

такт шутовского хоровода, который водят персонажи, водят без цели, без определенного смысла, потому что стремления к гуманизации человеческих отношений нет и не может быть в романе Хаксли, что вполне объясняется его концепцией мира и человека.

Сопоставление романов «Шутовской хоровод» и «Фиеста» несомненно помогает нам выяснить отношение Э. Хемингуэя к своему «потерянному поколению», увидеть, что американский писатель уже в первом своем романе пытался наметить пути к оздоровлению героя, и отношение к этому же поколению представителей модернизма, утверждавших безысходность любых попыток борьбы с «потерянностью».

Можно и нужно утверждать и тот факт, что придя к реалистической концепции жизни и человека, к реалистическому методу уже в начале 20-х годов, Э. Хемингуэй отстаивает их в своих художественных произведениях, полемизируя с модернистами.

Э. Л. Финк

ЭВОЛЮЦИЯ СМЫСЛА ГОГОЛЕВСКОЙ КОМЕДИИ «РЕВИЗОР» И ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

В последнее время растет интерес к проблемам функционирования литературного произведения в большом историческом времени. Одно из естественных проявлений этого интереса — активное исследование связей литературы с театром и кино, оживленные споры о проблемах интерпретации литературного образа, о режиссерском творчестве и режиссерском своеволии.

Функционирование художественного образа, восприятие конфликтов и героев писателя людьми иной исторической эпохи в огромной степени определяется строением художественного образа.

Научная интерпретация драматургического произведения сегодня все активнее опирается на опыт театра и кино, которые воплощают в прямом смысле слова, переводят в плоть читательские «образы» произведения и автора. Театр, коллективный художник, ведет своеобразный диалог одновременно с двумя партнерами — и с автором, и со зрительным залом. Театральный образ, в этом диалоге рождающийся и для его продолжения предназначенный, — одна из живых, активных, действенных форм жизни литературного образа, и в то же время он обладает самостоятельной эстетической ценностью, живет собственной жизнью. Новое рождение классической пьесы, как следует из

сценической судьбы многих произведений Островского или Чехова на советской сцене, часто возникает как переосмысление энергии и логики конфликта, характеров и, следовательно, жанровой природы произведения. Для сценической судьбы пьесы очень существенна — и именно в театре наглядно ощущается — диалектика конкретно-исторического и общечеловеческого в литературном образе. На первый взгляд может показаться, что одна из основных закономерностей жизни классики во времени — как бы «очистиение» от локальных красок, бытового колорита и — усиление акцента на проблемах общечеловеческих, нравственных. Нельзя забывать только, что пьеса взаимодействует со своим временем и более поздними эпохами не прямо, — а через культуру и традиции театра.

Поэтому в судьбе таких пьес, как «Горе от ума» и «Ревизор», движение начинается отнюдь не от точного конкретно-исторического прочтения комедий.

Современный Грибоедову и Гоголю театр не был готов к освоению реалистического репертуара. Сценический реализм складывался в течение целой эпохи, в творчестве М. С. Щепкина, А. Е. Мартынова, и лишь после 14 января 1853 года, после ставшей легендарной премьеры комедии А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» русский театр, точнее, — Московская императорская труппа в целом оказывается способной решать задачу создания единого стиля, реалистического сценического стиля. Это происходит в отдельных спектаклях, под руководством драматурга, который в этот период берет на себя обязанности режиссера. Премьера «Ревизора» в Петербурге состоялась 19 апреля 1836 года, и попытки Гоголя как-то вмешаться в процесс репетиций не дали серьезных результатов.

С. С. Данилов сделал попытку подробно восстановить облик первой постановки «Ревизора» в Александринском театре, используя иконографический материал, цензурный текст комедии, воспоминания. Его выводы предостерегают от однозначно отрицательного отношения к работе театра: «Обычно принято считать, что при первой постановке эта гениальная сатирическая комедия, пролагавшая новые пути русской художественной литературы, была сыграна как обыкновенный водевиль. Это заключение не совсем точно. Действительно, ряд актеров, выросших на водевильном репертуаре, не сумел передать то новое качество, которое несла комедия Гоголя и со стороны общественной, и со стороны художественной. Традиционные театральные элементы, подчиненные в пьесе новым художественным задачам, эти актеры выдвинули на первый план, придав им самодовлеющее значение. Но в целом спектакль все же не носил чисто водевильного характера. Такие актеры, как Сосницкий и Афанасьев, сумели преодолеть водевильные каноны актерской игры, базируясь на сатирической глубине гоголевского текста. Спектакль был лишен художественного единства и все время

колебался между водевильной «философией маловажности» и сатирико-обличительными реалистическими тенденциями»¹.

С точки зрения научной и исторической С. С. Данилов, думается, прав. Первая постановка «Ревизора» не была провалом, полной неудачей, скомпрометировавшей автора. «Художественного единства», конечно, не было, многое прозвучало карикатурно, но и того, что было в спектакле, оказалось достаточно для шумного зрительского успеха и громкого театрального скандала, разыгравшегося вокруг «Ревизора». Но нельзя не прислушаться к голосу такого зрителя, как Николай Васильевич Гоголь.

И сегодня мучительно читать уникальный авторский «отчет» о премьере: «Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое»². Быть может, что-то похожее мог чувствовать А. П. Чехов — после премьеры «Чайки». Так получается, когда театр с традиционным грузом приемов и привычек обращается к произведению новаторскому, разрушающему существующие представления о правде и театральности и устанавливающему новые критерии.

В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору», Гоголь жалуется на водевильные приемы актеров, он видит, что в спектакле его герои превращены в условные театральные фигуры, очень далекие от реальной жизни и реальных характеров: «Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскаррова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров»³.

Только И. И. Сосницкий, сыгравший городничего, по мнению Гоголя, и верно понял, и талантливо сыграл свою роль.

В письме Гоголя возникло слово, которое будет в отзывах критики главным упреком самому автору: «карикатура»⁴. Тоска, досада, желание убежать, почти отчаяние, которые испытывает Гоголь, вырастают из раздумий, что «несравненно легче карикатурить... но схватить те черты, которые довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга — дело мастера сильного»⁵. Он верит, он убежден, что в характерах «Ревизора» и в «главном лице», Хлестакове — «тип многого разбросанного в разных русских характерах»⁶, а водевильное кривлянье, преобладающее в спек-

¹ Данилов С. С. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 147.

² Гоголь Н. В. Собр. соч. в шести томах. М., 1949—1950 гг., т. IV, с. 263. В дальнейшем цитируем по этому изданию, указывая в тексте том и страницу.

³ Т. IV, с. 263.

⁴ Указ. статья, с. 266.

⁵ Там же, с. 264.

⁶ Там же, с. 265.

такле, отдаляет персонажей от русской жизни. Гоголь так охладил к театру, что не поехал в Москву, несмотря на мольбы Щепкина — приехать и самому прочесть пьесу актерам. А Щепкина Гоголь любил, восхищался им, много раз сетовал, что талант Щепкина издерживается в ничтожном репертуаре.

В мае 1836 года состоялась премьера «Ревизора» в Москве. С этого момента четверть века М. С. Щепкин играет роль городничего. Это целая эпоха в сценической судьбе «Ревизора» — и в истории русского театра. Как известно, щепкинская трактовка роли как бы закреплена Гоголем в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»: «Одна из главных ролей есть городничий. Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть постройне на жизнь или же осмотреться получше на себя...»⁷

«Жар», «страсть», «одушевление», «лихорадка» — такие определения игры Щепкина в «Ревизоре» мы находим у В. Г. Белинского, Ап. Григорьева, А. А. Стаховича. Конечно, это проявление своеобразия таланта Щепкина, его сценического темперамента, его подхода к роли. Но «Предупреждение» убеждает, что городничий Щепкина для самого автора слился с городничим Гоголя. В 1852 г. Ап. Григорьев написал: «...нам кажется, что до появления нового гениального же таланта в роли Сквозника-Дмухановского вы в Москве не отделаетесь от образа, сложившегося в вас под влиянием игры Щепкина. В нем — Городничий как будто совсем живет перед вами всей своей натурой...»⁸.

В самом деле, традиция, заложенная Щепкиным, стала самой влиятельной в истолковании характера городничего на русской сцене прошлого века. Но как следует эту традицию понимать?

В работах советских литературоведов и театроведов эта проблема освещалась по-разному. Стройную и аргументированную концепцию творчества М. С. Щепкина предложил Б. В. Алперс: «Комедийные сатирические роли, созданные Щепкиным в произведениях Гоголя и Грибоедова, были проникнуты... пафосом нравственной проповеди. В этих ролях Щепкин не удовлетворялся уничтожающей характеристикой своих персонажей. У него не было разоблачительного задора, который не знает границ в осмеянии злого начала в человеке. Своих отрицательных героев он не превращал в чудища, в отвратительные маски. За словами, которые произносили эти персонажи, всегда звучал голос художника, который изобра-

⁷ Т. IV, с. 269.

⁸ Григорьев А. П. Летопись московского театра. — Москвитянин, 1852, апрель, с. 144—145.

жают уродливые стороны действительности во имя воспитания высокого морального начала в зрителях. Выводы на посмеяние аудитории Городничего и Фамусова, он в то же время сохранял в них живые, человеческие черты... Они ничем не отличались от обыкновенных «средних» людей, сидевших в зрительном зале. В своих отрицательных героях Щепкин стремился показать «целость нравственного процесса», как писал А. Григорьев об игре артиста в «Ревизоре»⁹.

Точка зрения Б. В. Алперса была оспорена в монографии А. Дермана: «...решительно во всех отзывах об игре Щепкина нет ни малейшего намека на то, чтобы, изображая на сцене этого хищника, артист хоть на мгновение противоестественно совмещал в себе прокурора и защитника. Нет, это была от начала до конца игра цельная по характеру и ярко-обличительная по содержанию, сливаясь в этом отношении с общим потоком обличительной литературы гоголевской натуральной школы. Отрицать это — значит, по сути дела, коренным образом менять облик Щепкина и снижать демократизм его творчества»¹⁰.

Возможно, у Б. В. Алперса есть не совсем точные формулировки, но его анализ щепкинской трактовки характера Городничего объективно ведет к выводу о социальном адресе критики Щепкина: источник зла — не в человеке, а в общественных отношениях. Точка зрения А. Дермана откровенно метафизична, и можно бы сегодня не вспоминать об этой методологически устаревшей книге. Но, во-первых, в этой работе много и справедливых наблюдений, и серьезных размышлений об актерской судьбе Щепкина. Во-вторых, сам вопрос этот сложен и нельзя сказать, что сегодня он окончательно прояснен. Сам М. С. Щепкин теоретически осознал свою творческую практику актера-реалиста, советуя Сергею Васильевичу Шумскому: «...для проверки себя и советов всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни»¹¹.

Воспользовавшись сравнением А. Дермана, можно бы сказать, что «уроки» Щепкина в какой-то степени — «уроки» адвоката по отношению к герою, и прокурора — по отношению к тем явлениям социальным и нравственным, которые сделали героя именно таким. Но всякое сравнение — только образ, который всей сложности явления, естественно, не раскрывает.

«Каков же был рисунок реального образа Городничего в замысле Щепкина? Каким показывал он его зрителям?

⁹ Алперс Б. Актерское искусство в России. Т. I, М.—Л., 1945, с. 255.

¹⁰ Дерман А. Московского Малого театра актер Щепкин. М., 1951, с. 162.

¹¹ Щепкин М. С. Письмо С. В. Шумскому от 27 марта 1848 г. Цит. по книге Б. В. Алперса, с. 477.

Трудным представляется этот вопрос только в первую минуту, в главном же ответ на него есть, и он бесспорен: это был Городничий Белинского, отождествляемый его автором с Городничим Щепкина»¹³. Сформулировав вопрос именно так, А. Дерман дает свою интерпретацию восприятия Белинским Городничего — Щепкина: «...строки Белинского с классическим изображением Городничего мы выше привели: человек, от которого вам становится страшно, от слов которого вас ужас охватывает, грубый, опытный хищник, беспощадно пригвожденный к позорному столбу, — вот сделанный Белинским контур портрета Городничего. И это тот же самый образ, который буквально всеми, без единого исключения современниками Щепкина воспринимался как абсолютно бесспорный и единственно возможный»¹⁴. Можно оставить без «ответа» странное утверждение, что все, «без единого исключения, современники Щепкина» разделяли точку зрения Белинского на героев Гоголя и игру великого артиста. Но вот проблема «Городничий Белинского» действительно требует анализа. А. Дерман цитирует статью «Александринский театр. Щепкин на Петербургской сцене», опубликованную в № 44 «Литературной газеты» за 1844 год, где содержится утверждение, что от некоторых сцен с участием городничего «становится страшно». Еще в 1839 г., в статье о «Горе от ума», критик утверждает, что «сделайся наш городничий генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе маленькому человеку... Тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека...»¹⁵.

Анализируя роль Городничего и игру Щепкина в пятом акте, Белинский воссоздает живой, яркий характер, в котором много и темных сторон, и комических подробностей: «В самом деле, в пятом акте городничий является в своем апофеозе, полным определением своей сущности, вполне определившеюся возможностью: все темное, грозное, низкое и грубое, что крылось в его природе, развивалось воспитанием и обстоятельствами, все это всплыло со дна наверх, изнутри явилось наружу, и явилось так добродушно, так комически, что вы невольно смеетесь там, где бы должны были ужасаться... Из труса он делается нахалом, мещанином, который вдруг попал в знатные люди; страх Сибири прошел — он уже не обещает богу пудовой свечи и грозит еще жить и обирать купцов... Боже мой! К лицу ли ему генеральство! А он в неистовом восторге, в бешеной комической страсти от мысли, что будет генералом...

Так проявляются грубые страсти животной природы! Это страсть — и страсть бешеная: у нашего городничего сверкают

¹³ Дерман А. Указ. работа, с. 161.

¹⁴ Там же, с. 162.

¹⁵ Белинский В. Г. «Горе от ума», комедия в 4-х действиях. Собр. соч. в 9 томах, т. II, М., 1977, с. 226.

глаза, в голосе тон иступления, движения порывисты. Если не верите — посмотрите на Щепкина в этой роли. В комедии есть свои страсти, источник которых смешон, но результаты могут быть ужасны»¹⁶.

В портрете, принадлежащем Белинскому, есть грубость, бешеная страсть, «животная натура», и есть объяснение того, как подобные страсти овладевают людьми: «...в нем это не разврат, а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях»¹⁷.

В 1856 г. Н. Г. Чернышевский с восхищением будет писать о реализме «Губернских очерков», потому что взятки и притеснения, описанные Щедриным, — общее свойство российской чиновничьей корпорации, а не результат несовершенства человеческой природы. Эта общая проблематика реализма впервые освещалась в русской литературе Гоголем, и Щепкин реализовал сценически принципы гоголевской характерологии.

А. Дерман считает ошибочным тот акцент, который Б. В. Алперс делает на просветительском характере творчества Щепкина: «Совершенно неверно вносит Б. В. Алперс в творческий облик великого актера антихудожественную черту какого-то пасторского поучительства»¹⁸. Исследователь противопоставляет «большую общественную миссию» актера морализаторству, которое, как ему кажется, приписано Щепкину Б. В. Алперсом, так как при таком подходе к его творчеству стирается грань «между Щепкиным и больным, напуганным Гоголем — автором «Развязки Ревизора»¹⁹.

Разумеется, надо помнить о той грани, которая отделяет автора «Развязки Ревизора» от актера, который такую трактовку гоголевских характеров, трактовку абстрактную, принять отказался. Но «общественная миссия» Щепкина, его отношение к театру и своей профессии, неотделимы от самого горячего просветительства. По свидетельству современников, театр для Щепкина — не только средство для воздействия на публику, но и — путь к собственному нравственному совершенствованию: «По званию комического актера, — говаривал он, — мне часто достается представлять людей низких, криводушных, с гадеными страстями: изучая их характеры, стараясь передать их комические стороны, я сам отделался от многих недостатков, и в том, что сделался лучше, нравственнее, я обязан не чему иному, а театру»²⁰. Просветительство, вера в силу науки и искусства, в их способность воздействовать на общество вносили в актерскую работу Щепкина, в природу его реализма своеобразный

¹⁶ Там же, с. 225—226.

¹⁷ Белинский В. Г. Указ. собр. соч., т. II, с. 212.

¹⁸ Дерман А. Указ. работа, с. 163.

¹⁹ Там же, с. 163.

²⁰ Воспоминания о Щепкине. СПб, 1914, с. 344.

оптимизм, оптимизм в подходе к человеку, в оценке психологической перспективы героя. Стоит вслушаться, вдуматься в ту «отповедь», которой ответил Щепкин Гоголю, прочитав «Развязку «Ревизора»: «...я так свылся с Городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще — это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился... Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог»²¹.

Право, эта стремительная, на одном дыхании, нарастающая, как обвал, интонация позволяет сегодня услышать живой голос Михаила Семеновича Щепкина, удивительного актера, в игре которого, по мнению Белинского, есть «излишество чувства и страсти». Быть может, самое интересное мнение о «недостатках» игры Щепкина высказано Ап. Григорьевым, — по поводу роли Фамусова, — по критике, кажется, уловил очень существенное в творческом облике артиста: «Что касается до Щепкина в роли Фамусова, то мы не будем распространяться об этой высокой даже в недостатках своих игре — ибо недостатки есть действительно, недостатки, зависящие вообще от субъективности таланта, недостатки щепкинские, как были недостатки мочаловские, — но самые недостатки, т. е. излишние вспышки **толкующего** (подчеркнуто Григорьевым) комизма, нам дороги и, так сказать, милы»²².

«Толкующий комизм» — это качество щепкинского реализма, обусловленное страстным просветительством. И в этом отношении Гоголь, автор «Ревизора» и «Театрального разезда» — очень близкий Щепкину художник.

Недовольство Гоголя восприятием «Ревизора» как «политической комедии», посвященной «административным злоупотреблениям», — это сложное чувство, источник которого неверно видеть в реакционности политических взглядов Гоголя, — и только. Конечно, в «Развязке «Ревизора» автор дает своему произведению трактовку отвлеченно морализирующую, как бы отказываясь от конкретно-исторического смысла своих образов. Быть может, он заостряет второй план своих характеров, придает ему первостепенное значение, потому что этот второй план совсем не был прочитан. Своеобразие позиции Гоголя в его сатирической комедии — в просветительском идеале и просветительских

²¹ Там же, с. 173—174.

²²Апполон Григорьев. Летопись московского театра. — Москвитини, 1852, апрель, № 8, с. 156.

иллюзиях. Он хочет говорить со всем зрительным залом, он хочет сказать добро — всему миру, в каждом пробудить голос совести. Это отчетливо сформулировано в «Театральном разъезде после представления новой комедии»:

Господин А. Но неужели, однако ж, существуют у нас точно такие люди?

Очень скромно одетый человек. Позвольте мне сказать вам на это вот что: я не знаю, почему мне всякий раз становится грустно, когда я слышу подобный вопрос... Человек прежде всего делает запрос: «Неужели существуют такие люди?». Но когда было видно, чтобы человек сделал такой вопрос: «Неужели я сам чист вовсе от таких пороков?» Никогда, никогда!»²³.

Да, в «Ревизоре» действуют люди, характеры которых вбирают и общество их «прошедшей жизни», жизненную практику и господствующие понятия, нравственные нормы, как они отразились в «особенных идеях» гоголевских героев, если воспользоваться словами М. С. Щепкина. Но конечная цель Гоголя — просветительская: «...отовсюду, из разных углов России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтобы послужить одной идее — произвести в зрителе яркое, благородное отвращение от многого кое-чего низкого. Впечатление еще сильней оттого, что никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа. Человеческое слышится везде. Оттого еще глубже сердечное содрогание. И смеясь, зритель невольно оборачивается назад, как бы чувствуя, что близко от него то, над чем он посмеялся, и что ежеминутно должен он стоять на страже, чтобы не ворвалось оно в его собственную душу... Да если бы хотя одно лицо честное было помещено со всей увлекательностью, то уже все до одного перешли бы на сторону этого честного лица и позабыли бы вовсе о тех, которые так испугали их теперь»²⁴.

Много писалось о том, что после премьеры «Ревизора» в Гоголе происходит перелом, что в «Театральном разъезде» есть известный отказ от тех радикальных позиций, которые ощутимы в «Ревизоре». Но процитированные выше мысли Гоголя очень точно разъясняют художественную структуру «Ревизора», и поэтому они заслуживают самого серьезного внимания. Его герои должны вызывать в зрителях «отвращение» к их делам и их мыслям («заблуждения и злоупотребления») и — одновременно — зрители должны иметь возможность сопоставить порочных героев со своей жизнью и своими представлениями, поэтому «человеческое слышится везде». Гоголь обращается разом ко всему залу — строение, природа конфликта теснейшим образом связаны со своеобразием «адреса» его комедии. Островский будет

²³ Гоголь Н. В. т. IV, с. 235.

²⁴ Гоголь Н. В. т. IV, с. 248.

обращаться к «свежей» демократической публике, и столкновения в его пьесах будут происходить между двумя партиями. Появится герой, заслуживающий сочувствия, которому будет сопереживать часть зрителей, — та, к которой обращается драматург.

В художественном мире Гоголя-драматурга социальное и общечеловеческое представляют своеобразнейший сплав. Ни одно «честное» лицо не может появиться в его пьесе, не разрушив единой синтетической картины извращения человеческого поведения, человеческих идеалов в конкретнейшей русской жизни. Характеры Гоголя должны вызывать в зрителях и осуждение, и своеобразное сопереживание, сопоставление их идей и поступков — со своими собственными. В игре М. С. Щепкина была разгадана тайна гоголевского реализма и сценичности, поэтому традиция великого русского актера получила такое значение в русском театре.

Но в общем стиле спектакля, центром которого был городничий — М. С. Щепкин, было много фарсового, мелкобытового, водевильного, как и в спектакле на петербургской сцене. Правда проникала на сцену через отдельные актерские решения, общее истолкование гоголевской комедии еще не под силу театру.

В течение всего XIX века центральной фигурой «Ревизора» был городничий. Через него воспринимался социально-политический смысл комедии. Хлестаков по традиции считался воплощением пороков общечеловеческих. С точки зрения такого крупного историка русского театра, как С. С. Данилов, в истолковании роли городничего «прочно утвердились три основные традиции: Щепкина, Сосницкого и Прова Садовского»²⁵.

И. И. Сосницкий, культурный и талантливый актер, — только его работа порадовала Гоголя в том спектакле, который принес ему боль и разочарование, — играл городничего без той страсти, одержимости, которая отличала трактовку Щепкина. Городничий Сосницкого был опытный и холодный плут, он «очень хорошо знал карающую силу закона и ловко старался его обойти. Своей игрой Сосницкий разоблачал жулика-городничего, а Щепкин — всю государственную систему, для которой такие городничие естественны и необходимы»²⁶.

Щепкинскую традицию развивали многие большие русские актеры, наиболее полно ее унаследовал В. Н. Давыдов.

Пров Садовский выдвигал на первый план в характере городничего такие черты, которые помогали зрителям увидеть в нем Держиморду высокого ранга. У этого градоначальника была военная выправка николаевского служаки.

²⁵ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934, с. 66.

²⁶ История русского драматического театра в семи томах. т. 3, М., 1978, с. 133.

Городничий Садовского не имел успеха у современников, но в начале XX в. И. М. Уралов блестяще сыграл гоголевского градоначальника как воплощение николаевской военщины, и можно сказать, что для советского театра традиция Садовского оказалась живой. Достаточно вспомнить Ю. В. Толубеева в спектакле и фильме, чтобы в этом убедиться.

Первые исполнители роли Хлестакова — Н. О. Дюр в Петербурге, Д. Т. Ленский в Москве — играли в водевильном ключе, заменив сложный характер гоголевского героя — привычной театральной маской. С. С. Данилов пишет: «Позднее И. В. Самарин наметил новую традицию приспособления этой роли под амплуа, сделав своего Хлестакова «фатом»²⁷.

В первое время русский театр осваивал образный мир «Ревизора» через призму существующих традиций и сложившихся амплуа. В последние десятилетия в работах Ю. В. Манна²⁸, И. Л. Вишневской²⁹ исследуются связи Гоголя с предшественниками, в том числе и с водевильной традицией. Конечно, эти связи существовали, но в творчестве Гоголя произошло рождение нового качества, поэтому «угадать» природу гоголевских характеров смогли лишь актеры, которые оказались способны перешагнуть в новую эпоху в жизни театра: М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов, П. М. Садовский.

Когда на русской сцене утвердился театр Островского и появились актеры Островского, возникли ансамблевые спектакли — как правило, на сцене Малого театра. Создавались предпосылки для успешного прочтения Гоголя. Но бытовая и психологическая правда театра Островского, конфликт и характер в драматической системе Островского строятся по иным законам: здесь иной принцип типизации.

Попытки обосновать характер Хлестакова только бытовыми и психологическими мотивами делали героя Гоголя более живым и узнаваемым, чем это было у Н. О. Дюра, но масштаб обобщения получался много мельче гоголевского. Например, М. П. Садовский в Москве, П. Ф. Сазонов и А. А. Нильский в Петербурге сцену вранья Хлестакова играли «как пьяный бред»³⁰.

Иные бытовые мотивировки нашел А. Ф. Горев, «изображавший Хлестакова шаловливым мальчишкой, а всю хлестаковщину выводивший от юности и школьничанья»³¹.

Целостное освоение художественной структуры гоголевской комедии на русской сцене было впереди, но отдельные актерские работы, даже отдельные спектакли давали интересные творческие результаты. Мы должны доверять свидетельству такого

²⁷ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934, с. 68.

²⁸ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966.

²⁹ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.

³⁰ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934, с. 68.

³¹ Там же, с. 69.

зрителя, как А. Н. Островский, который в письме А. В. Дружинину 21 апреля 1858 г. писал: «18 числа давали у пас «Ревизора» с новой обстановкой: Городничего — Садовский, Хлестакова — Васильев, Городничиху — Рыкалова, дочь — Колосова, Осипа — Дмитревский. Такого художественного, благоуханного исполнения я не видывал в жизнь свою. Если бы Писемский был с нами в театре, он бы сошел с ума от наслаждения»³². Высокая оценка Островского в «Истории русского драматического театра» объясняется тем, что «Садовский и С. Васильев пытались избежать прямолинейной обличительности и воссоздавали психологические комедийные характеры своих героев, раскрывая их поступки, исходя из свойств этих характеров»³³.

Прямолинейная обличительность в театре — это карикатурное изображение порочных людей. Самый решительный разрыв с таким пониманием гоголевских характеров произошел, как говорилось уже, в творчестве М. С. Щепкина, который показал, что порочное поведение городничего — не «разврат, а его нравственное развитие», по словам Белинского. Русскому театру предстояло истолковать в духе гоголевского реализма весь сюжет, всю систему персонажей «Ревизора» целиком.

Но восторженный отзыв Островского о спектакле 1858 года стоит как-то особняком в истории русского театра. Как правило, рецензии на постановки «Ревизора» на казенных сценах, выдвигая на первый план то одного, то другого исполнителя, содержат мысли о необходимости ансамбля, жалобы на отсутствие общего тона и единства.

Например, в спектакле Александринского театра 1870 года, когда «Ревизор» впервые был сыгран по тексту окончательной литературной редакции 1842 года, а не по первоначальному тексту, одобренному театральной цензурой, все рецензенты отмечали блестящую игру В. В. Самойлова в роли Растаковского. Эпизодическая роль оказалась высшим художественным достижением спектакля.

В 1908 году, накануне столетия со дня рождения Н. В. Гоголя, «Ревизор» был заново поставлен в Александринском театре и состоялась премьера гоголевской комедии в Московском художественном театре. Это интересное, знаменательное сближение. Первый спектакль был как бы завершением сценических традиций прошлого века, свидетельством, что эти традиции во многом были исчерпаны. Спектакль МХТ начинал новую эпоху в сценической жизни «Ревизора».

В Александринском театре «Ревизор» 1908 г. был поставлен под руководством П. П. Гнедича, в декорациях К. А. Коровина.

³² Островский А. Н. Полное собр. соч., т. XIV, М., 1953, с. 70.

³³ История русского драматического театра в семи томах. т. IV, М., 1979, с. 64.

П. П. Гнедич пытался преодолеть штампы казенной сцены, его привлекала, как и Станиславского, культура мейнингенцев. В общем постановочном решении, в декорациях и костюмах проявилась тенденция к стилизации, к любованию стариной. Но актеры оставались замечательными «солистами», не подчиняясь единой художественной задаче: в этом спектакле играли М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов. Критики воспринимали спектакль как «музейный», далекий от современности. Л. Я. Гуревич писала: «Еще театральное зало рукоплещет бесмертным словам автора, но настоящего театрального действия уже не происходит перед нею: актеры уже не играют, не живут идеями и психологией изображаемых героев, а только умно или бездумно, серьезно или комично читают свои роли... Психологическая и философская глубина комедии... уже не существует для зрителя»³⁴.

В спектакле Художественного театра была предпринята попытка освоить мир гоголевской комедии в целом, проникнуть в психологию гоголевских героев, от воспроизведения быта подняться к философским обобщениям.

«Ревизор» ставился к десятилетию театра: позади были открытия чеховских спектаклей и годы экспериментального освоения символистской драмы. В «Ревизоре» театр как бы возвращался к сценическому реализму, но возвращался, обогащенный новым опытом.

В спектакле создавался образ старой русской провинции (в этом спектакле К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко вновь обратились к художнику В. А. Симову). Но задачи театра не были музейными, археологическими. Художественники хотели, отбросив театральную рутину, пробиться к живому смыслу гоголевской комедии.

Подробно восстанавливался быт дома городничего, приготовления к встрече важного гостя: зрители видели и огромную перину, которую несут в комнату Хлестакова, и несметное количество бутылок и графинчиков на столе. Но бытовые детали здесь не самоцельны. Основной принцип спектакля — принцип «преувеличения, превращения легких штрихов автора в толстые, резкие линии, точек — в кляксы... Точно между комедией и зрительным залом поместили очень сильное увеличительное стекло»³⁵.

В период репетиций «Ревизора» Станиславский уже увлечен созданием «системы», он выстраивает определенное сквозное действие комедии, хотя этим термином тогда еще не пользовались. «Спастись!» — так было определено театром «сквозное действие» комедии Гоголя»³⁶. Такое понимание смысла

³⁴ Гуревич Л. Я. Возрожденный «Ревизор» — Слово, 7 января 1909 г.

³⁵ Эфрос Н. «Ревизор» в Художественном театре. «Речь», 21 декабря, 1908 г.

³⁶ Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934, с. 61.

комедии подсказало мизансцену, впоследствии использованную Станиславским в спектакле 1921 года: Городничий и Хлестаков, перед встречей в гостинице, дрожат от страха, разделенные закрытой дверью, еще не видя и не слыша друг друга.

Н. Е. Эфрос отмечает, что «преувеличены не только внешние черты, но и внутренние — все чувства, мысли, интонации и жесты всех гоголевских персонажей...»³⁷.

Городские чиновники, провинциальный быт наделены в этом спектакле какой-то странной мертвенностью, автоматизмом: «В скопище уродливо преувеличенных фигур,двигающихся медленно и деревянно, словно на балу у Человека, среди застывших «кувшинных рыл» легко скользит изящный, избалованный светский мальчик — Хлестаков (А. Горев)...»³⁸.

Быть может, один из самых существенных моментов спектакля — акцент на характере Хлестакова, перемещение внимания от городничего — к сопоставлению хозяев города и Хлестакова. Стремление раскрыть обобщенный смысл, найти философию комедии — закономерно привели к такому результату.

В 1921 году Хлестаков — Михаил Чехов стал центром спектакля Художественного театра. Жанровое звучание «Ревизора» сместилось к краскам трагикомическим. Путь от быта — к символу, начатый в спектакле 1908 года, теперь привел к интереснейшему художественному результату. «Ревизор» К. Станиславского и К. Юона вызывал огромную прессу, дискуссии, разделил критику и зрителей на «партии».

Хлестаков М. Чехова поразил неожиданностью, необычностью. Это был ничтожнейший из Хлестаковых, невзрачный, худенький, лишенный какого-либо обаяния. Но это был и самый значительный из Хлестаковых, — какая-то злая и таинственная сила проскальзывала в его быстрых глазках, причудливой пластике, странных, невнятных интонациях, неожиданных взвизгиваниях. В этом Хлестакове была водеvilльная легкость: от страсти он мог грызть ножку стула, мог спрятаться под юбку городничихи. Но знаменитая мизансцена М. Чехова — К. Станиславского обнаруживала в Хлестакове угрожающее, страшное: после завтрака у Земляники он вбегает в дом Городничего — на крыльях нечаянной удачи — и, «бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по обычаю остро принимает позу и манеру Николая Первого»³⁹.

М. Н. Строева в своем исследовании приходит к выводу, что особый трагизм спектакля «исходил... из бесовского, фантасмагорического начала хлестаковского образа и бросал свою

³⁷ Эфрос Н. Указанная статья.

³⁸ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 240.

³⁹ Соболев Юрий. «Ревизор» — Вестник театра, 1921, № 91—92.

тень на всех персонажей без исключения, на весь образ города»⁴⁰.

Толпа чиновников состояла из живых людей, — не из масок, но индивидуальная характеристика не подчеркивалась: «вся группа была словно смазана общим широким, сильным мазком». Из этой толпы выдвигалась вперед фигура городничего — И. Москвина, — уверенного, многоопытного, сильного.

И тем страшнее выглядела фантазмагория «массового психоза, трагикомический гротеск подчинения всего города «мелкому бесу», пустышке, обману»⁴¹.

Конечно, это решение принадлежало новой эпохе, — Россия прошла через мировую войну и войну гражданскую, перед республикой вставали огромные организационные, хозяйственные и идеологические задачи. Новый исторический опыт помог увидеть гоголевскую Россию крупно, обобщенно, задуматься и о том, что уходило из русской жизни, и что нужно было изживать, уничтожать в жизни, в быту, в сознании и психологии людей.

Как же спектакль Станиславского отвечал на вопрос об источнике, психологической мотивировке фантазмагории? Если «пустышку» превратили в царя, значит, — причина — в городе, в городничем и его окружении. Наверное, движущей силой событий и в этом спектакле был страх. Недаром Москвин и Чехов так блестяще оправдывали мизансцену, найденную еще в 1908 году. Все начиналось страхом.

Но ведь в «мелком бесе», сыгранном Чеховым, было и еще что-то, страшное и прельщающее одновременно: «Мир превращается в призрак. Начинаешь верить в черта, который навел марево на жизнь человеческую, свел с ума людей и дьявольской плоской празднует торжество свое.

И Станиславскому не нужно было для этого ни длинных носов, ни каких-то особенных ритмических движений, ни стилизованных, подчеркнутых костюмов. Все просто, «натурально», как было в лучшие годы жизни этого театра. Городничий, без мундира, в домашней обстановке, этот «сосулька» Хлестаков, все, вплоть до жандарма, так обыкновенны, так естественны. Так правдиво передано незначительное происшествие, случившееся в захолустном городке.

Но смысл этого происшествия расширяется до мировых пределов. Дьявол шутит не только над группой чиновников. В их лице он издевается над прошлым и будущим...»⁴².

Сопоставляя сценический стиль «Ревизора» с «Принцессой Брамбиллой» А. Таирова, П. С. Коган говорит о масштабе обобщения, который ощущается за бытом, достоверностью ситуаций

⁴⁰ Строева М. Н. Указанная работа, с. 63.

⁴¹ Там же, с. 56.

⁴² Коган П. С. «Ревизор». — Экран, 1921, № 2.

и характеров. Дьявол — это, конечно, не Хлестаков, это образ зла, укоренившегося в мире, но частицу этого зла Хлестаков М. Чехова в себе несет.

Не просто какую-то оболочку, мыльный пузырь надувает город, одержимый страхом. Появление Хлестакова обостряет и иные страсти, потому что в самом Хлестакове главное — отнюдь не страх.

В 1927 г. «Ревизор» был поставлен В. Э. Мейерхольдом, и в этом, ставшем знаменитым, спектакле многое связано с «Ревизором» Станиславского, — прежде всего, переключение гоголевской комедии в жанр трагедии и — стремление к предельно обобщенному звучанию «Ревизора»: «Мейерхольд задался целью сыграть не «Ревизора», но Гоголя — как некое художественное целое, Гоголя — как стиль и Гоголя — как особый мир, Гоголя — как Россию»⁴³.

Для воплощения этой задачи Мейерхольд создал новый текст «Ревизора», из шести сохранившихся авторских редакций: «Ревизор» должен был исполняться как бы на фоне «Мертвых душ», спектакль должен был прозвучать как сценическая поэма о России»⁴⁴.

Во внешнем облике спектакля Мейерхольд добивался создания образа империи, образа столицы — вместо тусклых болотных красок русской провинции, которые виделись ему в самом начале работы. «Найти «скотинство» — в изящном облике брюлловской натуры»⁴⁵, — так Мейерхольд определил образ своего спектакля.

И трагизм, и масштаб мейерхольдовского «Ревизора» К. Л. Рудницкий объясняет «ощущением» агрессивной силы прошлого: «Мейерхольд, приступая к «Ревизору» в 1926 году, подхватывал пушкинскую тему грусти о России и переключал комедию в трагедийный план потому, что «дурное», осмеянное Гоголем, оставалось неуязвимым. Изменяясь и внешне обновляясь, оно проникало в неузнаваемо преобразившийся быт. Более того, оно обнаруживало удивительную способность развиваться в гипертрофированных формах и в новых масштабах»⁴⁶.

В спектакле, где подчеркивался трагизм гоголевского мира, на первый план в системе персонажей выдвинулся Хлестаков — Эраст Гарин. Эстетика театра Мейерхольда не предполагала создания характера как психологического единства, социальная типичность персонажа проявлялась не через психологизм, но — через «конкретность определенного стиля»⁴⁷.

⁴³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 351.

⁴⁴ Там же, с. 352.

⁴⁵ Всеволод Мейерхольд. Несколько замечаний... — В кн.: Гоголь и Мейерхольд, М., 1927, с. 79.

⁴⁶ Рудницкий К. Указанная работа, с. 352.

⁴⁷ Там же, с. 356.

Гарин играл Хлестакова как «фантазмагорическое лицо», потому что это был персонаж, демонстрирующий многие лица, разные воплощения Петербурга: «...то кочующий шулер, то петербургский чиновник — волокита, ловелас, то блестящий гвардеец, то столичный мечтательный поэт, то высокомерный удачливый гвардеец... Но во всех этих превращениях гаринского Хлестакова неизменно сохранялась нотка холодноватой, зловещей надменности. То страшное, жутковатое, что пять лет назад угадал в Хлестакове Михаил Чехов, что в чеховской раздерганной больной фигурке выглядывало с мрачной улыбкой и — вновь пряталось, ускользало, то здесь, в исполнении Гарина, было твердо установлено и утверждено»⁴⁸.

Художественные открытия Мейерхольда не были поняты во всем объеме современниками, у спектакля были яростные противники, но были и проникательные защитники, например, А. В. Луначарский, В. В. Маяковский, П. А. Марков.

Пожалуй, наибольшее количество насмешек, язвительной иронии выпало Мейерхольду за то центральное место, на которое в его спектакле была выдвинута фигура городничихи (З. Райх). Причину этого искали и находили в личном, — в особом положении Райх в труппе. Думаю, новаторский подход Мейерхольда к Гоголю проявился очень обнаженно в таком внимании к линии городничихи. Ведь поведение городничихи определяется отнюдь не страхом: для нее появление Хлестакова — возможность удовлетворить свои страсти, вожделения: и просто чувственность, и амбицию, тщеславие, претензии на большую роль в свете.

Динамика спектакля Мейерхольда, его тревожные и фантастические ритмы, его напряжение создавались двумя источниками энергии: город «творил» из Хлестакова настоящего ревизора, но и Хлестаков Гарина пробуждал в партнерах особое «хлестаковское» электричество, желание «задать тону», «блеснуть и затмить»⁴⁹. И наиболее активно отзывалась на этот призыв Анна Андреевна, сыгранная Зинаидой Райх. Спектакль Мейерхольда решительно пересмотрел традицию истолкования «Ревизора», как пьесы, в развитии действия которой главное место занимает страх городничего и чиновников. В работе Михаила Чехова — Станиславского самым поразительным были мгновенные и неожиданные переходы — от «пустышки», ничтожества — к проблемкам злой, властной и таинственной силы. В спектакле Мейерхольда и игре Гарина дьявольский соблазн, распространяемый Хлестаковым, стал наглядным, очевидным. Это был соблазн столичного могущества и столичного блеска, роскоши.

⁴⁸ Рудницкий К. Указанная работа, с. 356.

⁴⁹ Гоголь Н. В. т. IV, с. 229.

Мысль о страхе как главной движущей пружине гоголевской комедии внутренне связана с представлением, что главный мотив «Ревизора» — административные злоупотребления. Тогда источником драматической инициативы оказывается городничий, страх городских властей, тогда Хлестаков — фигура ведомая, точка приложения сил, а не другой, равноправный центр действенной энергии.

В спектакле Мейерхольда комедия Гоголя истолкована предельно обобщенно; и новый масштаб осмысления конфликта выдвинул фигуру Хлестакова как фигуру, в которой концентрируются особенности жизненного поведения, психологии, ценностных ориентаций личности, как говорят сегодня социологи, выработанные крепостническим обществом, его иерархизмом, регламентацией жизненных благ. Пожалуй, спектакль Мейерхольда впервые обнажил диалектику страха и страстей гоголевских героев.

В 1976 г. вышла монография о Гоголе известного театроведа И. Л. Вишневской, где глава о «Ревизоре» начинается утверждением, что гениальная гоголевская комедия — до сих пор еще «несыгранная»⁵⁰ пьеса. Это полемически заостренная мысль — как бы вывод из анализа «Ревизора», который справедливо представляется автору книги уникальным сплавом, синтезом разных начал: трезвого реализма и фантастики, водевильного веселья и трагедийной напряженности. А в разные периоды сценической жизни на первый план выдвигались то водевильная легкость, то быт, то социальный и философский масштаб пьесы — в ущерб полноте, яркости и синтетичности гоголевского мира.

Но, думается, современная наука о Гоголе должна бы испытывать признательность к театру, который долгим и трудным опытом освоения Гоголя помог исследователям приблизиться к пониманию сложности и единства гоголевской драматургии, истоков его юмора и его трагизма.

Наверное, одна из лучших работ о гоголевском «Ревизоре» — статья Н. Я. Берковского «Комедия империи», посвященная анализу характера Хлестакова в истолковании И. В. Ильинского. Написанная еще в 1947 году и вошедшая в сборник статей «Литература и театр», по существу эта статья — блистательный анализ комедии Гоголя, ее сценической судьбы, объясненной ее эстетическим своеобразием, ее жанровой природы и особенностей художественного метода писателя, которые раскрывались постепенно усилиями театра.

Н. Я. Берковский пишет, что в «крепком», традиционном спектакле Малого театра «Ильинский — Хлестаков своей трактовкой роли воскрешает известной мерой мейерхольдовский

⁵⁰ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976, с. 123.

спектакль, к тому же вносит в него свои поправки, весьма небезразличные для его общего смысла. У Мейерхольда в силу особых его режиссерских соображений несколько смещенной в сторону оказалась роль Хлестакова, из чего, оговариваем, не следует какое-либо умаление заслуг и таланта Эраста Гарина, исполнявшего эту роль. В исполнении Ильинского Хлестаков, как то ему и подобает, снова получил преобладающее значение — смысл комедии, смысл мира и нравов, в ней изображенных, лежит не в ком другом, а в Хлестакове»⁵¹.

Смысл этого мира, с точки зрения ученого, И. В. Ильинский обнажает через противоречие фасада и сущности, видимого обаяния и внутренней пустоты, безличности: в его игре — «усиленный язык тела и зрительных образов, означающих, однако, нечто бестелесное и призракное»⁵².

Н. Я. Берковский в спектакле Мейерхольда и актерской работе Ильинского видит серьезнейшее постижение мира Гоголя: «...Казалось бы, физиологичнейший из писателей и одновременно комик-фантаст, сатирик-фантаст, созидатель миров, в которых все причудливо, все отрицает физиологию, физику, физическое бытие, в каком хотите виде его. У Гоголя, как было это отражено и у Мейерхольда, материя жизни строится по законам, которые делают эту жизнь имматериальной, лишают ее качества реальности»⁵³.

Итак, с «Ревизора» Московского Художественного театра 1908 года постижение социального и общечеловеческого смысла комедии приводит к перемещению фигуры Хлестакова в центр спектакля. Мейерхольд, исследуя силу «хлестаковщины», концентрирует внимание на Хлестакове и городничихе, наиболее предрасположенной к тому, чтобы поддаться хлестаковским чарам.

В работах, посвященных «Ревизору», выполненных разными исследователями независимо друг от друга в последнее время, утверждается мысль о центральной роли Хлестакова в системе персонажей гоголевской пьесы — «...в каждом персонаже, если приглядеться, отыщется «хлестаковское»⁵⁴, — пишет И. Л. Вишневская. К таким же выводам приходит Е. Н. Купрянова: «Прием отражения одного характера в другом или других подобных расщеплению разными красками одной и той же фигуры графического узора. Но как и всякий узор, узор образной ткани «Ревизора» имеет свой графический и живописный центр, имя которому Хлестаков»⁵⁵.

⁵¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1976, с. 526.

⁵² Там же, с. 528.

⁵³ Там же, с. 527.

⁵⁴ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976, с. 155.

⁵⁵ Купрянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «Ревизора». — Русская литература, 1979, № 4, с. 6.

Это концепции 70-х годов, но в 70-е годы появился и спектакль Г. А. Товстоногова (премьера — в мае 1972 года), который «вернул» общественное внимание к фигуре городничего и мотиву страха.

«В сущности говоря, все сценические штампы «Ревизора» выросли на почве отрицания психологической сложности характера городничего, который воспринимался как объект сатиры, но не как субъект драмы.

Товстоногов идет по единственному возможному для него пути, вытекающему из всей системы его театральных и литературных взглядов, и рассматривает характер городничего с последовательно реалистических позиций, с точки зрения психологического реализма.

В гостиницу, в номер Хлестакова, входит... человек, ожидающий самого худшего — увольнения от должности, Сибири, конца света»⁵⁶.

Думаю, Ю. С. Рыбаков несколько упростил и сценическую традицию, и логику спектакля БДТ. Щепкинская традиция, например, заключалась в том, чтобы «объект сатиры» виделся не в городничем, а в житейской практике, в господствующих понятиях о верном жизненном поведении. Возможно, взгляд на Гоголя — через Достоевского, о котором писал сам Г. А. Товстоногов⁵⁷, продиктовал обостренный интерес к общечеловеческому содержанию гоголевских образов. Анализ отдельных сцен, характеров персонажей, всего образа спектакля, который содержится в книге Ю. С. Рыбакова, не подготавливает столь категорического вывода о мотивах поведения городничего — К. Лаврова: «Тут испуг человека, а не чиновника, тут стремление человека вернуться из «системы отношений», а не хитрость старого служаки, как это играется обычно. Тут у городничего испуг не только за свою должность, тут приходит в голову, что городничий напуган не сейчас, не этим ревизором, а всей жизнью...»⁵⁸.

Противопоставление «человека» и «чиновника», разрыв социального и общечеловеческого, неплодотворный сам по себе, особенно непригоден при анализе своеобразного реализма Гоголя, его сатирических обобщений, неразрывных с утопическим просветительским идеалом. Разрыв этот приводит критика к такому укрупнению масштаба городничего как «субъекта драмы», что в какой-то степени стирается грань между героем и автором: «Городничий товстоноговского спектакля испугался за всех. Наваждения, липкий страх ночных кошмаров, муки «виновной совести» (Белинский) преследуют не одного Антона Антоновича. Даже не только всех чиновников города — больна

⁵⁶ Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., 1977, с. 121.

⁵⁷ Товстоногов Г. Фантастический реализм Гоголя. — Советская культура, 1972, 23 мая.

⁵⁸ Рыбаков Ю. Указанная работа, с. 121.

совесть эпохи, в которой гибли Пушкин и Лермонтов, отправлялись на виселицу и в Сибирь честные и дерзостные умы...»⁵⁹.

Вряд ли работа К. Лаврова и спектакль Г. А. Товстоногова в целом, раскрывая трагические краски Гоголя и страшное николаевской эпохи, в самом деле — через конкретное исследование характера гоголевского Сквозник-Дмухановского — могли сказать о больной «совести эпохи». По-видимому, здесь произошло какое-то смещение в восприятии. Боль за уродство и извращение человека испытывал Гоголь, а не городничий. Эту боль могла передать лишь общая атмосфера спектакля. Видимо, Товстоногов стремился создать образ автора в своем спектакле: именно поэтому голос И. Смоктуновского представляет действующих лиц, ему же режиссер доверяет и финальную «точку» спектакля: «Иннокентий Смоктуновский, начавший спектакль чтением эпиграфа, завершает его повторением народной пословицы. Только теперь в его голосе слышится сначала смех, а затем — подавленное рыдание»⁶⁰.

Выдвинув — снова — на первый план фигуру городничего, Г. А. Товстоногов обнаружил сложную, двойственную природу трагикомического мира Гоголя, который способен к вечной жизни, вечному обновлению — при соприкосновении с иным временем. Открытие «нового», по справедливому мнению Ю. С. Рыбакова, совершается через жанровое решение спектакля: «Сдвигение» жанра можно назвать режиссерским принципом Товстоногова, более того — его открытием, получившим полное развитие и разработку в его творчестве»⁶¹.

Классика в интерпретации Товстоногова, конечно, и спектакль «Ревизор», в самом деле, обнаруживают, что творчество режиссера — это, прежде всего, умение найти жанровый ключ, определяющий сегодняшнюю связь автора и зрителя. Но это принцип, общий для всех больших режиссеров. История сценической жизни «Ревизора» в XX столетии как раз обнаруживает, что «сдвигение» жанра отличало и спектакль К. С. Станиславского, и спектакль В. Э. Мейерхольда.

Совместными усилиями литературной науки и театра нравственный, социальный, философский смысл, поэтика гоголевской комедии сегодня раскрылись с такой глубиной и многосторонностью, которая не могла стать достоянием современников, даже самых талантливых и проницательных. Нужен был долгий исторический опыт, достижения художественной культуры XIX и XX веков. Диалектика социального и общечеловеческого в характере городничего была угадана и блистательно выявлена еще в работе М. С. Щепкина и статьях В. Г. Белинского. Соци-

⁵⁹ Там же, с. 126.

⁶⁰ Там же, с. 130.

⁶¹ Рыбаков Ю. Указанная работа, с. 123.

альная и нравственная суть хлестаковщины раскрылась постепенно, — пожалуй, здесь театр опередил литературоведение.

Своеобразие конфликта в драматургии Гоголя, соотношение мира персонажей с авторским идеалом были проанализированы в работах А. П. Скафтымова и Г. А. Гуковского еще в 50-е годы, — это не могло не сказаться на театральной судьбе комедии.

В свою очередь, каждое серьезное сценическое прочтение Гоголя «подталкивает» научную мысль. Мне кажется одной из лучших работ последнего десятилетия, посвященных «Ревизору», статья Б. О. Костелянца, пафос которой в большой мере определяется желанием осмыслить спектакль БДТ и как бы «достроить» его концепцию.

Попыткам найти один «центр» гоголевской синтетической картины жизни исследователь противопоставил иную позицию: «Хлестаков и городничий... совместно движут коллизию «Ревизора» и совместно ее углубляют. Если Антон Антонович, Бобчинский с Добчинским, Анна Андреевна с Марьей Антоновной и прочие уездные умы творят себе кумира из Хлестакова, если при этом он и впрямь подвергается разнообразным превращениям, то и все лица, попадающие в поле хлестаковской активности, тоже подвергаются превращениям, весьма далеко идущим и не менее многозначительным»⁶².

Были спектакли, выдвигавшие как центральную — фигуру городничего или — фигуру Хлестакова, были сценические прочтения «Ревизора», создававшие образ тусклой провинциальной жизни или переводившие масштаб событий в столичный ранг. И все эти трактовки находили опору в тексте гоголевской комедии. Двум «центрам» действенной энергии соответствуют два психологических мотива, эту энергию объясняющих: страх и страсти действующих лиц. Эту двойственность мотивов считал необходимым подчеркнуть Гоголь: «Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц»⁶³.

Правда, именно Гоголь сформулировал, что «Хлестаков сам по себе ничтожнейший человек... Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо»⁶⁴. Растолковывая актерам общечеловеческое содержание, суть Хлестакова, автор пишет: «Этот пустой человек и ничтожный характер включает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми. Актер особенно не должен упустить

⁶² Костелянец Б. Еще раз о «Ревизоре» — Вопросы литературы, 1973, № 1, с. 198.

⁶³ Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». Полный черновой текст, т. IV, с. 273.

⁶⁴ Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», т. IV, с. 274.

из виду это желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди...» (IV, с. 275).

Переводя содержание своей комедии на язык логики и моральных сентенций, Гоголь невольно и неизбежно снижает, упрощает масштаб явления, сущность которого выразилась в Хлестакове. Желание «порисоваться» — конечно, общечеловеческий порок, но в мире Гоголя это желание сформировано атмосферой иерархического мира, оно неотделимо от социального самочувствия майоров ковалевых и поручиков пироговых. «Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему разве купец или ремесленник?» (IV, с. 30). «Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа, но имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами...» (III, с. 48). Кажется, это тот же голос, та же смесь страха и амбиции, то же чувство своей социальной «защищенности», та же обрывистость в мыслях, но это уже коллежский ассessor Ковалев, который именует себя майором. Хлестаков прибыл в уездный город из фантастической атмосферы петербургских повестей, — еще Г. А. Гуковским показано было единство творчества Гоголя в 1830-х годах, но гораздо раньше это единство было воплощено, по-разному, в сценическом мире «Ревизора», как его поставили Станиславский и Мейерхольд.

«Ревизор» еще не сыгран?

Наверное, это несправедливо — по отношению к прошлому русского и советского многонационального театра.

И это правда — потому что сегодня еще должен родиться спектакль, который оправдает наши ожидания, впитав все лучшее в театральной традиции и результатах исследовательской мысли, и заставит нас удивиться жизненности и силе гоголевских образов.

Т. В. Журчева

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»

«Утиная охота» считается лучшей пьесой А. Вампилова и «бесспорно, одной из лучших современных пьес»¹. Однако сценическую судьбу этой пьесы нельзя назвать счастливой. Написанная

¹ Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Литературное обозрение, 1979, № 12, с. 90.