

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://belinskiyvissarion.ru/> Приятного чтения!

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский

Репертуар русской сцены необыкновенно беден. Причина очевидна: у нас нет драматической литературы. Правда, русская литература может хвалиться несколькими драматическими произведениями, которые сделали бы честь всякой европейской литературе; но для русского театра это скорее вредно, чем полезно. Гениальные создания русской литературы в трагическом роде написаны не для сцены: «Борис Годунов» едва ли бы произвел на сцене то, что называется эффектом и без чего пьеса падает, а между тем он потребовал бы такого выполнения, какого от нашей театра и желать невозможно. «Борис Годунов» писан для чтения^{1}. Мелкие драматические поэмы Пушкина, каковы: «Сальери и Моцарт», «Пир во время чумы», «Русалка», «Скупой рыцарь» «Рыцарские сцены», «Каменный гость», – неудобны для сцены по двум причинам: они слишком еще мудрены и высоки для на шей театральной публики и требовали бы гениального выполнения, о котором нам и мечтать не следует^{2}. Что же касается до комедии, у нас всего две комедии – «Горе от ума» и «Ревизор» они могли бы, особливо последняя, не говорим – украсить, не обогатить любую европейскую литературу. Обе они выполняются на русской сцене лучше, нежели что-нибудь другое; обе от имели неслыханный успех, выдержали множество представлений и никогда не перестанут доставлять публике величайшее наслаждение. Но это-то обстоятельство, будучи, с одной стороны чрезвычайно благодетельно для русского театра, в то же время и вредно для него. С одной стороны, несправедливо было бы требовать от публики, чтоб она круглый год смотрела только «Горе от ума» да «Ревизора» и не желала видеть что-нибудь новое; нет – новость и, разнообразие необходимы для существования театра; все новые произведения национальной литературы должны составлять капитальные суммы его богатства, которыми одни ми может держаться его кредит; такие пьесы должны даваться не вседневно, идти незауряд, – напротив, их представления должны быть праздником, торжеством искусства; вседневного же пищею сцены должны быть произведения низшие, беллетрические, полные живых интересов современности, раздражающие любопытство публики: без богатства и обилия в таких произведениях театр походит на призрак, а не на что-нибудь действительно существующее. С другой стороны, что же прикажете нам смотреть на русской сцене после «Горя от ума» и «Ревизора»? Вот это-то и почитаем мы вредом, который эти пьесы нанесли нашему театру, объяснив нам живым образом, – фактом, а не теорией), – тайну комедии, представив нам собою ее высочайшие идеал... Есть ли у нас что-нибудь такое, что бы сколько-нибудь хоть относительно, – не говорим, подходило под эти пьесы, но – не оскорбляло после них эстетического чувства и здравой смысла? Правда, иная пьеса еще и может понравиться, но не больше, как на один раз, – и надо слишком много самоотвержения и храбрости, чтоб решиться видеть ее во второй раз. Да и все достоинство таких пьес состоит в том только, что они не лишают актеров возможности выказать свои таланты, а совсем не в том чтоб они давали актерам средства развернуть свои дарования. Вообще, по крайней мере половина наших актеров чувствуют себя выше пьес, в которых играют, – и они в этом совершение справедливы. Отсюда происходит гибель нашего сценического искусства, гибель наших сценических дарований (на скудость которых мы не можем пожаловаться): нашему артисту нет ролей, которые требовали бы с его стороны строгого и глубокого изучения, с которыми надобно бы ему было побороться, помериться, словом – до которых бы ему должно было постараться возвысить свой талант; нет, он имеет дело с ролями ничтожными, пустыми, без мысли, без характера, с ролями, которые ему нужно натягивать и растягивать до себя. Привыкши к таким ролям, артист привыкает торжествовать на сцене своим личным комизмом, без всякого отношения к роли, привыкает к фарсам, привыкает смотреть на свое искусство, как на ремесло, и много-много, если заботится о том, чтоб протвердить роль: об изучении же ее не может быть и слова. В самом деле, что такое наши драматические пьесы? – Рассмотрим их.

Мы пока исключим из нашего рассмотрения трагедию – о ней речь впереди, – а поговорим только о тех пьесах, которые не принадлежат ни к трагедии, ни к комедии собственно, хотя и обнаруживают претензии быть и тем и другим вместе, – пьесы смешанные, мелкие, трагедии с тупоумными куплетами, комедии с усыпительными патетическими сценами, словом – этот винегрет бенефисов, предмет нашей Театральной летописи.

Они разделяются на три рода: 1) пьесы, переведенные с французского, 2) пьесы, переделанные с французского, 3) пьесы оригинальные. О первых прежде всего должно

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru
сказать, что они, большую часть, неудачно переводятся, особенно водевили. Водевиль есть любимое дитя французской национальности, французской жизни, фантазии, французского юмора и остроумия. Он непереволим, как русская народная песня, как басня Крылова{3}. Наши переводчики французских водевилей переводят слова, оставляя в подлиннике жизнь, остроумие и грацию. Остроты их тяжелы, каламбуры вытянуты за уши, шутки и намеки отзываются духом чиновников пятнадцатого класса. Сверх того, для сцены эти переводы еще и потому не находка, что наши актеры, играя французом, назло себе остаются русскими, – точно так же, как французские актеры, играя «Ревизора», назло себе остались бы французами. Вообще, водевиль – прекрасная вещь только на французском языке, на французской сцене, при игре французских актеров. Подражать ему так же нельзя, как и переводить его. Водевиль русский, немецкий, английский – всегда останется пародией на французский водевиль. Недавно в какой-то газете русской было возведено, что пока-де наш водевиль подражал французскому, он никуда не годился; а как-де скоро стал на собственные ноги, то вышел из него молодец хоть куда – почище и французского. Может быть, это и так, только, признаемся, если нам случалось видеть русский водевиль, который ходил на собственных ногах, то он всегда ходил на кривых ногах, и, глядя на него, мы невольно вспоминали эти стихи из русской народной песни:

Ах, ножища-то – что вилища!
Ручища-то – что граблища!
Головища – что пивной котел!
Глазища-то – что ямища!
Губища-то – что палчища!{4}

Русские переделки с французского нынче в большом ходу: большая часть современного репертуара состоит из них. Причина их размножения очевидна: публика равнодушна к переводным пьесам; она требует оригинальных, требует на сцене русской жизни, быта русского общества. Наши доморожденные драматурги на выдумки бедненьки, на сюжетцы неизобретательны: что ж тут остается делать? Разумеется, взять французскую пьесу, перевести ее слово в слово, действие (которое, по своей сущности, могло случиться только во Франции) перенести в Саратовскую губернию или в Петербург, французские имена действующих лиц переменить на русские, из префекта сделать начальника отделения, из аббата – семинариста, из блестящей светской дамы – барыню, из гризетки – горничную, и т. д. Об оригинальных пьесах нечего и говорить. В переделках по крайней мере бывает содержание – завязка, узел и развязка; оригинальные пьесы хорошо обходятся и без этой излишней принадлежности драматического сочинения. Как те, так и другие и знать не хотят, что драма, – какая бы она ни была, а тем более драма из жизни современного общества, – прежде всего и больше всего должна быть верным зеркалом современной жизни, современного общества. Когда наш драматург хочет выстрелить в вас, – становитесь именно на то место, куда он целит: непременно даст промаха, а в противном случае – чего доброго, пожалуй, и зацепит. Общество, изображаемое нашими драмами, так же похоже на русское общество, как и на арабское. Какого бы рода и содержания ни была пьеса, какое бы общество ни рисовала она – высшего круга, помещичье, чиновничье, купеческое, мужицкое, что бы ни было местом ее действия – салон, харчевня, площадь, шкуна, – содержание ее всегда одно и то же: у дураков-родителей есть милая, образованная дочка; она влюблена в прелестного молодого человека, но бедного – обыкновенно в офицера, изредка (для разнообразия) в чиновника; а ее хотят выдать за какого-нибудь дурака, чудака, подлеца или за все это вместе. Или, наоборот, у честолюбивых родителей есть сын – идеал молодого человека (то есть лицо бесцветное, бесхарактерное), он влюблен в дочь бедных, но благородных родителей, идеал всех добродетелей, какие только могут уместиться в водевиле, образец всякого совершенства, которое бывает везде, кроме действительности; а его хотят выдать замуж – то есть женить, на той, которой он не любит. Но к концу добродетель награждается, порок наказывается: влюбленные женятся, дражайшие родители их благословляют, разлучник с носом – и раек над ним смеется. Действие развивается всегда так: девица одна – с книжкой в руке, жалуется на родителей и читает сентенции о том, что «сердце любит, не спрося людей чужих». Вдруг: «Ах! это вы, Дмитрии Иванович или Николай Александрович!» – «Ах! это я, Любовь Петровна или Ивановна, или иначе как-нибудь... Как я рад, что застал вас одних!» – Проговоривши таковы слова, нежный любовник целует ручку своей возлюбленной. Заметьте, непременно целует – иначе он и не любовник и не жених, иначе по чем бы и узнать публике, что сей храбрый офицер или добродетельный чиновник – любовник или жених? Мы всегда удивлялись этому неподражаемому искусству наших драматургов так тонко и ловко намекать на отношение персонажей в своих драматических изделиях... Далее: она просит его уйти, чтоб не увидели папенька или маменька; он продолжает целовать

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru
ее ручку и говорить, что как он несчастлив, что он умрет с отчаяния, но что, впрочем, он употребит все средства; наконец он в последний раз целует ее ручку и уходит. Входит «разлучник», и тотчас целует ручку – раз, и два, и три, и более, смотря по надобности; барышня надувает губки и сыплет сентенциями; маменька или папенька бранит ее и грозит ей; наконец – к любовнику является на помощь богатый дядя, или разлучник оказывается негодяем: дражайшие соединяют руки влюбленной четы – любовник нежно ухмыляется и, чтоб не стоять на сцене по пустякам, принимается целовать ручку, а в губки чмокнет; барышня жеманно и умильно улыбается и будто нехотя позволяет целовать свою ручку... Глядя на все это, поневоле воскликнешь:

С кого они портреты пишут?

Где разговоры эти слышат?

А если и случилось им –

Так мы их слышать не хотим{5}.

Если верить нашим драмам, то можно подумать, что у нас на святой Руси всё только и делают, что влюбляются и замуж выходят за тех, кого любят; а пока не женятся, всё ручки целуют у своих возлюбленных... И это зеркало жизни, действительности, общества!.. Милостивые государи, поймите наконец, что вы стреляете холостыми зарядами на воздух, сражаетесь с мельницами и баранами, а не с богатырями! Поймите наконец, что вы изображаете тряпичных кукол, а не живых людей, рисуете мир нравоучительных сказочек, способный забавлять семилетних детей, а не современное общество, которого вы не знаете и которое вас не желает знать!{6} Поймите наконец, что влюбленные (если они хоть сколько-нибудь люди с душой), встречаясь друг с другом, всего реже говорят о своей любви и всего чаще о совершенно посторонних и притом незначительных предметах. Они понимают друг друга молча – а в том-то и состоит искусство автора, чтоб заставить их высказаться перед публикою свою любовь, ни слова не говоря о ней. Конечно, они могут и говорить о любви, но не пошлые, истертые фразы, а слова, полные души и значения, слова, которые вырываются невольно и редко...

Обыкновенно, «любовники» и «любовницы» – самые бесцветные, а потому и самые скучные лица в наших драмах. Это просто – куклы, приводимые в движение посредством белых ниток руками автора. И очень понятно: они тут не сами для себя, они служат только внешнею завязкою для пьесы. И потому мне всегда жалко видеть артистов, осужденных злою судьбою на роли любовников и любовниц. Для них уже большая честь, если они сумеют не украсить, а только сделать свою роль сколько возможно меньше пошлою... Для чего же выводятся нашими драматургами эти злополучные любовники и любовницы? Для того, что без них они не в состоянии изобрести никакого содержания; изобрести же не могут, потому что не знают ни жизни, ни людей, ни общества, не знают, что и как делается в действительности. Сверх того, им хочется посмеять публику какими-нибудь чудаками и оригиналами. Для этого они создают характеры, каких нигде нельзя отыскать, нападают на пороки, в которых нет ничего порочного, осмеивают нравы, которых не знают, зацепляют общество, в которое не имеют доступа. Это обыкновенно насмешки над купцом, который сбрил бороду; над молодым человеком, который из-за границы воротился с бородою; над молодою особою, которая ездит верхом на лошадях, любит кавалькады; словом – над покроем платья, над прической, над французским языком, над лорнеткою, над желтыми перчатками и над всем, что любят осмеивать люди в своих господах, ожидая их у подъезда с шубами на руках... А какие идеалы добродетелей рисуют они – боже упаси! С этой стороны, наша комедия несколько не изменилась со времен Фонвизина: глупые в ней иногда бывают забавны, хоть в смысле карикатуры, а умные всегда и скучны и глупы...

Что касается до нашей трагедии – она представляет такое же плачевное зрелище. Трагики нашего времени представляют из себя такое же зрелище, как и комики: они изображают русскую жизнь с такою же верностию и еще с меньшим успехом, потому что изображают историческую русскую жизнь в ее высшем значении. Оставляя в стороне их дарования, скажем только, что Главная причина их неуспеха – в ошибочном взгляде на русскую историю. Гоняясь за народностию, они все еще смотрят на русскую историю с западной точки зрения. Иначе они и не стали бы в России до времен Петра Великого искать драмы. Историческая драма возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни. Недаром только у одних англичан драма достигла своего высшего развития; не случайно Шекспир явился в Англии, а не в другом каком государстве: нигде элементы государственной жизни не были в таком противоречии, в такой борьбе между собою, как в Англии. Первая и главная причина этого – тройное завоевание: сперва туземцев римлянами, потом англосаксами, наконец норманнами; далее: борьба с датчанами, вековые войны

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru с Францией, религиозная реформа, или борьба протестантизма с католицизмом. В русской истории не было внутренней борьбы элементов, и потому ее характер скорее эпический, чем драматический. Разнообразие страстей, столкновение внутренних интересов и пестрота общества – необходимые условия драмы: а ничего этого не было в России. Пушкина «Борис Годунов» потому и не имел успеха, что был глубоко национальным произведением. По той же причине «Борис Годунов» несколько не драма, а разве поэма в драматической форме{7}. И с этой точки зрения, «Борис Годунов» Пушкина – великое произведение, глубоко исчерпавшее сокровищницу национального духа. Прочие же драматические наши поэты думали увидеть национальный дух в охабнях и горлатных шапках, да в речи на простонародный лад, и вследствие этой чисто внешней народности стали рядить немцев в русский костюм и влагать им в уста русские поговорки. Поэтому наша трагедия явилась в обратном отношении к французской псевдоклассической трагедии: французские поэты в своих трагедиях рядили французов в римские тоги и заставляли их выражаться пародиями на древнюю речь; а наши каких-то немцев и французов рядят в русский костюм и навязывают им подобие и призрак русской речи. Одежда и слова русские, а чувства, побуждения и образ мыслей немецкий или французский... Мы не станем говорить о вульгарно народных, безвкусных, бездарных и неэстетических изделиях: подобные чудища везде нередки и везде составляют необходимый сор и дрязг на заднем дворе литературы. Но что такое «Ермак» и «Дмитрий Самозванец» г. Хомякова{8}, как не псевдоклассические трагедии в духе и роде трагедий Корнеля, Расина, Вольтера, Крепильона и Дюсиса?{9} А их действующие лица что такое, как не немцы и французы в маскарade, с накладными бородами и в длиннополых кафтанах? Ермак – немецкий бурш; казаки, его товарищи – немецкие школьники; а возлюбленная Ермака – пародия на Амалию в «Разбойниках» Шиллера. Дмитрий Самозванец и Басманов – люди, которых как ни назовите – Генрихами, Адольфами, Альфонсами, – все будет равно, и сущность дела от этого несколько не изменится. Впрочем, основателем этого рода псевдоклассической и мниморусской трагедии должно почитать Нарезного, написавшего (впрочем, без всякого злого умысла) пародию на «Разбойников» Шиллера, под названием: «Дмитрий Самозванец» (трагедия в пяти действиях. Москва. 1800{10}. В типографии Бекетова). После г. Хомякова над русской трагедией много трудился барон Розен, – и его трудолюбие заслуживает полной похвалы. С большим против обоих их успехом подвизался и подвизается на этом поприще г. Кукольник. Мы готовы всегда отдать должную справедливость способностям г. Кукольника в поэзии, – и хотя не читали его «Паткуля»{11} вполне, но, судя по напечатанному из этой драмы прологу, думаем, что и вся драма может быть не без значительных достоинств. Что же касается до других его драм, которых содержание взято из русской жизни, – о них мы уже все сказали, говоря о «Борисе Годунове» Пушкина и трагедиях г. Хомякова. В них русские имена, русские костюмы, русская речь; но русского духа слыхом не слыхать, видом не видать. В них русская жизнь взята напрокат для нескольких представлений драмы: публика им отхлопала и забыла о них, а заключающиеся в них элементы русской жизни снова возвратились в прежнее свое хранилище – в «Историю государства Российского». Никакой драмы не было во взятых г. Кукольником из «Истории» Карамзина событиях: никакой драмы не вышло и из драм г. Кукольника. Как умный и образованный человек, г. Кукольник сам чувствовал это, хоть может бессознательно, – и решился на новую попытку: свести русскую жизнь лицом к лицу с жизнью ливонских рыцарей и выжать из этого столкновения драму. Вот что породило «Князя Даниила Дмитриевича Холмского», новую его драму. Мы не будем излагать подробно содержание трагедии г. Кукольника: этот труд был бы выше наших сил и терпения читателей, ибо содержание «Холмского» запутано, перепутано, загромождено множеством лиц, не имеющих никакого характера, множеством событий чисто внешних, мелодраматических, придуманных для эффекта и чуждых сущности пьесы. Это, как справедливо замечено в одной критике, «не драма и не комедия, и не опера, и не водевиль, и не балет; но здесь есть всего понемножку, кроме драмы, словом, это дивертисмент»{12}.

Вот вкратце содержание «Князя Холмского»: баронесса Адельгейда фон Шлуммермаус любит псковского купца Александра Михайловича княжича и, чтоб соединиться с ним, позволяет отряду московского войска, присланного великим князем Иоанном под предводительством Холмского, разделаться с ливонским орденом, взята себя в плен. Надо сказать, что она – амазонка: ломает копыя и завоевывает острова. Холмский влюбляется в нее насмерть; сперва кокетство, а потом козни брата ее, барона фон Шлуммермауса, заставляют ее подать Холмскому надежду на взаимность с ее стороны. После долгой борьбы с самим собою Холмский, поджигаемый коварным бароном и соумышленником его, тайным жидом Озноблиным, ни с того ни с сего доходит до нелепого убеждения, что звезды велят ему отложиться от отечества, образовать новое государство из Ганзы, Ливонии и Пскова. Когда он объявил «волю звезд» на псковском вече, его берут под стражу; великий князь прощает его как бы из

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru снисхождения к его безумию и наказывает одного барона фон Шлуммермауса. К довершению комического положения забавного героя – Холмского, он узнает, что амазонка-баронесса интриговала с ним и выходит замуж за своего бородатого любовника, торговца Княжича. Он хочет резать их, но его не допускает шут Середа – его пестун, лицо нелепое, без смысла, смешная пародия на русских юродивых, сто первый незаконнорожденный потомок юродивого в «Юрии Милославском»{13}. Драма тянулась, тянулась; в ней и ходили, и выходили, и говорили, и пели, и плясали; декорация беспрепятственно менялась, а публика зевала, зевала, зевала... Драма заснула, говоря рыболовным термином, а публика проснулась и начала разъезжаться. Только одно лицо барона фон Кульмгаусборденау оживляло немного апатический спектакль, и то благодаря умной и ловкой игре г. Каратыгина 2-го.

Очевидно, что Холмский г. Кукольника есть русский Валленштейн{14}: тот и другой верят в звезды и хотят основать для себя независимое от своего отечества государство. Разница только в том, что Валленштейн верит в звезды вследствие фантастической настроенности своего великого духа, гармонизировавшего с духом века, а стремится к похищению власти вследствие ненасытного честолюбия, жажды мщения за оскорбление и беспокойной деятельности своего великого гения; Холмский же верит в звезды по слабоумию, а стремится к похищению власти по любви к женщине, которая обманывает его, и по ничтожности своей маленькой душонок. – Хорош герой для трагедии!.. Валленштейна останавливает на пути предательство и смерть; Холмского останавливает на пути самая нелепость его предприятия, как розга останавливает заблуждавшегося школьника. «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» может почесться довольно забавною, хотя и весьма длинною и еще больше скучною пародиею на великое создание Шиллера – «Валленштейн». Оставляя в стороне частные недостатки, спросим читателей: есть ли в изобретении (концепции) драмы г. Кукольника что-нибудь русское, принадлежащее русской субстанции, русскому духу, русской национальности? Есть ли в нашей истории примеры – хоть один пример того, чтоб русский боярин с вверенным ему от царя войском вздумал отложиться от отечества и основать себе новое государство?.. Правда, Ермак с горстью казаков завоевал жезл владычества над Сибирью, но с тем, чтоб повергнуть его к ногам своего царя. Не правы ли мы, говоря, что наши драматурги, целясь в русскую жизнь, бьют по воздуху и попадают разве в ворон, созданных их чудотворною фантазиею?.. Замысел Холмского, его любовь, его вера в астрологию, все это – вороны...

Костромские леса, русская быль в двух действиях, с пением, соч. Н. А. Полевого

Г-н Полевой явился у нас тоже создателем особого рода драмы – драмы анекдотической, которая есть не что иное, как анекдот, переложенный на разговоры между любовником, любовницею и разлучником и оканчивающийся свадьбою. Да, г. Полевой законный владелец этого рода драмы, помещик этой полосы рукодельной литературы, точно так же, как г. Булгарин – помещик в несуществующей области нравственно-сатирических и нравоописательных статей и романов. Обоим этим почтенным писателям суждено обессмертить свои имена в русской литературе изобретением совершенно новых способов занимать и забавлять публику. Но и здесь та же история, как и во всей почти нашей драматической литературе, то есть стрельба холостыми зарядами на воздух. Вот хоть бы «Костромские леса»: подумал ли наш сочинитель о том, что он хотел делать? Высокое самоотвержение Сусанина есть великий подвиг, делающий славу русскому имени; поэзия должна и может брать его своим содержанием; но как – вот вопрос. Сусанина можно сделать героем песни, эпического рапсода, баллады, поэмы, оперы, – но никогда драмы. Конечно, драма объемлет собою один момент в жизни избранного ею героя, но сосредоточивает в этом моменте всю жизнь его. А что мы знаем о жизни Сусанина, исключая его великого и священного подвига? Страдалец святого чувства преданности к царю – он умер молча, пожертвовал собою не для аффекта, не требуя ни хвалы, ни удивления. Хвала и удивление нашли его; но нашли в подвиге, а не в жизни, в деле, а не в личности. Как данное лицо, как характер, Сусанин нейдет для драмы. Самый подвиг его – плод мгновенного, лирического восторга, а не плод целой его жизни или драматического столкновения двух противоположных влечений... Что же сделал г. Полевой из Сусанина? Какой создал из него характер? Увы! что-то такое странное, так мало достойное памяти великого человека, что грустно и говорить об этом! Вся драма состоит из сцены между Сусаниным и пьяным, хвастливым и глупым поляком, с которым он и поет и пляшет, выведывая тайну экспедиции его отряда и придумывая средства для совершения своего подвига. Заведши поляков в глушь, он слышит голос отыскивающего его зятя с крестьянами; потом ведет далее, а на его место приходят отыскивающие; эти уходят – опять является Сусанин, говорит целые монологи там,

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru
где истинный Сусанин только молился, заставляя говорить за себя полякам самому
делу; раненный пулею, он опять говорит – длинно, напыщенно, риторически... Тем все
и кончается.

Отец и откупщик, дочь и откуп. Несколько сцен в роде драмы, комедия в одном
действии, соч. Н. А. Полевого

Интрига этой пьесы довольно внешняя: откупщик Хамов приехал в Петербург на торги
и взял с собой из пансиона дочь свою – пустую девчонку, умеющую только болтать
по-французски. Вымпелову, шурина Хамова, хочется выдать племянницу за
артиллерийского офицера Милова; Хамов не хочет об этом и слышать. Поверенный
откупщика, Федька Кулак, помогает Вымпелову: по научению Федьки, Вымпелов
объявляет Хамову, что сам хочет идти на торги, чтоб перебить у него откуп, не
берет от Хамова 50 000 отступного и соглашается отступить только на условии
брака племянницы с Миловым. Хамов – делать нечего, соглашается. Вымпелов
приводит Милова – Милов целует ручки у невесты... Федька Кулак – целовальник; он
знает, что Хамов начал свое поприще с этого же звания, знает положение его дел,
все тайны его торговли; он уже сам много наворовал, но унижается, льстит, целует
руки Хамова за то, что тот учит его добру, то есть бьет по щекам. Он просит у
Хамова места главного поверенного; Хамов отказывает, и Федька грозит предложить
свои услуги богатой купчихе Кривобоковой, сопернице Хамова по откупам. Хамов
велит своему приказчику Такалкину задержать Федьку у себя в доме и послать за
квартирным. Но Федька сует Такалкину денег и ускользает. Настает решительная
минута – Хамову надо ехать на торги; Федька дает Такалкину полтора рубля,
чтоб тот задержал Хамова дома на один час. Хамов торопится, но то не готова
кареता, то входит живописец, то вбегает архитектор, то дантист. Является
Сидоренко – тоже откупщик, и упрекает его в скрытности, что он сам не поехал на
торги, а послал вместо себя поверенного – и город остался за ним. В том же
уверяют Хамова товарищи его по ремеслу – Крючков, Непаленой и Кривобокова; Хамов
в изумлении. Является Федька и объявляет, что он давно уже купец первой гильдии,
взял город на откуп себе и что залогами его ссудила Кривобокова. Хамов в
отчаянии, он ничего не хочет дать за дочь; Милов, искавший приданого, а не
жены, отказывается от Лизы.

Вообще, эта пьеса г. Полевого – не холостой заряд на воздух. В ней есть истина,
есть действительность. Видно, что автор хорошо знает сферу жизни, которую взялся
изобразить. В ней есть если не характеры лиц, то верные очерки некоторых
словесий. Хамов и Федька – лучшие лица; все прочие по крайней мере
правдоподобны, исключая Вымпелова и Милова – лиц совершенно вставочных, внешних
пьесе, бесхарактерных и ничтожных. К числу недостатков пьесы должно еще отнести
и некоторую растянутость. Впрочем, пьеса хорошо идет на сцене, и видеть ее в
тысячу раз приятнее, чем иную трагедию с танцами или историческую быль с песнями
и трагической пляскою.

Современное бороδοлюбие. Оригинальная комедия в трех отделениях, сочинение Д. Г.
Зубарева

Помещик Курдюков отказывает в руке своей дочери ротмистру Славскому, которого
она любит и который целует у ней руки, беспрестанно восклицая: «Ах, это я, Софья
Петровна!» Курдюков, видите ли, смотрит на свою дочь с моральной стороны, то
есть как на вещь: он дал слово отдать ее за Разъездова, сына своего друга – и
сдержит свое честное слово, хоть бы его дочь умерла от этого. Хороший родитель –
нечего сказать! самый дражайший! Во втором отделении Разъездов на станции; он
прямо из Парижа скачет жениться на Софье Курдюковой, и так торопится, что не
успел сбрить бороды, которую отпустил в Париже. Станционный смотритель не хочет
верить, чтоб человек с бородою мог быть отставным корнетом, не дает лошадей и
посылает за становым; становой решительно убежден, что Разъездов – беглый купец,
убивший корнета Разъездова и воспользовавшийся паспортом своей жертвы. К
счастью, эта станция недалеко от деревни Курдюкова: становой решает не сажать
Разъездова в железа и не представлять его в город, а съездить с ним к Курдюкову.
Курдюков читает Разъездову наставления о том, что бороду носить позорно, и
отказывает ему в руке дочери, а Славский снова начинает целовать у ней руки,
восклицая: «Ах, это я, Софья Петровна!» Затем галиматье конец. – Тут нет ни лиц,
ни образов, ни характеров, ни комических положений, ни остроумия, ни веселости,
ни правдоподобия, ни смысла. Писать такие комедии значит уже и не стрелять в
ворон по воздуху, а разве считать галок на крышах домов... И что за мораль!
Конечно, смешно ходить с бородою там, где это не принято ни обычаем, ни
всевластною модою, так же, как смешно ходить без бороды там, где все ходят с

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru бородами; но где же видал г. сочинитель у нас на Руси светских, образованных людей с бородами? А ведь комедия должна осмеивать общие странности! И кого же он противопоставил безнравственному Разъездову? – Отца, который, чтоб сдержать честное слово (которого не имел права давать), хочет погубить свою дочь; глупца станционного зрителя и, наконец, такого станowego, какого – можем поручиться – к чести России, нельзя отыскать ни в каком захолустье. И это картины русского общества! Бедное русское общество! Чем ты виновато, что бездарные маляры мажут с тебя своими мазилками бессмысленные карикатуры и выдают их за твои портреты?..

Актер. Оригинальный водевиль в одном действии, соч. Н. А. Перепельского{15}

Саратовский помещик Кочергин любит играть на бильярде и потому мучит жениха своей дочери, прося его «еще партийку». Чтоб избавиться от него, жених предлагает своему будущему тестю познакомиться с одним знакомым ему актером, который хорошо играет на бильярде. Кочергин почитает всякого актера за шута, и так как он к тому же очень смешлив, то помирает со смеху при каждом слове Стружкина (актера), думая, что тот для смеху представляет из себя порядочного человека. Оскорбленный Стружкин уходит, и почти вслед за ним является старуха, мать Сухожилова (жениха), и начинает с Кочергиным ссору, будто за то, что тот завлек ее сына в невыгодную для него женитьбу на своей дочери. За старухой входит татарин с халатами и шальями; между тем и другим, он открывает Кочергину, что Сухожилов должен ему тысяч пять, забирая у него подарки для любовниц, и что он женится на какой-то богатой девушке. Кочергин приходит в бешенство и прогоняет Сухожилова, не слушая его оправданий. Затем является продавец гипсовых фигур и просит с Кочергина платы за разбитые Сухожиловым фигуры при встрече с ним в дверях. Наконец оказывается, что мать Сухожилова, татарин и продавец гипсовых фигур был – Стружкин, мистифировавший Кочергина для того, чтоб доказать ему, что актер не шут площадной, а артист.

Счастье лучше богатства. Интермедия-водевиль в одном действии{16}

Крестьянка Любаша любит бедного крестьянина Сергея, а мачеха хочет насильно выдать ее за седого старосту Вайбака. Бедная Любаша! ей за что пропала! Не печальтесь: Любаша красавица и добрая девушка, а таковые в водевилях и интермедиях никогда не погибают. В самую критическую минуту приезжает из Питера расторговавшийся крестьянин Степан, дядя Любаши; телега его очень кстати опрокидывается, а Сергей очень кстати сдерживает лошадей; затем Любаша выходит за Сергея, старосте и свахе – нос, а галиматье – конец.

Та, да не та, или Ошибки справочного места. Водевиль в одном действии, перевод с французского

Г-н и г-жа Дервильи, живя в деревне, просят своего поверенного в Париже прислать им компаньонку и швею. Сын их женился тайно на бедной девушке и решается, чтоб его жена отправилась к ним в качестве компаньонки. Но в справочном месте перемешали имена обеих женщин, и потому г-н и г-жа Дервильи принимают Адель за швею, а Шарлотту – за компаньонку, очаровываются умом и прекрасными манерами швеи и оскорбляются плебейскими замашками компаньонки. Из этого выходит очень комическое положение, пока наконец дело не объясняется. Вся пьеса вертится на характере швеи Шарлотты, которая должна выразить собою не швею с дурными манерами (напротив, как швея, она должна быть и мила и по-своему грациозна), а компаньонку с дурными манерами. На Александринском театре эта роль прекрасно выполняется г-жею Самойловой 2-ю,

Две жизни, или Не все то золото, что блестит. Комедия в трех действиях, соч. Г-жи Ансело, переведенная с французского П. С. Ф(Ѳ)едоровым

Мы не будем излагать содержания этой пьесы по самой простой причине: мы забыли его, и помним только, что это что-то такое моральное, длинное, растянутое и скучное.

Путешественник и путешественница, водевиль в одном действии, перевод с французского (Un monsieur et une dame)[1]{17}

Вот истинно французская пьеса – без всякого содержания, а между тем полная интереса, жизни, движения, комических положений. Все дело тут в том, что, по неимению комнат в постоялом доме, дама принуждена ночевать в одной комнате с незнакомым молодым человеком. При игре г. Максимова 1-го и г-жи Дюр эта пьеска и

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru
на русской сцене не лишена занимательности.

Я всех перехитрил. Комедия-водевиль в одном действии

На сцене нравы восемнадцатого века. Молодой человек пробирается в комнату оперной певицы посредством стола, который выдвигается через пол из кухни. Потом он выпроваживает от нее своих соперников, уверив старика Бельмона, что турецкий посол завез в Париж чуму, а графа Давиньи – заманив хитростью под стол, который и проваливается с графом под пол. При хорошем сценическом выполнении, эта пьеска должна быть очень забавна.

Примечания

Русский театр в Петербурге (с. 474–487). Впервые – «Отечественные записки», 1841, т. XIX, № 11, отд. VII «Смесь», с. 34–44 (ц. р. 31 октября; вып. в свет 1 ноября). Без подписи. Отзыв о первых четырех произведениях вошел в КСБ (ч. V, с. 402–420). Принадлежность Белинскому остальной части текста (краткие отзывы о шести произведениях) установлены в ПСБ (т. XIII, с. 92–93, примеч. 1126).

Перу Белинского принадлежит свыше 100 статей, рецензий и заметок о театре. Он подчеркивал: «Театральная хроника» необходима в журнале как дополнение к «Библиографической хронике». Считая театр «источником народного образования», так как он позволяет «видеть на сцене всю Русь с ее добром и злом, с ее высоким и смешным». Белинский дает, по сути дела, общую характеристику русской драматургии 1840–х гг.

Сноски

1

Господин и дама (франц.). – Ред.

Комментарии

1

«Борис Годунов» мыслился Пушкиным именно как драматургическое произведение, предназначенное для сцены. Однако постановки трагедии до 1866 г. были запрещены. О проблеме сценичности «Бориса Годунова» см.: Ю. Д. Левин. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. VII. Л., «Наука», 1974, с. 59–70.

2

При жизни Пушкина на сцене удалось поставить лишь «Моцарта и Сальери» в Петербурге 27 января 1832 г. Роль Моцарта исполнял Сосницкий, роль Сальери – Брянский. «Скупой рыцарь» должен был быть поставлен в бенефис В. А. Каратыгина 1 февраля 1837 г. в Александринском театре, но был отложен в связи с кончиной Пушкина, а затем и вовсе запрещен Николаем I из-за боязни «лишнего энтузиазма» и демонстраций по отношению к поэту.

3

Позднее Белинский изменил свое мнение о невозможности переводить на иностранные языки произведения народной поэзии и, в частности, басни Крылова (см. статью «Иван Андреевич Крылов», 1843).

4

Из стихотворения «Дмитрий Васильевич и Домна Фалелеевна» из сборника М. Д. Суханова «Древние русские стихотворения, служащие дополнением к Кирше Данилову» (СПб., 1840).

5

Цитата из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840).

6

Этот отзыв Белинского созвучен суждению Гоголя в статье «Петербургская сцена в 1835–1836 гг.»: «Дайте нам русских характеров, самих дайте нам» («Современник», 1836, № 2, с. 416–417).

7

См. примеч. 1.

8

Ср. в статьях «О народной поэзии» (наст. т., с. 134).

9

Белинский относился резко отрицательно к «оковам» псевдоклассицизма и, в частности, к творчеству таких драматургов, как Дюсис и Кребильон. Первому принадлежат переводы и переделки пьес Шекспира, «облегчавшие» творения великого драматурга, второму – пьесы, проникнутые «эффектами», полные ужасов, «потрясавших души», так как, по его признанию, Корнелю досталось небо, Расину – земля, а ему остался лишь ад.

10

Белинский допускает ошибку: пьеса «Дмитрий Самозванец» Нарезного была написана в 1800 г., а издана в 1804 г.

11

Трагедия Н. В. Кукольника «Генерал-поручик Иоанн Рейнгольд Паткуль» была полностью опубликована в 1846 г.; пролог из нее появился в печати в 1841 г.

12

Белинский цитирует отзыв Ф. А. Кони на «Князя Холмского» (см.: «Литературная газета», 7 октября, 1841, № 113).

13

«Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) – роман М. Н. Загоскина.

14

Валленштейн – герой одноименной драматической поэмы Ф. Шиллера (1800).

15

Под псевдонимом Перепельский писал Н. А. Некрасов.

16

Автор водевиля «Счастье лучше богатства» (1841) – актер К. Фалле

Русский театр в Петербурге. В. Г. Белинский belinskiyvissarion.ru

17 Перевод «Путешественника и путешественницы» – В. Р. Зотова.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://belinskiyvissarion.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> Философия, философы мира, философские течения. Биография

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!