Глашатай реализма и народности

Драгоценный вклад Гоголя в развитие отечественной драматургии и отечественного театра не исчерпывается его бессмертными комедиями. Гениальный творец «Ревизора» и «Женитьбы» был вместе с тем выдающимся теоретиком театра — одним из идейных основоположников русского сценического реализма. Недаром Белинский в отзыве о «Театральном разезде» писал: «Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такой славой, сколько поэтом и социальным писателем... В пьесе этой содержится глубоко сознательная теория общественной комедии...».

Исходным пунктом театроведческих суждений Гоголя является блестящая, глубоко принципиальная критика драматической сцены и драматургического репертуара его времени.

В 1830—1840 годах не очень многочисленные еще произведения переводной русской драматургии — драматургии Фонвизина, Грибоедова, Крылова и других — были отнесены на задний план пьесами безидейными, низкопробными, чисто развлекательными. Пустенький водевиль, шумная мелодрама да бездарные «верноподданнические» поделки для театра Кузьмича и Полевого почти безраздельно господствовали на сцене. Показательно, что «Горе от ума», впервые допущенное на сцену (да и то в изуродованном виде) в 1831 году, шло в этот сезон всего два раза. В пору глухой реакции правительственные верхи открыто ставили перед театром задачу отвлечения зрителя не только от политики, но и от всяких больших, идейно-актуальных вопросов и тем, и чиновники царского театрального ведомства ревностно выполняли это задание.

Величайшим презрением проникнуты отзывы Гоголя о современном ему водевиле, который он имеет «легкой бесцветной игрушкой», «заезжим гостем», «совершенным отступлением от природы». В «Театральном разезде» Гоголь остроумно высмеивает дешевые, чисто фарсовые приемы этого водевиля.

Не менее отрицательно относился Гоголь в другом «заезжаемому гостю» тогдашнего русского театра — к мелодраме. «Странное сделалось сюжетом нынешней драмы», — писал Гоголь в статье «Петербургские записки 1836 года». — Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти... Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия!.. Особое возмущение Гоголя вызывала нарочитая антиреалистичность мелодрамы: «...Странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но жлет самым бесовестным образом наша мелодрама...».

Совершенно иными рисовались Гоголю ответственные задачи драматической сцены. Через все высказывания писателя проходит мысль о громадном идейно-воспитательном значении театра. «Театр — великая школа, глубоко его назначение: он целый толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок и при блеске торжественного освещения, при громе музыки показывает смешные привычки и пороки или высокотрагическое достоинство и возвышенных чувств человека. Нет! Театр не то, что сделали из него теперь».

Но для того, чтобы это стало возможным, мелодраму и водевиль на театральных подмостках должны заменить, с одной стороны, «высокая драма», с другой — «высокая коме-

Взгляды Гоголя на драматургию и театр

дия». Высокой комедией Гоголь называет комедию, являющуюся «верным сколком с общества, движущегося перед нами», «производящую смех глубиной своей иронии». Этот «электрический, живительный смех» Гоголь противопоставляет водевильному смеху, «который рождается бегом острою, мгновенным каламбуром».

Идейно-воспитательное значение драматургии мыслится Гоголем в плане не столько отвлеченно-моралистическом, сколько общественно-сатирическом. Задача высокой комедии — не осмеяние пороков, а вскрытие «общественных ран», критика социальных неурядиц. «Комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни», — недвусмысленно заявляет Гоголь устами одного из персонажей «Театрального разезда». «Уже в самом начале комедия была общественным, народным созданием. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки...», — пишет он там же.

Не ограничиваясь критикой «комедии любовного хода», т. е. французской комедии интриги, Гоголь критикует и мольеровскую комедию характеров — критикует за отвлеченность, отрыв от актуальных, злободневных вопросов современности. У Мольера, указывает Гоголь, «действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку...». Какое глубокое и тонкое замечание!

Что Гоголь считал подлинно «высокой комедией» в противоположность комедии интриги и комедии характеров, видно из его оценки «Недоросля» и «Горя от ума». «...Их можно назвать... истинно-общественными комедиями, и подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов», — писал Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». — Наши комиксы... восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги» (выделено мной. — Ф. Е.).

Необходимой чертой «высокой» «общественной» комедии, естественно, был в глазах Гоголя полноценный реализм. Поэтике исключительного, «странного», присущей мелодраме, Гоголь противопоставлял поэтику типичного, повседневно: «То, что ежедневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно, то может замечать один только глубокий, великий, необыкновенный талант. Но то, что случается редко, составляет исключения, что останавливает нас своим безобразием... за то схватывается обеими руками посредственность». Гоголь требует показа на сцене реалистических, «живых» характеров взамен «обобщенных лиц, которых таскают беззубые авторы в свои пьесы, как таскают на сцену вечных фигурантов, отплясывающих пред зрителями, с тою же улыбочкой, свое лихо вытверженное, в продолжение сорока лет, па».

«Обобщенными лицами», «вечными фигурантами» тогдашней русской сцены были шаблонные персонажи французской комедии. Требование реализма у Гоголя (как и у Белинского) неразрывно сплетается с другим, еще более важным требованием — народности и национальной самобытности драматургии и искусства вообще. Со всем негодованием гражданина и патриота возмущает он свой голос против того засорения репертуара переводами и переделками с французского, которое намеренно проводилось чиновниками царского театрального ведомства, благоговей-

ными перед западными «образцами». «Русского мы просим! Своего давайте нам! Что нам французы и весь заморский люд? Разве мало у нас нашего народа? Русских характеров! Своих характеров! Давайте нас самих...».

Указав затем, что на театральных подмостках должны быть показаны и «наши плуты» и «наш честный, прямой человек», Гоголь продолжает: «Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздолбной родины — сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым... На сцену их! Пусть видит их весь народ! Пусть посмеется им! О, смех великое дело! Мы так пригляделись к французским бесцветным пьесам, что нам уже боязливо видеть свое...».

Итак, не обезличенные, условные театральные маски «без роду и племени», а живые, реалистические, выхваченные из народной толпы характеры в конкретном национальном обличье — таково важнейшее требование Гоголя — театрального новатора.

Принцип народности имел в глазах Гоголя определяющее значение для развития не только русского драматического театра, но и русской оперы и русского балета. В 1836 году, как раз в том году, когда был поставлен «Иван-Сусанин», Гоголь писал: «Какую оперу можно сообразить из наших народных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен... Опера Глинки есть только прекрасное начало. Поистине пророческое предвидение всего дальнейшего пути отечественной оперы содержится в этих немногих словах!

Замечательная концепция высокой общественной комедии, подлинно идейной, подлинно народной, подлинно реалистической, распространяется у Гоголя и на проблемы композиции. Совершенно по-новому ставит он вопрос о сюжете и завязке комедии. Занимательная любовная интрига не только не может подменять собой идейного содержания пьесы («...правит пьесой идея, мысль», — указывает Гоголь); она не должна являться и обязательным сюжетным стержнем ее. Сюжет должен в такой же мере удовлетворять требованиям реалистической типичности, как и характеры.

Гениальное чутье современности позволило Гоголю уловить характернейшие черты капиталистического века, в который он жил. «Наш 19 век давно приобрел скучную физиономию банкира, наслаждающегося своими миллионами», — замечает писатель в «Портрете». Почему же завязкой комедии должны, по трафарету, служить те или иные любовные эпизоды? «Как слаба эта завязка у самых лучших комиков! Как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» — восклицает Гоголь. И со смелостью подлинного новатора он основывает сюжет своих пьес не на «картонной любви».

Глубокой новизной, оригинальностью отличаются и интереснейшие высказывания Гоголя о сценическом искусстве, как таковом. Недаром он сам обладал талантом первоклассного актера и узами многолетней дружбы был связан с такими артистами, как М. С. Щепкин и И. И. Сосницкий.

Скромность, реалистическую простоту и естественность Гоголь считал главнейшими условиями исполнительского мастерства. Борясь с театральными штампами, стремлением к шаржу, он требовал от исполнителей «Ревизора», чтобы они прежде всего старались уловить не «мелкие причуды и мелкие внешние особенности» персонажа, не «частные сцены», а «душу роли» — ее «общечеловеческое выражение», «главную и

преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его» («Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»). С замечательным знанием сцены Гоголь писал: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли...».

Раньше других понял Гоголь громадное, определяющее значение ансамбля в драматическом спектакле. Сравнивая драматическое представление с оркестром, он писал: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сразу, нежели наилучшей опере».

Исключительно новыми и смелыми для своего времени были взгляды Гоголя на задачи режиссера. Опережая театральную практику своей эпохи на много десятилетий, Гоголь требовал, чтобы режиссер (функции которого он, правда, вверял «первому актеру») был подлинным создателем и организатором спектакля. Читая его высказывания, невольно думаешь порой о перевороте, произведенном в этой области МХАТ через целое полувековье. Задача «первого актера», «истинного актера-художника» в том, чтобы «слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех зрителей». «Первый актер» должен учить своих товарищей, сам играя перед ними их роли, показывая им образцы сценического мастерства. Для того, чтобы стала возможной строго согласованная игра всего творческого коллектива театра, артисты, по мнению Гоголя, должны разучивать свои роли совместно, под наблюдением «первого актера». Гоголь пишет: «Он (первый актер. — Ф. Е.) даже не позволит актеру выучить роль на дому, но делает так, чтобы все выучилось ими сообща и роль вошла сама собою в голову каждого во время репетиций, так чтобы всякий, окруженный тут же обстановкой, окруженный теми же обстоятельствами его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли. Тогда и дурной актер может нечувствительно набраться хорошего...».

Какая пропасть разделяет эти суждения Гоголя от театральных порядков его времени! Неудивительно, что столько огорчений и разочарований пришлось ему пережить при постановке своих комедий.

* * *

Тщательно продуманные и последовательно примененные на практике взгляды Гоголя на драматургию и театр не только позволяют глубже проникнуть в творческий замысел его гениальных комедий. Наряду с близкими им по духу воззрениями Пушкина и Белинского они как бы обозначают магистральную линию последующего блестящего развития русской драматургии. После «Ревизора» и «Женитьбы» многие комедии Тургенева и все творчество Островского, а затем создания Сухово-Кобылина и Л. Толстого явились блестящим воплощением в жизнь гоголевских принципов высокой общественной комедии.

«Он пробудил в нас сознание о нас самих», — сказал о Гоголе Чернышевский. Белинский называл Гоголя «одним из великих вождей» своей страны «на пути познания, развития, прогресса». Эти проникновенные оценки в полной мере относятся к тому, что Гоголь сделал для отечественного театра и как создатель незабываемых образов, и как замечательный теоретик-новатор.

Ф. ЕВНИН,
кандидат филологических наук.