

Б. В. Варнеке.

Гоголь и театръ.

Отд. оттискъ изъ журн. „Русскій Филологическій Вѣстникъ“.

ВАРШАВА.

ТИПОГРАФІЯ ВАРШАВСКАГО УЧЕБНАГО ОКРУГА.

1909.

Лупанов
642

къ той области, въ которой ему былъ обезпеченъ прочный и вполне заслуженный успѣхъ. Кому не чуждъ театръ, тотъ долженъ знать, какъ часто комическіе актеры ни во что не ставятъ свой талантъ и свой успѣхъ въ комедіи, а всей душой рвутся къ трагедіи, попытки выступить въ которой для нихъ оканчиваются обычно весьма печально. И тѣмъ не менѣе сплошь да рядомъ комикъ, какъ только получить возможность выбрать самостоятельно себѣ роль по вкусу, берется за трагедію. Новѣйшій біографъ Мольера показалъ, къ какимъ непріятностямъ со стороны публики приводила даже Мольера его страсть браться за трагическія роли (см. K. Mantzius. Moliere. Paris 1908, стр. 58—59). У насъ Провъ Михайловичъ Садовскій въ одинъ изъ первыхъ своихъ бенефисовъ выступилъ въ роли короля Лира и весьма плачевной игрой едва не поколебалъ на долго свою сценическую репутацію (В. Родиславскій Рус. Вѣстникъ 1872 № 7). Петербургскіе театры еще помнятъ печальный исходъ попытки крупнаго комика Павла Васильева сыграть Іоанна Грознаго на первомъ представленіи трагедіи Алексѣя Толстого *Смерть Іоанна Грознаго* (А. А. Нильскій. Закулисная хроника. СПб. 1900 стр. 134 сл.). И такихъ примѣровъ можно было бы подобрать еще не мало, даже изъ театръ нашей практики нашихъ дней. Гдѣ у насъ ручательство, что отъ такого рокового для себя заблужденія былъ свободенъ Гоголь?

Но прежде всего надо еще выяснитъ вопросъ, кто виноватъ въ плачевномъ исходѣ Гоголевскаго дебюта: неумѣлый дебютантъ или его судьи? Какія недостатки исполненія поставлены въ вину Гоголю? Чрезмѣрная простота исполненія, отсутствіе всякой выразительности въ читкѣ. Является вопросъ, читалъ ли такъ Гоголь вслѣдствіе отсутствія всякой школы въ декламации, или же въ данномъ случаѣ онъ совершенно сознательно придавалъ своему чтенію такой характеръ.

Простота чтенія, столь не похожая на царившую въ то время среди петербургскихъ трагиковъ манеру декламации, въ ту пору въ Малороссіи имѣла своихъ представителей.

Достаточно назвать великосвѣтскаго любителя князя Мещерскаго, сначала произведшаго на своихъ слушателей и въ томъ числѣ на юнаго М. С. Щепкина въ 1810 году, именно совершенной простотой своего чтенія такое же самое неудовлетворительное впечатлѣніе, какое осталось у чиновника театральной дирекціи отъ читки Гоголя.

Но даровитый и чуткій къ художественной правдѣ М. С. Щепкинъ скоро разобрался въ своихъ впечатлѣніяхъ и такъ оцѣнилъ эту простую манеру чтенія что впослѣдствіи не только самъ ее усвоилъ въ совершенствѣ, но и сдѣлался ея усерднымъ насадителемъ, чѣмъ и способствовалъ торжеству естественности среди русскихъ актеровъ. Князь Мещерскій и его послѣдователь Щепкинъ не стояли въ этомъ отношеніи совѣмъ одиноко, такой же самой простой читкой на югѣ славился актеръ Павловъ. Вѣроятно, были еще и другіе, ближе не извѣстные представители этого направленія. Съ 1810 г., когда князя Мещерскаго видѣлъ Щепкинъ, до 1827 г. оно могло успѣть проникнуть и въ среду нѣжинскихъ гимназистовъ, гдѣ эту манеру чтенія могъ усвоить и юный Гоголь.

Поэтому есть, кажется, основаніе думать, что на дебютѣ Гоголя столкнулись не знатокъ-судья и неподготовленный и взявшійся не за свое дѣло дебютантъ, а представитель традиціонной рутины и послѣдователь новой, еще не нашедшей себѣ оцѣнки на казенной сценѣ школы, со временемъ только достигшей заслуженнаго торжества.

Люди, хорошо знавшіе Гоголя, впослѣдствіи часто тужили, что изъ его дебюта ничего не вышло. На ихъ взглядъ, Гоголь, если бы сталъ актеромъ, навѣрно, занялъ бы то же самое положеніе, которое занималъ Щепкинъ. Едва ли опять таки случайно Гоголя сравнивали именно съ этимъ артистомъ. Возможно, что такое сопоставленіе основано было на справедливомъ признаніи сходства въ характерѣ ихъ сценическаго дарованія.

Въ 1837 г. въ письмѣ къ В. А. Жуковскому Гоголь самъ высказалъ сожалѣніе, что не сталъ актеромъ, но на этотъ разъ онъ жалѣлъ только о матеріальныхъ преимуще-

ствахъ актера по сравненію съ своей необезпеченной участію писателя. „Поди я въ актеры—я бы былъ обезпеченъ: актеры получаютъ по 10000 и больше, а вы сами знаете, что я не былъ бы плохой актеръ“ (I 442 съ примѣчаніемъ къ тому мѣсту В. И. Шенрока).

Вся эта исторія съ дебютомъ показываетъ, какъ сильно Гоголь любилъ театръ. Не одно разочарованіе въ возможности скоро сдѣлать блестящую карьеру въ канцеляріяхъ толкнуло его на этотъ шагъ. Въ то время люди его общественнаго положенія попадали въ среду актеровъ только въ видѣ исключенія. Времена перваго увлеченія театромъ, когда на его подмостки шли люди, какъ П. А. Плавильщиковъ, мѣнявшіе на сцену профессорскую кафедру, миновали, и въ Николаевскую эпоху съ ея увлеченіемъ выгодами чиновническаго званія, общественный уровень актерской среды сильно понизился: на сцену шли чаще всего или дѣти актеровъ, или провинціалы изъ бывшихъ крѣпостныхъ актеровъ. Помѣщика съ высшимъ образованіемъ, да къ тому же еще родственника бывшаго министра, среди труппы Николаевского театра встрѣтить было трудно. И нужна была горячая любовь къ театру, чтобы человѣкъ такихъ связей и такого воспитанія рискнулъ перешагнуть черезъ всѣ общественныя перегородки и стать актеромъ.

Эту же горячую любовь къ театру доказываютъ и петербургскія письма Гоголя. Въ первомъ же письмѣ изъ столицы къ матери, 3 января 1829 года Гоголь, жалуясь на столичную дороговизну, пишетъ: „Это все заставляетъ меня жить какъ въ пустынѣ, я принужденъ отказаться отъ лучшаго своего удовольствія — видѣть театръ“ (I 115).

И въ послѣдствіи пріѣхавъ въ Гамбургъ, онъ пишетъ своимъ сестрамъ, 18 іюля 1836 г. о своемъ посѣщеніи Гамбургскаго театра, описывая свои впечатлѣнія отъ тамошней публики (I 389). Но гораздо обстоятельнѣе описываетъ онъ французскій театръ въ письмѣ къ своему другу Н. Я. Прокоповичу изъ Парижа. Видно, что Гоголь успѣлъ основательно изучить и репертуаръ и труппу парижскихъ театровъ. Но обстоятельность этого письма надо объяснить еще

и тѣмъ, что оно адресовано человѣку, который могъ только поблагодарить своего корреспондента за полноту и обстоятельность разсказовъ про театръ. Какъ видно изъ письма Гоголя къ А. С. Данилевскому, въ 1832 году Н. Я. Прокоповичъ, фигурирующий въ перепискѣ школьныхъ товарищей подъ псевдонимомъ: красненькій, самъ собирався какъ и Гоголь, стать актеромъ (I 211). Было, вѣрно, въ Нѣжинской гимназіи что-то такое, что манило его питомцевъ итти на сцену вопреки всѣмъ предразсудкамъ своего сословія. Не забудемъ, что изъ той же школьной среды вышелъ Н. В. Кукольникъ, благоразумно избравшій наиболѣе почетную и прибыльную сторону театральной дѣятельности и ставшій въ своихъ трагедіяхъ профессиональнымъ пѣвцомъ правительства и цѣнныхъ для послѣдняго мыслей.

Такимъ образомъ, направляя къ Прокоповичу обстоятельное описаніе парижской театральной жизни, Гоголь могъ надѣяться, что его наблюденія представятъ существенный интересъ для адресата. Затѣмъ такая подробность въ изложеніи театральныхъ порядковъ объясняется еще и тѣмъ, что, какъ онъ самъ тутъ же признается, „только въ жизнь театральную онъ иногда вступалъ”. (I 421).

Увлекала его парижская итальянская опера: „Гризи, Тамбурины, Рубини, Лаблашъ—это такая четверня, что даже странно, что они собрались вмѣстѣ. Посѣщая Théâtre Français, Гоголь долженъ былъ признать, во сколько разъ лучше тамъ были сыграны двѣ комедіи Мольера по сравненію съ ихъ петербургскимъ исполненіемъ. Переходя къ оцѣнкѣ отдельныхъ артистовъ, Гоголь начинаетъ съ m-lle Марсъ, которую онъ видѣлъ въ молодыхъ роляхъ, когда ей было уже 60 лѣтъ. „Немножко смѣшно было сначала, но потомъ въ другихъ дѣйствіяхъ, когда дѣвица становится замужней женщиной, ей прощаешь лишніе года. Голосъ ея до сихъ поръ гармоническій, и зажмуривши глаза, можно вообразить живо передъ собой 18-лѣтнюю. Все просто, живо; очищенная натура въ мѣстахъ патетическихъ, слова исходили прямо изъ глубоко тронутой души, ничего дикаго, ни одной фальшивой или искусственной ноты. На русскомъ нашемъ театрѣ дале-

ко не достаеѣ до Mars“ (I 422). Вотъ стало быть какія свойства игры ставилъ выше всего Гоголь; тѣмъ больше основанія думать, что и въ собственномъ исполненіи Гоголя такъ не понравившаяся театральнымъ заправиламъ простота читки явилась какъ совершенно сознательный приѣмъ.

Правились Гоголю и другіе актеры: „наслѣдникъ Тальмы—Лижье“, „въ пьесахъ Мольера старики, дяди, опекуны и отцы играютъ очень хорошо, плуты слуги тоже прекрасно. Если бы собрать съ каждаго изъ здѣшнихъ театровъ по три первыхъ персонажа, то можно бы такимъ образомъ оставить пьесу, какъ только можетъ себѣ составить идею одинъ комикъ или трагикъ“. Это довольно туманное выраженіе, кажется надо понимать въ томъ смыслѣ, что, на взглядъ Гоголя, лучшее распредѣленіе ролей получится въ томъ случаѣ, если это будетъ поручено одному артисту-коміку въ комедіи, трагику—въ трагедіи. Онъ составитъ себѣ идею пьесы и сообразно съ ея пониманіемъ поддержитъ исполнителей для каждой роли. Ниже мы встрѣтимся съ текстомъ Гоголя, гдѣ уже совершенно опредѣленно и ясно онъ проводитъ ту же самую мысль.

Затѣмъ Гоголь описываетъ и публику и театральныя зданія. Особенно доволенъ онъ парижскимъ балетомъ. „Балеты становятся съ такой роскошью, какъ въ сказкахъ; особливо костюмы необыкновенно хороши, съ страшною историческою точностью. Сколько прежде французы глядѣли мало на духъ вѣка, столько теперь приглядываются на мелочи, само собою, что при этомъ ускользаетъ много крупнаго. Золота, атласу и бархату на сценѣ много. Какъ у насъ одѣваются на сценѣ первыя танцовщицы, такъ все до одной фигурантки. Тальони воздухъ. Воздушнѣе еще ничего не бывало на сценѣ. Впрочемъ, здѣсь около десяти есть такихъ танцовщицъ, или солистокъ, передъ вторыми Пейсаръ—Пашенко” ¹⁾.

¹⁾ В. И. Шенрокъ воздержался отъ поясненія этого сравненія. Пашенко, Иванъ Григорьевичъ, товарищъ Гоголя и Прокоповича. Изъ письма Гоголя къ матери отъ 12 ноября 1829 года видно, что они втро-

Общій итогъ Гоголь подводитъ въ формѣ восклицанія: „Далеко Геденову до Петрова дня хотя ему и значительно помогаетъ въ украшеніи декораций Ѳеодоръ Андреевичъ”. (I 423).

Изъ этого письма между прочимъ видно, что Гоголь интересовался всѣми формами театральныхъ представлений. Его интересъ къ оперѣ доказываетъ еще слѣдующій отрывокъ изъ письма къ А. С. Данилевскому изъ Рима 12 февраля 1839 г. „Здѣсь давали оперу новую. Авторъ Фридрихъ.”¹⁾ Заглавіе „Эдинбургская Темница”. Музыка прелестная! Послѣ Россини я ничего не слыхалъ лучше. У васъ въ Парижѣ ее чудно исполняютъ; а здѣсь этотъ годъ трушна не то, что была назадъ тому годъ, о которой ты уже знаешь изъ моихъ разсказовъ и похвалъ” (I 567).

Въ 1839 г. онъ пишетъ Данилевскому изъ Рима. „Къ числу пріятныхъ заведеній въ Римѣ прибавилась опера ровно съ того дня, какъ у тебя въ Парижѣ она прекратилась. Первый персонажъ ея—знаменитый Доницелли, котораго, какъ кажется, ты знаешь по наслышкѣ, который былъ въ труппѣ итальянцевъ въ Парижѣ и котораго, впрочемъ, мы читали только біографію. Игра и голосъ чудные. Онъ до сихъ поръ достойный соперникъ Рубини. Примадонна тоже очень недурна. Напоминаетъ фигуροю и тѣлесною крѣпостью Гризи”. (I 539).

емъ стояли на одной квартирѣ (I 139). Изъ писемъ самого же Гоголя видно, что Пашенко не отличался ни музыкальностью (I 426), ни подвижностью; по крайней мѣрѣ тому же Прокоповичу Гоголь въ 1838 г. писалъ: не говоря уже о томъ что онъ лежитъ здѣсь на всякой улицѣ (I 486) и т. д. И вотъ съ нимъ-то Гоголь сравниваетъ Пейсарь. Лаура Пейсарь, родственница режиссера французской труппы, дебютировала въ Петербургѣ 8 января 1832 г. въ старомъ балетѣ „Альмавива и Розина”. По словамъ А. И. Вольфа, „она плѣняла всѣхъ необыкновенною граціозностью и легкостью. Балетоманы раздѣлились на двѣ партіи: Круазетистовъ и Пейсаристовъ. По мнѣнію судей нейтральныхъ, Круазетъ брала верхъ надъ своей соперницей мимикою, а Пейсарь болѣе отличалась въ танцахъ, требующихъ огня и способности „летать какъ пухъ отъ устъ Эола”. (Хроника Петербургскихъ театровъ СПб. 1877. I стр. 30 ср. 48. А. А. Плещеевъ. Нашъ балетъ. 2-ое изд. СПб. 1899 стр. 91—97).

¹⁾ Фамилія композитора пришлась на вырванномъ листѣ письма.

Въ письмѣ къ М. П. Погодину 20 февраля 1833 года Гоголь замѣчаетъ: „а что изъ того, когда пьеса не будетъ играть? Драма живетъ только на сценѣ. Безъ нея она какъ душа безъ тѣла. Какой же мастеръ понесетъ на показъ народу неконченное произведеніе?“ (I 245). Такая совершенно справедливая точка зрѣнія служить лучшимъ объясненіемъ тѣхъ заботъ, которыми Гоголь сопровождалъ появленіе своихъ пьесъ на сценѣ. Они выразились не только въ его знаменитомъ „Предувѣдомленіи для тѣхъ, которые пожелали бы сыграть какъ слѣдуетъ *Ревизора*“, хотя и здѣсь Гоголь обнаруживаетъ чрезвычайную разносторонность своихъ требованій и глубокое пониманіе сценическаго искусства. Только большой знатокъ дѣла могъ такъ широко и серьезно поставить задачу актера: „прежде чѣмъ схватить причуды и внѣшнія мелкія особенности всякаго лица, актеръ долженъ поймать общечеловѣческое выраженіе роли; (прежде самаго характера лица) нужно разсмотрѣть призваніе, зачѣмъ оно призвано, въ чемъ состоятъ заботы и хлопоты всякаго лица, на которыя издерживается, около чего именно ворочается его жизнь, къ чему и куда стремятся постоянно всѣ его мысли и стремленія. Поймавши эту главную заботу выведеннаго лица, актеръ долженъ самъ наполниться этою заботою, усвоить себѣ всѣ мысли и стремленія такъ, чтобы они были въ его головѣ неотлучно во все время представленія“. Эти золотыя слова могли бы и до сихъ поръ служить лучшей программой для всякаго серьезнаго актера.

Тѣми же самими заботами полны и его письма, относящіяся ко времени постановки пьесъ. Онъ хлопочетъ, чтобы актеры успѣли хорошенько разучить текстъ пьесы (I 353, 360). Пьесу онъ хочетъ прежде начала репетицій прочесть актерамъ лично: „я теперь занятъ постановкою комедіи, пишу Гоголь Погодину 21 февраля 1836 г.—не посылаю тебѣ экземпляра потому, что безпрестанно переправляю. Не хочу даже посылать прежде моего пріѣзда актерамъ, потому что ежели они прочтутъ безъ меня, то ужъ трудно будетъ переучить ихъ на мой ладъ“ (I 365).

Заботится онъ объ распредѣленіи ролей, жалуясь на неправильныя распоряженія на этотъ счетъ Гедеонова (I 368) и опасаясь, что въ Москвѣ не найдутъ подходящаго исполнителя на роль Хлестакова (I 372). Всѣ полномочія для Москвы на счетъ распредѣленія ролей, костюмовъ и т. п. Гоголь передалъ Щепкину, о чемъ и писалъ Загоскину официально (I 372), а какое значеніе онъ придавалъ костюмамъ, видно хотя бы изъ слѣдующаго отрывка его письма къ самому Щепкину отъ 10 мая 1836 г. „не одѣвайте Бобчинскаго и Добчинскаго въ томъ костюмѣ, въ какомъ они напечатаны: это ихъ одѣлъ Храповицкій. Я мало входилъ въ эти мелочи и приказалъ напечатать по театральному. Тотъ, который имѣетъ свѣтлые волосы, долженъ быть въ темномъ фракѣ, а брюнетъ, то есть Бобчинскій, долженъ быть въ свѣтломъ. Нижнее—обоимъ темные брюки. Вообще чтобы не было форсированія. Но брюшки у обоихъ должны быть непременно, и притомъ остренькія, какъ у беременныхъ женщинъ” (I 373).

Такія же подробныя указанія на счетъ костюмовъ даетъ Гоголь тому же Щепкину, когда тотъ собрался играть переведенную Гоголемъ съ итальянскаго пьесу „*Дядька въ затруднительномъ положеніи*“, при этомъ онъ не забываетъ ни одной подробности костюма, до чулокъ включительно (II 62—63). Между тѣмъ пьеса эта не относится къ разряду „костюмныхъ” и зрители удовольствовались бы вполне и менѣе точными костюмами, особенно въ ту пору не избалованную этнографической или исторической точностью постановки.

Вмѣшиваться въ распредѣленіе ролей Гоголь имѣлъ полное право: онъ прекрасно разбирался въ особенностяхъ дарованія каждаго актера, какъ это видно хотя бы изъ его сужденія о Каратыгинѣ: „Каратыгинъ есть одинъ изъ тѣхъ актеровъ, пишетъ Гоголь М. П. Балабиной 30 мая 1839 г.—который вдругъ и съ перваго раза влечетъ къ себѣ, схватываетъ васъ въ охапку насильно и уноситъ съ собой, такъ что вы не имѣете даже времени очнуться и придти въ себя. Есть роли совершенно въ его родѣ, но большая часть ролей, созданныхъ Шекспиромъ, и въ томъ числѣ Гамлетъ тре-

буютъ тѣхъ добродѣтелей, которыхъ недостаетъ въ Каратыгинѣ. Вы можете это увидѣть только послѣ, по долгомъ соображеніи и долгомъ изученіи характеровъ, созданныхъ Шекспиромъ. (I 609. [А самъ Гоголь интересовался Шекспиромъ. По крайней мѣрѣ 11 апрѣля 1838 г. изъ Рима онъ писалъ А. С. Данилевскому: „не отыщешь ли ты гдѣ-нибудь перваго тома Шекспира, — того изданія которое въ двухъ столбцахъ и въ двухъ томахъ”] I 483). В. И. Шенрокъ совершенно справедливо указалъ, что этотъ отзывъ Гоголя о Каратыгинѣ представляетъ собою полное сходство съ приговоромъ Бѣлинскаго объ излюбленномъ трагикѣ петербургской сцены.

Гораздо обстоятельнѣе и полнѣе излагаетъ Гоголь свой взглядъ на театръ въ специальныхъ статьяхъ посвященныхъ этому вопросу. Здѣсь особаго вниманія заслуживаетъ статья „Петербургская сцена въ 1835/6 году”, написанная по мнѣнію Н. С. Тихонравова подъ вліяніемъ впечатлѣній, вынесенныхъ отъ постановки „Ревизора”.

Здѣсь Гоголь указываетъ, что и въ отчетномъ году по преимуществу ставились мелодрамы и водевилъ „эти незаконныя дѣти ума нашего девятнадцатаго столѣтія, совершенныя отступленія отъ природы, введшія множество мелкихъ несообразностей“. Про водевилъ онъ восклицаетъ: „Русскіе водевили! Это немножко смѣшно! Во-первыхъ, потому что эта легкая, безцвѣтная игрушка могла родиться только у французской націи, не имѣющей въ характерѣ своемъ глубокой физіогноміи, если сказать сильно — національности. Но что же теперь вышло, когда нашъ русскій, да еще нѣсколько суровый и отличающійся своеобразною національностью характеръ съ своей тяжелой фигурой началъ поддѣлываться подъ шарканье петиметра, а нашъ тучный, но смѣтливый и умный купецъ съ широкой породой, не знавшій на ногѣ своей ничего, кромѣ тяжелаго сапога, надѣлъ бы вмѣсто него узенькій башмачекъ и чулки, à jour, а другую, еще лучше оставилъ бы въ сапогѣ и сталъ бы въ первую пару во французскую кадрили. А вѣдь почти тоже наши національные водевили. Не странно ли, на примѣръ, что нашей публикѣ

русскій судія, которыхъ много въ водевиляхъ, начинаетъ пѣть куплеты въ обыкновенномъ разговорѣ? Въ французскомъ театрѣ мы прощаемъ эти выходки противъ естественности, ибо намъ извѣстно, что французскій судья и танцоръ и куплеты сочиняетъ, играетъ хорошо на флажеолетѣ, можетъ быть, даже рисуетъ въ альбомахъ. Но если начнетъ все это дѣлать нашъ уѣздный судья и съ такою грубою наружностью, съ какою его обыкновенно выставляютъ въ нашихъ водевиляхъ, то... судью заставляютъ пѣть... Да если нашъ уѣздный судья запоетъ, то зрители такой услышатъ ревъ, что вѣрно, въ другой разъ и не покажутся въ театрѣ".

Здѣсь Гоголь въ остроумной и живой формѣ предъявляетъ къ русскому водевилю тѣ самыя въ сущности обвиненія, которыя русская комедія, слишкомъ явно обнаруживавшая свое родство съ западнымъ репертуаромъ, не переставала слышать чуть ли не съ самыхъ первыхъ дней своего существованія. Стоитъ вспомнить хотя бы то, что писалъ по поводу современныхъ комедій В. И. Лукинъ въ предисловіи къ своему *„Награжденному постоянству“*. Указывая на рядъ бытовыхъ недѣлностей въ этихъ будто бы русскихъ комедіяхъ, онъ замѣчаетъ: „сіе говорю я о тѣхъ комедіяхъ, которыя вовсе на наши нравы не склонены, а точно переведены, и когда уже въ оныхъ одни имена бываютъ не приличны, не дѣлая примѣчанія на прочее, что намъ не свойственно, то бы уже въ такой все чужеземское гораздо страннѣе показалось, которая по колику можно, склонена на русскіе обычаи" (стр. 111 изд. А. Н. Пышина). Не много дальше В. И. Лукинъ пишетъ: „кажется, что въ зритель, прямое понятіе имѣющемъ, къ произведенію скуки и того довольно, если онъ однажды услышитъ, что русскій подьячій, пришедъ въ какой ни есть домъ, будетъ спрашивать „Здѣсь ли имѣется квартира господина Оронта? Здѣсь, скажутъ ему, да чего же ты отъ него хочешь? Свадебный написать контрактъ, скажетъ въ отвѣтъ подьячій. Сіе вскрутить у знающаго зрителя голову. Въ подлинной россійской комедіи... написаніе брачнаго контракта подьячему вовсе не свойственно. Однако иные говорятъ, что сіе имъ не про-

тивно. Я же чрезмѣрно дивлюсь, какъ можетъ русскому человѣку, дѣлающему подлинную комедію, придти въ мысли включить въ нее нотаріуса или подъячаго, для сдѣланія брачнаго контракта, вовсе у насъ не извѣстнаго. Первый у насъ только вексели протестуетъ, а другой только по должности своей дѣла въ томъ приказѣ исправляетъ, откуда даютъ ему жалованіе” (стр. 119).

Если такимъ образомъ нападки Гоголя на водевиль имѣютъ нѣчто себѣ весьма близкое въ предшествующемъ періодѣ развитія нашей театральной критики, то и послѣ появленія его статьи долго еще наша комедія давала справедливый поводъ къ такимъ же самымъ сѣтованіямъ, достаточно ярко выраженныхъ хотя бы Бѣлинскимъ тамъ, гдѣ онъ говорилъ о водевиляхъ.

Было бы однако ошибочно думать, что Гоголь желалъ полнаго разрыва нашихъ драматурговъ съ ихъ западными товарищами. Въ такомъ случаѣ собственные приемы творчества Гоголя находились бы въ полномъ противорѣчій съ такими правилами. Теперь внимательное изслѣдованіе вопроса объ отношеніи творчества Гоголя къ западно европейскимъ литературамъ, произведенное Г. И. Чудаковымъ, показано, что и самъ Гоголь кой чѣмъ обязанъ знакомству съ западнымъ репертуаромъ. Такъ разсказъ Хлестакова о томъ что по утрамъ творится у него въ передней, можетъ быть сопоставленъ съ разсказомъ на близкую тему Маскариля изъ *Жеманницъ* Мольера.

Не меньше Ивана Александровича хвалится и Маскариль своими литературными успѣхами. „Знаешь, я и самъ, когда придетъ охота, упражняюсь въ стихотворствѣ. По улицамъ и переулкамъ Парижа теперь обращается сотни двѣ моихъ пѣсенокъ, столько же сонетовъ, да сотни четыре эпиграммъ и не менѣе тысячи мадригаловъ; я не упоминаю о загадкахъ и портретахъ—по настоящему мнѣ не совсѣмъ прилично этимъ заниматься, да знаете, книгопродавцы очень ужъ преслѣдуютъ меня и я даю имъ иногда кое-что: пусть наживутся!” Сцена чтенія поочередно многими лицами письма, пока они не наткнутся на выходку по своему адресу,

очень напоминает одну сцену въ *Мизантропѣ* (V. 7). *Критика на школу женъ* и *Версальскій экспромтъ* того же автора представляютъ собою ближайшую аналогію для *Театральнаго Разгнѣзда* и *Развязки Ревизора*. И въ теоретическихъ взглядахъ Гоголя на комедію тотъ же изслѣдователь съ большимъ основаніемъ находитъ ближайшее сходство съ взглядами на тотъ же предметъ именно Мольера.

Но заимствуя отдѣльныя черты, Гоголь вставлялъ ихъ въ картину, созданную подъ вліяніемъ непосредственныхъ наблюденій надъ окружавшей его дѣйствительностью и поэтому внесенныя въ нее извнѣ подробности нисколько не нарушали вполне національнаго характера всего произведенія, почему Гоголь и имѣлъ полное право такъ сурово отзываться о современномъ водевилѣ.

Не менѣе сурово относится Гоголь и къ мелодрамѣ. „Главное въ мелодрамахъ—эффектъ; оглушить вдругъ чѣмъ-нибудь зрителей, хотя на одно мгновеніе—что сильнѣе бросается въ глаза: каторга, убійство, чѣмъ можно испугать и произвести судороги, что движетъ эшафотъ кровавою тѣнью. Вся мелодрама состоитъ изъ убійствъ и преступленій и между тѣмъ ни одно лицо не возбуждаетъ участія. Никогда еще не выходилъ зритель растроганнымъ въ слезахъ, но въ какомъ-то растревоженномъ состояніи и пугливо садился въ свою карету, долго не могшій собрать и сообразить своихъ мыслей. Какое странное явленіе! Въ нашъ вѣкъ, когда во всякомъ обществѣ существуетъ число людей, исполненныхъ тонко возвышеннаго вкуса—и вдругъ такіа зрѣлища-эффекты тѣ, которые дѣйствуютъ на грубую, черствую и притомъ притупленную площадною развращенностью природу. „Мелодрама нынѣшняя, замѣчаетъ онъ въ другой части той же статьи, „есть никакъ не болѣе, какъ программа для балета, она говоритъ только, о чѣмъ должно итти дѣло, что такое есть въ пьесѣ, а разрѣшать ее и создавать должны актеры сами. Она установилась и держится на нашей сценѣ не пожарами и убійствами, а игрою Каратыгина”.

Въ такомъ неестественномъ и лживомъ направленіи современнаго репертуара видѣлъ Гоголь основную причину от-

сутствія крупныхъ сценическихъ талантовъ. „Всеобщія жалобы на недостатокъ талантовъ въ актерахъ. Но гдѣ же развиться талантамъ? На чемъ развиться? Развѣ попадается имъ хоть одно лицо русское, которое они могли бы живо представить себѣ? Кого играютъ наши актеры? Какихъ-то нехристей, людей—не французовъ и не нѣмцевъ, но Богъ знаетъ кого, какихъ-то взбалмошенныхъ людей, иначе и трудно назвать героевъ мелодрамы, не имѣющихъ никакой точно опредѣленной страсти, а тѣмъ болѣе—физиогноміи. Не странно ли, когда мы больше всего говоримъ теперь о естественности, намъ, какъ нарочно подносятъ подъ носъ верхъ уродливости. Русскаго мы просимъ! Своего давайте намъ! Что намъ французы и весь заморскій людъ? Развѣ мало у насъ нашего народа? Русскихъ характеровъ? Своихъ характеровъ? Давайте насъ самихъ!”

И въ данномъ случаѣ Гоголь поднялъ вопросъ, волновавшій нашихъ театральныхъ дѣятелей еще въ восемнадцатомъ вѣкѣ. Одинъ изъ наиболѣе просвѣщенныхъ и вдумчивыхъ актеровъ того времени, П. А. Плавильщиковъ въ статьѣ „о театрѣ” громко заявилъ, что „отечественность въ театральномъ отношеніи должна быть первымъ предметомъ”. „Что нужды Россіянину, продолжаетъ онъ дальше, что какойнибудь Чингизъ Ханъ татарскій былъ завоевателемъ Китая и тамъ много надѣлалъ добрыхъ дѣлъ? Какая намъ нужда видѣть какую-нибудь Дидону, тающую отъ любви по Энею, и бѣснующагося Ярба отъ ревности? Что намъ нужды до непримиримой вражды, которая изображена въ „Веронскихъ Гробницахъ?” Надобно напередъ узнать, что происходило въ нашемъ отечествѣ. Кузьма Мининъ, купецъ—есть лицо достойнѣйшее представленія на театрѣ”. (Сочиненія изд. 1816 года томъ IV, стр. 29).

Нѣтъ, конечно, никакого основанія думать, что Гоголь былъ знакомъ съ этой статьей Плавильщикова. Естественный ростъ художественныхъ воззрѣній время отъ времени совершенно самостоятельно подсказывалъ людямъ различныхъ поколѣній одни и тѣ же мысли.

Требованіе національнаго направленія репертуара Гоголь распространялъ не на одну только драму. Отмѣтивъ господство иноземныхъ сюжетовъ и въ оперѣ, Гоголь обращаетъ вниманіе на то широкое значеніе, которое въ русской жизни принадлежитъ пѣсни; это наводитъ его на мысль „какую оперу, какую музыку можно составить изъ нашихъ народныхъ мотивовъ“. Такимъ образомъ и въ исторіи русской оперы имя Гоголя должно быть поставлено по времени въ первыхъ рядахъ среди тѣхъ, кто насадилъ національную оперу.

Очень любопытныя замѣчанія на счетъ подробностей театральной организаціи высказываетъ Гоголь въ статьѣ „о театрѣ“ вошедшей въ составъ его „Переписки съ друзьями?“. Впослѣдствіи изъ Неаполя Гоголь писалъ отцу Матвѣю про назначеніе этой статьи: „Статью о театрѣ писалъ я не съ тѣмъ, чтобы пріохотить общество къ театру, а съ тѣмъ, чтобы отвести его отъ развратной стороны театра, отъ всякаго рода балетныхъ плясовицъ и множества самыхъ странныхъ пьесъ, которыя въ послѣднее время стали переводить съ французскаго. Я хотѣлъ отвести отъ этого указаніемъ на лучшія пьесы и выразилъ все это такимъ нелѣпымъ и неточнымъ образомъ, что подалъ поводъ вамъ думать, что я посылаю людей въ театръ, а не въ церковь. Храни меня Богъ отъ такой мысли!“ „О театрѣ и тому подобныхъ вещахъ мы съ нимъ (А. П. Толстымъ), кромѣ какихъ-нибудь двухъ трехъ словъ, не имѣли разговора. Этотъ предметъ ни его ни меня не могъ занимать. Письмо о театрѣ я писалъ, имѣя въ виду публику, пристрастившуюся къ балетамъ и операмъ, пожирающимъ нынѣ страшныя суммы денегъ“ (III 458, 463).

Этимъ объясненіямъ не слѣдуетъ, кажется, придавать серьезнаго значенія въ виду возможной ихъ неискренности. Надо имѣть въ виду, что здѣсь Гоголь оправдывается передъ грознымъ отцемъ Матвѣемъ, видимо, сильно упрекавшимъ его за увлеченіе столь соблазнительнымъ и ненавистнымъ для духовенства предметомъ. Если бы дѣйствительно Гоголь задавался такою душеспасительною цѣлью, какою те-

перь онъ старается оправдать появленіе этой статьи, ему-
вовсе не нужно было бы касаться большинства тѣхъ вопро-
совъ, которымъ посвящена эта статья. Можно было бы
ограничиться только отдѣломъ о репертуарѣ, чѣмъ теперь
занято только начало.

Гоголь начинаетъ съ указанія на могучее значеніе теат-
ра: „театръ вовсе не бездѣлица, и вовсе не пустая вещь,
если применишь въ соображеніе то, что въ немъ можетъ по-
мѣститься вдругъ толпа изъ пяти, шести тысячъ человекъ,
и что вся эта толпа, ни въ чемъ не сходная между собою, раз-
бирая ее по единицамъ, можетъ вдругъ потрястись од-
нимъ потрясеніемъ, зарыдать однѣми слезами и засмѣ-
яться однимъ, всеобщимъ смѣхомъ. Это такая каеэдра,
съ которой можно много сказать міру добра”.

Такой каеэдрой однако явится не всякій театръ, а толь-
ко тотъ, гдѣ не будетъ ни водевилей, ни мелодрамъ, ни
„другихъ литературно-великолѣпныхъ зрѣлищъ для глазъ,
угождающихъ разврату вкуса или разврату сердца”. Зато
„слѣдовало подумать не шутя о томъ, какъ поставить всѣ
лучшія произведенія драматическихъ писателей такимъ обра-
зомъ, чтобы публика привлеклась къ нимъ вниманіемъ и от-
крылось бы ихъ нравственное благотворное вліяніе, которое
есть у всѣхъ великихъ писателей”.

Такимъ образомъ Гоголь желаетъ видѣть репертуаръ
своего идеальнаго театра заполненнымъ одними только клас-
сическими пьесами. „Нужно ввести на сцену во всемъ бле-
скѣ всѣ совершеннѣйшія произведенія всѣхъ вѣковъ и на-
родовъ”.

Для того, чтобы сдѣлать ихъ интересными для публи-
ки, нужно эти пьесы только хорошенько поставить. „Это
вздоръ, будто онѣ устарѣлись: публика потеряла къ нимъ
вкусъ; публика не имѣетъ своего каприза: она пойдетъ куда
поведутъ ее”. „Возьми самую заигранную пьесу и поставь
ее, какъ нужно, та же публика повалитъ толпою. Мольеръ
ей будетъ въ новостъ, Шекспиръ станетъ заманчивѣе наисо-
временнѣйшаго водевиля. Но нужно, чтобы такая постанов-
ка произведена была дѣйствительно и вполне художественно,

чтобы дѣло это было поручено не кому другому, какъ первому и лучшему актеру-художнику, какой отыщется въ труппѣ. И не мѣшать уже сюда никакого приклеиша сбоку, секретаря-чиновника: пусть тотъ одинъ распоряжается во всемъ“.

Мысль о томъ, что въ театрѣ первое мѣсто должно принадлежать актеру, Гоголь высказывалъ неоднократно. Въ одномъ изъ писемъ къ Щепкину, онъ пишетъ „Смѣшно думать, чтобы вы могли быть у кого-нибудь во власти. Дирекція всетаки правится публикой, а публикою править актеръ. Вы помните, что публика почти то же, что застѣнчивая и неопытная кошка, которая до тѣхъ поръ, пока ее, взявши за уши, не натолчешь мордою въ соусъ и покамѣстъ этотъ соусъ не вымазаль ей и носа и губъ, она до тѣхъ поръ не станетъ ѣсть соуса, какихъ ни читай наставлений. Смѣшно думать, чтобы нельзя было, наконецъ заставить ее войти глубже въ искусство комическаго актера,—искусство такое сильное и такъ ярко говорящее всѣмъ въ очи. Вамъ предстоитъ долгъ заставить, чтобы не для автора пьесы и не для пьесы, а для актера-автора ѣздили въ театръ” (II 242).

Въ письмѣ къ С. Т. Аксакову изъ Рима онъ писалъ: относительно перемѣны ролей, актеры и дирекція имѣютъ полное право, и дивлюсь, зачѣмъ они не сдѣлали сами — (Рѣчь идетъ о постановкѣ „Женитьбы” и „Игроковъ”). Кто же, кромѣ самого актера, можетъ знать свои силы и средства”? (III 275).

Такая точка зрѣнія далеко не соответствовала тому, что въ то время дѣлалось за кулисами нашего театра.

Какъ и раньше наши актеры, какъ бы велики ни были ихъ таланты, продолжали находиться въ подчиненіи у вельможныхъ театраловъ въ родѣ Шаховскаго, Кокошкина, Загоскина и другихъ. Въ свое время эти театралы были очень полезны и даже необходимы. Безъ Гиѣдича, Катенина и Шаховскаго наши артисты не усвоили бы такъ скоро тѣ приемы французской сценической техники, съ которыми сами эти театралы познакомились во время своего заграничнаго пребыванія. Ихъ приватныя наставленія вполнѣ замѣняли правильно

поставленное школьное преподаваніе сценическаго искусства, и безъ нихъ удачный и столь почетный для русскаго искусства исходъ сценическаго состязанія Екатерины Семеновой съ м—ль Жоржъ былъ бы не возможенъ. Но какъ ни цѣнна и плодотворна струя образованности, проникавшая изъ рядовъ этихъ просвѣщенныхъ театраловъ въ актерскую среду, съ теченіемъ времени они стали злоупотреблять своимъ вліяніемъ. Разница въ общественномъ положеніи актера и театрала была слишкомъ велика для того, чтобы ихъ совмѣстная работа могла протекать благополучно. Преимущественное положеніе театраловъ приучало ихъ къ самоувѣренности, которая въ области искусства чаще всего рождаетъ рутину. Зависимый актеръ не могъ дать нужнаго отпора неумѣстной подчасъ опеке вліятельныхъ театраловъ, смотрѣвшихъ на театръ, какъ на свою плантацію эстетическихъ наслажденій самаго разнообразнаго порядка. И это создавало въ душахъ чуткихъ художниковъ сцены ту страшную драму, которую такъ блестяще возсоздалъ А. И. Южинъ („П. С. Мочаловъ въ жизни и на сценѣ”. Сборникъ „памяти Вѣлинскаго” Москва. 1899, стр. 175—189).

Въ Николаевскую эпоху съ ея повсемѣстнымъ усиленіемъ власти представителей администраціи мѣсто театраловъ изъ общества по своему вліянію заняли театральные чиновники. Казенный духъ эпохи не могъ увидать ничего, кромѣ безпорядка, въ добровольномъ вмѣшательствѣ въ театральныя дѣла „партикулярныхъ любителей“ и о нѣкогда всесильныхъ театралахъ къ этому времени мы перестаемъ слышать, особенно въ Петербургѣ. Зато вырастаютъ все крупнѣе фигуры театральныхъ чиновниковъ. Власти надъ актеромъ у нихъ было еще больше, чѣмъ у прежнихъ покровителей изъ перваго ряда. Зато знанія дѣла и пониманія нуждъ театра было у нихъ во всякомъ случаѣ гораздо меньше. Поэтому отъ такой перемѣны и актеры и искусство только проигрывали. Тѣмъ больше могли они желать, чтобы осуществилась мысль, высказанная Гоголемъ о законномъ главенствѣ въ театрѣ актера.

Дальше Гоголь предлагает нѣчто едвали осуществимое. Онъ желаетъ, чтобы этотъ первый актеръ „рѣшился публично, передъ глазами всей публики сыграть самъ по порядку одну за другою всѣ второстепенныя роли, дабы оставить живые образцы второстепеннымъ актерамъ, которые заучиваютъ свои роли по мертвымъ образцамъ, дошедшимъ до нихъ по какимъ-то темнымъ преданіямъ, которыя образовались книжнымъ наученіемъ и не видятъ себѣ никакого интереса въ живыхъ роляхъ. Одно это исполненіе первымъ актеромъ второстепенныхъ ролей можетъ привлечь публику видѣть двадцать разъ сряду ту же пьесу. Кому не любопытно видѣть, какъ Шепкинъ или Каратыгинъ станутъ играть тѣ роли, которыхъ никогда дотолѣ не играли? Потомъ же, когда первостепенный актеръ, разыгравши всѣ роли возвратится вновь на свою прежнюю, онъ получитъ взглядъ еще полнѣйшій, какъ на свою собственную роль, такъ и на всю пьесу, а пьеса получитъ вновь еще сильнѣйшую занимательность для зрителей, этою полнотою своего исполненія,—вещью, дотолѣ неслыханною! Нѣтъ выше того потрясенія, которое производитъ на человѣка совершенно согласованное согласіе всѣхъ частей между собою, которое доселѣ могъ только слышать онъ въ одномъ музыкальномъ оркестрѣ, и которое въ силахъ сдѣлать то, что драматическое произведеніе можетъ быть дано болѣе разовъ сряду, нежели налюбимѣйшая опера“.

Ту же мысль развиваетъ Гоголь въ письмѣ къ М. С. Щепкину изъ Неаполя. „Нужно, чтобы вы переиграли хотя мысленно всѣ роли, услышали цѣлое всей пьесы и нѣсколько разъ прочитали бы самую пьесу актерамъ, чтобы они такимъ образомъ невольно заучили настоящій смыслъ всякой фразы, который, какъ вы сами знаете, вдругъ можетъ измѣниться отъ одного ударенія, перемѣщеннаго на другое мѣсто, или на другое слово. Для этого нужно, чтобы, прежде всего я прочелъ вамъ самому „Ревизора“, а вы бы прочли потомъ актерамъ..... вы всетаки не пропускайте свободного времени и вводите, хотя понемногу, второстепенныхъ актеровъ въ надлежащее существо ролей, въ благородный

вѣрный тактъ разговора — понимаете ли? Чтобы не слышался фальшивый звукъ” (Ш 295).

Раньше онъ писалъ тому же Щепкину: „Дайте непремѣнно отъ себя мотивъ другимъ актерамъ, особенно Бобчинскому и Добчинскому. Постарайтесь сами сыграть передъ ними нѣкоторыя роли” (Ш 229). О томъ же самомъ для Петербурга онъ просилъ И. И. Сосницкаго (Ш 233).

Въ такой формѣ мысль Гоголя является гораздо болѣе осуществимой. Играть публично все роли подрядъ одному актеру было бы затруднительно, и ничего хорошаго изъ этого не получилось бы, но предварительное чтеніе являлось вполне необходимыхъ. Очень часто Гоголь самъ брался за это, какъ это видно изъ его писемъ. Напримѣръ, въ маѣ 1847 г. онъ писалъ М. С. Щепкину: „Прочитать „Ревизора” я именно хотѣлъ затѣмъ, чтобы Бобчинскій сдѣлался еще больше Бобчинскимъ, Хлестаковъ Хлестаковымъ и, словомъ, всякъ тѣмъ, чѣмъ ему слѣдуетъ быть” (Ш 475).

Указывать на плохое исполненіе, какъ на причину неуспѣха выдающихся пьесъ, Гоголь имѣлъ тѣмъ большее право, что ему самому пришлось испытать это самое при постановкѣ своей классической комедіи, исполненной такъ, что это его вовсе не удовлетворило. Почему онъ и довѣрялъ актерамъ весьма мало (см. письмо къ С. П. Шевыреву (Ш 284 ср. Ш 265)).

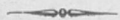
Исполненіе нашихъ актеровъ и Александровской и Николаевской эпохи заставляло истинныхъ знатоковъ искусства постоянно мечтать о томъ „концертномъ”, согласованномъ исполненіи, на необходимость котораго такъ основательно указалъ Гоголь. У насъ въ первую половину XIX вѣка на сценахъ обѣихъ столицъ были крупные артисты, талантъ которыхъ явился бы несомнѣннымъ украшеніемъ любой западной сцены. Такія имена какъ Катерина Семенова, Брянскій, Василій Каратыгинъ, Асенкова, Сосницкій, Мочаловъ, Щепкинъ и многіе другіе способствовали блеску нашего театра той эпохи. Но вся бѣда въ томъ, что ихъ окружали актеры настолько безнадѣжные, что своимъ участіемъ они не поддерживали игру главнаго артиста, а только ей вреди-

ли. На это указываютъ очень многія рецензіи того времени. Изъ ихъ обилія достаточно привести одну: статью извѣстнаго профессора Крюкова по поводу московскихъ гастролей Василія Андреевича Каратыгина. Указавъ на достоинства его исполненія роли Шекспировскаго Коріолана, критикъ продолжаетъ: „Если игра Каратыгина не вездѣ производила настоящій эффектъ, то виноваты въ этомъ жалкіе представители Рима съ ихъ жалкими костюмами и незначительной фигурой. Консулъ Коминій вездѣ уступалъ первое мѣсто дерзкому юношѣ; умный и честный Мененій велъ себя не такъ, какъ прилично опытному и престарѣлому другу пылкаго юноши, но какъ прилично дядькѣ, приставленному бариномъ къ сыну. Въ его дикціи, манерахъ, фигурѣ, столь же мало было принадлежащаго римскому патрицію, сколько въ игрѣ Каратыгина было глубоко римскаго, гордо патриціанскаго, своевольно юношескаго. Въ консулѣ очевидно скромное сознаніе личнаго первенства съ Каратыгинымъ нарушало всякое достоинство, приличное консульскому сану. Мененій не умѣлъ соединить добродушія и простоты своего характера съ важностью старика и патриція“. (Д. Крюковъ. Нѣсколько словъ о сценическомъ художествѣ. Москвитянинъ. 1841 г. часть III 217—229).

Просматривая цѣлый рядъ другихъ театралныхъ рецензій этого времени, начиная съ пламенныхъ статей Бѣлинскаго, мы видимъ, что ихъ авторы всегда говорятъ объ исполненіи Мочаловымъ роли Гамлета, Каратыгинымъ—Людвика XI или наконецъ Уголио, Асенковой—Параши Сибирички, Щенкинымъ—Журденя и т. п., но не говорятъ о томъ, какъ вообще прошло исполненіе соотвѣтствующихъ пьесъ Шекспира, Казимира Делавиня, Полеваго или Мольера. Говоря постоянно объ исполненіи отдѣльныхъ ролей, даже наиболѣе внимательные и подготовленные критики ничего не говорятъ объ общей картинѣ исполненія, и заводятъ рѣчь о второстепенныхъ роляхъ только тогда, если, какъ это было въ *Коріоланѣ*, ихъ неудачные представители портили игру главнаго персонажа, какъ будто сами по себѣ они не представляли никакой художественной цѣны. Иначе смот-

Б. В. Варнеке.

Гоголь и театръ.



Отд. оттискъ изъ журн. „Русскій Филологическій Вѣстникъ“.

ВАРШАВА.

ТИПОГРАФІЯ ВАРШАВСКАГО УЧЕБНАГО ОКРУГА.

1909.

рѣлъ на дѣло Гоголь. Онъ заботился не только о томъ, какъ сыграютъ Бобчинскаго, но даже требовалъ, чтобы его животикъ имѣлъ опредѣленную форму. Если бы онъ не придавалъ такого значенія именно общей картинѣ исполненія, онъ не сталъ бы по нѣскольку разъ собственноручно перерисовывать очеркъ финальной картины „Ревизора“. Объ ея постановкѣ онъ давалъ подробныя указанія въ письмѣ къ Щепкину (III 229). Заботясь объ ея успѣхѣхъ, онъ писалъ Щепкину изъ Рима: Для успѣшнаго произведенія нѣмой сцены, въ концѣ „Ревизора“ одинъ изъ актеровъ долженъ командовать, невидимо для зрителя. Это долженъ сдѣлать жанدارмъ, произнося, по окончаніи рѣчи, тотъ самый звукъ, который издается женщинами—натурально, не открывая рта, попросту—икнуть. Это будетъ сигналъ для всѣхъ“ (II 239).

Удачному ансамблю не могло не вредить еще и то, что у насъ до 1837 г. не было собственно драматической труппы. Одни и тѣ же актеры участвовали и въ драмѣ и въ оперѣ. Какъ всегда бываетъ при такомъ смѣшанномъ назначеніи труппы, въ ея составѣ было много актеровъ, которыхъ держали изъ-за голоса для оперъ, но для драмъ они вовсе не годились. Другіе, наоборотъ, могли съ успѣхомъ выступать въ драматическомъ представленіи, но не обладали нужными для оперы голосами. Такимъ образомъ половина ихъ выступленій заранѣе была обречена на неуспѣхъ. Не могло быть ансамбля еще и потому, что въ ту пору наши труппы обходились безъ режиссера. Тотъ, кто носилъ это имя, занимался исключительно тѣмъ, что во время спектакля выпускалъ актеровъ на сцену въ порядкѣ ихъ появленія.

Въ „отрывкахъ изъ философическихъ записокъ отставнаго суфлера, Фоки Савельича Пѣтушкова“ Ѳ. Булгаринъ доказывалъ съ большимъ знаніемъ театральныхъ порядковъ, что—„краеугольный камень, на которомъ основано великое зданіе драматическаго искусства—суфлеръ. Нѣтъ суфлера—нѣтъ порядка, нѣтъ смысла въ пьесѣ, нѣтъ памяти, нѣтъ чувства, это хаосъ, и притомъ—безъ мірозданія! А на что же режиссеръ? спросите вы? А я васъ спрошу въ свою очередь: на что режиссеръ? Когда режиссеромъ труппы

былъ Мольеръ я понимаю, къ чему онъ былъ пригоденъ, а теперь каждый, не только артистъ или актеръ, но даже актеришка и фигурантъ почитаютъ режиссера равнымъ себѣ, если не по таланту, то по званію, потому что режиссеръ такой же актеръ, а часто актеришка, какъ и всѣ прочіе, а виданное ли дѣло, чтобы повиноваться равному, когда онъ не кормить не поить и не дать денегъ въ займы! Меня же напротивъ всѣ почитаютъ низшимъ, и потому повинуются мнѣ, не признавая моей власти (*Репертуаръ и Пантеонъ* 1842 I стр. 30). Если въ 1842 г. Булгаринъ могъ такъ пренебрежительно говорить о значеніи режиссера, то не надо упускать изъ виду, что онъ говоритъ о должности, только что введенной. Изъ очень содержательныхъ воспоминаній трагика Л. Леонидова извѣстно, что въ ту пору, когда на петербургской сценѣ впервые ставили *Ревизора*, тамъ не было никакого режиссера-руководителя постановкой. Его завели только подъ вліяніемъ сосѣдней французской труппы, игра которой отличалась благодаря правильно поставленнымъ обязанностямъ режиссера именно тѣмъ ансамблемъ, въ которомъ такъ нуждалась русская сцена (*Русская Старина* 1888 апрѣль, стр. 220—242).

Для того, чтобы вполне оцѣнить взгляды Гоголя на режиссера, слѣдуетъ сравнить ихъ съ сужденіями на этотъ счетъ такого специалиста театральной техники, какъ кн. А. А. Шаховской. Въ воспоминаніяхъ о знаменитомъ театралѣ, принадлежащихъ П. А. Смирнову (*Репертуаръ и Пантеонъ* 1847 № 1 стр. 110), они изложены такъ: „режиссеръ, по моему, долженъ быть человѣкъ вполне образованный, съ полными сценическими свѣдѣніями и глубоко изучившій вкусъ зрителей и тѣ тайные пути, которыми онъ посредствомъ театральныхъ представленій, какъ необходимою потребностью народа, долженъ вести его къ изощренію вкуса и распознаванію высокаго отъ гаерства. Всего этого онъ долженъ достигать сортировкой и распредѣленіемъ пьесъ. Такъ какъ каждый драматическій авторъ всегда въ половинѣ съ артистомъ (?), то режиссеръ долженъ наблюдать и доводить исполнителей до того, чтобы они, во-первыхъ, всѣ читали

безъ сѹфлера, во-вторыхъ, чтобы они знали всѣ свои мѣста и отыскивали тонкости и такъ называемые эффекты на самыхъ пробахъ, а не надѣялись въ минуту самаго представленія на тѣ вдохновенія, которыя даются въ удѣлъ немногимъ избраннымъ и притомъ только геніальнымъ людямъ. Этого еще слишкомъ мало для режиссера, если онъ всѣхъ актеровъ знаетъ по фамиліямъ и въ силахъ лишать ихъ предоставленныхъ имъ выгодъ. Нѣтъ, онъ долженъ знать ихъ душу, онъ долженъ знать ихъ наклонности, и наконецъ powerful средства, чтобы потомъ безошибочно раздавать роли и справедливо требовать отъ нихъ правильной дикціи и правильного положенія. Режиссеръ, какъ распорядитель и наставникъ, долженъ быть лицомъ всѣми уважаемымъ, котораго слушали бы не изъ страха, а по внутреннему убѣжденію; наконецъ режиссеръ долженъ быть совершенно отдѣльнымъ лицомъ отъ труппы и весь его интересъ долженъ заключаться въ одномъ только душевномъ усердіи и въ пламенной любви къ искусству, а не въ мелочныхъ расчетахъ службы“.

Значить, отъ режиссера кн. А. А. Шаховской ждетъ только сортировки пьесъ, распредѣленія ролей по началамъ справедливости, а затѣмъ наблюденія за добросовѣстнымъ исполненіемъ актерами своихъ обязанностей. О созданіи режиссеромъ общей картины исполненія, о внутреннемъ истолкованіи пьесы, чего отъ режиссера требовалъ Гоголь, здѣсь нѣтъ еще и рѣчи, и удовлетворить идеаль князя легко могъ обыкновенный чиновникъ дирекціи.

Такимъ образомъ есть основаніе утверждать, что театральная программа Гоголя, раскиданная и по его статьямъ и по частнымъ письмамъ, устраняла дѣйствительно важные недостатки театальныхъ порядковъ того времени. Она во многомъ стояла впереди возрѣній на этотъ счетъ и актеровъ и театральной администраціи. Одинъ только Щепкинъ по мѣрѣ силъ своихъ осуществлялъ на Московской сценѣ тѣ порядки, о которыхъ мечталъ Гоголь, быть можетъ, не безъ вліянія этого своего друга и выработавшій именно такіе

взгляды. Художественный авторитетъ Щепкина отчасти способствовалъ осуществленію того, къ чему стремился Гоголь. Но сложность требуемой Гоголемъ реформы, съ одной стороны — съ другой громадная власть театральныхъ чиновниковъ, тяготѣвшая надъ Московской сценой вовсе не къ ея благополучію, помѣшали Щепкину цѣликомъ осуществить то, о чемъ въ области театра мечталъ Гоголь.

Прошло полвѣка со времени его смерти, прежде чѣмъ у насъ окрѣпъ театръ, во главѣ котораго стали не чиновники, а настоящіе художники сцены. Здѣсь произошло полное очищеніе репертуара отъ плевель драматургіи, по отбросѣ которыхъ осталось мѣсто однимъ только строго литературнымъ пьесамъ. И сбылось пророчество Гоголя. Эти пьесы стали привлекать массу публики на сотни подрядъ идущихъ представленій. И достигнуто было это ничѣмъ инымъ, какъ только постановкой пьесъ такъ, какъ объ этомъ мечталъ творецъ „Ревизора“: полная согласованность исполненія всѣхъ ролей, придающая спектаклю характеръ оркестроваго исполненія симфоніи, одинаковое вниманіе даже къ самымъ незначительнымъ ролямъ, вдумчивое отношеніе къ мельчайшимъ подробностямъ обстановки, до формы животика у Бобчинскаго, включительно, вотъ средства, доставившія этому театру успѣхъ не только въ Россіи, но и на избалованномъ Западѣ. И остальные сцены, иной разъ противъ своей воли, должны были признать преимущества такого способа веденія дѣла.

Нѣтъ основанія думать, что руководители этого театра поставили своей единственной задачей воплощеніе художественнаго завѣщанія Гоголя. Къ этому ихъ привелъ не литературный піэтетъ, но гораздо болѣе убѣдительный опытъ запада, а главное органическое, естественное развитіе искусства, которое рано или поздно должно было привести именно на эту дорогу.

Если эта указанная жизнью дорога во всемъ существенномъ совпала съ путемъ, на который такъ давно звалъ нашъ

театръ Гоголь, то это, служа лучшимъ доказательствомъ того, какъ жизненна была начертанная Гоголемъ программа, даетъ полное право намъ считать родоначальникомъ этого новаго художественнаго нашего театра не кого иного, какъ Гоголя.

Б. Варнеке.



672344

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І.І. МЕЧНИКОВА



Лупанов

642

Гоголь и театр¹⁾.

Трудно назвать другого писателя, который въ исторіи русскаго театра имѣлъ бы такое же значеніе, какъ Гоголь. Оно далеко не исчерпывается тѣми весьма важными реформами въ технику комедій, которыя произвелъ онъ въ своихъ пьесахъ и которыя наконецъ освободили нашу комедию отъ заимствованныхъ у западныхъ образцовъ шаблоновъ, какъ это выяснено въ спеціальныхъ изслѣдованіяхъ Н. А. Котляревскаго, Н. К. Бокадорова и особенно А. М. Лободы. Сдѣлавъ такъ много для художественнаго усовершенствованія нашей комедіи, Гоголь пожалуй, еще больше сдѣлалъ своими теоретическими статьями для усовершенствованія внутренней организаціи нашего театра и эта сторона его дѣятельности, только сравнительно недавно обнаружившаяся во всей пол-

¹⁾ Изъ подготовляемой къ печати второй части „Исторіи русскаго театра“. Пособіями для составленія настоящаго очерка служили, кромѣ сочиненій Н. В. Гоголя и его писемъ по изданію В. И. Шенрока СПбургъ I—IV (при цитатахъ римская цифра обозначаетъ томъ этого изданія, арабская страницу), слѣдующія работы: В. Шенрокъ: Матерьялы для біографіи Гоголя. Москва 1892—1898. I—IV. Н. Котляревскій: Н. В. Гоголь. СПб 1903. стр. 224—290. Н. С. Тихонравовъ, М. С. Щепкинъ и Н. В. Гоголь Артистъ 1890 янв. 84—99. Н. С. Тихонравовъ: Н. В. Гоголь въ его письмахъ къ М. С. Щепкину. Русская Старина 1886 CLII. стр. 129—148. Н. Бокадоровъ: Комедіи Гоголя. *Чтенія Общества Нестора Лихописца* XVI. Кіевъ 1902 стр. 258—287. А. М. Лобода: Комедіи Н. В. Гоголя въ связи съ развитіемъ русской комедіи по другимъ его произведеніямъ. Тамъ же 288—303. Н. И. Петровъ: В. А. Гоголь. Очерки исторіи украинской литературы XIX стол. Кіевъ 1884. стр. 77—82. Г. И. Чудаковъ: Отношеніе творчества Гоголя къ западноевропейскимъ литературамъ. *Кіев, Унив. Изв.* 1908 № 8 стр. 109—115. Остальное указано въ текстѣ.

нотѣ своего историческаго значенія, заслуживаетъ особаго вниманія.

Во всю жизнь Гоголя не прекращалась его живая связь съ театромъ, поддерживаемая прочными узами дружбы съ такими артистами, какъ М. С. Щепкинъ и И. И. Сосницкій и такимъ театраломъ, какъ С. Т. Аксаковъ. Возникла эта связь съ театромъ, вѣроятно, на почвѣ семейныхъ традицій и прямой наслѣдственности.

Въ исторіи малорусскаго театра видное мѣсто по праву занимаетъ отецъ Гоголя, Василій Афанасіевичъ. Онъ извѣстенъ не только, какъ авторъ бытовыхъ комедій: *Собака — Вивця* и *Романъ и Параска*, причемъ послѣдняя по своему содержанію близко напоминаетъ знаменитый водевиль И. П. Котляревскаго *Москаль-Чаривный*, восходящій въ свою очередь къ западному фаблю, какъ это доказано Н. П. Дашкевичемъ ¹⁾. Исслѣдователи малорусской комедіи указали, что „Гоголь отецъ искусно почерпнулъ изъ родного быта содержаніе своихъ пьесъ; отъ первой до послѣдней сцены онъ сохранилъ во всемъ естественность, и правдоподобіе; простота изложенія, умѣренность каррикатуры, ровность хода всей пьесы явно указываютъ, что человѣкъ, въ другомъ кругу при другой образованности, и при иныхъ требованіяхъ общества пошелъ бы далеко на пути художественнаго творчества”.

Для нашей цѣли особенно важно напомнить свидѣтельства современниковъ, что Гоголь-отецъ славился еще и какъ великій мастеръ по части театралныхъ постановокъ: если гдѣ-нибудь въ окрестности затѣвался спектакль понаряднѣе, для руководства приглашали Василя Афанасіевича, и онъ своими указаніями на счетъ устройства декораций, костюмовъ, планировки персонажей и игры существенно помогалъ успѣху представленія.

Такимъ образомъ наличность сценической, актерской жилки въ дарованіи Василя Афанасіевича, едва ли можетъ

¹⁾ *Кіевская Старина* 1893 декабрь 451—482. Дополнительно В. Н. Перетцъ указалъ на одну восточную сказку того же сюжета. *ibid.* 1894. Мартъ 548—551, а В. О. Боцяновскій—тоже на сказку изъ Волыни. *ibid.* Октябрь 151—154.

подлежать сомнѣнію. И его знаменитый въ будущемъ сынъ обнаруживаетъ рано и живой интересъ и горячую любовь къ театру. Объ этомъ говорятъ достаточно краснорѣчиво его письма изъ стѣнъ Нѣжинской гимназіи. 22 января 1824 года онъ пишетъ домой: „прошу покорнѣйше прислать мнѣ комедіи, какъ-то *Бѣдность и Благородство Души*, *ненависть къ людямъ и раскаяніе*, Богатонova или *Провинціалъ въ Столицѣ*, и еще ежели какихъ можно, прислать другихъ, за что я вамъ буду очень благодаренъ и возвращу въ цѣлости. Также, ежели можете, то пришлите мнѣ полотна и другихъ пособій для театра. Первая пьеса у насъ будетъ *Эдинъ въ Афинахъ*, трагедія Озерова. Я думаю, дражайшій папенька, вы не откажете мнѣ въ удовольствіи семъ и прислать нужные пособія. Такъ, ежели можно, прислать и сдѣлать нѣсколько костюмовъ, — сколько можно, даже хоть и одинъ, но лучше, ежели бы побольше. Также хоть немного денегъ. Сдѣлайте только милость, не откажите мнѣ въ этой просьбѣ. Каждый изъ насъ уже пожертвовалъ, что могъ, а я еще только. Какъ же я сыграю свою роль, о томъ я васъ извѣщу” (I 19). 16 февраля 1827 г., описывая матери развлеченія своей школьной жизни, онъ между прочимъ пишетъ: „Масленицу, всю недѣлю, мы провели такъ, что желаю всякому ее провести, какъ мы: всю недѣлю веселились безъ усталости. Четыре дня сряду былъ у насъ театръ и, къ чести нашей, признали единогласно, что изъ провинціальныхъ ни одинъ не годится противъ нашего. Правда, играли всѣ прекрасно. Двѣ французскія пьесы соч. Мольера и Флоріана, одну нѣмецкую соч. Коцебу, русскія: *Недоросль*, соч. Фонвизина, *Неудачный примиритель* Княжнина, *Лукавинъ* Писарева и *Береговое право* соч. Коцебу. Декораціи были отличныя, освѣщеніе великолѣпное, посѣтителей много и все пріѣзжіе и всѣ стѣ отличнымъ вкусомъ” (I 59) ¹⁾.

¹⁾ Мать Гоголя въ письмѣ къ А. А. Трошинскому (Рус. Стар. 1882, 675) усумнилась въ справедливости этихъ восторговъ своего увлекавшагося нерѣдко сына и прибавила: „Это все онъ, хвастунишка, мнѣ описываетъ“, но В. И. Шенрокъ въ защиту Гоголя приводитъ справку.

За мѣсяцъ до этого онъ писалъ своему товарищу Г. И. Высоцкому, жившему въ Петербургѣ: „къ масляницѣ затѣваютъ театръ” и самъ, разспрашивая его про столицу, прежде всего упрекаетъ пріятеля: „Ты мнѣ мало сказалъ про театръ, какъ онъ устроенъ, какъ отдѣланъ. Я думаю, ты дня не пропускаешь, — всякій вечеръ тамъ. Чья музыка?” (I 56). Въ слѣдующемъ письмѣ тому же товарищу отъ 19 марта Гоголь и ему описываетъ съ той же подробностью масляничныя увеселенія гимназистовъ, также перечисляетъ игранныя пьесы, входя въ новыя подробности на счетъ декораций и оркестра: „Декорации (4 перемѣны) сдѣланы были мастерски и даже великолѣпно. Прекрасный ландшафтъ на занавѣси довершалъ прелесть, освѣщеніе залы было блистательное. Музыка также отличалась; нашихъ было 10 человекъ, но они пріятно замѣнили большой оркестръ и были устроены въ самомъ выходномъ ¹⁾, въ громкомъ мѣстѣ. Разыграли четыре увертюры Россини, 2 Моцарта, одну Вебера, одну сочиненія Севрюгина и др.” (I 61).

Въ этихъ школьныхъ спектакляхъ въ качествѣ исполнителя принималъ дѣятельное участіе и самъ Гоголь. Объ его игрѣ одинъ изъ его одноклассниковъ передаетъ слѣдующее: „Удачнѣе всего давалась у насъ комедія Фонвизина „Недоросль”. Видалъ я эту пьесу и въ Москвѣ и въ Петербургѣ, но сохранилъ всегда то убѣжденіе, что ни одной актрисѣ не удавалась роль Простаковой такъ хорошо, какъ игралъ эту роль шестнадцатилѣтній Гоголь”.

Превосходно исполнялъ онъ также роль няни Василисы въ комедіи Крылова *Урокъ дочкамъ*. Другой товарищъ Гоголя вотъ какъ описываетъ его игру въ неизвѣстной ближе пьесѣ: „вотъ является дряхлый старикъ въ простомъ кожухѣ, въ бараньей шапкѣ и въ смазныхъ саногтахъ. Опираясь на

въ примѣчаніи къ этому письму, что дѣйствительно достоинства школьнаго театра лицейстовъ заставляли пріѣзжать на ихъ спектакли важныхъ помѣщиковъ-сосѣдовъ. Любопытно, почему одного и того же Коцебу здѣсь Гоголь относитъ то къ русскимъ, то къ нѣмецкимъ драматургамъ.

¹⁾ Не „выгодномъ“ ли?

палку, онъ едва передвигается, доходить крехтя до скамьи, и садится. Сидитъ, трясется, крехтитъ, хихикаетъ и кашляетъ, да наконецъ захихикалъ и закашлялъ такимъ удушливымъ и сильнымъ старческимъ кашлемъ, съ неожиданнымъ прибавленіемъ, что вся публика грохнула и разразилась неудержимымъ смѣхомъ”.

Этотъ несомнѣнный сценическій успѣхъ явился, вѣроятно, впослѣдствіи одной изъ причинъ, почему Гоголь, отчаявшись быстро сдѣлать видную карьеру въ Петербургскихъ канцеляріяхъ, вспомнилъ про сцену и попытался поступить въ казенную труппу. Но изъ этой попытки ничего не вышло, кромѣ новаго разочарованія для Гоголя. Дирекція предложила ему подвергнуться испытанію. Гоголь прочелъ два отрывка изъ нѣсь Хвостова. По рассказамъ, Гоголь смутился, читалъ вяло и, повидимому, самъ замѣтилъ произведенное имъ на слушателей невыгодное впечатлѣніе, и въ назначенный день за отвѣтомъ не явился. Чиновникъ производившій испытаніе, нашель, что Гоголь читаетъ слишкомъ просто, безъ всякаго выраженія, и подалъ директору театровъ записку, въ которой утверждалъ, что Гоголь къ игрѣ совершенно не способенъ, и находилъ возможнымъ, въ случаѣ особенной милости начальства, принять его развѣ на выхода.

Неуспѣхъ этого дебюта, неожиданный послѣ восторженныхъ отзывовъ товарищей Гоголя объ его игрѣ въ лицѣ, объясняютъ тѣмъ, что обладавшій безусловно комическимъ дарованіемъ Гоголь выбралъ для испытанія совсѣмъ напрасно отрывки изъ трагедіи. Въ этомъ выборѣ Н. А. Котляревскій видитъ доказательство того, что уже въ ту пору мрачное и скорбное настроеніе владѣло душой Гоголя, искавшаго въ этихъ отрывкахъ исхода для своихъ чувствъ. Едва ли это такъ. Прежде всего сомнительно, чтобы какой-нибудь дебютантъ сталъ подбирать дебютные отрывки по своимъ личнымъ чувствамъ, а не сообразно со своими техническими свойствами и природными данными. Затѣмъ, если даже въ самомъ дѣлѣ комикъ Гоголь остановилъ добровольно свой выборъ на отрывкахъ изъ трагедіи, то этимъ онъ только доказалъ, что и ему свойственно было предубѣжденіе какъ разъ