

Мандельштам Ю. Русские драматурги // Возрождение (Париж). 1934.

29 мая. № 3282. С. 4.

Русские драматурги

В самом выражении «русские драматурги» есть какая-то неточность, недоговоренность. Драматургом принято считать всякого автора, писавшего в драматической форме. Но кого из больших, не говоря уже о великих, русских писателей, создавших драматические произведения, можно назвать драматургами — по-настоящему и без оговорок? Пушкина? Грибоедова? Гоголя? Чехова? Разве вспоминаешь их имена, воскрешаешь их образы, мы представляем их себе драматургами — как представляем, например, Шекспира или Мольера, неразрывно связанными с театром, со сценой, с игрой актеров? Сама собой напрашивается мысль, что драматургов, в обычном смысле слова, у нас вообще не было. С особой убедительностью приходит она в голову при чтении статей покойного театрального критика А. Р. Кутебца, выпущенных отдельной книгой в этом году*). Было бы трудно утверждать, что именно из этого вывода хорьба, продукт Кутебца. Как часто бывает с посмертными книгами, составленными не самим автором, этот сборник рукописей жизни вообще лишен. Но множество мнений и ярких суждений и среди этих статей говорят об этом. Настоящих драматургов у нас не было.

Этому имеются два основных доказательства, две коренные причины. Во-первых, почти никто из наших больших писателей (за исключением разве Островского) не писал только одни драматические произведения или хотя бы преимущественно их. Это — причина чисто вышняя, хотя и весьма существенная. Другая — глубже и серьезнее, и в ней собственно таится объяснение обнаруживающему Кутебцу загляни. Ни один русский драмати-

ческий писатель не создавал свои драмы только как драмы, т. е. как театральные пьесы, которые должны не читаться, а смотреть на сцене. Конечно, и Шекспир сценической стороной не ограничивается; но вся его поэзия и вся его философия выражены через сценическое действие, без него не существуют. Тогда как русские драматурги нередко просто забывали, что пишут для театра, для игры актера. Не случайно, что многие замечательные драмы наших авторов в сцене никогда не ставились, или ставились чрезвычайно редко, или искажались при постановке основной замысел автора. Особенно ярко это по отношению к драмам в стихах, являющимся такими образами скорее драматическими поэмами и в чтении неизменно выигрывающими, а при постановке теряющими многое.

Характерен хотя бы случай Пушкина, отцом у которого начинается книга Кутебца. Его драматическое произведение, пожалуй, вершины его поэзии — если позволено: выбирать из сохранившихся пушкинских гениев. «Но — правильно замечает Кутебца — «для театра драматическое произведение Пушкина, за исключением «Бориса Годунова», несмотря на высокую меру гениальности, произведенное из него нашими поэтами, представляло мало практической ценности. Театр есть учреждение, живущее по своим сценическим законам, которые можно назвать, если угодно, рутинно, но которые, однако, не отрицают действительности этого своего значения. Драматические произведения Пушкина мало приспособлены для сцены. Они не предназначались для нее. Они писались, или мало не заботясь о сценическом перспективе, подобно современнику своему Альфреду де Мюссе». Кутебца проводит разницу между писателем театральным и драматическим. «Пушкин был вторым, но не был первым»... «Драматические отрывки

Пушкина из безымянных случаев не больше, как поэмы из диалогов». Вместе с тем, Пушкина к драматической форме тянуло; доказательством тому служат хотя бы его собственные статьи «О драме». Не драма была для него только одной из форм поэзии. Если «его гений жаждал драматического», то Кутебца, прав, что «Египетская Ночь» или диалогическая сцены «Полтава» — не менее драматичны, чем собственно пьесы его. «Можно быть великим драматическим писателем — для себя, для человечества, для читателей. Но быть театральным писателем — можно только для публики». Для публики не написаны, конечно, ни «Каменный цветок», ни «Менцарт и Сальери», ни «Пир во время чумы».

Не для публики написано и грибоедовское «Горе от ума», которому у книг Кутебца посвящена интереснейшая статья. Здесь можно возразить, что комедия Грибоедова не только ставилась, но почти не сходилась с репертуара лучших русских театров. Однако, наш вопрос этим не разрешается. Несомненно, что замысел «Горя от ума» при постановке искажался, играли не того Чацкого и не ту Софью, которых видел Грибоедов. Кутебца ссылается на монографию П. А. Гривневской, которая доказывает, что «София — очень чистая и порядочная девушка и что история с Молчаливым, отнюдь не ложит темными пятнами на ее репутацию». Конечно, не тем, изображают и Чацкого. «Чацкий либо резонирует, либо кипит, либо с мертвенной бледностью чл. страдать. А ведь он то, ни другое, и третье». В «Горе от ума» вообще видеть бытовую комедию с моральной тенденцией, тогда как «жизненно-терпимый Чацкий с моралью ничего общего не имеет. Его трагедия в том, что мучаясь действительным, существующим порядком вещей, он не собирается его преобразовывать, схватить общество лучше, добрее. Всякое общество, всякое земное установление, этому неудачному пошути, реально, благодаря самому факту его существования. Он одержим «слухом проти-

ворчания, как одержимым им был и сам Грибоедов». Этой одержимостью Кутебца объясняет гениальную неудачу его пьесы. Не симптоматично ли, что задумав ее, как трагедию, Грибоедов создал почти замечательную, но все же комедию. Трагический автор и трагический герой должны действовать «во имя» чего-нибудь, а «дух противоречия» трагедии не создается.

Иное, отнюдь не только «морально бытовое» содержание, вложил в свои комедии и Гоголь. Гениальный сатирик и юморист в глубинах своей болел сатирой и юмором, но добрый смех. «Он умел сблизиться — говорил про Гоголя Пушкин — и такой грустным». Смех был для Гоголя как бы искуплением; он практиковался им и одновременно от него отказывался. «Ни дать, ни взять, поэтичность из «Ревизора» — пишет Кутебца. — С одной стороны внутренняя глосса твердит: «распечатавай! распечатавай!» — а с другой, навстречу волею волею сердца, слышится сухарный окрик: «ой, не распечатавай. Пропадешь, как курица». И Гоголь то распечатывал, то запечатывал». Этой страх, это колебание — распечатать или запечатать — на сцене, конечно, исчезает совсем. Для того, чтобы почувствовать настоящую театральную комедию, надо распечатать совершенно, дать смеху полную свободу. «Городничий дурак, как спящий мерин». На сцене это комический прием, для Гоголя страшно, двойное, трагическое откровение. В дальнейшем, с Кутебцем, однако, трудно согласиться.

Второе лицо Гоголя представляется ему в конце неправды, до ужаса пессимизма. «Это не поэт Гоголь — это наш собственный корреспондент, изуваченный мистическим дном». Кутебца поражает в «Печенки» с друзьями слово «суженый». Гоголь считал свою книгу «суженой», а «сужено» — прежде всего. Но до чего верно объяснить это признание склонности к утилитаризму, к дидактическому настоятельству. Символический смысл «Ревизора», — «внутренний город», о котором Гоголь пишет, кажется Кутебца прав

стенным утилитаризмом. От тайны Гоголя, от его мистического откровения, таким образом ничего не остается. Кутебца, будто бы, любил Гоголь, но не того, который реально существовал. Да разберитесь, как любил Гоголь, и «распечатывающего», и «запечатывающего», ибо это — единственный Гоголь.

Зато очень верно толкует Кутебца причину неудачи Чеховского театра. Чехов не существовал своему вообще не был драматичен, а эстетичен, и сам сознавал это. Только считал это отсутствие драматизма характерной чертой всего своего времени. В письмах к А. С. Суворову он писал: «В наших произведениях нету именно алкохола, который бы пьянил и порабощал». Разве все нынешние драматурги не лихорадка? Мало, талантливо, но неощущается и в то же время никак не может забыть, что вам хочется курить. Помните, что писатели, которых мы называем эстетичными, имеют один общий, весьма важный признак: у них есть какая-то цель, как у тин отца Гамлета, которая недром приходит и тревожит воображение... Вы и Григорьевич находите, что я умен. Да, я умен, по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болзан и не приписывать своей пустоте чужими досудками». В чем же заключается от Чеховская болзан, не дающая ему нужного «алкохола»? В том, что по самому темпераменту Чехова драматизм явлений не поражал его и для него — в этом отношении — всегда «одно равно другому». Малоч, в которых трагический или комический элемент сам по себе отсутствует, были для него так же в этом смысле выразительны, как и подлинная драматическая ситуация. — «Видать эстетично в Бергшварце» — Чехов в этих словах уже указывает комический эффект. В его запятой клякше имеется отдельная фраза: «Горничная Нада возмалась в мордашки тараканов и клопов», — в ней уже чувствуется проектируемая Чеховым драматическая завязка. От великого до смешного, у него, действительно — один всего шаг.

Вот почему неизвестно моменты, трагический или комический персонаж Епиходок, который никак не может «сменить направления», что мы собственно хотим, жить мы или застрелиться, собственно не говоря... Какое искаженное недраматическое выражение Гамлетовского «быть или не быть!» А ведь Епиходов все тот же только компань — не случайно англичане воспринимали его, как трагическую фигуру? «Вашинский Сад» — вообще самая характерная из Чеховских пьес. Переживания всех его героев полны для них самих драматизма неподлинного, но ведь на протяжении всей пьесы, естественно, не происходит никакого действия. Даже Лопухин, человек по природе своей активный и уж отнюдь не эстетический, как бы заражается пассивной декларацией Гаева и Раневской. «Тогда бы вышлись удивительные тротилы, газа глядя на меня, как прелесть», — как не подходить таким фразам в облику нового владельца вишневого сада, делового человека, русского американиста.

Может быть еще ярче объяснение Кутебца театра Островского. Его случай наименее ясен. Уж он ли не драматург? Ведь он писал только для театра. И сколько выигранных сцен, не говоря уже о весьма бытовом и психологическом материале его пьес. Кутебца сколько не отрицает, «глубокому эстетическому Островскому». И все же ни эстетичность, ни психология, ни быт его не характеризуют. Основной порыв Островского — из быта, из психологии, из повседневной жизни — в этическое, в царство правды. Стремление это часто наивно, но неудержимо и подлинно. Поэтому его искусство реально, хотя и изображает «темное царство». В основном своей Островский — поэт. Достоинский называл его «поэтом без идеала». Но идеал поэта не всегда реально ощущается. По мнению Кутебца идеал Островского есть идеал умирающего Дон-Хихота, просящего об одном: — Зовите меня Ланцо-Добрый.

Юрий Мандельштам

* А. Р. Кутебца. Русские драматурги. — «Мир» Москва, 1934. Получ. от «Дома Книги». Париж.