

### **Литература и примечания:**

1. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. – М., 1978. – Т. 7.
2. Переписка Н.В. Гоголя в 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – М., 1948. – Т. 8, кн. 1.
4. Гоголь Н.В. Материалы и исследования. – М.-Л., 1936. – Т. 1.
5. Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М., 2005.
6. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Збір. творів у 7 т. – К., 1978. – Т. 1.

#### **Анотація**

*Сміх Гоголя – це і є його «українськість». Сам Гоголь ідентифікує своє сміхове завдання «чорта пошити в дурня» як суто українське. «Ревізор» віддзеркалює довготривалу українську традицію сміху (сміхової культури).*

#### **Аннотация**

*Смех Гоголя – это и есть его «украинскость». Сам Гоголь идентифицирует свою смеховую задачу «черта выставить дураком» как специфически украинскую. «Ревизор» отразил давнюю украинскую традицию смеха (смеховой культуры).*

#### **Summary**

*Gogol's laughter and his "Ukrainianness" are the same. Gogol by himself had identified his task in the world of laughter as "to present the Devil as a fool" – and this task, for Gogol, is a special Ukrainian one. "The Inspector General" ("Revizor") had reflected the long Ukrainian tradition of laughter (the "culture of laughter").*

**Колосова Н.А. (Киев)**

### **«РЕВИЗОР» Н.В. ГОГОЛЯ В 20-30 ГОДЫ XX ВЕКА**

Сюжеты имеют свойство повторяться и множиться. Бывает, сюжеты-двойники встречаются на перекрестках времени и начинают спорить как антиподы. А иногда случаются даже «эпидемии» того или иного сюжета. Такие моменты особенно интересны. Что вызывает их к жизни? На этот вопрос мы попытаемся ответить.

«Эпидемией» называли постановки гоголевского «Ревизора» в 20-30-е годы XX века. Начало никакой бури не предвещало. Под знаком «сохранения советской властью наследия прошлого» [1; 183-276] проходят постановки «Ревизора» в академических театрах. В

Малом драматическом театре в Петрограде постановка Н.В. Петрова (11 ноября 1919 г.) рифмуется с роскошными картинами Б.М. Кустодиева, декорации художника оказываются живее игры актёров; так же скучны, традиционны (за исключением некоторых нюансов: текст расширен первоначальными редакциями), уныло академичны [2; 314] постановки в московском Малом театре (1920, режиссёр И.С. Платон, декорации А.А. Веснина); в Александринке (1920, режиссёр Е.П. Карпов, декорации Г.А. Косякова). Внешне новаторскими, но по сути не вносящими ничего нового в осмысление пьесы Гоголя, были постановка П. Бебутова в театре МГСПС в 1925 г., в духе конструктивизма создавшего «социальный водевиль»; а также постановка Н.В. Петрова в Театре-студии Академического театра драмы в Ленинграде в 1926 г.: усиливая зрелищность, комизм, спектакль Н.В. Петрова «сместил классическую комедию в плоскость водевиля» [1; 248]. Перевод гоголевского «Ревизора» на язык революции ничего не добавляет к традиционному прочтению, кроме новых имён и профессий: «Товарищ Хлестаков» Д. Смолина, постановка в Москве в Гостекомдраме «приспосаблила комедию Гоголя к современности путём механических изменений её», «в более сложных формах, но по существу не менее механически, проделывали позднее подобную же операцию другие пьесы: комедия Лернера «Брат наркома» (1925 г.), комедия Н. Задонского «Товарищ из центра» (1928 г.) и т.д.» [1; 235].

Ситуацию меняет постановка «Ревизора» К.С. Станиславского, осуществлённая в 1921 в Московском Художественном театре. Ей сопутствует бурная полемика, и далее следующие одна за другой постановки «Ревизора»: в 1926 году – В.Э. Мейерхольда, в 1927 году – И.Г. Терентьева, – оказываются каждая «взрывнее», эпатажнее предыдущей. Эти работы резко выбивались из руслу устоявшейся театральной традиции, чем и вызывали бурю полемики. Мейерхольд отмечал, что после его спектакля пьеса Гоголя была сметена с книжных прилавков любопытствующей публикой. К сожалению, кроме отзывов, воспоминаний, некоторых документов, воспроизводящих работу режиссёра над спектаклем, мы больше не имеем ничего: звуковое кино и видео появились позже, а некоторые дошедшие до нас фрагменты постановки Мейерхольда, снятые на плёнку, как пишет Гарин, «вскоре после премьеры», лишь отчасти дают представление о спектакле. Попытаемся и мы из ряда аргументов «составить целую кошку», как говорил Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского.

«Ревизор» и самому Гоголю не давал покоя от момента создания до конца жизни: всё новые и новые переделки для сцены, для

издания 1841 г., для издания в 1842 г., несколько стилистических поправок сделано в 1851 г.; написана пьеса о пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1836-1842), в 1846 – «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"», в этом «предуведомлении» гротескные ремарки 1835 года заменяются психологическими характеристиками героев; в написанных в 1846 году (одновременно с «Выбранными местами из переписки с друзьями») нескольких вариантах «Развязки «Ревизора»» пьеса вновь обретает новую концепцию, тяготеющую к символической, но без символической отстранённости: герои не живые лица, а страсти, во избежание аллегории – создание конкретной ситуации, в которой участником должен оказаться каждый зритель. Сюжет «Ревизора» повторяется и продлевается в финале второго тома «Мёртвых душ»: Чичикова сажают в тюрьму; неуловимый судейский, своими махинациями помогающий Чичикову, наконец, разоблачён; князь собирает чиновников и перед отъездом в Петербург делает всем внушение, обещаясь наказать виновных:

«Всё стояло потупив глаза в землю. Многие были бледны. (...) Кто-то вздрогнул среди чиновного собрания; некоторые из боязливейших тоже смутились.

– Само по себе, что главным зачинщикам должно последовать лишение чинов и имущества, прочим – отрешение от мест. Само собою разумеется, что в числе их пострадает и множество невинных. Что ж делать? Дело слишком бесчестное и вопиет о правосудии. Хотя я знаю, что это будет даже и не урок другим, потому что на место выгнанных явятся другие, и те самые, которые дотопле были честны, сделаются бесчестными...» [4; 556].

Позиция Гоголя патриархальна: мир грешен, нуждается в постоянной опеке, придёт всем ревизорам ревизор и всё исправит. Созвучно ли это 20-30 гг. XX века? Ещё как созвучно! Только Гоголю это созвучие, наверное, не понравилось бы. Сталинской эпохе идея ревизора пришлась по душе, и она с удовольствием начала примерять гоголевское платье, иногда модернизируя его современными деталями. Для Гоголя патриархальность и опека были ситуацией места и времени, в «Театральном разъезде» ведётся такой разговор:

*Четвёртый.* (...) Странно, что наши комики никак не могут обойтись без правительства. Без него у нас не развяжется ни одна комедия. (...) Смешно то, что пьеса никак не может кончиться без правительства. Оно непременно явится, точно неизбежный рок в трагедиях у древних.

*Второй.* Ну, видите: стало быть, это уже что-то невольное у наших комиков. Стало быть, это уже составляет какой-то отличительный

характер нашей комедии. В груди нашей заключена какая-то тайная вера в правительство. Что ж? тут нет ничего дурного: дай бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призыванье своё быть представителем провиденья на земле и чтобы мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступленья [5; 257-258].

«Ревизором» Гоголь, возможно, как раз и пытается изменить привычное положение вещей, показывая, что с нечистой совестью любой шорох воспринимается как грядущее возмездие, тем самым подводя к мысли, что совесть и должна быть главным ревизором для каждого; а пока этого не случилось, Гоголь не видит в сакрализации власти ничего опасного для жизни, напротив, именно на это возлагаются особые надежды, и именно это становится эпицентром взрыва в первых значительных советских постановках «Ревизора».

Начнём с постановки К.С. Станиславского. Что возмущает критику? «Люди, на мгновение показавшиеся городничему свинными рылами, зрителю на протяжении всего спектакля кажутся такими человечными, даже почти приятными. И всё как-то мило-благодарно», – пишет Ю. Соболев в статье «МХТ и его студия» («Вестник театра», 1921. – № 91, 92). Станиславский не случайно приглашает оформлять спектакль Юона с его яркой, солнечной, праздничной живописью. Ещё одна загадка – Хлестаков, сыгранный М.А. Чеховым. Он играет «с бледным лицом клоуна и бровью – нарисованной серпом», играет именно то, чего Гоголь настоятельно просил избегать – «кривлянье балаганного скомороха». Н. Семашко в статье «Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения» полагает, что М.Чехов натуралистически изобразил в Хлестакове «дегенерата и психопата» с «аффективным отупением» [1; 237], но при натурализме игра эксцентрики и маски исключаются! Э. Гарин, сыгравший Хлестакова в спектакле Мейерхольда, вспоминает брошюрку под заголовком ««Ревизор» Станиславского... и Гоголя», в частности в ней писалось: «Вспомните это лицо намеренно безнадёжного идиота, эту мимику, этот фальшивый, искусственно-деревянный смех, и за спиной вы явственно увидите... обыкновенного «рыжего», для полного сходства с которым не хватает только соответствующего парика.(...) Во всё же остальном то же отвратительное кривлянье, то же пошлое паясничанье, даже те же звукоподражания... и т.д.!» [5; 117]. Но ответный смех этот созданный Чеховым «фантасмагорический» образ не вызывал, Ю. Соболеву он напомнил «беса без начала и конца» (этот ракурс Хлестакова увидел Ф.М. Достоевский, изобразив в романе «Бесы» хлестаковствующего беса Петра Верховенского: в черновиках к роману не однажды появляется образ Хлестакова; а также Д.С. Мережковский, которому и принадлежит приведённая выше

формулировка). Система Станиславского требовала идеи, зерна, из которого бы разворачивался, вырастал образ. Столь разные отзывы всё же намечают эту скрытую идею образа: свобода и власть. Вслед за Б.С. Глаголиным, игравшим Хлестакова «не так как все» в ещё дореволюционном Малом Суворинском театре [6; 46-50], М.А. Чехов стремится создать свой, неповторимый образ Хлестакова, К.С. Станиславский не возражает против этого. Актёр воплощает в своём герое то, что долгое время мучило его самого: «случай и закономерность», «человеческая несвобода» – эти темы доводят нервы и мозг Чехова до полного истощения: «Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак случая терзали меня» [6; 96-97], – всё это приводит к острейшему душевному кризису, однажды актёр просто уходит со спектакля, не доиграв его, и год «почти не выходит из дома», он ищет другое занятие. Его спасает школа актёрского мастерства, которую Чехов открывает по настоянию друзей у себя на квартире. С этой беспокойной, но творческой работой приходит ощущение «целого», «ощущение возможности творчества внутри себя», он снова начинает играть. Тема трагической «случайности жизни» продолжает жить в нём, но идея «само-творчества» рождает «волевой импульс» к жизни. Зная это, понятней становится загадка образа Хлестакова в исполнении этого актёра. Игра Чехова сталкивает два смысла: первый – «Все мы слепые актёры в театре у господ Бога» (в неадекватности, в шутовстве своего героя, Чехов, возможно, и показывает этот слепой Рок, чьей игрушкой и одновременно рукой возмездия является Хлестаков); и второй – демонический, выразившийся фразой Ф.М. Достоевского из «Петербургских сновидений в стихах и прозе»: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Всё это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю фантастическую толпу, и передёргивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал!» [7; 71]. М.А. Чехов своей игрой всё время провоцирует вопрос о сущности Хлестакова: Кто он, палач или жертва? Хлестаков держит нити или управляется ими? [8; 198-200]. В.Э. Мейерхольд отмечал: «Чехов – интересный Хлестаков, очень интересный» [9; 117]. «Гротескный образ Хлестакова Чехов строил средствами сценической эксцентриады. (...) Хлестаков Чехова играл на каблуках, играл руками, играл скатертью, под которую залезал, чтобы проверить получаемые взятки, играл всеми деталями, которые позволяла сцена, показывая изумительное актёрское мастерство поразительной остроты и неожиданной находчивости», –

пишет С.С. Данилов [1; 239]. Всех поразило, что свою фразу «Чему смеётесь? – Над собою смеётесь!.. Эх вы!..» городничий бросал в освещённый зрительный зал, выдвинувшись на авансцену, поставив ногу на суфлёрскую будку. Не значило ли это, что в настоящей истории у каждого появился суфлёр, дёргающий всех за незримые нити?

Максимально приблизился к Гоголю, его стилистике В.Э. Мейерхольд, по мнению А. Белого. «Мейерхольд вынул нам Гоголя из самого гроба "собрания сочинений"» [10; 319], «Мейерхольд нас ударил по глазу и уху – до искр: непрочитанным Гоголем. Этим ушиб», – писал А. Белый в статье «Гоголь и Мейерхольд» [10; 314]. С доскональностью академического исследователя В.Э. Мейерхольд изучает все редакции «Ревизора», включая в спектакль опущенные сцены, реплики, персонажи. Всё написанное Гоголем о «Ревизоре» – статьи, заметки, реплики, – подвергается тщательному изучению. В постановке Мейерхольда учитывается изменяющаяся во времени концепция спектакля в контексте эволюции самого Гоголя: как ни удивительно, но режиссёру удаётся соединить и ранний гоголевский гротеск (он звучит в «музыкальной партитуре» голосов персонажей, в хореографии движений – биомеханике, в художественном оформлении спектакля), и натуралистический психологизм (поведение каждого героя натуралистично, лишено каких-либо намеренных аффектаций, театральности), и фантазмагорию (она от начала и до конца пронизывает весь спектакль, сама идея спектакля – показать фантазмагорию: «Мы увидели в Гоголе то фантастическое, что так характерно в другом замечательном творце подобного рода произведений, в Гофмане, ухитрившемся преподнести торговку яблоками, у которой под юбкой хвостик», – говорит в докладе, сделанном 24 января 1927 года, Мейерхольд о своём спектакле [9; 142-143]). А. Белый в статье «Гоголь и Мейерхольд» показывает, что режиссёр собирает самый полный текст «Ревизора», воплощает в музыке, в красках, в игре актёров сам стиль Гоголя («гипербола, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигура фикции, (...) превосходная степень, столкновение действий, предметов, эпитетов» [10; 314]) Мейерхольд показывает «Ревизор» «в комплексе «Собрания сочинений Гоголя», «сквозь все тексты («Владимира 3-ей степени», «Носа», «Мёртвых душ», «Игроков»)» [10; 316].

«Мастер» (так именуется в своих воспоминаниях Мейерхольда Гарин) не только воссоздаёт Гоголя, он импровизирует на тему Гоголя, дорисовывая его сцены (так сцена взятков ставится Мейерхольдом в виде кадрили; всех поразила в спектакле подобострастная чиновничья многоножка, шествующая за пьяным Хлестаковым, повторяя его движения); включая новые персонажи: «заезжего офицера» – картёжника, шулера из «Игроков» (он всюду, как тень, сопровождает Хлестакова «отчасти для того, чтобы у Хлестакова не было монологов»,

тормозящих, по мнению режиссёра, действие); из «Игроков» появляется в «Ревизоре» и «поломойка». Ещё одно новое лицо – «голубой капитан», барабанящий на рояле романс «Лобзай меня».

Целая вереница галопирующих персонажей переносится из восьмой главы первого тома «Мёртвых душ» (начало разоблачения Чичикова) в финал «Ревизора»: мимо сбитых с толку после чтения письма чиновников, мимо обезумевшего городничего «в остром ритме галопа» проносится «с хохотом огромная гирлянда танцующих» [5; 175], заполняя собой всю сцену. Сравним, в «Мёртвых душах»: «Галопад летел во всю пропаляю: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Берендовский – всё поднялось и понеслось...» [3; 191] Воспоминания Анны Андреевны о Ставрокопытове (не включённый в основной текст отрывок) и её реплика в адрес Хлестакова: «Я страх люблю таких молодых людей» – превращаются Мейерхольдом в фантазмагорическую сцену вылезавших отовсюду офицеров-обожателей во главе с Ставрокопытовым, появляющимся с букетом цветов из тумбочки и стреляющим в себя.

Высмеянную Гоголем бюрократию Мейерхольд воплощает в яркий незабываемый зрительный образ. Сцену обрамляют 15 дверей, под красное дерево, с хрустальными ручками, из которых появляются чиновники, то попеременно, то сразу вместе: в сцене «Взятки» «двери распахивались, в каждой из дверей оказывалась фигура одного из чиновников, каждый сжимал в руке пакет, в каждом пакете были заветные три или четыре сотни», Хлестаков «с механичностью робота» принимал эти взятки: «сделал шаг, принял конверт» [11; 370]. Центральные двери раскрывались как створки алтаря, из этих ворот выезжали сцены-блюдечки, на которых в тесноте и нагромождении людей, антикварной мебели, предметов роскоши, еды, соперничающей с фламандскими натюрмортами, происходило действие. Этот дверник из 15 дверей А. Белый очень остроумно назвал: «Иконостас канцелярий с киотами "преподобных-чиновников"» [10; 316]. Замечание точное, Э. Гарин, игравший роль Хлестакова в мейерхольдовском спектакле, говорит ещё об одной детали, подчёркивающей «сакрализацию власти»: в начале пьесы в сцене облачения городничего в мундир происходит следующее: «Приносят таз с водой и щётку. Он (городничий) обмакивает щётку в таз, попутно отдаёт распоряжения и в суете стряхивает воду со щётки на чиновников. Кто-то из чиновников принимает это за поповское благословение и крестится» [5; 122]. В финале пьесы бой колоколов сливается с барабанным боем, с воем толпы и свистками полицейских. Разбирая одну из первых сцен комедии (чиновники ожидают городничего с письмом, они сидят за наклонённым к зрителям полированным

большим столом, отражением удваивающим их жесты; чиновники громко «сопят», курят разного размера трубки, ждут), Мейерхольд берёт лейтмотивом этой сцены картину Дюрера «Иисус в споре с книжниками»: он обращает внимание актёров на переданную в картине «игру рук» фарисеев, как у отвлекающего внимание фокусника, на «известную мимику» фарисейства. Тема бюрократизма выводится режиссёром в более широкий культурологический план освещения. Но Мейерхольд показывает не просто бюрократическое общество, это военно-бюрократическое общество: множество введённых в текст офицеров, сам Хлестаков всё время примеряющий то гвардейский китель, то кивер, то военную шинель «заезжего офицера», причём в соответствии с одеждой меняя пластику и слог на чеканный, военный, приказной. Ампирный стиль николаевской эпохи «шинелей, решёток и прочих ампиристей» (А. Белый) подчёркнут Мейерхольдом.

Гоголевский финал пьесы режиссёр воплощает буквально: «Значит, первый момент – все в дверях, пантомима, потом все они образуют компактную массу. Что это – живые люди? К дверям поставлены манекены из папье-маше с набитыми туловищами. Потом их привозят <к центру, свет>. Тогда публике можно сидеть сколько угодно. Это подлинно немая сцена» [12; 117]. Последняя сцена вызвала буквально шок у зрителей, Э. Гарин вспоминает эту реакцию: «Публика разражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актёры – ни одного движения, ни одного шороха. Но... Постепенно замолкли аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина. Зрители всматривались в актёров. Кто-то из зрителей двинулся к сцене. Молча проходили вперед, снова всматривались, кто-то на носочках, тихо, как при перестрелке, перебежал к оркестру. И вдруг целый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошёл к сцене. Актёры всё также неподвижно стояли на своих местах. Вдруг возникали аплодисменты и опять замолкали. И, наконец, живые актёры, взявшись за руки, выходили из кулис и останавливались перед своими прототипами...» [5; 176].

И всё же Мейерхольд в «Ревизоре» не только воссоздавал Гоголя и время, в которое он жил, кстати сказать, во многом созвучное сталинской эпохе. Есть в спектакле особенности не гоголевские и не принадлежащие времени писателя. Мейерхольд значительно расширяет женскую тему, превращая маленькие роли в целый каскад новых слов, жестов, действий: овеществлённые мечты Анны Андреевны, длительные переодевания на сцене, гулянья в шкафу в поисках очередного наряда; кадрили при попеременном объяснении в любви матери и дочери, исполнение романса Марьей Антоновной. А. Белый отмечал, анализируя женские образы спектакля: «*Впервые он (Мейерхольд) показал городничиху – «у, какой тонкой», воспроизводящей гиперболодифирамб: себе самой!*». Иронию В.Б. Шкловского по поводу этого

новшества, выраженную в статье «Пятнадцать порций городничихи», режиссёр с обидой назвал «фашистской».

Введение Мейерхольдом бессловесных, или почти бессловесных действующих лиц, якобы только по причине того, что монологи на сцене не звучат и замедляют действие, – лишь отчасти соответствует действительности. Чаще всего эти лица являются не вторыми, а третьими, и даже четвёртыми; на репетиции, обдумывая сцену четырёхкратных переодеваний городничихи и сцену объяснения Хлестакова и Марьи Антоновны, Мейерхольд говорит: «Мы вводим здесь и новое, третье лицо. Кстати, я ещё в «Мандате», в сцене любовного дуэта, хотел показать третье лицо; там не удалось – постараюсь отыгаться на «Ревизоре». Вероятно, что я введу его в сцене объяснения Хлестакова и Марьи Антоновны. Здесь на помощь дамам тоже третье лицо – именно Авдотья» [12; 114]. В сцене объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной и Анной Андреевной молчаливыми свидетелями, а потом и участниками действия являются два введённых Мейерхольдом персонажа – «заезжий офицер» и «голубой гусар»: «Присутствие Капитана в голубом у пианино и Заезжего офицера, с мрачным равнодушием взиравшего на целующуюся парочку, придавало эпизоду особую нелепость и остроту» [11; 371]. На фигуре подслушивания, подглядывания, ябедничества строится всё действие «Ревизора»: из подглядывания Добчинского и Бобчинского рождается версия о приехавшем ревизоре, Бобчинский подслушивает разговор городничего и Хлестакова, внезапно вываливаясь вместе с оборвавшейся с петель дверью, «получив сверх носа небольшую нашлапку»; почтмейстер, из любви к искусству и по приказу городничего, читает чужие письма, приобщая всех к своему занятию; подглядывает за спящим Хлестаковым Анна Андреевна, ябедничеством друг на друга заняты если не все, то почти все. Гоголевское наблюдение нельзя назвать единственным, если хотя бы вспомнить, например, что ещё путешествующий по николаевской России Кюстин писал о том, что «в этой стране и стены имеют уши». Г. Доре даже изобразил это в своём рисунке «Кошмар, близкий к действительности» к книге Кюстина «Николаевская Россия», подтвердив в своём комментарии, что не один Кюстин был тому свидетелем. Содержание рисунка Доре: на спящего иностранца с хмурой подозрительностью или просто с интересом смотрят из дырок в полу и стенах, из-за полога кровати, из-под стола, из-за тумбочки множество любопытствующих глаз. Но вернёмся к 20-ым годам XX века. Мейерхольд усиливает фигуру «подслушивания» в «Ревизоре» до гиперболы и вставляет новые эпизоды подглядываний и немых присутствий: такой гиперболой можно считать появление из шкафа, из-под кровати, из тумбочки офицеров (кроме любовного эта сцена в контексте сталинского времени приобретает ещё один под-

текст); режиссёр вводит подглядывание Добчинского за меняющей в шкафу платья Анной Андреевной. Тем же распалённым любопытством дышит сцена распечатывания письма и злорадное чтение его; всё действие происходит в едином порыве: «весь чиновничий ансамбль ликовал, подвывал, гоготал, стихал и снова злорадно вопил» [11; 375]. Обратим внимание на высказанную режиссёром в докладе о «Ревизоре» мысль о мещанской, обывательской природе подслушивания и наушничанья, а также судилищ (казнь как зрелище), которому режиссёр хочет противопоставить искусство, отказывающееся заниматься этим: «Нам, деятелям театра, нужно напрячь все силы на то, чтобы наша культура, театральная культура, не снизилась. Мы обращаем большое внимание на наш культурный фронт. (...) Не надо, товарищи, нам, театральным работникам, работать на мещан. Если у мещан есть потребность ходить в театр только для того, чтобы следить за всеми перипетиями адюльтера, или для того, чтобы подслушивать, смотреть в замочную скважину, как люди дерутся, ссорятся, перегрызают друг другу горло из-за всяких пустяков, то мы должны сказать, что на этого потребителя мы не будем работать. Но как же этого потребителя удовлетворить? Я выскажу мысль, которая, я убеждён, через двадцать-тридцать лет будет осуществлена. Для такого мещанина, для такого потребителя надо обязательно создать свой «театр мещан», то есть туда будут пускать только мещан. Но как же такой театр создать? – Он уже создан. Такая потребность должна быть удовлетворена, и она удовлетворяется, но в очень маленьком размере. Не всякая публика может в эти театры попасть – слишком малы залы. О каком же театре я говорю? – Я говорю о судах. Загляните в любой нарсуд. Это изумительный спектакль! Там подвизаются драматурги – целый ряд знаменитых драматургов, а сколько любителей! Они шляются по этим судам и записывают меткие фразы, меткие вопросы, меткие замечания. Типы там есть прямо изумительные, прямо выхваченные из жизни! Хоть ставь «кодак» и снимай! Я убеждён, что эта потребность может быть удовлетворена, если мы заведём грандиозные здания, в которых будут происходить суды. Потому что, действительно, мы будем проводить здоровую агитацию, мы будем показывать всё то, что мы любим подсматривать в замочную скважину. Ведь есть целая порода людей, которые только тем и занимаются, что шляются по судам. Расширив здания судов мы получим отдушину. Но в подлинных художественных произведениях (...) таких вещей не встречается» [13; 136-137].

Эта ироничная гиперборейская речь, зовущая бежать от безумной жизни на остров настоящей культуры, часто прерывалась смехом. Вряд ли кому-то захотелось бы в эти минуты звучащего доклада стать завсегдатаем такого театра-суда для обывателей. Звучала в этой

речи и безысходность ситуации времени: желание судить и подглядывать, иными словами, «быть ревизором» стало страстью людей, суд над «врагами народа» стал главным зрелищем государства, которое действительно превратилось в здание огромного суда, бежать было некуда. Но суд и в пьесе Гоголя, и в постановке Мейерхольда всё-таки был, суд не над личностью, а над ситуацией «абсурда», созданной людьми, суд над свинской, рядящейся в роскошь, жизнью. И, в отличие Гоголя, в отличие от традиционных постановщиков Гоголя, Мейерхольд не смеялся: «...*Не «комизм абсурда», а «положение абсурда». Это осторожнее, потому что тут имеется вопрос: комизм ли? У меня подозрение, что не комизм»* [14; 131-132]. Демьян Бедный в рецензии-эпиграмме на спектакль, озаглавленной «Убийца» писал:

Ты увенчал себя чудовищной победой:

Смех, гоголевский смех убил ты наповал! [11; 377]

Л. Гроссман в статье «Трагедия-буфф. "Ревизор" у Мейерхольда» писал: «Что такое «Ревизор» в постановке Мейерхольда? Многообразие компонентов спектакля укладывается в краткую формулу: трагедия-буфф. Перед нами как бы новый сценический жанр, отважно сочетающий в напряжённом синтезе единого театрального действия полярные начала драматургии – буффонаду и трагедию» [15; 40]. Исследователь находится в некотором замешательстве, хваля и ругая Мейерхольда по сути за одно и то же: Гроссмана-зрителя восхищает задумка режиссёра – соединить трагедию и буффонаду, «гениальную живопись внешних форм» жизни с обнажением «ужасающей душевной пустоты». Но Гроссмана-литературоведа огорчает то, что нравится Гроссману-зрителю: «Основной стиль пьесы Гоголя потерпел в новой постановке существенный ущерб», «нельзя Ноздрёвых и Тентетниковых, Ляпкиных-Тяпкиных сочетать с этой изысканной и чарующей обстановкой», «у Мейерхольда – амфир эпохи Александра I, для николаевской эпохи уже не характерна эта блистательная роскошь, это должен быть будничней уют стиля Бидермайер», дворцовая торжественность «непоправимо нарушает подлинно гоголевское начало», «"Ревизор", как трагедия-буфф, совершенно угашает комедийный элемент пьесы, – и это жаль» [15; 44-46]. Но если бы замечания Гроссмана-литературоведа были бы выполнены, постановки Мейерхольда просто бы не стало, а был бы очередной традиционный спектакль. Об этой опасности говорит актёр Михаил Чехов, игравший Хлестакова в спектакле Станиславского, и, как уже было сказано, также нашедший вместе со Станиславским новую трактовку своего образа: «Формы – окаменелости, содержание должно гальванизировать труп. (...) Нет ничего труднее, как, проникнув в глубочайшие слои содержания, найти новую форму, соответствующую глубине этого содержания. (...) Гоголь и В.Э. Мейерхольд встретились не

в «Ревизоре», но далеко за его пределами. Гоголь указал В.Э. Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провёл его туда и оставил там. Поставить только «Ревизора» – это значит измучить себя тяжестью обета молчания. «Ревизор» стал расти, набухать и дал трещины. (...) Где же «Ревизор»? Его нет. От В.Э. Мейерхольда мы ждали «Ревизора», но он показал нам другое: он показал нам тот мир, полнота содержания которого обняла собой область такого масштаба, где «Ревизор» только частица, только отдельный звук целой мелодии. И мы испугались ... Мы испугались Мейерхольда» [16; 84-86]. Литературоведению в идеологическом государстве отводится роль главного критика, но может ли реставратор и исследователь диктовать искусству свои законы? С позиций нашего времени, эксперименты К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, И.Г. Терентьева характеризуются литературоведами и искусствоведами как высшие достижения культуры того времени. Литературоведением 1920–30-ых гг. ещё не зафиксирована рождающаяся особенность новой культуры – неомифологизм, о ней напишут словари нашего времени: В. Руднев «Словарь культуры XX века»: «Поэтика *интертекста* опосредована основной чертой модернизма XX века, которую определяют как неомифологизм. В неомифологическом тексте в роли мифа, конституирующего смыслы этого текста, выступают, как известно, не только архаические мифы, но античные и евангельские окультуренные мифы и, наоборот, мифологизированные тексты предшествующей культурной традиции, такие, как "Божественная комедия", "Дон-Жуан", "Гамлет", "Легенда о докторе Фаусте"». То же произошло и с гоголевским текстом, он был мифологизирован временем. В XX веке концепция «Ревизора» не могла оставаться прежней, авторитарно характеризующей ситуацию николаевского времени; сталинское время, приставившее ревизора к каждому человеку, присвоившее себе текст Гоголя как оправдание своих бесчинств, в данном случае верность традиции и замыслу автора взяла себе на вооружение; в искусстве не могли не возникнуть новые версии «Ревизора»... И они возникли, лучшие из них были революционны по отношению к тексту Гоголя, меняя концепцию спектакля.

Глубоко осознавая необходимость именно такой трактовки, Мейерхольд перед актёрами, играющими «Ревизора», ставил задачу: «курс держать на трагедию». Совсем не в комичном ключе разрешается и образ Хлестакова, в нём нет ни грамма лёгкости и простодушия; он естествен, как того и хотел Гоголь, лишён какой-либо позы (за этим строго следит Мейерхольд), но это не «щёголь и враль», Э. Гарин изображал злой, хищный тип: «В трактовке Мейерхольда – жадность, алчность, нахальство, авантюризм» [5; 154] должен был сыграть в образе Хлестакова актёр. Режиссёр предлагает искать этот тип у самого

Гоголя. И Гарин пишет о Чичикове и Самосвистове из «Мёртвых душ», об Ихарева из «Игроков» как прообразах своего персонажа. Интересен и грим, первоначально придуманный для Хлестакова: «Всеволод Эмильевич, рассказывая как-то на одной из первых репетиций свои замыслы, заметил, что ему хотелось бы увидеть Хлестакова маленького ростом, лысого, с прядью на лбу, как у Наполеона. (...) При всех интересных рассуждениях о Наполеоне всё же лысый парик делал из меня уродца: я стал походить на облысевшего младенца. Пришлось его немедленно снять» [5; 162], – рассказывает в своих воспоминаниях Э. Гарин. Перед Наполеоном случая – Хлестаковым – режиссёром была поставлена подобострастная бюрократическая многоножка. И в этом ракурсе внезапно зазвучала современность, ярко и подлинно.

В изображении авторитарного общества губернии Мейерхольдом были усилены общие черты: уже в первой сцене мы видим единое многорукое дымящее в длинные трубки и чубуки чиновничье существо, слушающее письмо о грядущем ревизоре; в эпизоде «Шествие» (возвращение объевшегося и обпившегося во время ревизии Хлестакова в дом городничего вместе со всеми чиновниками, текст V явления II действия; это возвращение Мейерхольд превратил в шествие по городу): с синхронностью канкана, – нога в ногу, рука в руку, «Ох!» в «Ох!» – повторяют чиновники движения пьяного Хлестакова: «в благоговейном согбеннии, топоча, как многоголовое животное, выползал бюрократический хор чиновников», впереди – «драпированная николаевской шинелью фигура Хлестакова» [5; 138]. Следующая сцена «единого порыва» происходит уже в доме городничего: «Без чинов, прошу садиться», – скорее командует, чем приглашает Хлестаков-Гарин и ... «Все присаживаются. Но как!?!.. Городничий только опускает свой зад ближе к сиденью, а чиновники присаживаются, оставляя свои зады висящими в пространстве, ибо около них мебели нет» [5; 143]; в монотонной одновременности происходит сцена передачи взятка: все чиновники одновременно открывают 11 дверей и тут же из робости прикрывают их, Хлестаков приглашает войти, и вновь повторяется тот же жест каждым по отдельности в строгой очерёдности, с механичностью робота Хлестаков берёт у каждого деньги; фотография эпизода «Чтение письма Хлестакова» («Торжество, так торжество!») зафиксировала тот же единый порыв плотно друг за другом в пирамидальном скоплении сидящих людей со свечками, в одну точку письма каменно устремлённых («насажены, как сельди в бочку» [12; 115] – рефрен присутствия людей на сцене в этом спектакле Мейерхольда). У самого Гоголя в последних сценах также подчёркнута одновременность, единство-одинаковость переживания резкой смены чувств (униженное подобострастие сменяется злорадством, а затем испугом и замешательством): чиновники ведут себя с синхронностью стаи рыбок,

в конце концов, расстраивающих свой строгий порядок перед лицом опасности. У Мейерхольда одновременность всё больше обретает черты монументальной каменности, которая из постоянной фиксации единого порыва, в конце концов, превращается в окончательное окаменение в последнем застывшем образе манекенов, и рядом с этими оболочками, мёртвыми личинами становятся живые герои, как возможность, как надежда. Показательно, что последний спектакль, который играли на сцене уже закрывающегося по приказу свыше театра Мейерхольда, был «Ревизор». Не тайну ли «Ревизора» хотели добыть из Мастера в застенках НКВД, когда его били, унижали всеми возможными способами? Приговаривая к расстрелу, каменный строй не знал, что не владеет и никогда не завладеет ни тайной, ни душой, ни даже мыслью в силу своей тотальной ограниченности; и если бы у стреляющего в Мейерхольда открылось второе зрение, он непременно бы увидел, что рядом с поверженным телом Мастера стоит живой режиссёр Мейерхольд.

Другому постановщику «Ревизора» И.Г. Терентьеву, ученику и оппоненту Мейерхольда, также не суждено было умереть своей смертью, его расстреляли в 1937 году. Спектакль Игоря Терентьева впервые был поставлен в Театре Дома Печати в 1927 году. Мастер аналитической живописи П.Н. Филонов вместе со своими учениками оформляли спектакль, одновременно с премьерой было назначено открытие выставки работ учеников МАИ в фойе театра. Марцио Марцадури в статье «Игорь Терентьев – театральный режиссёр» так пишет об этой огромной работе: «9 апреля «Ревизор» вышел на сцену, в новом Театре Дома Печати, в Шуваловском дворце. Филонов и его ученики украсили стены и фойе театра фресками и полотнами, представлявшими гигантских людей и зверей, которым некая фантастическая хирургия удалила кожу: в лицах и телах, проглядывались густые леса и светящиеся просторы полей. А. Сашин, А. Ландсберг, Н. Евграфов сделали декорации. По их же рисункам были сделаны костюмы в броских, эмфатических цветах, с изображением фигур. Каждый костюм давал намёк на персонаж, который в него облачался: трактирный слуга носил на спине изображение огромного красного рака, почтмейстер – конверты, марки, штемпеля по всему телу, робкие маргаритки украшали одежду одного жандарма, на одежде другого вырисовывались свинячьи морды, две земляничные ягоды были на плечах земляники, в то время как судья Ляпкин-Тяпкин носил на шею большущий ключ, аптекарь кружил с ночным горшком в руке, а Осип, слуга Хлестакова, всё время смотрел себе между ног, где болтались гирьки ходиков» [17; 55]. Что это были за костюмы, а также другие декорации к спектаклю рассказывает ученица П.Н. Филонова Т.Н. Глебова, участвующая в этой работе: «Костюмы представляли

собой балахоны из белой бязи (на каркасах), расписанные красками, иллюстрирующие характер каждого персонажа, и головными уборами были цилиндры – также расписанные. Зрелище было замечательное, всё было расписано, по белому фону — разноцветие. На заднике – страшные морды; по-нашему всё это имело смысл и символику. Характерными элементами постановки были большие чёрные шкафы, передвигающиеся и образующие различные комбинации. Их было довольно много, они были прямоугольные, односторчатые, и они то все враз открывались, то в них входили и выходили люди. (...) Шкафы переезжали, на них влезали действующие лица, передавали друг другу стулья. Сцена в трактире (знаменитая) между Хлестаковым и Осипом происходила так: Хлестаков сидел на шкафу, в цилиндре, а Осип снизу кидал ему стулья во время диалога (тог их как-то ставил...) [18]» [19; 127]. Уже в этих фрагментах истории ощущается связь и полемика с «Ревизором» Мейерхольда. Идеи-символы вещного мира — шкафы, в которых проводят немалую часть своей жизни герои, используя их по самым разным назначениям; или стулья, возней с которыми заняты действующие лица (*вспомним: «Без чинов, прошу садиться», «Прошу садиться», «Прошу покорно садиться», «Садитесь», «Садитесь, садитесь» и т.д. – рефрен Хлестакова-Ревизора у Гоголя*), – как будто заимствованы из спектакля Мейерхольда, но, в то же время, противопоставлены И. Терентьевым самой концепции Мейерхольда. Эти атрибуты брэнности и бюрократической системы взяты не из антиквариата, они не реальны, а условны, намеренно театральны. В отличие от учителя, вживающегося в текст, режиссёр Терентьев полагает, что современное искусство должно преодолевать текст. Если Мейерхольд только намечает фантазмагорию, включая в подчёркнуто реалистическую игру материализовавшиеся фантазии, или вводя символизацию как режиссёрский приём: например, превращая сцену объяснения в любви в танец, или вводя манекены в последнюю сцену; то Терентьев полностью превращает спектакль в фантазмагорию, через остранение прочитывая весь текст пьесы Гоголя. Сон городничего о двух «необыкновенных крысах», которые «пришли, понюхали и пошли» превращается в реальность: «по чёрному занавесу ползли настоящие! живые! дрессированные крысы. Доползли до самого верха и скрылись» [20; 43]. Лишь однажды используемый в «Ревизоре» комический приём: *Хлестаков, адресуя свои слова городничему, вдруг случайно отвечает и на реплику в сторону Артемия Филипповича, как будто слышит её* [21], – Терентьев делает законом новой фантастической реальности: героями слышится всё, что сказано в сторону, а «разговоры, наоборот, ведутся врозь» [22; 440]. Слышание мыслей друг друга превращает прибытие ревизора во всеобщую болезнь: ревизор оказывается внутри каждой головы, страх изобличения

возрастает до гомерических размеров. Говорение персонажей на разных языках, возможно, скрыто восходит к идее «перманентной революции», объединившей все народы в одной безалаберной губернии; соответственно такая концепция возводит «реvisора» в ранг тотального надсмотрщика над всеми народами. Власть оказывается безграничной. Создавая свой проект гоголевского текста, никак не соотносящийся с авторскими замечаниями, Терентьев в ещё более выраженной форме, чем Мейерхольд, превращает пьесу Гоголя в архетип, в миф – нечто существующее уже помимо автора, проблематизирующее жизнь и дающее повод в ней разобраться в те или иные критические моменты истории. Замечателен финал терентьевского спектакля: всё идёт по тексту Гоголя, Хлестаков уезжает, сцена поздравлений, почтмейстер приносит письмо, оповещение о новом ревизоре, немая сцена, на сцене вновь в качестве новоприбывшего ревизора появляется Хлестаков: «Поражённый молчанием и неподвижностью, он осторожно поворачивался, останавливался перед каждым персонажем, дёргал за фалды сюртуков, давал лёгкие щелчки и произносил ремарки для актёров. (...) В конце своего обхода после долгого вглядывания в лица жандармов, он обращался к публике, разводя руками, восклицал: «Немая сцена!» [17; 56]. Это была потрясающая находка, изобличение самой природы страха: «В Театре Дома Печати оказалось, что настоящий ревизор – сами ревизуемые, а ревизор со стороны – всё да Хлестаков, т.е. порождённая обывательской фантазией персона: бог, гений, деспот» [23; 306], – объяснял свою задумку И. Терентьев, раскрывая свою идею «вечного ревизора». Сам же Хлестаков превращался режиссёром в конце спектакля в автора пьесы, когда-то действительно сыгравшего своего героя, разыгрывая важного чиновника на станциях перекладных: принимаемый за высокое начальство Гоголь вместе со своими друзьями из Киева в Петербург доехал намного быстрее обычного. Почему Хлестаков превращается Терентьевым в автора? Возможно, по традиции футуристов новый Гоголь сбрасывал старого Гоголя с корабля современности, прозревая в самой идее ревизора от власти культивирование страха среди растительной жизни? А может быть герой-лицедей, принявший, в конце концов, обличье самого автора, был всё же не автором, а его жалкой тенью, стремящейся властвовать над текстом; и в этом было изобличение эпигонствующих нетворческих спектаклей-последней, насаждаемых ревизорами от идеологии? – В любом случае, это было разоблачение самой идеи тотального ревизора власти, тень которого висела надо всем; эта идея постоянно в разных формах репродуцировалась, насаждалась самим авторитарным обывательским способом существования: не будь Сталина, был бы кто-то, подобный ему.

«Ревизор» И. Терентьева поднимал не только тему страха и безграничной власти, вслед за Мейерхольдом, он продолжал тему рядящегося свинства, давая ей более широкое, философское звучание – как власти предметности, власти знака, власти имени, власти идеи над человеком. Обратимся снова к костюмам и тому, что было изображено на них: вещи представляют людей: красный рак, земляника, марки и конверты, замок, ключ, часы... У Мейерхольда человек затёрт как корабль в ледяных глыбах среди множества роскошных вещей, у Терентьева человек сам превратился в ходячую кучку вещей, обитающую среди множества шкафов. Эти чёрные шкафы-будки выполняют самые различные функции: от кабинета, будуара до отхожего места. Рядящееся свинство в терентьевском спектакле доведено до границ допустимого, спектакль вызывающе не приличен: это физиология со всеми отправлениями тела, утробными звуками, натуралистическими сценами страсти. Чего стоит один Хлестаков, под звуки «Лунной сонаты» Бетховена шествующий со свечой ... в уборную. В докладе в МОДПИКЕ И.Г. Терентьев так говорил о своём замысле: «Тема «Ревизора», одна из немногих тем, достойных современного театра. Давая законченную систему монархизма, «Ревизор», рассмотренный не в плане аналогии, а в исторической перспективе, позволяет построить спектакль об одном из сильнейших наших врагов – обывательщине. В спектакле будут скрыты исторические маски Ревизора, маски городничего, от Скотинина до Николая I и Пуанкаре, – и Хлестакова, принимающего под конец обличие Гоголя. В обывательщине сосредоточена сейчас система монархического существования – неограниченность, самодержавие и т.д., и против обывательщины поднимает театр свой голос. Текст «Ревизора» сохраняется без изменений и сценическое его осуществление идёт от овладения методом ШКОЛЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА» [24; 434].

Физиология обывательской жизни противопоставлена фееричному, праздничному, яркому языку культуры. О фееричности, праздничности и о проблемах, поставленных спектаклем, рассказывает статья С. Сигея «Игорь Терентьев в Ленинградском Театре Дома Печати» [20; 19-59], в которой собрано множество свидетельств того времени, позволяющих представить это удивительное действо. Перед нами предстаёт «плотоядный» Городничий (Тимохин), городничиха со стрекозиными крыльями,двигающаяся в танцевальном ритме (Мансветова-Лаврова); Бобчинский и Добчинский в огромных цветных цилиндрах – этих героев играли актрисы Инк и Модестова, причём Инк, «владея искусством чревовещания», «вела роль Добчинского на два голоса»; Хлестаков, представляемый Георгием Горбуновым, – как «высокомерная» «тщательно отлаженная марионетка»; трёхголовый Держиморда...

Стоит ли говорить, что спектакль вызвал бурю негодования, был освистан в прессе и прожил недолго, из сложившейся ситуации

это и так понятно: «Отрыжка футуризма, ненужная и вредная в наше время» (С. Воскресенский) [25; 8]; «Постановка Игоря Терентьева страшна своим безысходным упадочным мещанством» (реплика Б. Лавренёва похожа на агрессивно беспомощное: «Сам дурак» – ведь именно «мещанство» и разоблачалось в спектакле) [26; 441], «Выдумка Терентьева откровенно пошла мимо Гоголя» (А. Пиотровский) [22; 440], «Терентьев побил рекорд по обесмысливанию классиков» (А. Гвоздев) [27; 5]. Особенно яростно были приняты декорации школы П.Н. Филонова, через несколько спектаклей художник и соответственно художественное оформление были сменены [28]. Терентьев изменяет не только оформление, приближая его к историческому, но и сам спектакль: «От костюмов аналитических художников – к реальному историческому костюму, от заумных философствований – к первоклассному, по ясному замыслу, спектаклю», – уже хвалит, сменившая гнев на милость критика, постановку Терентьева (статья В. Мазинга «Ревизор» в театре Дома печати. Новая постановка» в журнале «Рабочий и театр»). Сколько в этой второй постановке было от самого И. Терентьева, а сколько от желания угодить разгневанной критике и публике, можно догадаться. В 1929 году в Херсоне в театре СОЗ (аббревиатура «Соціалістичне змагання»), в помещении Гостеатра имени А.В. Луначарского в октябре 1929 проходит премьера нового «Ревизора», это монтаж комедии Г.Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827) и гоголевского «Ревизора», спектакль носит название «Инкогнито». В книге С.М. Сухопарова «Старый Херсон Сергея Сильванского» [29], в главе «СОЗ в Херсоне» собраны отзывы об этом спектакле Терентьева, в одном из них раздосадованный журналист восклицает: «Для чого актори перекидають стільці? Для чого серед дії в "Інкогніто" [на сцену] виходить якийсь професор і щось говорити (не кінчаючи) про музику? Для чого робиться багато подібних трюків?» Вспомним, перекидывание стульев было и в первом терентьевско-филоновском «Ревизоре» Театра Дома Печати. Возможно, в постановку в Херсоне был перенесён отчасти именно первый замысел «Ревизора», он и здесь не имел успеха, «философствование» и заумный язык И. Терентьева не были поняты.

Как видим, скандал, связанный с постановками «Ревизора» Станиславским, Мейерхольдом, Терентьевым развивался по нарастающей. Обозревая события из нашего времени, можно сказать, что эти спектакли открыли почти неограниченные возможности театра: один и тот же текст, меняя акценты, обретал всё новые и новые смыслы, рождая скрытый диалог в искусстве: о свободе, о власти, о традиции, о культуре и бескультурии. Одна и та же пьеса обретала самые невероятные стилистические формы. Это выразил в ироничной форме

Н. Евреинов, создав в соавторстве с Гоголем свою пьесу «Ревизор» – «режиссёрскую буффонаду в пяти «построениях» одного отрывка». Пять постановок одного фрагмента из «Ревизора» – как первая, традиционная, так и четыре остальных, использующих новые стилистические, жанровые и языковые формы (не только театр, но и кино), – все призваны рассмешить зрителя. Если над старым стилем игры актёров в «Ревизоре» автор только слегка подсмеивается (грубоватая условность, бережное отношение к реквизиту, отражающееся на игре), то над новаторскими постановками потешается во всю свою творческую мощь. Каждая из революционных постановок, якобы представляемая учениками разных школ в искусстве, ставит задачей увидеть по-новому Гоголя, поставив во главу угла какую-нибудь из гоголевских мыслей, при этом «Ревизор» до неузнаваемости преобразуется.

В постановке по системе К.С. Станиславского слишком добросовестный и не слишком талантливый его ученик добивается во всём правдоподобия до такой степени, что искусство в растерянности отстывает. Часто в этой версии «Ревизора» ни действия не видно, ни слов не слышно, из-за звона колоколов, из-за того, что актёры в некоторых сценах сидят спиной к зрителям; зато переполненные разными звуками «паузы настроения», как положено по Станиславскому, щедро рассыпаны по всему спектаклю: во время них бесконечно бьют часы, звучит пастушеский рожок, кричат петухи, мычат коровы, ржут лошади, «скрипит гусиное перо и пыхтят лёгкие городничего», гремит связка ключей у Анны Андреевны, герои выразительно сморкаются в «вышитые необыкновенным узором платки», рыгают, барабанят по столу пальцами... «Необыкновенные исторические шали» и другие наряды «прилежной руки костюмера-археолога», живые щенки и мухи — всё это призвано передать реальность времени, места и действия, вот только самого театрального действия почему-то не получается. Видно, всё-таки дело не только в «паузах настроения» и не в системе Станиславского: спектакль перестаёт быть искусством и становится простой имитацией жизни.

Зато следующая гротескная постановка в манере Макса Рейнгардта, якобы переработанная Гуго фон-Гофманстале, уносит гоголевский «Ревизор» к назидательным аллегориям барокко: «В основание же всей постановки положены следующие слова Гоголя из «Театрального разъезда»: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё её продолжение. Это честное, благородное лицо был смех. (...) Режиссёр решил успокоить тень великого писателя, выпустив наконец желаемое лицо на сцену в виде очаровательной девушки, в кругу неизменных подруг своих сатиры и юмора. Все босиком, опять-

таким на основании слов самого Гоголя: «Многое бы возмутило человека быв предоставлено нагоде своей, но озарённое силой смеха несёт оно уже примирение в душу» [30; 22].

Открывает пьесу символическая пляска Смеха, Сатиры и Юмора. Мнимый «Гуго фон-Гофмансталь», подражая настоящему Гуго фон-Гофмансталу, создавшему стилизации средневековых мистерий, вольные переработки античных трагедий, – превращает текст Гоголя в бойкие стихи, похожие на частушки ..... Новый, выведенный из гоголевских комментариев, персонаж – Смех – также имеет свои слова, они в качестве морали завершают постановку:

Смех.

Ха, ха, ха, ну, городничий!

Ха, ха, ха, ну, брат, стой!

Не спасёт и тьма обличий,

Коль ты взяточник душой!

После чего продолжается «пляска Смеха, Сатиры и Юмора вокруг сконфуженного Городничего» [30; 22-26]. Как отмечает комментатор, в постановке в полной мере отразилась школа великого режиссёра Макса Рейнгардта (*«маг, волшебник и величайший в Германии авторитет по театральному делу»*, – так называл Рейнгардта в *«Театральных очерках. Письмах о театре» Л.Н. Андреев*): «К постановке применены все излюбленные приёмы великого новатора немецкой режиссуры. Цирковая планировка с лестницей, рассчитанная своей грандиозностью на театр пяти тысяч, появление действующих лиц из зрительного зала, перемещение места действия под открытое небо и т.д.» [30; 22]. Но высокое в кривом зеркале становится низким, то же произошло с высоким неоромантическим и барочным стилем Рейнгардта и Гофмансталя.

Ещё дальше, в символическую мистерию, ведёт зрителя «Мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга». Исходя из буквального понимания гоголевских слов из «Развязки Ревизора»: «Ну, а что, если это наш душевный город и сидит он у всякого из нас?.. Страшен тот ревизор, который ждёт нас у дверей гроба»; «в этом городе, по словам Гоголя, “бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, и городничий – сам нечистый дух”», – режиссёр, ученик Гордона Крэга, видит происходящее «Ревизора» в преисподней. Итак: «Сцена представляет собой беспредельное пространство, окружённое сукнами... На заднем плане тянутся ввысь символическая каланча и две огромные трубы, залитые мертвенным светом. На авансцене, у порталов, Свистунов и Держиморда, в виде крылатых ангелов трубят в публику, потом в обратную сторону, затем в кулисы и наконец в друг друга. Вдали раздаётся печальная музыка органа, под которую медленно

входит слева Городничий, или, как толкует Гоголь «справедливее сам нечистый дух», за ним Ляпкин-Тяпкин, Земляника и др. в образах «бесчинствующих страстей». Некоторые в масках, другие сплошь закутанные в чёрные плащи...». Явление «в белых покаянных платьях» Анны Андреевны и Марьи Антоновны также способно вызвать шок: они входят плача, «простирая в отчаянии руки» «под за душу хватающую мелодию скрипки». Замогильно-заунывный язык действительно достигает неотразимого эффекта: но не «смех сквозь слёзы», как должно быть по замыслу Гоголя, а смех до слёз выносит «Ревизор» в иную плоскость видения, чисто комическую.

Последняя кинопостановка в духе Макса Линдера переносит «Ревизор» из жанра трагедии в противоположный жанр: «сильно-комической комедии». Взяв на вооружение все гоголевские трюки (например, одевание в спешке Городничим фуляра от шляпы на голову), добавив к ним убыстрённый темп и трюки немного кино, автор получает кино-театро-версию нового «Ревизора».

«Кривое зеркало» – оно и есть кривое зеркало: смещая реальность, оно изучает и излучает её в своих выпукло-вогнутых изгибах, нелепое возводя в свой закон. Н. Евреинов, создавая пять версий «Ревизора», выбирает позицию стороннего наблюдателя: трудно определить с кем автор, с традиционалистами или новаторами, выступает он против эпигонского «кривозеркалья», упрощающего методы школ мастерства, или его смех направлен против самих мэтров, придумавших и поставивших такие спектакли, в которых классика теряет свою подлинность документа, искажая замысел автора? Заметим, и экспериментирование К.С. Станиславского, и Г. Крэга с его концепцией «театра сверх-марионетки», поставившего в 1911 г. вместе со К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким «Гамлета» в МХТ, и «властелина театральности» Рейнгардта и религиозного мистика Гофмансталя советская критика не жалуется за этот самый мистицизм, за символизм [31], за оторванность от жизни и прочие, выдуманные идеологией прегрешения [32]. В предисловии Н. Евреинов говорит о том, что новые версии классических текстов надо рассматривать как самостоятельные произведения, и из этих слов вроде бы следует, что новому мифотворчеству открыта дорога. Но во втором предисловии звучат настораживающие фразы, направленные уже не против конкретных постановок, а против самих новаторских методов: «Дело не в именах, конечно, а в соревновании разных методов постановки, резко отличающихся друг от друга и в то же время сходных в одном, самом важном отношении: – произведение автора становится одинаково неузнаваемым при всех этих методах»; «сначала мы представим «Ревизора» в том виде, в каком он разыгрывался до кризиса современного театра. После этого публике будет вполне ясно, сколь далеко шагнула современная режиссура и сколь далеко она

ещё может шагнуть, если, разумеется её не остановить» [30; 11-12]. Что остановить? Станиславского, Мейерхольда, Герентьева, Гофманшталя, Рейнгардта, Крэга, кинематограф? Новое прочтение классики? Или школы нового мастерства? Или бессильное эпигонство способное умертвить всё живое? – Скорее всего, последнее, потому что всё остальное – уже свершившийся факт культуры. А может быть Евреинов обуюян страхом пушкинского Сальери: «Что пользы, если Моцарт будет жить?» и предлагает предать забвению всё рождённое? Ясно одно, автор нового «кривозеркального» «Ревизора» стоит, исполненный сомнений, перед только возникшим, но уже активно утвердившим себя явлением культуры – рождением нового мифотворчества, связанного с интерпретацией текста. Н.Н. Евреинов прозревает действительно существующую опасность этого пути – выхолащивание смысла ради трюкачества – действительно, об этой угрозе уже как свершившемся факте с болью скажет в своём интервью журналу «Винер» в декабре 1981 года знаменитый актёр, режиссёр Оскар Вернер:

– После Камю сегодня можно только бунтовать или покоряться, однако я бунтую, так как опираюсь только на себя. Я старомодный человек, сохранивший верность своим идеалам. Я пришел в театр, чтобы играть пьесы великих мастеров: «Гамлет», «Торквато Тассо», «Дон Карлос», «Коварство и любовь». Я родился в тот месяц, когда и Лютер. И я настоящий протестант. Я протестую против сегодняшней бездуховности. Когда ребенок держит горящую спичку возле бочки с бензином, то он за это не отвечает. Однако когда трудиться всю долгую жизнь, стараясь защитить благородство духа, совершенство чувств, то нельзя участвовать в тех осквернениях, которым сегодня подвергаются классические произведения. Это было бы примитивнейшим коллаборационизмом. (...)

*– Неужели нет ни одного немецкого театра, где вы хотели бы работать?*

– Нет. Макс Рейнгардт сказал однажды: «Театр, покинутый добрым духом, – трагическое ремесло, убогая проституция». Мы живем в век экскрементов. Нет больше театра, где я хотел бы играть. От Бургтеатра до немецких сцен все происходящее в театре – это надругательство над классикой, настоящий позор. Там переписывают «Фауста», где Маргарита уже в прологе появляется на небе, тут семидесятилетняя Офелия играет сцену сумасшествия. Если бы Гёте и Шекспир хотели такого, они бы сумели это сделать. Лично я не позволю нахалу режиссеру навязывать классике такого рода прочтение. Уже давно мой большой друг Вернер Крауз пророчил гибель режиссуры. Хотя тогда еще был жив Макс Рейнгардт. Но что можно сказать сегодня, видя такую распродажу? [33].

Обратим внимание на имя Макса Рейнгардта, оно названо среди тех, с позиций высокого искусства которых и осуждается «надругательство над классикой», в то время как Н.Н. Евреинов в 20-ые годы относит того же самого Рейнгардта с его школой в стан надругающихся над классикой. Быть может, проблемы просто не существует в этом круговращении приоритетов времени? На самом деле она есть, и она состоит не только в свободе, которую себе позволяет ставящий классику, но и в факторе места и времени. Возвращаясь к 20-ым годам в Страну Советов, важно отметить, что новое мифотворчество, отстаивая права свободы, было оппозицией официальной идеологии. Создавая свой гетаке классики, приспособливая её к государственной доктрине, соцрежим как огня боялся любых вольностей: что позволено Юпитеру, не позволено быку. Над искусством в роли цензора стояло официальное литературоведение и искусствоведение, сверяя всё возникающее в культуре с государственными установками, борясь со свободой как таковой. В этих условиях строгой цензуры на рождающееся слово, приспособливания классики к государственным нуждам оставался какое-то время свободным путь интерпретации классики и диалога с классикой на территории самого текста. Идущие этим путём одновременно и собирали и преодолевали текст с позиций своего времени. Не на одной гипертрофированной гоголевской идее, потерявшей целое Гоголя и целое гоголевского времени, строились концепции спектаклей Мейерхольда, Терентьева; но даже если б это было так, их роль в культуре этого времени не уменьшилась бы: новый миф текста выступал как самостоятельный текст, вобравший в себя страсти времени, претворивший их в сияние искусства. Поскольку доктрина текста при соцреализме стала тюрьмой, оставалось, напрягая интонационные и другие смыслы: *многозначность слова, рождающую подтекст; или неожиданные ассоциативно возникающие созвучия, звучания, перекombинации морфем, возможные опечатки*, – искать выхода из навязанной доктрины текста – собственно мёртвого штампа, поработившего искусство – в свободное пространство духовной жизни. Уход от канона порождал много замечательных открытий.

Эпидемия «Ревизора» коснулась не только театра, гоголевские герои перешагнули рамки пьесы и пошли путешествовать дальше. Одна фамилия из «Ревизора», изменив одну гласную, становится именем главного героя романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929), романа о литераторе, о литературе, о жизни, «переведённой» в литературу, о власти и идее «ревизора», полонившей жизнь. Свистонов гоголевского «Ревизора» – эпизодическое лицо, появляющееся

один раз в пьесе: городничий приказывает Свистунову и Держиморде охранять спящего Хлестакова и не пускать к нему просителей. Свистонов К. Вагинова – это как бы пародия автора на самого себя. Усиленные поиски прототипов, начавшиеся после романа «Козлиная песнь» (1927), превратили его в сплетничество; досужие забавы уводили от самого романа, от его текста, замысла, идей, образов. Т.Л. Никольская в статье «Константин Вагинов, его время и книги» приводит запись из дневника литератора И. Басалаева: «Много разговоров о «Козлиной песни» Вагинова, герои списаны чуть ли не со всех ленинградских писателей и поэтов, начиная с Блока и Кузмина и кончая Лукницким. Интерес к книге, разумеется, обострённый, втихомолку подсмеиваются друг над другом. А Вагинов ходит со скромным видом великодушного победителя» [34; 9]. Возможно, эти события и послужили толчком к созданию образа писателя Свистонова, все вещи которого «возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [35; 65], из списанных реальных личностей. Героев своих книг Свистонов берёт из жизни и «переводит» их в литературу со всеми подсмотренными мелочными, большей частью унижительными подробностями их жизни. К.К. Вагинов (Вагенгейм) был сыном жандармского офицера Константина Адольфовича Вагенгейма, отсюда фамилия: жандарм Свистунов у Гоголя – писатель Свистонов, проживающий по роману в точности там, где жил и сам Вагинов. На этом связь с прототипом-автором заканчивается и начинается связь с литературой и гротескно воспроизведённой современностью.

Думается, что встреча в одном романе двух преобразившихся гоголевских героев – Свисту(о)нова из «Ревизора» и Куку из восьмой главы первого тома «Мёртвых душ» (вспомним, в толпе галопирующих на балу у губернатора был «француз Куку») – произошла не без посредничества В.Э. Мейерхольда. Именно Мейерхольд в свою версию «Ревизора» приводит «галопад» из «Мёртвых душ», словно заочно познакомив двух будущих героев романа «Труды и дни Свистонова». Вагинов идёт по стопам Гоголя, не только вводя гоголевских персонажей в свой роман, но и откровенно используя гоголевский способ повествования – гротескную символизацию жизни, но с этой точки соединения начинается следующий за ней момент отрыва, преодоления. Обратим внимание, что в стиле «гротескной символизации жизни» ведётся повествование как автором романа, так и Свистоновым. В художественном методе Свистонова гоголевская гротескная символизация жизни, обращённая на конкретных людей, становится смертельным оружием: «Совершив духовное убийство,

Свистонов был спокоен. “Это произошло согласно определённым законам, – думал он. – Куку был ненастоящий человек. Я поступил безнравственно, воспользовавшись им для моего романа. Во всяком случае, не следовало ему читать до окончательной отделки, до возведения его в тип. Он верил в меня, в мою дружбу. Поступок мой неэтичен, но Куку неожиданно явился ко мне на квартиру, у меня не было выхода. Это было всё же невольное убийство”» [35; 219]. Куку, узнав себя в образе Кукуреку, «спустился в настоящую ад»: он больше никуда не ездил, переехал в другую часть города, заперся в своей квартире, разорвал отношения с Наденькой, поменял свои привычки на противоположные. Но это его не спасло, а, напротив, ввергло в ещё большее уныние: там, в другой квартире, в другом облике «Иван Иванович почувствовал самое ужасное: что, собственно, он стал получеловеком, что всё, что было в нём, у него похищено. Что остались в нём и при нём только грязь, озлобленность, подозрение и недоверие к себе» [35; 218]. В зеркале суда отражается не только подсудимый, но и сам обвинитель, а также его судьба: Свистонов, исчерпав все тайны жизни и тайны человеческого характера, становится персонажем своих книг: «Он чувствовал, как вокруг него с каждым днём всё редет. Им описанные места превращались для него в пустыри, люди, с которыми он был знаком, теряли для него всякий интерес. Каждый его герой тянул за собой разряды людей, каждое описание становилось идеей целого ряда местностей. Чем больше он раздумывал над вышедшим из печати романом, тем большая разрежённость, тем большая пустота образовывались вокруг него. Наконец он почувствовал, что он окончательно заперт в своём романе» [35; 261]. Автор относит эти слова не только к Свистонову, здесь испытывается и сама гоголевская идея суда, ревизора, стоящего над людьми, – идея критического реализма, критической типизации, утвердившаяся в 30-ых годах XIX века. В 20-30-ые годы XX века, когда жандарм был приставлен к каждому и суд стал повседневностью, эта идея приобрела иные акценты. На первый взгляд, ввергая Свистонova в мир им самим созданный, Вагинов идёт по стопам того же Гоголя: обезумевший Чартков из повести «Портрет», ради денег окончательно принявший в себя злобный дух Ростовщика, все человеческие лица вокруг себя начинает видеть как портреты Ростовщика с живыми, злобными глазами. Но разница всё же есть, позиция автора в «Портрете» надмирная, позиция Вагинова – внутри пути героя, он показывает не суд над героем, а тупик пути Свистонova, чьи принципы жизни обращаются против их создателя. Гоголь восклицает: «Воздасться!»; Вагинов показывает, к чему приводит такой путь. В первом случае звучит одновременно и могущество, и бессилие; во втором – осознание. Свобода по Гоголю – это произвол: написавший

портрет Ростовщика художник-самоучка также попадает под власть злобного духа, поэтому ревизор, учитель, наставник, книга наделяются атрибутами власти. Вагинов не авторитарен, он исходит из того, что путь развития человека может быть только путём свободы. Гротеск и карикатурность, характерные для стиля Вагинова, несомненно выросли из гоголевского стиля, но это не взгляд сверху, а взгляд изнутри нераскрывшихся возможностей, не рождённых в иное жизни, погрязших в земном. Мы ещё вернёмся к гоголевскому интертексту в романе «Труды и дни Свистонова», но пока нам необходимо выявить ещё нескольких участников этого контрапункта.

Свистонов – это не только интертекстуальный диалог с Гоголем, это и диалог с Достоевским. Следовательский раж писателя Свистонова превращает его в Порфирия Петровича из «Преступления и наказания», с его вкрадчиво-добродушно-настойчивым допрашиванием, с его авторитарностью. Зайдя в гости к Психачёву, Свистонов ведёт себя как пришедший с обыском:

«Свистонов взял со стола карточку.

– А это вы ребёнком?

– Будьте как дома, осматривайте.

– А в переписку свою дадите заглянуть? Письма к вам, от вас письма – всё это очень интересно. Можно открыть? – спросил Свистонов, подходя к шкафу» [35; 220].

В разговоре с милиционером Свистонов выглядит следователем, а милиционер допрашиваемым: «Часто сидел Свистонов с милиционером, покуривал и беседовал с ним о стихах, затем вместе они принимались ходить по улице, заложив руки за спину. Деревья синели, милиционер рассказывал о том, как хорошо у них в деревне, какие у него чудные там яблони и сколько пудов сушёных яблок заготавливают дома, какие существуют антоновки, как можно привить к берёзе, дубу, липе веточки от одной и той же яблони и как различаются яблоки по вкусу в зависимости от того, к какому дереву привиты веточки. Рассказывал, как добывают муравьиный спирт, как томят муравьёв в мешочках и выжимают сок. Свистонов спрашивал, какие у них в деревне порядки, как насчёт суеверий, имеется ли изба-читальня и какова там половая жизнь молодёжи. (...) Так сидели они подолгу на скамейке под воротами. Милиционер рассказывал всё, что взбрёт ему в голову, отвечал на расспросы Свистонова, а Свистонов при свете домового фонаря записывал» [35; 242]. Милиционер и писатель как будто поменялись местами, милиционер обладает даром художнического видения, Свистонов – бездушный сыщик, холодный, лишённый фантазии, мир его произведений и отражает этот, обращающий всё в камень, взгляд василиска. Свистонов представляет себя Вергилием, сводящим души дачников в Ад, и там: «Вообразите (...) некую

поэтическую тень, которая ведёт живых людей в могилку. Род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведёт их в ад, а дачники, вообразите, ковыряют в носу и с букетами в руках гуськом за ним следуют, предполагая, что они отправляются на прогулку. Вообразите, что они видят ад за каким-то холмом, какую-нибудь ложбинку, серенькую, страшно грустенькую, и в ней видят себя голенькими, совсем голенькими, даже без фиговых листочков, но с букетами в руках. И вообразите, что там их Вергилий, тоже голенький, заставляет плясать под свою дудочку. В вечернем сумраке голос Свистонова крепчал» [35; 184]. Но Свистонов – не Вергилий, а лишь худший вариант Павла Ивановича Чичикова. Разница между этими авантюристами в том, что один наживается, собирая мёртвые души, а другой перед этим их ещё убивает, полагая, что «литература по-настоящему и есть загробное существование» [35; 184]. И один, и другой, несомненно, обладают определёнными талантами: «Свистонов работал. (...) Переводил живых людей и, несколько жалея их, старался одурманить ритмами, музыкой гласных и интонацией. Ему, откровенно говоря, не о чем было писать. Он просто брал человека и переводил его. Но так как он обладал талантом и так как для него не было принципиального различия между живыми и мёртвыми и так как у него был свой мир идей, то получалось всё в невиданном и странном освещении. Музыка в искусстве, вежливость в жизни – были щитами Свистонова. Поэтому Свистонов бледнел, когда совершал бестактность» [35; 206]. Особенное удовольствие доставляло Свистонову окарикатуривать самого себя и подхватывать и развивать сплетни о самом себе: «И тогда заохают все вокруг: «Смотрите, как он честит себя», – и понесутся слухи, один другого удивительнее. А Свистонов ещё увеличивает сплетню» [35; 210]. У Свистонова есть, несомненно, поклонники: «Он нёс наполовину готовое отображение Куку, свёрнутое в трубочку, в общество ещё молодых сплетников и сплетниц. (...) Коллектив сплетников считал себя истинным ценителем литературы. Поймает какого-нибудь писателя и попросит доставить удовольствие. Писатель, предполагая, что он читает людям по простоте душевной, и прочтёт. И сияют глаза у сплетника, и весь он расцветает. И хлопает писателя игриво по плечу: “Я узнал: Камадашева, несомненно, Рамадашева, а конструкция вашего произведения похожа на конструкцию Павла Николаевича”. И писатель, оглушённый, сидит. “Опростоволосился, – думает он, – на кой чёрт я им читал”» [35; 211]. Но так думают другие писатели, не Свистонов: общество трупоедов – это его общество, он в нём чувствует себя как дома: «Свистонов поцеловал каждой сплетнице ручку, пожал руку каждому сплетнику, устроился за столиком поудобнее. (...) Все начали внимательно слушать. Время от времени возникало хихикание, перешёптывание. Узнавали своих

знакомых, некоторые не узнавали. Тогда спрашивали друг друга на ухо: «А это кто?», и лица становились озабоченными. И, наконец, как молния, блистала догадка, и они опять принимались перешёптываться. Окружив толпой Свистонова, они выражали ему своё восхищение» [35; 211-212].

Собрание Свистоновым на кладбище фамилий для своих творений приобретает в свете всего вышесказанного также особую знаковость. Примечательна также встреча Свистонова с «фельетонистом», разговаривавшем со священником и «изображавшем на своём лице веру, надежду и любовь»; эта сюжетная ситуация перекликается (кладбище, фельетонист) с ситуацией рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок», где писатель, используя материалы «злословия», также изобразил себя через мир своих героев в искажённом, пародированном виде: в образах полуразложившихся трупов и сумасшедшего фельетониста в рассказе «Бобок» запечатлены персонажи книг Достоевского, отождествлённые с их создателем, а также он сам и факты его творческой биографии, взятые в претворённом виде из прессы, из романа П.Д. Боборыкина «Жертва вечерняя» (пасквиле на Достоевского). Вагинов понял истинный подтекст рассказа «Бобок»; можно сказать, в романе «Труды и дни Свистонова» пародия на самого себя К. Вагинова встретилась во времени с пародией на самого себя Достоевского в «Бобке». Но Вагинов не согласился с позицией писателя, представившего себя в рассказе «Бобок» только как жертву обстоятельств, это читается из концепции его собственного «фельетониста», изображённого в пятой главе «Свистонова». Обратимся к этому эпизоду: фельетонист по просьбе Свистонова с радостью делится с ним «материальчиком относительно...» какого-то лица, но просит не использовать его, так как он сам хочет сделать это лицо героем своей авантурной повести, при этом сплетник, не ожидая того, сам попадает в ловушку:

– Слушайте! – и у фельетониста загорелись глаза. Он осмотрелся и, заметив старушку, стал шептать на ухо Свистонову.

– А не уступите ли вы мне батюшку и себя? – спросил Свистонов, окончательно прощаясь. – Я возьму и кладбище, и цветы, и вас обоих.

Фельетонист поморщился.

– Андрей Николаевич, – сказал он. Этаким пакости я от вас никак не ожидал. Я отнёсся к вам со всем доверием. Вы обманули моё доверие [35; 236-237].

Какие факты творческой биографии Достоевского могли превратить его самого в сплетника?

– Полемика с Салтыковым-Щедриным в «Щедродарове» и

других статьях журналов «Время» и «Эпоха»? – Но это была именно полемика разных партий, она не выходила за рамки журналистской деятельности.

– Изображение в Фоме Опискине позднего Гоголя времён его «Выбранных мест из переписки с друзьями»? – Но почему надо непременно полагать, что это сам Гоголь, а не полюбившийся претенциозному Фоме витиеватый стиль позднего Гоголя, где самоуменьшение и гордое назидание идут рука об руку (напомним, и тексты, и письма, и биография, и воспоминания о Гоголе уже хорошо известны читателю), ведь Фома лицедействует, принимая на себя облик то великого писателя, то великого революционера, пострадавшего за правду «в сорок не в нашем году» [36; 27]; напомним также и тот неоспоримый факт, что Достоевский любит Гоголя [37], о чём не раз писал в своих статьях, но не любил «Выбранные места из переписки с друзьями», о чём также много свидетельств в его статьях и дневниках.

– Быть может, «великий писатель» Кармазинов и Степан Трофимович Верховенский, в которых воплотились якобы некоторые черты характера И.С. Тургенева [38] и факты его биографии? – Подобные расправы были чужды Достоевскому, об этом он не раз заявлял [39; 372-419], что касается идейных разногласий с Тургеневым по поводу западничества и нигилизма, то они, несомненно, воплотились: в пафосе отрицания нигилистов, в презрении к России западников Достоевский, не без основания, видит корень будущих бед России. – Словом, поводы нашлись, и прототипом сплетника-фельетониста, беседовавшего с батюшкой и «изображавшего на своём лице веру, надежду и любовь», мог оказаться и сам Достоевский. С «Бобком» связан и особый стиль Вагинова. Как и в пародии на самого себя Достоевского: «бобы» – то есть, по Далю, «детские игрушки», «балушки», куклы, «рожи» (в переводе с французского bobine – *рожа*) писателя Достоевского играют в его театрике-«бобке»-балаганчике [39; 372-419]; так и многие герои «Свистонова» и других романов Вагинова воплощают, часто в утрированном виде, особенности характера самого писателя: как девица Плюшар, Вагинов любил танцевать старинные танцы; как Свистонов – собирал редкие старинные издания; как Торопуло из «Бамбочады» – Вагинов также поражал знакомых экзотическими рецептами. Его герои, как и в «Бобке» Достоевского, в определённом ракурсе выглядят как размножившийся в кривых зеркалах сам автор. На этом связь с Достоевским не заканчивается. Переписка Свистонова с Леночкой, женой и по мощницей в творческих делах, обитающей в Старой Руссе, ведёт историю Свистонова по канве семейных отношений Достоевского с Анной Григорьевной; в Старой Руссе, как помним, находилась дача Достоевских, которую писатель называл «местом физического и

нравственного отдохновения». Правда, у Вагинова в романе в Старой Руссе обитает только Леночка, возможно, намёк на то, что Леночка, собирая и комплектуя материал, являясь справочником для Свистонова, становится своеобразным alter ego писателя, её потакающая всему «глухонемота» роднит с действительно глухонемой любовницей Свистонова – Триной Рублис, с которой Свистонов любит откровенничать – не потому ли, что она ничего не слышит и ответить не может?

Напрашивается ещё одна рискованная параллель с персонажами Достоевского – Иван Карамазов: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [40; 129]. Не по этому ли принципу строится повествование в романе Вагинова? Свистонов – в высшей степени неприятная личность – расправляется со всеми героями, не блещущими ни красотой, ни особыми добродетелями, а затем повествователь расправляется уже с самим Свистоновым, ведь взгляд повествователя по степени злости не уступает Свистонову? Отличается ли взгляд повествователя в «Свистонове» от взгляда самого Свистонова? И где здесь писатель Вагинов? На этот вопрос нам и предстоит сейчас ответить.

Повествование «Трудов и дней Свистонова» – это явно гротескный стиль «Ревизора», первого тома «Мёртвых душ» – или, как его определяет К. Вагинов, – «бамбочада»: «Бамбочада – изображение сцен обыденной жизни в карикатурном виде. Г. Ван-Лир, прозванный il Bamboccio (калека), в XVII в. славился такого рода картинами», – сообщает Художественная энциклопедия Ф.И. Булгакова, это научное определение становится эпиграфом к следующему роману К.К. Вагинова, под тем же названием – «Бамбочада». Карикатурность в «Свистонове» оспаривается неожиданными выплесками истинного, духовного или душевного (если, конечно, это живо в человеке); бесспорный отрицающий идиотизм гротескной маски тогда даёт трещину, сквозь которую брезжит свет настоящего человека, это каждый раз происходит как бы случайно, вопреки гротескному стилю повествователя. Так открыв множество комических, даже идиотических чёрточек Куку, после чего Куку превращается в безусловное тщеславное ничтожество, повествователь-«второй Свистонов» начинает освещать события, в которых читатель, вопреки приметкам и оценкам автора-повествователя, видит Куку совершенно с другой стороны: Куку, в отличие от Свистонова, переписывающего книги, действительно коллекционирует и серьёзно интересуется литературой, готов по любому поводу прочесть лекцию; это главное в Куку, проявившееся как бы мимоходом, обращает приметки и оценки автора-повествователя в шумовой фон, не имеющий существенного значения. То же происходит со многими другими героями: Психачёвым, старичками Татьяной Никандровной и Петром Петровичем – «второстепенными фигурами»,

как их классифицирует Свистонов, – жизни этих героев вопреки повествователю начинают воевать с текстом о них. Стиль «бамбочада» в «Свистонове», пытаясь завладеть жизнью, в конце концов, от неё отступает. Обратим внимание, подобное произошло с Плюшкиным, когда трагическая история жизни героя отодвинула на второй план карикатуру и сарказм Гоголя [41]. Писатель Вагинов начинает использовать это литературное происшествие, случившееся с Гоголем, этот диссонанс стилей (*гротескная символизация рядом с психологическим реализмом создаёт «скрежет», готовый сорвать весь замысел*) как способ изображения, находя для этого столкновения более приемлемое сочетание. В «Свистонове» Вагинов проводит необходимую границу, оставляя жизнь жизни, а искусство – искусству. В следующем романе «Бамбочада» всё уже происходит не на лезвии бритвы, а в едином пространстве игры: Торопуло и Евгений – это почти мифологические образы, не как бы гротескно переписанные из жизни живые люди, а созданные искусством со всей его затейливостью и фантазией. Писатель это делает с особой тщательностью, как бы давая урок художественного мастерства: через почти мифологические образы сквозит реальность. Итак, Вагинов отказывается от роли жандарма, ревизора жизни, перенося акцент с субъекта на объект – не кто, а что критикуется; не с кем, а с чем воюет художник – ставя в истории исканий критического реализма точку.

История «Ревизора» в 20-30-ые годы XX века ведёт нас дальше. Следующая остановка – фантастический рассказ «Ревизор» «серапионова брата» В.А. Каверина, который создал это произведение, по его собственным словам, находясь под впечатлением Мейерхольдовского «Ревизора», и даже подарил своё произведение режиссёру: «Мне смертельно хотелось, чтобы этот рассказ прочитал Мейерхольд», – вспоминал писатель в своей статье «Гоголь и Мейерхольд» [42; 152]. В духе фантазий Гофмана и Гоголя написанный рассказ Каверина абсолютно точно отражал ситуацию времени. По прочтении «Ревизора» В.А. Каверина, понимаешь, что абсурд в искусстве XX века родился не столько из головы художника, сколько из абсолютно абсурдной ситуации в жизни. Абсурд – это не плод послевоенного искусства, это ситуация жизни XX века. А. Платонов, «чинарь» Д. Хармс, «серапионовы братья» Л. Лунц и В. Каверин претворили этот абсурд жизни в абсурдистский язык своих произведений. Абсурд, который увидел В. Каверин в своём времени, можно назвать «синдром ревизора», «синдром надзирателя»; это те «трихины» из сна Раскольникова, превратившие всё человечество в сумасшедший дом, после заражения которыми каждый начинал считать себя единственно «умным и непоколебимым в истине», уничтожая всех инакомыслящих. Но, не смотря на то, что корни этой

истории находятся глубоко в прошлом, история В. Каверина не только современна, но и предвосхищает будущее. Как «Замок» Ф. Кафки, как фильмы Алена Рене [43] или Дэвида Линча, история имеет замкнутую структуру лабиринта, из которого не способна вывести нить Ариадны. Безысходность «Минотавромахии», из лабиринта которой нет выхода, прослеживается в картинах и текстах 1920-30-ых годов. Во Франции в 1933–39 гг. издаётся литературно-художественный журнал «Минотавр», постоянная тема его обложек (репродукции С. Дали, П. Пикассо): смерть с черепом-головой быка. В 1934 году в Брюсселе (Бельгия) проходит художественная выставка под тем же названием «Минотавр».

В горячечном бреде повести Д. Хармса «Старуха», в его же пьесе «Елизавета Бам», которая завершается началом, создавая замкнутую в самой себе абсурдную систему лабиринта, а также во многих сценках Д. Хармса абсурдная ситуация главенствует над беспомощным и «беспомощным» («И беспомощный голос человека») героем. Ни о какой нити Ариадны речи нет ни в рассказах и романах А. Платонова, ни в экспрессионистских текстах Л. Лунца: в его пьесе «Город правды», в сатирическом рассказе «Исходящая», в киносценарии «Восстание вещей», повергающих читателя-зрителя в кошмар безысходного лабиринта, мы этой спасительной нити не найдём. Нет её и в «Ревизоре» В. Каверина. Та часть мифа о лабиринте Минотавра, которая повествует о Тезее и нити Ариадны, как будто утеряна, забыта, отмерла, хотя тема лабиринта и Минотавра звучит в полную силу. П. Пикассо просто одержим этой темой, изображая сотни историй корриды и лабиринта Минотавра – противостояние Минотавра и жертвы, Минотавра и Тезея, Минотавра-быка, тореро и лошади – как персонажей одной трагедии: Бык оторвал голову торeadору и прободал коня (П. Пикассо «Бой быков: смерть торeadора», 1933); Минотавр насилует женщину («Минотавр и женщина», Париж, 1(5) сентября 1936), или наоборот, Минотавр спасает женщину («Минотавр в одну барку спасёт одну женщину или Сирены, обнажённая и Минотавр», Париж, март 1937); женщина убивает влюблённого Минотавра, показывая ему в зеркале его отражение («La fin d'un monstre», Париж, декабрь 1937); семь вариантов «Минотавромахии» в 1935 году: женщина-ребёнок протягивает в одной руке цветы поверженной убитой женщине-торерос, а в другой – зажжённую свечу Минотавру, который рукой загораживается от её света (свет – прояснение сути вещей?), слева – лестница, по ней поднимается человек – Тезей, оглядываясь на происходящее; наверху, в окне, обнявшись, два ангела (П. Пикассо «Минотавромахия», Париж, март-апрель, 1935); среди кричащих, молящих поверженных, раздавленных террористической бомбой

людей в «Гернике» (1937) П. Пикассо – вновь ревуший бык и конь, у которого вырастают клыки и шерсть волка; среди множества этюдов к «Гернике» есть и такой сюжет: конь повержен, обузданным быком правит крылатый конь («Герника», Этюд II, Париж, 1 мая 1937 г.). В 1936 году в творчестве Пикассо уже начинает звучать тема крылатого Минотавра-стервятника, разрабатываемая в послевоенные 40-50-ые годы в серии рисунков и картин «Война и мир» (здесь в образе Войны, сеющей смерть, соединится несколько образов – совы или в других вариантах хищного стервятника, Минотавра, обретшего крылья, и тевтонского рыцаря в рогатом шлеме). Крылатый Минотавр появляется на картине-экране Пикассо к драме Романа Роллана «14 июля», которая называется «Оболочка Минотавра – костюм Арлекина» [44] (Париж, 1936 год): здесь Пикассо противопоставит жестокой силе Минотавра, сбросившего, как змея свой выползок, оболочку Минотавра-быка-арлекина, и ставшего ещё более ужасным Минотавром-стервятником с крыльями, – две стремительных и лёгких, словно окрылённых, фигуры: Гоша, над которым, как шапка, надета голова коня (тема корриды), держащего на плечах девочку Жюли в венке, раскинувшую руки как крылья, – безоружных, идущих первыми во главе всех восставших освобождать Бастилию. Пикассо в 30-ые гг. непрестанно обращается к образу Минотавра, изучая его с разных ракурсов, в контексте разных историй: бесконечное число раз воспроизводимая голова человека-быка, взятая в одном ракурсе, художник как будто пытается схватить момент превращения человека-быка (олицетворяющего рассудок, ум, волю, игру вакхических сил, творческий прорыв) в окаменевшую маску Минотавра, где человеческое, только след второй природы; Минотавр помещается Пикассо в различные мифологические или жизненные ситуации: он может обретать то черты самого художника, или превращаться в фавна, в котором тоже почти всегда видно портретное сходство с художником Пикассо; но немало в творчестве Пикассо образов Минотавра именно такого, каким мы его знаем из мифологии, художник и здесь стремится различить, увидеть все возможные воплощения беспощадного монстра (тупое безрассудство, всёсокрушающий напор, беспредельная жестокость), но иногда в человеко-быке или в быке-человеке проступают черты жертвы, отчаяния, боли.

Итак, в новой «минотавромахии» нет спасающего героя Тезея, нет нити Ариадны, а есть лабиринт, есть Минотавр, нет исхода внутри ситуации – только путь вверх, преодоление самого лабиринта как целого, вырастание из кошмара лабиринта, из ограниченности Минотавра, из ограниченности самого себя. История ли это одной человеческой жизни, или целого поколения людей, идущих через

смерть? – Наверное, и то, и другое. Но вернёмся к лабиринту «Ревизора» В. Каверина.

Иногда случается так, что бани и сумасшедшие дома находятся рядом. Бывший бухгалтер Чучугин, а теперь пациент больницы для умалишённых, сбжав через форточку по водосточной трубе из сумасшедшего дома, оказывается в бане. Там он обнаруживает своего, в некотором роде, двойника, ревизора Галаева, «солидного краснорожего гражданина с такой же в точности чучугинской бородкой». Это небольшое совпадение и приводит к тому, что санитары Галаева забирают в сумасшедший дом, а Чучугин оказывается в одежде Галаева с его документами, приняв на себя и его жизнь: прегрешения, большую семью, работу, судьбу, которая приводит Чучугина-Галаева в тюрьму, из которой по счастливой случайности ему тоже удаётся беспрепятственно уйти. Пожелав проведать настоящего Галаева в сумасшедшем доме, Чучугин на больничной койке находит самого себя, причём выйти тем же путём через дверь из больницы нет никакой возможности, и всё повторяется сначала: форточка, водосточная труба, баня, «краснорожий господин»... «Конец рассказа переходил в начало, давая читателю понятие о том, что всё случившееся – круговой бред, состоящий из бесконечно повторяющихся происшествий» [42; 152], – пишет В. Каверин. Безумное сознание Чучугина – это лишь один путь лабиринта. Автор незаметно совершает скачок из реальности в видения; объектно-объектное повествование незаметно переходит в отстранённое субъектно-объектное повествование сумасшедшего бухгалтера. По этому бреду можно определить диагноз болезни Чучугина, а также уловить факты, которые, скорее всего, действительно имели место в жизни Чучугина: служба Чучугина бухгалтером в рыбтресте, ревизор Галаев, который как-то сопряжён с жизнью Чучугина и каким-то роковым образом повлиял на развитие болезни Чучугина (в видениях милиционер обвиняет Чучугина-Галаева: «Вы обвиняетесь в том, (...) что в припадке зверской ревности свели гражданина Чучугина с ума!»), в первом видении, в подслушанном Чучугиным разговоре инспектора Галаева с беспрестанно вторящим ему приятелем, – речь ведётся о большой растрате, которую начальник треста приказал скрыть бухгалтерам, – здесь также, скорее всего, кроются отголоски действительно случившегося. Чучугин как и действующие лица его видений заражены «бациллой административной власти», есть доля истины в реплике Чучугина: «Тогда я заметил ему, что бешенство распространяется, и потому сумасшедшим действительно мыться в бане нельзя», – в словах этого безумца кроется диагноз действительному

состоянию общества. Чучугин, а также встреченный Чучугиным в бане «самодовольный мохнатый гражданин», несколько похожий «на толстый указательный, тоже мохнатый, палец», говорят языком казённых указов: «Да знаете ли вы, гражданин, что такое документ? документ есть удостоверение личности, а личность к этому документу прилагается, гражданин!» – вещает «Указательный палец». Чучугин в этом смысле ни на шаг не отстаёт от своего собеседника, по каждому поводу давая кучу предписаний. Гробовщик, получив предписание снять мерку с якобы умершего Чучугина-Галаева, упорно не верит, что он жив, отклоняя все возражения мнимого покойника («Если ты мёртвый, так уж ты лежи, лежи, пожалуйста, – с озлоблением уговаривал гробовщик»). Жена Галаева охотно верит документам и признаёт в Чучугине своего мужа. В обществе слепых по предписанию абсолютно слепой человек назначается казначеем («ничего не подделаешь, представитель от слепых в правлении»). Потерпевший в лабиринте бюрократии Чучугин, теперь хочет сам всех подозревать и давать всем предписания, стать главным администратором, ревизором, но оказывается в ещё более рабском положении. Как пишет Каверин о своём герое: «Хлестаков неслышанно выигрывает оттого, что его принимают за ревизора. Чучугин лишается даже сомнительного благополучия психиатрической больницы» [42; 152]. Лабиринты бюрократии приобретают форму психической болезни, из которой внутри лабиринта выхода нет; всеобщее «ревизорство», ябедничество, бюрократический образ мыслей становятся синдромами этой болезни. Внутри болезни исцеления быть не может, необходимо выйти из лабиринта болезни, преодолеть его, вырасти из него, чтобы он перестал властвовать, как вырастает Алиса из непрекращающегося суда колоды карт, называя нескончаемое, замкнутое в самом себе, судебное мифотворчество его собственным именем в «Алисе в стране чудес» Л. Кэрролла.

Второй путь лабиринта – проникновение в сами видения Чучугина, и здесь следует обратить внимание на тот факт, что Каверин определяет свой рассказ как фантастический. Поскольку история фантастическая, всё происходящее, весь событийный ряд может приниматься фантастической реальностью, близкой повести «Нос» Гоголя. Нос действительно появляется в рассказе в качестве одного из действующих лиц: «...нос смотрел на Чучугина сочувственно», и не только нос, но и другие фантастические персонажи: «Кукиш торчал в стекле, по потолку ходили, на койке серела и сучала больничная подушка»; из искажённого заболевшего претворённого сказочного мира, где Мальчик-с-пальчик и сказочные персонажи других детских

сказок, приходит гражданин в виде огромного указательного пальца, из того же болезненно-сказочного мира «одноногая птичка» (феникс наоборот), всё время умирающая на лбу у Чучугина; «бегающие мосты», «улицы», «коридоры», «цифры», фантомы-люди – лишь копии документов («Личность не обязательна, она при вашем документе не обязательна, гражданин») – как и сам Чучугин, исчезающий под наплывом административной реальности, доказывающей ему, что Чучугина нет, а есть Галаев. Весь этот оживший и двинувшийся предметный мир открывает свой фантастический лабиринт. И если бюрократически-административный лабиринт реальности не оставляет никаких надежд, то этот фантастический лабиринт вновь открывает форточку – возможность бегства: «Он торопливо открыл окошечко, просунул голову и засмеялся: прекрасное вечернее небо нарисовалось над ним, звёзды смотрели умными женскими глазами. Он сузил плечи, вытянулся, выбросил вперёд сперва одну, потом другую руку; толстая водосточная труба прилипла к телу и, качаясь, плавно опустила его вниз» [45; 232].

Кроме безысходного лабиринта административно-бюрократической реальности, кроме лабиринта видений душевной замутнённости и смятения, в «Ревизоре» существует ещё один лабиринт. В отличие от первых двух он не поработает волю, не замутняет сознание, а, напротив, каждым своим поворотом проясняет ситуацию, ищет из неё выход. Этот лабиринт представляет собой литературный контекст рассказа, точнее, контрапунктический интертекст рассказа. Этот внутренний диалог текста с культурой неизмеримо расширяет возможности видения и осознания, поднимает над безысходностью ситуации, размыкает стены тюрьмы, одиночества, вовлекает в диалог о мире и времени. Пушкинский эпиграф «Не дай мне бог сойти с ума...» определяют тему и проблему в «Ревизоре» Каверина, но рассказ, отнюдь, не служит иллюстрацией этих строк. Он то спорит с ними, показывая, что своё личное безумие в свихнувшемся мире – это уже свобода; то соглашается с пушкинскими строками, относя их не только к каждому человеку в отдельности, но и ко всем вместе, променявшим свободу на сомнительный административно-бюрократический порядок, властвующий не только над жизнью, но и над сознанием людей. Тема «заражения безумием» связывает рассказ с трагической «Палатой №6» А.П. Чехова. Чучугин одновременно воплощает истории гоголевских героев Хлестакова и Поприщина, а также историю раздвоившегося господина Голядкина из «Двойника» Достоевского. Обратим внимание на то, что и у Гоголя, и у Достоевского эти сумасшествия (вспомним также сумасшествие Васи Шумкова из

«Слабого сердца» Достоевского) происходят неизменно на фоне перемалывающей людей административно-бюрократической машины государства. Гофмановское, мерцающее сказкой, повествование открывает дверь в опасный зыбкий мир иной реальности. Гротескные персонажи – человек в виде мохнатого указательного пальца, кукиш в окне, общество слепачей Главслеп с слепым бухгалтером, люди, подменяемые бумажками, а также гротескные ситуации, переживаемые героем (беременность, смерть, другая ревизорская и семейная жизнь Чучугина) – как будто выросли из сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина, из его «Истории одного города». Они обращают читателя к той же не изменившейся природе происходящих событий, к авторитарной полицейско-патриархальной системе мышления общества.

Теперь, когда рассказ об эпидемии «Ревизоров» в 20-30 гг. XX века близится к концу, оглянемся ещё раз на 20-40 годы XIX века, когда были написаны две комедии на эту тему: в 1827 году – комедия Г.Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (опубликованная через 13 лет, в 1840 году), и в 1836 – комедия Гоголя. Обратим внимание, что гоголевский «Ревизор» не только повторяет некоторые моменты сюжета комедии Квитки: письмо к городничему с предупреждением о приезде ревизора; городничий с представителями власти на скорую руку пытаются навести порядки в городе (например, на время приезда ревизора приказывают замазать у всех печи, чтобы пожара не было); встреча мнимого ревизора Пустолобова с представителями власти, вымогательство у них денег; поиск Пустолобовым богатой невесты («Вечер проходит, а я не женат, что же скажет ожидающая Европа?»); сцена вранья, достигающего гомеровских размеров: «Когда-нибудь вам открою, как я этой дерзостию ... и пусть так называют шалостию, но обдуманною, патриотическою, свергнул в пяти государствах первейших министров, взошёл на степенъ, принял всё в руки» [48; 58]; стремительный отъезд и разоблачение; но и находится в диалоге с ними. Пустолобов Квитки – преступник, Хлестаков Гоголя – ничего не подозревающий простец. Квитка-Основьяненко, как в комедии нравов, даёт ряд положительных героев с говорящими именами: Любимова, Милов, Отчётин. У Гоголя – единственный положительный герой – смех, и ситуация буквально «вечного суда», как дамоклов меч повисает над героями. И всё же «небрежение» и «страх» – две отличительные черты Николаевской эпохи – высветились как основные в этом диалоге «Ревизоров». Так, Д.С. Мережковский в романе «Смерть богов (Юлиан Отступник)» и В.Я. Брюсов в романе «Алтарь Победы» с разных

сторон высветили первые века Христианства в начале XX века, споря и одновременно акцентируя одни и те же черты этого времени. Похожи ли были «ситуации ревизора» в XIX и в XX веке?

В XIX веке звучит как основная тема небрежения, и страх видится не только её следствием, но и выходом из неё:

– с одной стороны: не грешите, и нечего будет бояться;

– а с другой: бойтесь высшего суда; и тут Бог – царь – установленный правопорядок, как высшие ревизоры, сливаются в один образ правого суда.

Эту модель с большой охотой приспособливает к себе сталинский режим, плодя множество своих соцреалистических «Ревизоров» под Гоголя (от «строго по тексту» – до водевилей и буффонад). Те же, кто начинают воевать с традицией «Ревизора», воюют, прежде всего, с идеей страха – как основой мироздания, воплотившейся в посюстороннюю идею тотального надзора, тотальной власти как основы благополучия на Земле, то есть выступают против самой идеи «ревизора надо всеми», воюют с «эпидемией ревизора», поразившей умы людей. Важно отметить, что творческое претворение Гоголя, о котором шла речь в этой статье, совершалось влюблёнными в Гоголя людьми, вышедшими в изучении Гоголя далеко за пределы «Ревизора». Сам обновившийся дух Гоголя сиял в этих созданиях.

### *Литература и примечания:*

1. Данилов С.С. Гоголь и театр. – Л., 1936.
2. А. Белый писал по поводу постановок «Ревизора»: «Мы внимали не Гоголю, а ... реферату Овсянко-Куликовского в постановке проф. Стороженки» (А. Белый. Гоголь и Мейерхольд // Мастерство Гоголя. – М., 1934. – С.314).
3. Гоголь Н.В. Мёртвые души // Собр. соч. в 7 т. – М., 1967. – Т.5. – С.556.
4. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Собр.соч. в 7 т. – М., 1967. – Т.4. – С.257-258.
5. Гарин Э.П. С Мейерхольдом. Воспоминания. – М., 1974. – С.117.
6. Чехов М.А. Путь актёра. Театральные мемуары. – Л., 1928. – С.96-97.
7. Достоевский Ф.М. Петербургских сновидений в стихах и прозе // ПСС в 30 т. – Л., 1979. – Т.19. – С.71.
8. Позже, в эмиграции, поставив с художником М.Добужинским уже свою версию «Ревизора», Чехов построит спектакль на гротеске, но гротеске не весёлом: «Мы не нашли в спектакле того, что искали: весёлого Гоголя», – вновь будут возмущаться газеты. Чехов-режиссёр не хотел повторять когда-то сыгранный спектакль. Об этом см. в кн.: А. Мороз. Трагедия художника. – М., 1971.
9. Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1967. – Т.2.
10. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1934.

11. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. – М., 1969.
12. Мейерхольд Вс. «Ревизор». I. <Экспликация спектакля> (20 октября 1925 г.) // Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1967. – Т. 2.
13. Мейерхольд Вс. «Ревизор». V. Доклад о «Ревизоре» 24 января 1927 года // Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1967. – Т. 2. – С. 136-137.
14. Мейерхольд Вс. «Ревизор». IV. Из беседы с актёрами. 15 марта 1926 года // Статьи, письма, речи, беседы. – М., 1967. – Т. 2. – С. 131-132.
15. Гроссман Л. Трагедия-буфф. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. Никитинские субботники. – М., 1927. – С. 40.
16. Чехов М. Постановка «Ревизора» в театре В.Э. Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. Никитинские субботники. – М., 1927. – С. 84-86.
17. Марцио Марцадури. Игорь Терентьев – театральный режиссёр // Игорь Терентьев. Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 55.
18. Хлестаковым как будто услышана реплика городничего: «... У меня инкогнито проклятое сидит в голове. Так и ждёшь, что отворится дверь и – шашть...»; вместо этого, опережая события, Городничий сам открывает дверь к Хлестакову, а поскольку все персонажи спектакля Терентьева слышат мысли друг друга, Хлестаков уже заранее приготовился, забравшись повыше, «в голову» со стульями.
19. Воспоминания Т.Н. Глебовой о работе в Доме Печати // Театр. – 1991. – №11. – С. 127.
20. Сигей С. Игорь Терентьев в Ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. 1996. – М., 1996. – С. 43.
21. V явление III действия:  
Городничий. ... Головоломна обязанность градоначальника (...)  
Артемий Филиппович (*в сторону*). Эка, бездельник, как расписывает! Дал же бог такой дар!  
Хлестаков. Это правда. Я, признаюсь, сам люблю заумствоваться...  
(Н.В. Гоголь. Ревизор // Собр. соч. в 7 т. – М., 1967. – Т. 4. – С. 48-49).
22. Пиотровский А. «Ревизор» в Театре Дома Печати // Игорь Терентьев. Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 440.
23. Терентьев И. Театр Дома Печати // Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 306.
24. Терентьев И.Г. Новый «Ревизор» (Доклад И.Г. Терентьева в МОДПИКе) // Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 434.
25. Воскресенский С. Кое-какие последствия мании величия // Рабочий и театр. – 1927. – №16. – С. 8.
26. Лавренёв Б. Второе пришествие Хлестакова («Ревизор» в Доме печати) // Игорь Терентьев. Собр. соч. – Bologna, 1988. – С. 441.
27. Загорский Н. Гвоздев А. «Ревизор» на Удельной // Жизнь искусства. – 1927. – №16. – С. 5.
28. Ж. Дёполь в статье «Заумный «Ревизор» Терентьева», опираясь на следственные показания И. Терентьева 1931, в которых он говорит: «...С Филоновым я не поладил. Кончилось разрывом наших отношений... Я снял с актёров костюмы и отменил декорации филоновской школы, он объявил меня

«вне закона», т.е. прекратил знакомство со мною с угрозами “уничтожить”, – далее сообщает: «В филоновских костюмах играли очень мало (один или два раза), так как зрители с трудом понимали смысл происходящего. Да и сами актеры терялись в этих живых картинах и, в конце концов, отказались в них играть. Как рассказывала Эмилия Инк, любимая актриса Терентьева, сам Бухарин пытался уладить конфликт между Филоновым и актерами, но все-таки спектакль закрыли. А для новой постановки «Ревизора» художник Эдуард Криммер создал более традиционные костюмы – как будто бы того времени, но с ироническим уклоном, – которые позволили сделать свободнее актерскую игру и подчеркнуть оригинальность спектакля. Тогда как в первой постановке филоновские костюмы были излишне информативными и «самоиграющими»».

29. Сухопаров С.М. Старый Херсон Сергея Сильванского. С приложением текстов работ С.А. Сильванского (составление и редакция С.М. Сухопарова). – Херсон, 2002.

30. Евреинов Н.Н. «Ревизор» // Драматические сочинения. Пьесы из репертуара «Кривого зеркала». – Пгр., 1923. – Т.3. – С.22.

31. В статье «Символизм» (1910) Г. Крэг пытается защитить символизм: «По-моему, никому не следовало бы ни ополчаться против символизма, ни бояться его» (Э.Г. Крэг. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1988. – С.272).

32. Отзыв о постановке Крэгом «Гамлета» в МХТ: «Гамлета» задушили ширмами Крэга. Лишили воздуха и света... Ширмы Крэга интересовали зрителей, как фокус. Потом они стали давить его, надоедать своим многообразием, душить. В «Гамлете» Художественного театра актёру очень трудно играть. Он – как-то последнее дело. Сначала фокусы Гордона Крэга, ширмы, кубы. А затем уже – актёр, придаток... Надо полагать, что «Гамлетом» и ограничится крэгский период в Художественном театре. Собственные руководители театра – Станиславский и Немирович куда выше зазнавшегося англичанина. Пусть он учится у них, а не они у него» (Бескин Эм. «Гамлет» в ширмах // «Раннее утро». – 1911. – 28 дек.). Из письма К.С. Станиславского к Л.Я. Гуревич 1909, 14 мая: «Относительно Крэга – всё вздор (слухи о его разногласиях с МХТ). Его уже начали травить за то, что он рутинёр. Я, Немирович и театр не только не разочаровались в нём, но, напротив, убедились в том, что он гениален». (Цит. по: Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. – М., 1988. – С.350, 362).

33. Дакс Роберт. Отзвук (фрагменты книги о Оскаре Вернере) // Искусство кино. – 2005. – №11.

34. Никольская Т.Л. Константин Вагинов, его время и книги // К.К. Вагинов. Козлиная песнь: Романы. – М., 1991. – С.9.

35. Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова // Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. – М., 1991. – С.65.

36. Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский Ф.М. ПСС: в 30 т. – Л., 1972. – Т.3. – С.27.

37. «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них всё смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, пока не

начали плакать от нашего смеха. Он постиг назначение поручика Пирогова; он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужасную трагедию. Он рассказал нам в трёх строках всего рязанского поручика, – всего, до последней чёрточки. Он выводил перед нами приобретателей, кулаков, обирателей и всяких заседателей. Ему стоило указать на них пальцем, и уже на лбу их зажигалось клеймо на веки веков, и мы уже наизусть знали: кто они и, главное, как называются. О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе и которому вы бы, быть может, и не позволили быть у себя» (Ф.М. Достоевский. Ряд статей о русской литературе // Достоевский Ф.М. ПСС: в 30 т. – Л., 1978. – Т.18. – С.59). Другой, столь же любимый как Достоевским, так и всеми демон, – М.Ю. Лермонтов.

38. В Степане Трофимовиче воплотились также воззрения историка Т.Н. Грановского – западника, профессора Московского университета. См. об этом: Буданова Н.Ф. Достоевский и Тургенев. Творческий диалог. – Л., 1987. В Кармазинове, как западник, отразился также Н.М. Карамзин.

39. Об этом в кн.: Колосова Н.А. Метаморфозы времени. От полифонии А.С. Пушкина до полифонии А. Белого. II раздел, 1 глава. Полифонизм Ф.М. Достоевского в ракурсе видения «фотографизма» П.Д. Боборыкина. – К., 2006. – С.372-419.

40. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. ПСС: в 30 т. – Л., 1976. – Т.14. – С.129.

41. См.: Топоров В.Н. Апология Плюшкина // Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995.

42. Каверин В. Гоголь и Мейерхольд // Собеседник. Воспоминания и портреты. – М., 1973. – С.152.

43. Имеются в виду фильмы Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961); «Люблю тебя, люблю» (1968); «Курить / Не курить» (1993).

44. Марат, призывая к более решительным действиям толпу народа, не доволен её шутством: «Шуты! Им нужны не свобода, а зрелища. (...) Их восстания похожи на фарс» (Роллан Р. Собр. соч. в 9 т. – М., 1974. – Т.9. – С.26), далее Р.Роллан показывает, насколько жестокой может быть как толпа, так и представители власти, противопоставляя этой жестокости человечность с той и с другой стороны.

45. Каверин В. Ревизор // Каверин В. Собр. соч. в 8 т. – М., 1980. – Т.1. – С.232.

46. Трималхион: «Из Азии приехал я не больше вон этого подсвечника, даже каждый день по нему свой рост мерил; чтоб борода скорее росла, верхнюю губу ламповым маслом смазывал. Четырнадцать лет по-женски был любезным моему хозяину; ничего тут постыдного нет – хозяйский приказ. И хозяйку ублаgotворял тоже. Понимаете, что я хочу сказать. Но умолкаю, ибо я не из хвастунов. Итак, с помощью богов я стал хозяином в доме» (Петроний Арбитр. Сатирикон. – М., 1990. – С.131).

47. Петроний Арбитр. Сатирикон. – М., 1990. – С.75.

48. Квітка-Основ`яненко Г.Ф. Збір. тв.: у 7 т. – К., 1978. – Т.1. – С.58.

### **Анотація**

*У статті розглядається проблема інтертекстуального діалогу, пов'язана з інтерпретацією гоголівського «Ревізора» в 1920–30 роках. Цей позачасовий діалог із реаліями сталінських часів демонструє зміну концепції влади і авторського письма у перших тридцяти роках ХХ століття.*

### **Аннотация**

*В статье анализируется проблема интертекстуального диалога, связанная с интерпретацией гоголевского «Ревизора» в 1920–30 годы. Этот вневременной диалог с реалиями сталинской поры демонстрирует изменение концепции власти и авторского письма в тридцатые годы ХХ века.*

### **Summary**

*The article deals with the problem of intertext dialogue that is related with new interpretation of Gogol's "Inspector" in 1920-30s. This dialogue in realities of Stalin's times shows the change of conception of power and writer's work in the first thirty years of the XX century.*

**Кривонос В.Ш. (Самара)**

### **ПАРОДИЙНЫЙ МОДУС В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ («ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ»)**

Исследователями, занимавшимися «Повестью о капитане Копейкине», уже был поставлен вопрос о ее связи «...со всем художественным миром поэмы Гоголя» [1; 237]; особый интерес при этом, учитывая значение темы разбойника в «Мертвых душах», вызвало «...действительное отношение Чичикова к капитану Копейкину» [1; 247]. Что касается места «Повести...» в структуре художественного целого, то в ней видят «вставное произведение», образующее «собственный, отдельный сюжет – сюжет в сюжете» [2; 423], но тесно связанное посредством значимых ассоциаций и переключек «...с остальным текстом» [2; 426]. Было указано на характерологическое сходство Чичикова и Копейкина, соответствующее «зеркальным функциям вставного текста по отношению к основному», с которым он отождествлен «жанровым определением “поэма”» [3; 150]. Определение это действительно «...коррелирует с жанром целого произведения, но особым, несколько ироническим