сень парка. Комнату бесконечно украшают милые картины на стенах, отличные печи и мебель, хотя ее обивка менее строга и даже чуть дисгармонична.“

Диваны роскошны в зеленом будуаре третьего акта. Нельзя без волнения смотреть на эти крупные букеты на черном фоне и на круглые зеркала в изысканно простых рамках. Красные драпировки могли бы быть вешены иначе, хотелось бы от них более живой и „жилой“ формы. Декорация второго действия, по смыслу пьесы, обречена быть слишком наглядной театральной декорацией. Художник сделал все, что мог, с передним планом, но, пожалуй, здесь как раз и не нужно было такой серьезной и точной работы, таких явных усилий. Зато на фоне он легко и красиво написал светлый пейзаж.

„Венеция“ четвертого действия задумана очень тонко. М. В. Добужинский верно понял очарование таких помещений—былых театров, былых оранжерей,—которые до сих пор встречаются в наших старинных поместьях. Но он не расчитал того, что главная красота их в игре света и тени, которую нельзя показать на театре“...¹¹³

С декорациями органически связаны костюмы действующих лиц, воспроизводящие и несколько стилизующие моды сороковых годов. Критика отмечала, что не часто приходится наслаждаться такими тонко прочувствованными костюмами, какие с верной и чуткой грацией носят в этой пьесе исполнители.

„Фигуры обитателей дворянского гнезда, изящные и охорашивающиеся, точно вышли из рам картин Борисова-Мусатова и этюдов Сомова“¹¹⁴.

„Самая бедная из декораций, сад, вдруг становится страшно привлекательной от желтого платья Кати и от красного с черными горошинами платьица Верочки. Все ее другие платья—розовое, белое с синим и клетчатое — тоже очаровательны“¹¹⁵. „Изумительное пальто“ Ракитина было особо отмечено в рецензиях. Некоторые костюмы не были лишены юмористической трактовки. Так, „чудаковатое впечатление производит какой-нибудь Большинцов в преуморительном фраке темно-коричневого цвета и в цилиндре на конус“¹¹⁶.

Тщательное изучение мод 40-х годов и легкая стилизация русских помещичьих костюмов того времени создавали, в общем художественно-историческую картину большой законченности и экспрессивности.

АКТЕРЫ

„Месяц в деревне“ шел впервые в следующем составе исполнителей:

Ислаев	Н. О. Массалитинов.
Наталья Петровна	О. Л. Книппер.
Верочка	Л. М. Коренева.
Анна Семеновна	М. А. Самарова.
Лизавета Богдановна	Е. П. Муратова.
Шааф	Н. Н. Званцев.
Ракитин	К. С. Станиславский.
Беляев	Р. В. Болеславский.
Большинцов	И. М. Уралов.
Шпигельский	В. Ф. Грибунин.
Матвей	И. В. Лазарев.
Катя	Л. И. Дмитревская.

При последующих возобновлениях происходили некоторые замены. Анну Семеновну исполняла Е.М. Раевская, Ракитира— В. И. Качалов, Шаафа— В. В. Тезавровский, Беляева— Н. А. Подгорный, Большинцова — В. В. Лужский, Шпигельского — И. М. Москвин.

Характер и стиль игры отдельных исполнителей достаточно полно выявляются из современных критических отзывов о спектакле.

В исполнении Станиславского образ Ракитина получил оригинальную трактовку спокойного, почти бесстрастного дэндизма сороковых годов. „У него получился живой и интересный образ большого барина со всеми достоинствами и недостатками этого типа былого времени“.

„Г. Станиславский необыкновенно тонко играет Ракитина—очень деликатно, изысканно, в осьмушках тона“¹¹⁷.

„В этом Ракитине есть что-то от молодого Тургенева и что-то от Альфреда Мюссе, без всякого однако стремления к грубому портретному сходству. Может быть это не столько сходство внешних черт, сколько внутренней сущности. В нем все дышит изяществом... Есть и настоящий дэндизм. Господин читает вслух молодой dame. У Тургенева только несколько слов: „Monte Christo se redressa halefant“... Но господин читает из Монтекристо гораздо больше и эта непринужденная, чисто французская речь так гармонирует со всей картиной старого русского барства“¹¹⁸.

„Сдержанные, чтобы не сказать застывшие манеры, почти полное отсутствие реакции на внешние впечатления, легкое изменение в лице при получении самых тяжелых ударов. Такова внешность... Для зрителя внешность Ракитина—его чрезмерная сдержанность, его скучноватая монотонность—сливаются с обстановкой и внутренней жизнью былого помещичьего богатого „Затишья“. Где голос не возвышается выше средней силы, где деревенская простота не исключает необходимости строгих туалетов, перчаток, модных зонтиков, где все чинно, размеренно, давно установлено, там и душа принимает несколько накрахмаленный, мало подвижный оттенок слишком строгой дисциплины“¹¹⁹.

„Г. Станиславский играет Ракитина даже почти без жестов, на очень немногих матовых нотах. Это так идет к Ракитину, эстету, изысканному во всем, в чувстве и слове, красиво-усталому и снисходительно-пренебрежительному к жизни. Может быть это немножко и гримаса, как и весь российский барский чайльдгарольдизм. Но понемногу гримаса срослась с лицом. И все-таки вся внешняя сдержанность, вся скучность на интонацию и жест не скрыли жизни чувств Ракитина. Они говорили через глаза. Если они не захватывали, то потому, что и не должны захватить. Они и у Ракитина сверху. Они больше всего—предмет для самолюбования, объект его тонких размышлений. И если была суховатость, то не в игре г. Станиславского, а в самом Ракитине“¹²⁰.

„Станиславский очень хорош в роли Ракитина, но, может быть, тип не полностью передан: замечательная выдержка, сквозит душевность, изящны позы и превосходны тонкие полутоны в фразах“... Но артист чрезмерно сдержан: „Не только просто, но как-то умышленно сухо, с подавленным проявлением малейшей чувствительности произносит Станиславский известные признания Ракитина своему неожиданному сопернику Беляеву: „Погодите,—говорит он,—может быть еще узнаете, как эти нежные ручки умеют пытать, с какой ласковой заботливостью они по частичкам раздирают сердце“... и проч. Эта лирика, красиво выраженная, свидетельствует, быть может, о глубокой горечи разочарованного романтика, но надо было нам показать и самого романтика, умеющего так красиво выражаться, быть может, даже и несколько любоваться собственным несчастьем. Дав исторически-верный силуэт русского барина 40-х годов, Станиславский затушевал психику романтика того времени, любящего и поговорить, и слегка покрасоваться своим положением, и наделил его той сдержанностью, доходящей до скромности в проявлении внутренней жизни, сдержанностью, которая была присуща чеховским персонажам. Получился Тургенев, как бы исправленный Чеховым“¹²¹.

В общем, критика приходила к почти единодушному заключению, что Ракитин в изображении Станиславского составлял один из важнейших художественных элементов всего спектакля.

НАТАЛЬЯ ПЕТРОВНА

Исполнение роли Натальи Петровны г-жей Книппер вызвало разнообразные отзывы. Некоторые рецензенты находили, что эта исполнительница более всех прониклась Тургеневым и его элегическим стилем.

„Может быть это слишком просто,—писал П. Ярцев,—то, как она играет Наталью Петровну,—может быть в этом больше крови, нежели нужно, недостаточно изощренной мечтательной чувственности, и несомненно, что исполнению не хватает юмора. Но его средства благородны и оно прекрасно. Оно прекрасно и там, где недостаточно выразительно, потому что везде оно чисто, просто и светло“¹²².

„Не тургеневскую женщину“ изобразила и должна была изобразить г-жа Книппер. То, что она представила в первом и отчасти во втором акте было художественным дополнением к общему впечатлению данной красивой старины. Дальше, когда страсть уже сильнее овладевает Натальей Петровной, мы видели хорошее изображение мятущейся потерявшей самообла-

дание женщины, но женщины с внутренним содержанием, переступающим пределы той атмосферы, с которой должна была сливаться героиня. Оттенок мягкости и даже дряблости, неизбежной для жительницы „Затишия“, уступил место озлобленности, не как минутной вспышке, а как основной черте характера. И это уже переносило действие далеко от того роскошного парка, той мирной гостиной, где воспитывались расплывчатые мягкие, поддерживающие лишь внешней накрахмаленностью характеры“¹²³.

Но наряду с такими оценками раздавались и критические замечания.

„Трудно с точностью сказать—почему—писал Н. Е. Эфрос, — но Наталья Петровна осталась чужою г-же Книппер. Может быть, она не сумела сочетать стиль с искренностью переживаний, таких красивых, таких тонких, сложных и трогательных“. Тревога Натальи Петровны, ужас перед неизбежным, ревность и радость—„все это есть, конечно, в игре г-жи Книппер. Скорее в замысле ее, в плане исполнения. Но за этим холодно наблюдаешь, этим не волнуешься, не трогаешься, не очаровываешься. Потому что артистка не дала этому ни трепета жизни, ни обаятельности.. Лишь раз, в первом объяснении с Верочкой, „артистка трогала“ своим горем, своим метанием“¹²⁴.

„Аналогичный отзыв дал и Ф. Батюшков в „Современном Мире“:

„Г-жа Книппер... не столько раскрывает нам душевную драму, переживаемую Натальей Петровной, как заботится о выдержанности внешнего облика „дамы 40-х годов“. Это, конечно, жаль. На протяжении пяти действий исключительная стильность утомляет внимание; живая душа как бы затерялась в складках платьев,—одно эффектнее другого, это правда,—и только в редкие моменты прорывается искреннее чувство, несмотря на всю скованность игры и дикции“¹²⁵.

ВЕРОЧКА

„Самое цельное и самое сильное впечатление оставила Верочка в создании г-жи Кореневой,—писал рецензент „Голоса Москвы“.—Г-жа Коренева решительно ничего не делает, чтобы создать внешнюю красоту в облике девушки. Она почти дурнушка по внешности. И тем не менее, она всецело приковывает к себе и внимание и симпатии зрителей; она берет это все высоко художественной передачей тонких движений души юной девушки, неотразимо прекрасной в первых проблесках еще бессознательной любви и в первых мучениях разбитого сердца. Нервное лицо артистки с такою выразительностью и такою

правдою отражает каждое тонкое движение души, что зритель не может не заразиться ими и не переживать их вместе с исполнительницей. Ни одного неверного движения, ни одного фальшивого слова, ни одного театрального повышения голоса. Более цельного, более правдивого и более выразительного воплощения живого образа девушки нельзя себе представить. Объяснение с Натальей Петровной в третьем действии Верочки-Коренева ведет так, что с затаенным дыханием любуешься каждой деталью ее чудесной мимики и ни на мгновенье не можешь оторвать глаз от ее лица и ее фигуры”¹²⁶.

„У Верочки, г-жи Кореневой, овальное лицо, светлый голос, большие, покойно-блестящие глаза, тяжеловатые движения, ясная улыбка: она во всем стариная девушка, и так это все просто достигается, что кажется чудесным. Есть у нее и драматизм—свой, неподдельный—и много непосредственности: она порою так играет, будто грезит и будто недоумевает, почему выходит так, как это выходит“¹²⁷.

Некоторые критики находили, впрочем, и недочеты во внешней манере и в некоторых драматических сценах.

„Ее немножко портили прическа и костюм,—отмечал корреспондент „Речи“,—не всякой идет та мода, а для Верочки выбрали наиболее причудливую ее форму. Но все искупала красота чувств, почти детская ясность интонаций, молодая простота движений, горячий трепет проснувшейся любви. И когда Ислаева впервые называет ей ее чувство, а Верочка застенчиво с испугом и радостью опускает ей на грудь свою заревущую головку,—это была очаровательная минута спектакля, минута чистой красоты и захватывающей трогательности. Но Верочка вырастает в любящую, оскорбленную в своей святыне девушку. Г-жа Коренева не умеет поспеть за этим ростом (в сцене объяснения с Натальей Петровной). Она стала условной, театральной, не умеющей искусством заменить недостающий подъем, пафос горя. Верочка вернулась к тихой тоске, к страдальческой покорности—и опять г-жа Коренева вернула себе всю искренность, всю трогательность. И то, как она передавала благодетельнице-сопернице записку Беляева, было почти так же хорошо, как когда она стыдливо приникла к ней, в первом объяснении, головкой“¹²⁸.

„Верочка в первых актах недостаточно красива,—отмечал рецензент „Обозрения Театров“.—Но подправив грим, г-жа Коренева в последних картинах дает красивый и верный образ просветленной страданием, возмужавшей от любви девушки“¹²⁹.

Но доминанта отзывов несомненно признает г-жу Кореневу, по простоте исполнения и обаянию молодости, центром всего спектакля“.

БЕЛЯЕВ

„Вторым после Верочки лицом, притягивающим к себе властно внимание зрителей, явился студент Беляев в исполнении молодого начинающего артиста г. Болеславского... Прежде к роли Беляева подходили с намерением создать типичного студента, считая, что это и есть главная задача. На сцене Художественного театра в роли Беляева студент был исчерпан внешностью—мундиром, фуражкою и длинными волосами: все внимание было отдано передаче внутренних переживаний юноши, независимо от того, студент он или не студент. Получился живой пленительный образ юноши, чарующий своею чистотою и свежестью“¹³⁰.

„Вся тайна исполнения г. Болеславского в том, что на нем нет актерства, что в нем скрыто мастерство, и что оно такое юное и чистое“¹³¹.

„(Болеславский) в Беляеве был безупречно прост. Полное отсутствие чего-либо театрального. Кусок молодой кипучей жизни... А когда пришла пора сильным чувствам, как просто и как полно чувствовал Беляев г. Болеславского, как был он ошеломлен нежданным приходом любви к нему и в нем, как взмолнивенно держал он в своих больших, со следами клея для змея, руках гантированные руки красавицы. И клокотала разбуженная страсть и наливалась слезами испуганные глаза юноши перехватывала молодой голос“¹³².

БОЛЬШИНЦОВ

„Чудесную фигуру, полную здорового заразительного комизма, дает г. Уралов в роли Большинцова“¹³³. По мнению некоторых рецензентов, это был один из удачнейших персонажей всей пьесы: „Ярче других был г. Уралов в небольшой рольке Большинцова. По определению Ракитина, это—„глупый, толстый, тяжелый человек, а, впрочем, ничего дурного о нем сказать нельзя“. Именно это и дал г. Уралов: у него и вылился захолустный, туповатый тяжеловоз, ворочающий своими мыслями, словно пудовыми камнями, в голове“. „Г. Уралов дает сочную, скорее гоголевскую карикатуру“¹³⁴.

ШПИГЕЛЬСКИЙ

Хвалебные отзывы вызвал и Грибунин в роли Шпигельского. Противоположный миру старой дворянской оторванности, мир низменной практичности вносится доктором Шпигельским, „очень ярко изображенным г. Грибуниным“¹³⁵.

Так, в отзывах театральной критики с достаточной полнотой обрисовываются облики отдельных исполнителей, различные моменты их игры, общий характер и сущность сценического стиля каждой роли. В многочисленных рецензиях запечатлены с большой отчетливостью тургеневские персонажи в пластических трактовках актеров.

ЗРИТЕЛИ

Театральная критика единодушно отмечала, что публика Художественного театра вела себя на постановке „Месяца в деревне“ совершенно необычно. Аплодисменты и дружный смех зрительного зала нарушили строго установившиеся традиции: „...пришлось наблюдать необычную картину. Когда упал занавес после первого акта, раздались аплодисменты. Это были редкие по единодушию аплодисменты. Аплодировал весь театр“.

То же самое повторялось после каждого акта, с тою только разницей, что с каждым действием аплодисменты были все сильнее и сильнее.

И уже совсем необычное для дисциплинированной публики Художественного театра произошло при начале 3-го акта. Раздвинувшийся занавес открыл перед глазами зрителей такую декорацию, которая привела в восхищение зрительный зал; раздались бурные аплодисменты. И звучали так настойчиво, что артистам пришлось прервать действие и долго ждать, пока они смолкнут“.—Это явление поразило всех писавших о премьере „Месяца в деревне“: „В театре, в котором отучились рукоплескать и актерам,—аплодировали декорации“¹³⁶.

Но публика аплодировала и актерам среди действия.

„В четвертом действии, когда Верочка-Коренева, отчитав Наталью Петровну, уходит со сцены, раздались громовые аплодисменты всего театра среди действия—совсем небывалое явление в стенах Художественного театра: с основания театра ревниво охранялся порядок, которым запрещались аплодисменты среди действия“¹³⁷.

Такими же необычными для публики Художественного театра оказались и единодушные проявления веселого настроения зрителей в некоторых сценах: объяснение Шпигельского с Лизаветой Богдановой в 4 действии „заставило весело смеяться весь зрительный зал“. Появление Уралова на сцене (в роли Большинцова) „сразу вызывает смех. И смех звучит затем все время, пока Большинцов-Уралов находится на сцене“¹³⁸.

ОБЩИЕ ОЦЕНКИ

Большинство отзывов давало спектаклю высокую оценку и определяло его, как значительное достижение театра.

„Месяц в деревне“ поставлен и сыгран очень светло—с простой верой в ту старую жизнь, которая в нем написана: без всякого излома, без всякой иронии. И без всякой театральности.

„Светлое—это основное впечатление от этого спектакля. Художественный театр принял всех этих людей и жизнь—ту, которая написана в „Месяце в деревне“—с такою простотой, как бы она была вчерашней жизнью.. Только то, что в этом театре всегда было много подлинного художества в отборе средств для сценических изображений, могло сделать, что он так подошел к Тургеневу на сцене. Он искал его манеру, его акварельность. И, найдя, он увидел жизнь и тех людей такими, какими их видел Тургенев, и повторил их. И вышло, что они проще, легче и светлее, нежели те, какими их представляют на сценах“¹³⁹.

Но, наряду с такими оценками, раздавались и критические замечания.

„Были отдельные моменты, иногда очень важные, которые переданы без нужной силы и остали впечатление слабее, чем допускает тургеневская пьеса. Тургенев сам признавал, что он—не драматург. Однако, обыкновенно расплывающаяся драма в некоторых точках сгущается. И хотя бы две сцены Натальи Петровны в 4-м акте, с Верочкой и Беляевым, могут властно захватывать, ударять по душе, волновать. Этого не было в спектакле Художественного театра или было в значительно меньшей, чем возможно, чем хотелось бы, мере“¹⁴⁰.

Некоторые критики отмечали чрезмерную „музейность“, „археологичность“ постановки. „Мы видели портреты, картины, группы, мебель, костюмы, но не видели одного: людей 40-х годов“.

„Спектакль показался мне живописным,—отмечал другой критик,— красивым внешней красотой, каким-то холодным, бездушным, совсем, совсем чужим... Происходящее на сцене совсем не волнует, не захватывает, не побеждает любопытствующей отчужденности зрителей. В постановке нет глубины, все на поверхности, тщательно вырисовано, обведено твердой линией. Где-то вдали лениво, словно нехотя, катит свои волны небогатая, отчетливая, без вершин и пропастей жизнь, и временами начинаешь сомневаться: да полно, жизнь ли?.. Театр по-

дошел к художнику только снаружи... поэтому, как ни старательно воспроизведена на сцене оболочка жизни, — движения, костюмы, мебель—она не вводит зрителей в интимный мир тургеневской усадьбы”¹⁴¹.

Но доминанта мнений была выражена в следующей краткой формуле:

„Тургеневское „стихотворение в драме“ поставлено в прозрачных, нежных, хрупких тонах. В смысле строгости стиля и простоты это, может быть, одна из лучших постановок Художественного театра“¹⁴².

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Lettres inédites à madame Viardot. „Revue Bleue“, 1906, XVIII, 551.
2. С. К. Боянус. Задача и техника театрального дела в эпоху Шекспира. „Бирюч Петроградских Государственных театров“, II (1920—1921), 123—124.
3. Сочинения Аполлона Григорьева, изд. Н. Н. Страхова, Спб. 1876, I, 352.
4. Письмо Тургенева А. В. Никитенко от 26 марта 1837 г. „Русск. Стар.“ 1896, XII, 588.
5. Там же.
6. Schlegel. Cours de littérature dramatique, XIII leçon.
7. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, стран. 34 (2-ая пагинация).
- 7-а. Новейший исследователь романтического театра во Франции А. Ле-Бретон изучает рядом с драмами Гюго и Винни Дюма-отца А. André Le Breton. „Le théâtre romantique“, Р., 1923, 16—55.
8. „Стено“, действ. III, явл. I. „Русские Пропилеи“, III, 30—31.
9. М. Гершenson. „Мечта и мысль Тургенева“. М. 1919, стран. 12.
10. П. Н. Столпянский. Пьесы испанского театра на петербургской сцене николаевской эпохи. Историческая справка. „Ежегодник Имп. Театров“, 1912, I, 47—54.
11. Prosper Mérimée. Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole, Р. 1825 (второе издание—1842).
12. „Lettres à Madame Viardot“, стран. 24, 29 сл.
13. Bruneau. Les époques du théâtre français, 353—354.
14. Théophile Gautier. „Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans“ Р., 1859, 2-е série.
15. Ю. Беляев. Русские водевилисты. „Театр и искусство“ 1898, № 31 и сл.
16. „Отечеств. Записки“, 1849, т. 67, отд. VIII, стран. 169. Заметки о Московском театре, письмо 4-е.

17. Там же, т. 66, отд. VIII, стран. 135.
18. Б. Варнеке. Тургенев—драматург. „Венок Тургеневу“. Од., 1919, стран. 5.
19. Владимир Лукин. „Мот, любовью исправленный“, ком. в 5 действ. (1765 г.).
20. „Завтрак у предводителя“. Запрещенный цензурою текст, сохранившийся в корректурных листах и найденный в 1917 г. в главном управлении по делам печати. См. „Литературный Музей“ под ред. А. С. Николаева и Ю. Г. Оксмана. Петербург.
21. См. Ю. Г. Оксман. И. С. Тургенев, исследования и материалы, вып. I. Од. 1921, стран. 90—92.
22. „Вешние воды“, глава VII. О Карле Мальце см. некоторые сведения у G. Witkowsky „Das deutsche Drama des XIX Jahrhunderts“, B., 1913, s. 26.
23. „Au lecteur de deux pièces, qui suivent“. Oeuvres de Alfred de Musset P., Fasquelle, 1883, p. 45.
24. Там же 144.
25. Eugène Lintilhac. Histoire générale du théâtre en France, vol. V. La comédie: De la Révolution au second Empire. P., 1910.
26. Модест Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, II, 197—199; 568.
27. Léon Séché, Alfred de Musset, II, Les femmes, P. 1907, 172—173.
28. А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855. Часть I, стран. 61—62.
29. Там же, 108.
30. Théophile Gautier, Op. cit.
31. Musset, op. cit, 184.
32. Вольф, op. cit.
33. А. Кугель, Театральные заметки. Театр и искусство, 1903, № 37, стран. 679.
34. Соч. Аполлона Григорьева, 352.
35. Тургенев, Соч. изд. Маркса, X. 293.
36. Там же, 309.
37. „Lettres à madame Viardot“, 24.
38. Hippolyte Hostein, „Historiettes et souvenirs“.
39. „Revue des Deux Mondes“, 1848, II, 1813 сл.
40. Théophile Gautier, op. cit.
41. Н. Н. Фатов. Рукопись „Студента“ Тургенева. „Культура театра“, 1922, I—II.
42. Théâtre de Balzac. P., 1853, 335—460.
43. „Revue des Deux Mondes“, 1848, II, 814.
44. Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре („С.-Петербург. Ведом.“ 1869, апрель) „Русские Пропилеи“ III, 184.

45. Письмо Тургенева П. В. Анненкову от 19 октября 1867 г. „Русск. Обозрение“, 1894, I, 25.

46. Оба эти документа опубликованы М. О. Гершено-
зоном в „Русских Пропилеях“, III, 176—185, 281—294. По имеющимся сведениям тексты тургеневских опереток, хранившиеся до последнего времени с другими бумагами писателя в семействе Виардо перешли к известному исследователю Андрэ Мазону, приступившему к опубликованию некоторых материалов тургеневского архива. См. сборн. „Тургенев и его время“, под ред. Н. Л. Бродского М., 1923, предисл. редактора.

47. Вольф, оп. cit.

48. Театральный старожил. „Оперетты на сцене Александринского театра“, „Ежегодник Имп. Театров“, 1910, I, 4—5. Об интересе к испанскому театру свидетельствует также помещение в „Пантеоне русских и всех европейских театров“ (1841, III) переводной статьи Л. де-Вель-Кастеля о Кальдероне, Рохасе и друг.

49. Михайловский, Соч. I.

49-а. М. Кузьмин. Условности. Статьи об искусстве, II., 1923, стран. 125. О характере и стиле оперетки середины столетия см. также монографию Louis Schneider — „Offenbach“, Р., 1923.—Жюль Леметр считает французскую оперетку „единственным драматическим жанром, созданным второй половиной 19-го столетия“. Jules Lemaitre. — „Impressions de théâtre“, I, 217.

50. „Русск. Пропилеи“, III, 290.

51. „Русск. Обозрение“, 1894, I, 25. Любопытно отметить, что на одном из представлений тургеневской оперетки присутствовал внук короля, будущий имп. Вильгельм II. См. „Revue Bleue“, 1906. XVIII, 551.

52. Л. Сабанеев, „Театр оперетты“. „Мастерство театра“ 1922, I, 80.

52-а. Некоторые дополнительные сведения об оперетках Тургенева находим в книге „Iwan Turgenjew an Ludwig Pietsch. Briefe aus den Jahren 1864—1883“. Berlin, 1923 (русский перевод. М. 1924). В одном из писем к Людвигу Пичу (от 23 января 1881 г.) Тургенев сообщает о написанном им на французском языке сценарии к большой пятиактной опере „Мирович“ для немецкого композитора Эккера. В книге воспроизведен интересный рисунок Пича, изображающий Тургенева в роли людоеда в оперетке L’Ogre.

53. В. Перетц. Несколько мыслей о старинном русском театре. „Ежегодник Госуд. Театров“, 1922, 217—222.—См. также статью того же автора: „К постановке изучения старинного

театра в России XVII—XVIII вв.“ Сборник статей под редакцией акад. В. Н. Перетца (Труды Росс. Инст. Ист. Искусств), II., 1923, стран. 17.

54. Georges Polti, „Les trente-six situations dramatiques“. Р., 1895.

55. Тургенев, Соч. XII, 257—258.

56. Там же, 285—286.

57. Н. Л. Бродский, Тургенев-драматург. Замыслы. „Тургенев“ (Центрархив). 1923—Н. Н. Фатов, Рукопись „Студента“ Тургенева, „Культура театра“, 1922, I—II.

58. „Несколько слов о новой комедии Островского „Бедная Невеста“, Соч. XII, 288—294.

59. Там же.

60. „Современник“, 1855, I, 29.

61. Théâtre complet de George Sand, 324.

62. См. Оксман, оп. cit. 123—124.

63. Н. Долгов, А. Е. Мартынов, Очерк жизни и опыта сценической характеристики. Спб., 1910, стран. 40.

64. „Вместо предисловия“ к „Сценам и Комедиям“, Соч. X, 4

65. „Всемирная Иллюстрация“, 1882 г. № 681, стран. 99.

66. Первое собрание писем Тургенева, 404.

67. Б. Варнеке, Тургенев-драматург. „Венок Тургеневу“, Од., 1919, стран. 15—20.

68. „Литературный Музей“, 382.

69. Там же, 383.

70. „Современник“, 1855, т. VI, стран. 266.

71. Ю. Беляев, „Мельпомена“, 34.

72. „Ежегодн. Имп. Театров“, стран. 60—61.

73. Lettres inédites à Madame Viardot. „Revue Bleue“, 1906, XVIII.

74. Там же.

75. Вольф, оп. cit., I, 143.

76. П. Гнедич. Хроника русских драматических спектаклей на имп. петерб. сцене 1881—1890. Сборник историко-театральной секции. П., 1918, стран. 49.

77. „Отечеств. Записки“, 1851, III, 58—60.

78. „Ежегодн. Имп. Театров“ 1911, VI, 617.

79. Д. Я. Краткий очерк деятельности театра Ф. А. Корша. М., 1907, стран. 21.

80. „Од. Нов.“, 9 февраля, 1912.

81. „Гол. Моск.“, 6 марта, 1912.

82. Письмо Боткина Анненкову от 10 марта 1849 г. „Анненков и его дружья“, 1892, стран. 557.

83. А. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин. Эпизод из истории русского сценического искусства. М. 1916, стран. 71.
84. „Моск.“ Вед., 1862, № 33.
85. Сочинения и переводы А. Н. Баженова. М., 1869, I, 152—155.
86. Гнедич, оп. cit.
87. Н. Долгов, Двадцатилетие театра имени А. С. Суворина. П., 1915, стран. 9, 56, 117.
88. Ю. Беляев, оп. cit. 28—29.
89. „Нов. Вр.“, 5 марта 1912 г.
90. К. Арабажин, „Бирж. Вед.“, 27 марта 1912 г.
91. „Венок Тургеневу“, стран. 14.
92. Ф. Батюшков, Тургенев и Островский на сцене Московск. Художествен. Театра, „Совр. Мир“, 1910, V, 94—95.
93. „Тургенев и Савина“, письма и воспоминания под редакцией А. Ф. Кони, при близк. сотр. А. Е. Молчанова. П., 1918, стран. 75.
94. Ю. Беляев, оп. cit., 49—57.
95. Кратк. очерк деят. театра Корш, 53.
96. Там же, 33—34.
97. Н. Вильде, „Гол. Моск.“, 6 марта, 1912 г.
98. Гнедич, оп. cit., 55—56.—R. Darzens „Le théâtre libre“, Р., 1890, I, 73—93.
99. Р. Е., И. С. Тургенев и его пьесы в Германии, „Вестник Театра“, 1919, № 33, стран. 14.
100. „Театральное обозрение“, 1921, № 8, стран. 15.
101. А. А. Гвоздев. „Из истории театра и драмы“. П., 1912, стран. 5—24.
102. Max Hermann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914. Помимо немецких работ, указанных у Гвоздева, можно назвать и следующие труды, примыкающие к тому же методу: E. Poiré, Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence du XV au XVII siècle (Bulletin philol. et hist., 1920).—A. Tille, Tragedy at the Comédie française (1880—1778). The modern Language Review, 1922, oct.
103. Гол. Моск., 1909, № 276.
104. Там же.
105. Любовь Гуревич—„Комедия Тургенева на сцене Художественного театра“, „Современник“, 1912, V, 310—322.
- 106—112. „Русск. Слово“, № 283¹), „Утро России“, № 5421, „Речь“, № 338, „Моск. Еженедельник“ № 50, стран. 50—51.

¹⁾ Во всех примечаниях, где год периодического издания не обозначен, имеется в виду 1909 г.

113. П. П. Муратов,, Добужинский в Художественном театре. „Утро России“, 1909, № 5522.
- 114—116. „Од. Нов.“, 13 декабря, „Утро России“, № 5522, „Бирж. Вед.“, 1910, № 675.
- 117—121. „Голос Москвы“, № 283, „Рампа и жизнь“ № 37, „Р. Слово“, № 283, „Р. Вед.“, № 284, „Речь“, 341.
- 122—125. „Утро России“ № 5522, „Р. Вед.“, № 284, „Речь“, № 341, „Совр. Мир“, 1910, V, 96.
- 126—129. „Гол. Москвы“, № 283, „Утро России“ № 5522, „Речь“, 341.

130—135. Там же, „М. Вед.“, № 294.

136—142. „Обозр. театров“, № 930, „Гол. Москвы“, № 283, „Утро России“ № 5522, „Речь“, № 341, „М. Вед.“ № 294, „Киевск. Мысль“, № 346, „Рампа и Жизнь“, № 37.

Список работ, статей и материалов, указанных в настоящих примечаниях, далеко не исчерпывает печатных оценок Тургенева-драматурга. Дать полную библиографию этого отдела „Тургеневианы“ не входило в задачу автора, а его основная тема требовала известного ограничения в выборе источников и критических отзывов. Обширное количество накопленных сведений, оставшихся за пределами этой монографии, должно служить разработке других вопросов, связанных с той же темой. Есть целый ряд исследовательских подходов к тургеневскому театру, независимых от собственно-драматической проблемы. История текста тургеневских комедий, их цензурный мартиолог, изучение их воздействия на позднейший театр (особенно, конечно, на пьесы Чехова)—ко всем этим темам у нас подходили и, вероятно, еще не раз вернутся. Мы не включили этих задач в план нашей работы, сосредоточившись исключительно на вопросах тургеневской драмы, как поэтико-театрального искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

ЭТЮДЫ О ТУРГЕНЕВЕ

I. Портрет Манон Леско	7
II. Ранний жанр Тургенева	38
III. Письма Тургенева	64
IV. Последняя поэма Тургенева	75

ТЕАТР ТУРГЕНЕВА

Вместо введения	117
---------------------------	-----

Тургенев-драматург

I. Смена стилей в театре Тургенева	125
II. Романтическая драма	129
III. Пастильо испанского театра	135
IV. Комедия-водевиль	142
V. Драматические провербы	152
VI. Психологическая драма	169
VII. Либретто комических опер	182
VIII. Тургенев—театрал и теоретик драмы	196

Материалы к сценической истории Тургенева

Тургенев на сцене	215
Фиксация тургеневского спектакля „Месяц в деревне“ в Художественном театре	236
Примечания к „Театру Тургенева“	250

150-00

25H.



25-

14.11.1981



BIBLIOTEKA TURGENEVA



068423

1050