Мацкин А. П. **На темы Гоголя: Театральные очерки** / Послесл. Е. И. Поляковой. М.: Искусство, 1984. 375 с.

От автора 3 [Читать](#_TOC209531959)

Михаил Чехов — Хлестаков. 1921 – 1927 5 [Читать](#_TOC209531960)

Несколько вводных замечаний 5 [Читать](#_Toc209531961)

Голод 12 [Читать](#_Toc209531962)

Комедия ошибок 18 [Читать](#_Toc209531963)

После завтрака у Земляники 25 [Читать](#_Toc209531964)

Главный монолог 30 [Читать](#_Toc209531965)

Встреча с городом 39 [Читать](#_Toc209531966)

Романы 49 [Читать](#_Toc209531967)

Несколько заключительных замечаний 55 [Читать](#_Toc209531968)

Мейерхольд. Как создавался «Ревизор». 1926 63 [Читать](#_TOC209531969)

В преддверии «Ревизора» 64 [Читать](#_Toc209531970)

На первых репетициях 73 [Читать](#_Toc209531971)

1. Натура и ее трактовка 73 [Читать](#_Toc209531972)

2. Теория и уроки 77 [Читать](#_Toc209531973)

«Ревизор» — «весь Гоголь». Темы и положения 86 [Читать](#_Toc209531974)

Музыка слышимая и видимая 96 [Читать](#_Toc209531975)

1. «Главное — нащупать темп» 96 [Читать](#_Toc209531976)

2. Трудное искусство композиции 104 [Читать](#_Toc209531977)

Мир слов 115 [Читать](#_Toc209531978)

1. В поисках пушкинской прозрачности 115 [Читать](#_Toc209531979)

2. Природа и стихия языка. Новые аспекты комедии 128 [Читать](#_Toc209531980)

Среда обитания 142 [Читать](#_Toc209531981)

1. Выбор художника. Красота и безобразие 142 [Читать](#_Toc209531982)

2. Теснота. Люди и вещи. Костюмы и характеры 152 [Читать](#_Toc209531983)

Немая сцена. Вскользь о смехе 167 [Читать](#_Toc209531984)

Актеры. Техника игры. Роли 174 [Читать](#_Toc209531985)

Подводя итоги 208 [Читать](#_Toc209531986)

Станиславский. Скрещение идей и судеб  
В «мертвых душах». 1932 214 [Читать](#_TOC209531987)

I. Драмы и споры 214 [Читать](#_Toc209531988)

Булгаков 216 [Читать](#_Toc209531989)

Дмитриев 248 [Читать](#_Toc209531990)

Симов 265 [Читать](#_Toc209531991)

Сахновский 278 [Читать](#_Toc209531992)

Андрей Белый и другие 297 [Читать](#_Toc209531993)

II. Портреты 312 [Читать](#_Toc209531994)

Тарханов 313 [Читать](#_Toc209531995)

Москвин 323 [Читать](#_Toc209531996)

Леонидов 337 [Читать](#_Toc209531997)

Кедров 350 [Читать](#_Toc209531998)

Необходимое послесловие 359 [Читать](#_Toc209531999)

*Е. Полякова*. На темы прочитанной книги 368 [Читать](#_Toc209532000)

# **{3}** От автора

В молодости я смотрел премьеры спектаклей, поставленных К. С. Станиславским, бывал на репетициях у В. Э. Мейерхольда, видел игру Михаила Чехова. Несмотря на ушедшие десятилетия, время не стерло этих впечатлений, но я не рискнул на них положиться и обратился к сохранившимся и доступным мне источникам. Таким образом история и ее документы вторглись на эти страницы и заняли подобающее им место. Мой личный опыт зрителя послужил стимулом для последующих архивных изысканий и объективного аналитического описания трех очень заметных явлений в летописи советского театра двадцатых-тридцатых годов. Это книга не мемуарная, а исследовательская, хотя в ней и наличествуют воспоминания автора.

Не случайно я обратился к темам Гоголя. В ранней юности я видел Чехова в роли Хлестакова в поразившем мое воображение спектакле Станиславского в Художественном театре (1921 г.) и потом, спустя несколько лет, в гастрольном выступлении в той же роли в Ленинграде, на сцене Академического театра драмы (1927 г.). Я навсегда запомнил игру актера и поныне убежден, что это лучшая роль Чехова, никем не превзойденная по сию пору. Далее был прогремевший, полемический и спорный, оставивший глубокий след в театральной литературе «Ревизор» Мейерхольда (1926 г.) и несколько позже — «Мертвые души» Станиславского (1932 г.), одна из его последних программных работ, соединившая в себе теорию творчества великого режиссера и его практические уроки на репетициях, спектакль, связавший воедино судьбы многих видных деятелей советского искусства.

Самым трудным для меня был очерк о М. А. Чехове. Возможно, потому, что у меня сохранилась тетрадка с записями его игры, сделанными в 1927 году. Я их прокомментировал, {4} соблюдая возможную осторожность; ведь старая тетрадка принадлежит своему времени. Тем не менее это прошлое, освещенное светом семидесятых годов, когда писался мой очерк. Все в нем взято с натуры, но не слишком ли будничны мои слова, чтобы передать гений игры Чехова?

В последние годы у нас появилась большая литература о В. Э. Мейерхольде — и мемуарная и критическая, — знакомящая читателя с его личностью и его спектаклями. Мой очерк не претендует на универсальность. Я пишу о Мейерхольде-экспериментаторе на рабочих репетициях «Ревизора», о режиссере, строящем сложную машину спектакля. Излагаются здесь и некоторые мои впечатления зрителя. Первыми читателями этого очерка были коренные мейерхольдовцы, участники «Ревизора» 1926 года Э. П. Гарин и Х. А. Локшина, они внимательно отнеслись к моей работе, признав ее полную достоверность.

В теме «Мертвых душ» в Художественном театре меня необыкновенно захватывает драма К. С. Станиславского, стремившегося в сценической интерпретации поэмы Гоголя к демократической простоте, равно близкой академику и школьнику, и столкнувшегося с недоброжелательной и разносной критикой. Он назвал постановку «Мертвых душ» учебным классом и для себя самого, но не все в его окружении хотели переучиваться; а некоторым это было и не по силам. На пути Станиславского было много преград, но вопреки тому его поздний гоголевский спектакль по глубине режиссерского замысла и совершенству актерской игры, как мне кажется, можно причислить к ярчайшим событиям в истории советского театра тридцатых годов. Этот последний в книге очерк я смог написать только благодаря помощи высококомпетентных сотрудников Музея МХАТ, щедро открывших мне сокровища его архивов.

Печатаются очерки в хронологическом порядке, в последовательности выпуска названных здесь спектаклей.

# **{5}** Михаил Чехов — Хлестаков 1921 – 1927

Лет десять назад в книге М. О. Кнебель «Вся жизнь» я прочитал такие строки: «… не будь я зрителем “Ревизора” [речь идет о “Ревизоре”, поставленном в Художественном театре в 1921 году. — *А. М*.], не общайся я в этот период с Чеховым, не будь я, наконец, посвящена в творческие отношения Чехова и Станиславского, — я ничего, ровным счетом *ничего* не узнала бы из прессы о “Ревизоре” и о том, как и кем был создан едва ли не самый гоголевский Хлестаков русской сцены»[[1]](#footnote-2). И я подумал, что при такой бедности сведений, может быть, мне следовало бы поделиться своими давнишними наблюдениями зрителя. Правда, в появившихся в пятидесятые-семидесятые годы мемуарах известных режиссеров и актеров, сверстников и учеников Чехова, есть интересные наблюдения об его игре в «Ревизоре». Но они касаются преимущественно общего плана роли. А в сохранившейся у меня тетрадке, по живому следу, записаны все памятные сцены комедии с участием гениального актера. Мои впечатления об его игре, не сведенные воедино, но взятые с натуры в ее общем рисунке и в ее характерных частностях, я и хочу предложить читателям. Старым, более чем полувековой давности, отрывочным записям я постарался придать связный характер и снабдил их пространным комментарием.

## Несколько вводных замечаний

Первым о тайне чеховского Хлестакова заговорил мудрейший Л. М. Леонидов, игравший судью Ляпкина-Тяпкина в двух мхатовских постановках «Ревизора» — в 1908‑м и в 1921 году. За несколько дней до премьеры он {6} сказал А. Д. Дикому, что игра Чехова, по его убеждению, будет «взрывом бомбы, полным потрясением». «Сейчас он еще не играет, но, когда заиграет, — держись, “старики” Художественного театра!»[[2]](#footnote-3) Дикий просил Леонидова рассказать подробней, в чем же тайна этой игры, но он коротко ответил: «Это надо смотреть». Поистине это надо было *смотреть*, и покадровая синхронная запись, какой близкой к оригиналу она ни была бы, не может вернуть нам магию игры актера. Этого, я думаю, не мог бы сделать и кинематограф тех лет, если бы роль Чехова была заснята; ведь надо не только остановить мгновение, надо почувствовать скрытую в нем живую душу.

Талант Чехова развивался стремительно. В июле 1921 года Немирович-Данченко в письме к Качалову, жалуясь на скудный, смехотворно малый текущий репертуар, писал, что новый козырь Художественного театра — только один «Ревизор», с большим успехом незадолго до того сыгранный на генеральных репетициях, «но и в нем играет студиец Чехов (очень талантливый Хлестаков)»[[3]](#footnote-4). «Студиец» в этом случае значит актер из состава Первой студии. Но есть у этого слова и второй смысл, иносказательный — актер младшего поколения, до конца еще не установившийся, еще ищущий своего пути. Пройдет всего четыре с небольшим года, и Луначарский в статье о «Петербурге» А. Белого в МХАТ Втором[[4]](#footnote-5) напишет о «тайне исключительного таланта» Чехова, создателя своей манеры в современном театре, которую надо изучать, актера, чьи герои, включая Хлестакова, Мальволио и стриндберговского Эрика, при всей их обостренной до крайности парадокса характерности, «кажутся совершенно живыми и заставляют забывать о самом актере почти во все моменты сценического действия», затрагивая при этом целые полосы исторической жизни. Прикоснемся и мы к тайне игры Михаила Чехова.

Роль Хлестакова заинтересовала его очень рано, в первый раз он сыграл ее в спектакле училища при петербургском Малом (Суворинском) театре в марте 1909 года на вечере, посвященном столетию со дня рождения Гоголя. Чехову не было тогда восемнадцати лет, он резвился, куражился, но часто поглядывал на своих учителей — до {7} полной свободы ему было еще далеко. В 1913 году у Станиславского возникла мысль заново поставить «Ревизора» с Хлестаковым — Чеховым, — в том году он стал актером Первой студии Художественного театра. Как память об этом сохранилось письмо Чехова к Константину Сергеевичу: «Хочу с полной наивностью, совсем как бы заново (даже книжку куплю новую) прочесть “Ревизора”, чтобы получить по возможности свежее впечатление, обновить тот осадок, который получается от прочтенного произведения, и тогда, как Вы сказали, буду жить Иваном Александровичем Хлестаковым»[[5]](#footnote-6). Что-то тогда помешало замыслу Станиславского, но мысли своей о Чехове — Хлестакове он не оставил и вернулся к ней спустя семь лет, начав в ноябре 1920 года работу над «Ревизором».

Это был первый спектакль русской классики, который поставил Станиславский в послеоктябрьские годы, и, хотя театр не отошел от академических традиций, его коснулись веяния времени. Достаточно сравнить гримы в спектаклях 1908 года и 1921 года, чтобы убедиться, как далеко ушел Станиславский от первого зрительного образа «Ревизора», ушел не в сторону уродства и кричащей аляповатости, которые часто служат и поныне знамением гоголевского гротеска. Напротив, рисунок в эскизах художников Андреева и Юона был неожиданно спокойный.

Взгляд Станиславского можно изложить так: все, что происходит в комедии, поражает несообразностью и варварством, но эта заштатная, захолустная, уездная Россия при всей пестроте ее грубых красок — не кунсткамера; это одна из клеток, в их неисчислимом множестве образующих николаевскую империю. Вы играете анекдот, рассуждал он, но его содержание не шуточное, потому что у этого анекдота всероссийская прописка! И тон спектакля должен был быть, по Станиславскому, не взвинченный, а неторопливо-повествовательный, потому что экспрессию надо беречь для таких взрывов, как сцена вранья или заключительный монолог городничего, про который современник писал, что Москвин «в порыве почти трагическом» выходил на авансцену и даже наступал ногой на суфлерскую будку, а в зрительном зале внезапно вспыхивал свет. Наступал момент истины и всеобщего прозрения! Монолог этот и вызов, брошенный публике, — ведь не перевелось еще зло, увиденное Гоголем, и всякому оно известно в натуре, — описан во многих статьях и книгах, вошел в хрестоматию. {8} И понятно, почему Москвин, переступив все законы перевоплощения, в гриме и мундире, таким, каким он был в спектакле, заговорил с аудиторией на правах ее современника. Впечатление было шоковое, и газеты отмечали, что Художественный театр, ставя Гоголя, убрал четвертую стену в поисках путей к современности.

Как раз в то время «левая», потерявшая всякую узду критика, «торопившая прогресс», с неистовством писала о закате Художественного театра, неминуемом его распаде и тупике, в который загнала его история. Отвечая этим быстрым на приговор и расправу судьям, автор передовой статьи в журнале «Культура театра» ссылался на только что поставленный «Ревизор» как на веское доказательство могучих жизненных сил, скрытых в искусстве МХАТ: «… гений Станиславского, гений режиссуры Художественного театра опять заявили себя полно и прибавили к ряду былых побед этого театра еще одну крупную победу, равноценную с прежними. Гоголь был тут раскрыт замечательно, кое в чем — по-новому, кое в чем — в старой лучшей традиции. И текст комедии, каждому известный чуть что не наизусть, ложился очаровательно в слух и душу. Комедия получила новую молодость. Этою молодостью радовала и чаровала». Далее указывалось, что интерес к новому «Ревизору» у современной аудитории не музейный, его нельзя объяснить пиететом к реликвиям академического прошлого. Это интерес живых к живому театру с полнотою художественных возможностей[[6]](#footnote-7).

… А пока еще день за днем шли репетиции, Станиславский не жалел усилий, был неизменно требователен, не считаясь с рангом актеров. Чехов в воспоминаниях «Жизнь и встречи» рассказывает, как однажды Москвин, Книппер-Чехова [ошибка памяти: Книппер-Чехова во время репетиций «Ревизора» была за границей; видимо, имеется в виду М. П. Лилина, которая играла Анну Андреевну. — *А. М*.] и он «слегка перепутали текст… уже много раз репетировавшейся сцены, и из зрительного зала услышали холодный и строгий голос: “Стоп! Тринадцать раз извольте повторить текст”. Мы, — продолжает Чехов, — как школьники стали вслух повторять наш текст. Станиславский с упорством громко считал до тринадцати, отстукивая пальцем по столу»[[7]](#footnote-8). Как видите, неизменно корректный {9} и учтивый Станиславский, когда в том была необходимость, не церемонился с корифеями своего театра. Он заботился об ансамбле спектакля и занял в нем лучшие силы труппы. Недаром в «Дневниках» проницательного и жесткого в оценках В. В. Лужского появилась под датой 22 мая 1921 года запись: «Постановка очень парадная благородная, со вкусом, как всегда у К. С., первосортная» Станиславский держал в струне всех участников «Ревизора». Но он знал, чего может ждать в «Ревизоре» от «стариков», даже таких, как Москвин, Леонидов, Грибунин. А Чехов был для него тайной и поражал неожиданностью. Станиславского захватывала непредсказуемость фантазии актера, ее неисчерпаемость, разнообразие его игры, естественной, как природа в бесконечности ее видоизменений. Правда, постоянства, твердо установленного уровня, стабильности в роли еще не было, иногда бывали у Чехова неудачные репетиции, и он играл без подъема, скучал, не будучи в состоянии скрыть скуку. Нечто похожее случалось и на первых спектаклях. И Станиславский выработал особую тактику в общении с любимым актером, про которую не без юмора пишет Чехов в «Жизни и встречах». После каждого акта Станиславский заходил к нему в уборную. «Если я играл хорошо, говорил: “Ужасно! Никому не нужно! Три копейки! Надо все сначала репетировать!” Или, когда я плохо играл, он заходил ко мне с неестественной улыбкой и, не глядя в глаза, говорил: “Очень хорошо! Просто хорошо! Поздравляю!”» В первом случае он боялся, чтобы я не «зазнался», во втором — чтобы «не пал духом». Очень скоро надобность в таких педагогических хитростях отпала — Чехов все больше и больше входил в роль Хлестакова[[8]](#footnote-9).

И вот теперь, когда я задумываюсь, в чем же была тайна влияния Чехова на нас, зрителей двадцатых годов всех поколений, всех социальных категорий, я не нахожу другого слова, кроме толстовского — *заразительность*. В трактате «Что такое искусство?» Толстой рассказывает притчу о мальчике, испытавшем страх от встречи с волком в лесу. {10} След этого чувства глубок, и, желая поделиться с близкими тем, что с ним произошло, он заново *переживает* случившееся; он говорит о себе, о лесе, в котором повстречался с волком, о том, каким увидел волка, и т. д., и испытанное им потрясение в его зримом образе передается слушателям, заражает их. Это уже искусство, замечает Толстой и делает важную оговорку: мальчик мог и не видеть волка, но он так боится встречи с ним, так живо и наглядно представляет ее, что в его вымышленном рассказе вы тоже услышите подлинное чувство, которое вас обязательно заденет. Способность одного человека заразить своим чувством другого человека и есть, по Толстому, основа деятельности искусства. Как мало кто другой в нашем театре, Чехов обладал этой способностью. Его гений актера прежде всего гений общения и единения с аудиторией; связь с ней у него была прямая, обратная и непрерывная. Я не знаю, как это назвать — гармонией, синхронностью, унисоном; он смеялся — и вам становилось легко и весело, он страдал — и вы погружались в его страдание, его Гамлет в монологах искал разгадки бытия — и вы неотступно следовали за ним. В сущности, в этом слиянии чувств актера и зрителя нет ничего необычного, разве не так слушали мы в лучших ролях Качалова или Остужева? Разница только в микроизмерениях, в той степени сосредоточенности, какая была на спектаклях с участием Чехова. Своеобразным свидетельством тому служит тишина во время его игры. Я никогда не слышал такой настороженной тишины в театре, как на его «Гамлете».

В анкете на тему психологии творчества, проведенной среди группы актеров в начале двадцатых годов Академией художественных наук (ГАХН), был такой вопрос: «Нет ли у вас каких-либо приемов, позволяющих вызвать сценические эмоции?» Чехов ответил: «Кроме обычных приемов, которые сводятся к тому, чтобы сосредоточить внимание на существе роли, я имею особый прием, состоящий в том, что путем ряда мыслей я вызываю в себе любовь к публике и на фоне этой любви могу в одно мгновенье овладеть образом роли»[[9]](#footnote-10). Признание знаменательное. Любовь — движущее начало игры у Чехова, материальная сила, управляющая его искусством. Зритель платил ему за эту любовь доверием и, как в толстовской притче, сопереживая по ходу действия, разделял судьбу и {11} тревогу его потерявшего счет годам Калеба, его Эрика, Гамлета и других героев. Особо следует сказать о его Муромском.

У гуманизма Чехова в традиционно русском варианте была еще с юности захватившая его тема заступничества, боли за оскорбленных и слабых. Сказывалось ли в этом семейное влияние — чтение книг Антона Павловича? Вероятно. Но у младшего Чехова был еще надрыв, повышенная, порой даже трагическая острота восприятия. Здесь в первую очередь надо назвать хрупкую и беззащитную старость в злом и враждебном ей мире, старость, вопреки всем испытаниям не утратившую нравственного императива. Я помню плачущий зал в последней сцене «Дела» и бунт задыхающегося, теряющего сознание Муромского, последним движением слабеющих рук срывающего с себя ордена. Немой, рвущийся откуда-то изнутри крик — и рухнувшее тело, которое, по ремарке Сухово-Кобылина, подхватывает Тарелкин. Старость поверженная, но не уступившая расправе. Очень трезвая муза у Чехова, на этот раз даже жесткая, но с какой выстраданной любовью к человеку, ничем не примечательному, кроме того, что он жертва насилия и неправедного закона. По эффекту воздействия, по толстовскому закону общения это была одна из самых значительных ролей Чехова.

Даже в гротеске «Ревизора» Станиславский и Чехов искали человеческие черты, пусть это будут черты слабости, но они объяснят нам историю характера, созданного Гоголем. Хлестаков у Чехова не только щеголь, ветреник, позер, дамский угодник, любитель сладкой жизни, он еще человек-ветошка, лицо жалкое и зависимое, полунищий, бесправный чиновник на последней ступеньке государственной лестницы. Посмотрите ему в глаза в сцене голода — это загнанный зверек, что-то в нем щенячье, сиротское. А в сцене вранья, вдруг потеряв управление собой, с какой тоской он говорит о кухарке Маврушке и четвертом этаже. Едва прикоснувшись к правде, он сникает быстро, в одну долю минуты. И какой единодушной была реакция зрителя на все эти перемены в оттенках игры Чехова.

Мы вернулись к «Ревизору». Репетиции комедии уже подходили к концу, когда в «Вестнике театра» (1 мая 1921 г.) появилась статья Мейерхольда и Бебутова, озаглавленная «Одиночество Станиславского». Странность этой статьи заключалась в том, что, восхищаясь гением Константина Сергеевича и сокрушаясь, что этот Микеланджело {12} театра, великий и заблудший мечтатель, расходует свое искусство в стенах МХТ, Мейерхольд и Бебутов подвергли неслыханному шельмованию его последнюю работу, еще не увидевшую света. Не могли же они не знать, что «Ревизора» ставит и в ближайшее время выпустит именно он. В оскорбительной и надменной статье, проникнутой, говоря ленинским словом, духом комчванства, ни в чем не сомневающиеся авторы отлучили МХТ от Гоголя и его «славной комедии»: «Ну разве тенденциознейший “Ревизор” по плечу этой братии?»[[10]](#footnote-11)

Я вспомнил об этом неприятном инциденте потому, что, говоря о первой постановке «Ревизора» в МХТ, Мейерхольд и Бебутов упрекали актера, игравшего Хлестакова, в том, что, вопреки ремарке Гоголя, он не решился положить ноги на стол. («А ведь эта ремарка одна способна подсказать всю манеру игры и постановки».) Я не знаю, почему Горев в спектакле 1908 года проявил такую сдержанность, видимо, таков был режиссерский план. А тринадцать лет спустя Чехов пошел гораздо дальше, чем того требовала ремарка, в чем скоро убедился и Мейерхольд.

Впоследствии, готовя роль Дон Кихота, Чехов говорил, что в лучшие моменты его творчества физические законы на мгновение теряли над ним власть, он мог, прыгнув, задержаться в воздухе, наклониться, не считаясь с равновесием, и не упасть и т. д. Такие физические аномалии происходили редко, но все-таки происходили. И чаще всего как раз в роли Хлестакова. И не случайно в 1926 году Чехов хвалил Гарина (игравшего Хлестакова в спектакле Мейерхольда), тоже, как бы вопреки закону тяготения, свободно владевшего пространством.

Однако пора уже обратиться к моей тетрадке, к моим непосредственным впечатлениям о «Ревизоре».

## Голод

С бледным лицом клоуна, задумчивый и невеселый, как все великие комики, не торопящиеся нас смешить, появлялся Чехов в первый раз на сцене. До того, как известно из текста комедии, Хлестаков слонялся без дела по городу — какая же забота гложет его теперь? Первые {13} реплики ничего еще не проясняли. В замечании Осипу «А, опять валялся на кровати?» звучал не столько вопрос, сколько утверждение. Осип отвечал комически рассудительно, как то ему и полагается. Тогда Хлестаков, обозлившись, упрекал слугу в том, что он лжет, кровать ведь *склочена*. Непривычное гоголевское словечко развеселило зал. Времени на обмен репликами уходило немного, быстро промелькнули фразы о табаке, который Хлестаков выкурил еще четыре дня назад… Самое начало роли показалось мне почему-то меланхолическим, видимо, как контраст к последующим вспышкам и обострениям[[11]](#footnote-12). Диалог шел дальше, и его спады и подъемы педантично отмечены в моей тетрадке. Теперь, проверяя эти записи по тексту пьесы, я вижу, как близки чеховские импровизации к первоисточнику.

Чехов точно соблюдал авторские ремарки, хотя его игра с первых слов поражала своей нетрадиционностью. В тексте «Ревизора», следуя его букве, он искал возможности новой трактовки старой комедии. Любопытно, что Чехов на вопрос о том, как он играл Хлестакова, отвечал, что шел за автором и ничего не прибавил от себя: «Если бы я захотел написать Вам характеристику Хлестакова в общих чертах, то это была бы характеристика, данная самим Гоголем, так как я глубоко убежден, что играю Хлестакова по Гоголю»[[12]](#footnote-13). Но при всей мхатовской академичности это был Гоголь, помеченный осенью 1921 года.

Тема голода начинается в «Ревизоре» с монолога Осипа. Рассказывая о заманчивости петербургской жизни, о ее соблазнах и удовольствиях, он нет‑нет и вспомнит, как его столичное благополучие вдруг нарушает черная нужда со всеми ее последствиями («чуть не лопнешь с голоду»). И теперь, по пути в Саратовскую губернию, он дошел до крайности, тощий живот не дает ему покоя («хоть бы какие-нибудь щи»). В моей тетрадке я нахожу одну только запись о монологе Осипа: в ней говорится, что, когда ко всему притерпевшийся слуга жалуется на голод, в его голосе слышится горькая нота, вовсе не свойственная этому резонеру.

{14} В течение всей сцены объяснения с Осипом игра Чехова строится на резких скачках: Хлестаков пыжится и конфузится, заискивает и командует, есть в этой сцене и физиологическая краска. Вы замечаете, что Хлестаков терпит какое-то неудобство, что-то его тяготит, стесняет, что-то он недоговаривает, короче говоря, он не в своей тарелке. И эта уязвленность при глупой заносчивости кажется смешной, как это было уже однажды у Чехова в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира. И только когда Осип уходит, Хлестаков скажет напрямик: «Ужасно как хочется есть». Терпеть больше невозможно.

Мысль о еде навязчиво преследует чиновника из Петербурга и не дает ему сосредоточиться ни на чем другом, хотя жизнь идет своим порядком; демон голода не оставляет его ни на одну минуту. Волей и словом Хлестакова управляет насущная потребность в пище, все остальное существует как фон вокруг трагикомедии голода, вплоть до встречи Ивана Александровича с городничим, когда на смену томительной недостаточности приходит изобилие с лабарданом и другими деликатесами.

В первом монологе речь у Хлестакова бессвязная: его воспоминания о недавнем проигрыше в Пензе перемежаются с впечатлениями о скверном городишке, куда его забросила судьба. В нескольких фразах монолога Чехов открыл нам в первом беглом очертании образ своего героя, его легкомыслие, его кураж и неожиданный, при его хватательном инстинкте, минор. Нельзя забыть игру Чехова перед зеркалом. Две недели, по сведениям Добчинского, живет в гостинице Хлестаков и, кажется, только теперь заметил в своем номере на стене зеркало, подошел к нему, скорчил рожу, ухмыльнулся, потрогал нос, поправил бант, смотрит и вроде не узнает себя, что-то в нем переменилось — неужели он так отощал, или это галлюцинация, обман зрения, шутки голода? Смотрит и печально посвистывает, по ремарке Гоголя.

Об этой сцене впоследствии А. Дикий писал: «… нельзя было не видеть, не ощущать физически, что человек до отчаяния голоден, что у него нет других помыслов, как о сытной еде»[[13]](#footnote-14). А это ведь только начало.

В следующем явлении — четвертом по счету — помимо Хлестакова участвуют трактирный слуга и Осип, у которого, правда, нет ни одной реплики. Диалог начинается с любезностей Хлестакова, справляющегося, как обстоят {15} дела в гостинице. Но это, так сказать, формула вежливости и лесть голодного барина, старающегося расположить к себе слугу. Тон у Чехова — Хлестакова сахарный, но никакого сочувствия он не вызывает. Трактирный слуга придерживается здравой логики: Хлестаков не платит — значит, никто не станет его кормить. В самом деле, почему трактирщик Влас должен урывать кусок у своего пребойкого младенца и содержать сомнительного постояльца? Такая благотворительность не предусмотрена ни в одном обществе, каков бы ни был его статут. Логику же Хлестакова правильней назвать антилогикой — если он хочет есть, кто-то должен его кормить: «Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть». Так он отстаивал свое *право на сытость*! В его самоутверждении перед лицом трактирного слуги было больше наивности, чем цинизма. По известной поговорке — и муха набивает брюхо, а он человек… В рядовых постановках «Ревизора» не всегда бывает понятно, почему аргументация Хлестакова возымела действие и слуга согласился ему помочь: «Пожалуй, я скажу». В случае с Чеховым таких сомнений не было: очень терзал этого Хлестакова голод, и чем больше он храбрился и выламывался, тем очевидней была его нужда и загнанность.

Хлестаков опять остается один и рассуждает: что, если его резоны не будут услышаны, что тогда? Предыдущая сцена шла нервно, диалог с трактирным слугой он вел запальчиво, доказывая нечто вполне умозрительное, касающееся денег, которые существуют сами по себе, безотносительно к обеду в трактире. Теперь он спокойно задает себе вопрос — какой ему искать выход? Если его так мучает голод, почему не «пустить в оборот» что-нибудь из платья? («Штаны, что ли, продать?») Мы знаем со слов Осипа, с какой легкостью, после попоек и проигрышей, расстается Хлестаков с вещами («Иной раз все до последней рубашки спустит…»). Чего же он медлит? Оказывается, на этот раз благоразумие не позволяет ему пойти на такие чрезвычайные меры. В моей тетрадке записано, что фразу «Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме» Чехов произносил с основательностью Чичикова. Откуда такая осмотрительность при его беспечной светской ветрености? На то есть свои мотивы. В воображений Хлестакова мелькает идиллическая картина, какую только он способен придумать на первой стадии комедии, это его мечта в ее, так сказать, начальной фазе. Он в карете с фонарями, с Осипом в ливрее на запятках, {16} наносит визит какому-то соседу, помещику-бурбону, лакей докладывает о его пожаловавшей из Петербурга особе, в доме переполох и где-то мелькает хорошенькая дочечка помещика… По сравнению с тем, что будет дальше, с вистом в компании министров и посланников, фантазия скромная. Вот в гостях у помещика и пригодится его столичный костюм — один заслуживающий внимания шанс для его мечтательной игры. Невинная фантазия, но все-таки фантазия.

Этот второй монолог Хлестакова я запомнил в образе характерно-комического движения, легкого, летящего, с некоторой карикатурной подсветкой, особенно в том месте, где франтоватый гость разыгрывает сцену знакомства с хорошенькой дочечкой. Мечта унесла Хлестакова в далекие саратовские степи, в безмятежную Маниловку, он суетится, порхает, кружит и неожиданно по ходу действия, как бы очнувшись, соображает, что все это мираж, сон, игра, на самом деле он голоден и ни о чем другом думать не может. «Даже тошнит, так есть хочется».

Еще одна аномалия: голод придает мысли Хлестакова в какой-то момент игривый характер. Но сколько может длиться его веселое возбуждение? В голосе Чехова уже слышится физическая усталость, силы ему изменяют. В эту критическую минуту Осип лениво докладывает: «Несут обед». Происходит мгновенная разрядка, от избытка чувств Хлестаков прыгает и кувыркается. Пластика у него не академическая, что-то в ней от современной клоунады.

В посмертно опубликованных записках И. И. Соллертинского говорится, что техника Паганини выросла из традиций commedia dell’arte и комической оперы и, кроме того, из недр цирка — жонглерства, музыкальной эксцентриады, престидижитаторства, из переработки и канонизации плебейских пластов мирового искусства[[14]](#footnote-15). Может быть, и в актерской технике Чехова, достигшей виртуозности Паганини, тоже было нечто от цирка. Это ведь был 1921 год, год массового увлечения цирком, когда в печати замелькало уродливое словечко *циркизация*, к которой теоретики «авангарда» звали театр. А Чехов, при всей репутации заслуженного академиста, не сторонился и современных веяний. И, веселый, на разные голоса он повторял: «Несут! несут! несут!»

{17} Хлестаков радуется, как ребенок; еще на один день отодвинулась катастрофа, а там будет видно! Он живет минутой, и потому так внезапны его переходы от упадка к воодушевлению и то же в обратном направлении. Внезапность в переходах, вероятно, была у всех Хлестаковых на русской сцене. Но у Чехова она поражала своей естественностью. Какое-то колдовство, исчисляемое в секундах, за которым не уследишь невооруженным глазом. Только что он весело прыгал, предвкушая сладость насыщения, и уже на его лице застыла маска превосходства и презрения. Обед у него на столе, и ему нечего теперь церемониться с хозяином, он на него плюет, он его презирает, о чем тотчас же сообщает трактирному слуге. Потом у него завязывается долгий диалог о соусе и закусках, о меню для чистых и нечистых — прежде чем Хлестаков начнет есть. При волчьем голоде, который он испытывает, задержка мучительная. Но он терпит, потому что здесь опять затронута его амбиция. Сосулька, фитюлька, тряпка, «курносый идиотик», по выражению одного из рецензентов, он, оказывается, еще до болезненности тщеславен. Эта *дурь самомнения* и есть характернейшая черта чеховского Хлестакова. Почему в трактире два коротеньких господина ели семгу, а ему она не досталась! Так, под знаком гастрономии, ведет Хлестаков борьбу за равенство.

Гоголь любил описывать процесс еды, не жалея красок для своих снейдерсовских натюрмортов. Андрей Белый насчитал у Гоголя в предисловиях, бытовых повестях и «Мертвых душах» целых «86 смачно поданных блюд или плотоядных упоминаний о них»[[15]](#footnote-16). Вспомните стол у Коробочки, уставленный закусками, и сколько пирогов, блинов и лепешек с разными припеками съел у нее Чичиков во время завтрака. Да, стихия Гоголя — изобилие и хлебосольство, про скудость и голод он писал неохотно, только по необходимости, когда того требовал от него закон реализма. Что же произошло, когда голодный Хлестаков наконец сел за обеденный стол? Никакого пиршества плоти, никакого смакования и служения утробе; та же знакомая нам бедность. В моей тетрадке записано, что ел Хлестаков жадно, но мало — похлебал две ложки супу и бросил, поковырял говядину и оставил. Ему впору, как Чаплину в «Золотой лихорадке», глотать подошвы, а он, поклевав немного, капризничает, злится и требует разносолы. Почему он так быстро насытился, ведь он любит {18} поесть, в чем сам позже признается. Может быть, потому, что, жалкий чиновник, испорченный петербургской цивилизацией, он — отчаянный гурман? Чтобы быть сытым, его тощему телу мало что нужно. Жадным он становится тогда, когда перед ним лакомства, когда он чувствует и обоняет запахи и материю поварского искусства, тогда просыпается, не знающий меры, его аппетит… В этой трактовке хлестаковщина — это еще порождение и гримаса барства, захудалого, провинциально-поместного, но со следами столичных влияний.

## Комедия ошибок

Я пытаюсь вспомнить, сколько времени длилась первая встреча Хлестакова с городничим, и не могу. Миф о ревизоре наконец материализуется: до того он был предметом слухов, соображений, догадок, умственной игры, теперь он стал живым лицом, некой определенностью, молодым человеком в черном фраке и светлых модных брюках, чье странное, трудно объяснимое поведение, как мы увидим позже, подтверждает в глазах гоголевских чиновников подлинность его высоких полномочий. Слов в этой сцене знакомства, конфликта и согласия не так много, тогда как психологическое действие, заключенное в ней, необычайно разнообразно, и каждая фраза несет перемену в отношениях двух главных действующих лиц комедии. Когда я слушал диалог Чехова и Москвина в пятом номере под лестницей (это была одна из лучших по режиссерской разработке сцен мхатовского спектакля), меня захватывала его энергия, и нарастающий в темпе процесс игры плохо поддавался счету.

Первая реакция Хлестакова, когда он узнает, что о нем справляется городничий, — попытка к бегству. Куда бы ему отсюда убраться? Он озирается по сторонам, вокруг стены, пути к отступлению отрезаны, и на наших глазах происходит необыкновенный физический феномен — Хлестаков сжимается, хотя он и так невелик ростом. Помните, в четвертом действии он говорит Землянике: верно ли, что вчера он был «немножко ниже ростом», и тот с готовностью отвечает: «Очень может быть». Забавный гоголевский алогизм с прозрачным психологическим подтекстом. Но это мир чистой абстракции. А в случае с Хлестаковым безусловная очевидность. По причине охватившего его страха он без всякого оптического обмана {19} становится меньше. Как он достигал этого эффекта — по-другому усаживался в кресло, втягивал голову в плечи менял ритм жеста и т. д., — восстановить эту технику я не берусь, тем более что у нее не было окончательного рисунка. Просто на какой-то миг человек усыхал, взрослый мужчина превращался в нашкодившего мальчика, готового, если удастся, раствориться в пустоте.

Сцену знакомства Хлестакова с городничим можно разделить на две части. Первая — это сплошной испуг, приобретавший характер паники, вплоть до дрожи в коленках. Участвуют в ней два виноватых человека, и независимо от меры содеянного — один не платит долги в трактире, другой зажал в кулак целый город со всем его имуществом, службами и жителями — страх они делят поровну, даже с некоторым избытком у хрупкого и хлипкого Хлестакова. Описание начала этой сцены я заимствую у И. М. Москвина, с успехом игравшего городничего, хотя и в более традиционной манере, чем его партнер. Выступая в 1937 году на встрече с молодыми актерами и режиссерами московских театров, он вспоминал, как в сцене прихода городничего оробевший Хлестаков плакал горькими слезами. Станиславскому очень нравилась эта смелая выдумка Чехова[[16]](#footnote-17). «Он по-настоящему, жалко плакал. Но если слезы Хлестакова принимать всерьез, то этой сценой надо было кончать спектакль, так как городничий сразу же мог догадаться, что это за “ревизор” перед ним. Но Константин Сергеевич, которому очень хотелось сохранить эти слезы, придумал такую вещь: дверь, в которую входил городничий, открывалась таким образом, что загораживала Хлестакова и городничий не мог видеть его. Иначе играть этот спектакль нельзя было»[[17]](#footnote-18). После этой церемонии уже состоявшегося, но пока еще заочного знакомства разыгрывалась *комедия ошибок*.

Одно попутное замечание. Это единственная сцена в пьесе, где Хлестаков, по крайней мере в своем воображении, выступает как ответчик перед внешней средой. Пока его терзал голод, никому до него не было дела. Теперь, когда его пути пересеклись с представителем закона и {20} власти, кто знает, чем это может для него кончиться. Он трусит, откровенно трусит и не может того скрыть — у него стучат зубы, его трясет озноб, лоб покрыт испариной, он заикается, тяжело дышит, в глазах тоска. А ведь что ему грозит, кроме конфуза и взбучки в родительском доме? Чехова не удовлетворял такой реализм применительно к обстоятельствам. Ему нужна была гоголевская гипербола с ее ошеломлением чувств. Хлестаков в трансе, смотрите на него — совершенно потерянный человек. И эта драматизация анекдота, слезы сквозь смех вызвали потрясение в зале. С. Г. Бирман вспоминает, как Вахтангов, восхищаясь игрой Чехова в «Ревизоре», сказал ей на генеральной репетиции: «И мы с этим человеком живем рядом? Вместе кашу едим? За одним столом?»[[18]](#footnote-19) Какое чувство дистанции по отношению к великому таланту!

Краски для диалога Хлестакова и городничего на этот раз Станиславский искал в их несходстве: один себе на уме, другой душа нараспашку, один очень неглуп, хотя в непредвиденных обстоятельствах теряется, другой легкомыслен до глупости, хотя при случае тоже готов постоять за себя. Когда их сталкивает судьба, они долго присматриваются друг к другу, испытывая при этом недоумение. На взгляд Хлестакова, городничий — мужлан и солдафон, каким ему и полагается быть, но манера у него непонятно обходительная — что бы это значило? На взгляд городничего, у щуплого Хлестакова фактура совсем негодная, но голос начальственный и сердитый; какие найти к нему подходы? Игра идет не по правилам, что окончательно сбивает с толку участников диалога: какое коварство скрывается за мучающей их неясностью?.. В моей тетрадке по поводу этой сцены еще записано — *заговор слов*, то есть возможность их толковать в прямо противоположном и взаимно исключающем смысле. Хлестакову — Чехову кажется, что учтивость городничего — полицейский прием, иезуитство, своего рода дипломатия, чтобы вежливо, без шума засадить его в тюрьму. А городничему — что своей мизерностью и дурацкими разговорами о долгах и старом батюшке в Саратовской губернии Хлестаков наводит туман, чтобы скрыть свое инкогнито. Помимо прямого у слов есть и скрытое значение: эта *двусмысленность* и дает простор игре партнеров.

Два слова приводят Хлестакова в неистовство — *тюрьма* и *высечь*. До первого он додумался сам при очередной {21} комической ошибке, когда в предложении городничего переехать к нему на квартиру услышал плохо скрытую угрозу: казенная квартира — значит, тюрьма. Этого слова Хлестаков боится и произносит его полушепотом, озираясь по сторонам. И потом, не помня себя, словно обезумев, кричит, что служит в Петербурге, шутки с ним плохи, и тотчас же пугается своего крика. Трусость иногда достигает степени отчаяния и тогда вырывается наружу с истошностью. Но эффект при этом бывает и комический.

У Аристотеля сказано, что «смешное — это некоторая ошибка и безобразие». Ошибка явно налицо, нет недостатка и в безобразии. Во второй раз речь заходит о тюрьме, когда городничий, уже в полном обалдении, просит не губить его и пожалеть жену и маленьких деток. При своей нервной раздерганности и недостатке внимания Хлестаков все-таки замечает, что их диалог принял странный оборот, и с некоторой досадой говорит, что не согласен идти в тюрьму из-за того, что городничий человек семейный и обременен заботами. Совершенно непредсказуемое соотношение причин и следствий, один про Фому, другой про Ерему, однако в этой близкой к абсурду ситуации ошибок и неузнавания, как всегда у Гоголя, есть необходимая психологическая мотивировка. Кстати, слово «тюрьма» теперь Хлестаков произносит внятно. И в третий раз тема тюрьмы появляется в конце второго действия. Городничий, успокоившись после всех испытаний, приглашает знатного гостя осмотреть, в числе прочих местных достопримечательностей, *острог и городские тюрьмы* (сознаюсь, что эта реплика остается для меня загадкой — почему в глухом уездном городе столько мест заключения), и Хлестаков — Чехов, не скрывая неудовольствия, морщится и снисходительно, почувствовав счастливую перемену обстоятельств, отвечает по тексту пьесы, что предпочитает тюрьмам богоугодные заведения.

И другое слово — «высечь», от него и вовсе бросает в дрожь. Может быть, это память об отцовском доме? Ведь, по свидетельству Осипа, старый барин и теперь не церемонится с Хлестаковым и при случае может так всыпать, что потом столичный чиновник несколько дней будет почесываться. Мне кажется, что в том месте, где городничий, окончательно зарапортовавшись, выдает свои тайны относительно взяток, которые он берет по «неопытности» и «недостаточности», и признает, что высек унтер-офицерскую вдову, Чехов несколько отступил от авторской ремарки, обозначенной так — *в размышлении*. Нет, в эту {22} минуту чеховскому Хлестакову не до силлогизмов. До того, при патологическом легкомыслии, он опасался, что у городничего есть на его счет зловещие планы, и, как мог, оборонялся. Даже стучал кулаком по столу. Но игра в тумане затянулась надолго, и он изнемог от ее перипетий. В ребусе, который ему предлагает городничий, до него доходят только отдельные слова-выкрики. И заметьте, особенно его беспокоит невесть откуда взявшаяся унтер-офицерская вдова, занимающаяся купечеством, с которой так непочтительно обошелся городничий. Зачем он ее приплел в их разговор, какой в том намек, что это — аллегория, прямой шантаж? Высечь! Высечь! Теперь ему не до амбиций, надо спасаться от физической расправы и позора!

Сколько у него было форса, он грозил, что дойдет до министра, бушевал — и внезапно осекся, голос его упал до самого низкого регистра, до бормотания, до невнятицы. (У меня сложилось впечатление, что разговор об унтер-офицерше оставил такой след в беспамятной голове Хлестакова, что потом, когда эта жертва произвола явилась к нему на прием, он встретил ее с любопытством, как старую знакомую. Ничего похожего в других постановках «Ревизора» я никогда не видел.) Между тем наблюдательный от природы городничий не замечает перемен, которые происходят с Хлестаковым. Такова дезориентирующая сила предвзятости, того, что в логике называется ошибкой произвольного вывода, превратившая матерого мошенника в легковерного простака. В этот критический и очень неблагоприятный для Хлестакова момент городничий, перекрестившись и скорчив умиленную рожу, идет ва-банк и сует ему деньги. Операция проходит благополучно, и так кончается первая часть диалога.

Какой глубокий юмор заключается в том, что в пьесе о всеобщей продажности и подкупности Хлестаков берет первую взятку, даже не подозревая, что это взятка. Он прячет кредитки, и настроение у него благодушное, он больше не ждет от городничего подвохов и говорит, не стесняя себя. Единственное, что он утаивает, — это проигрыш в Пензе, не из трусости, а потому, что вспоминать об этом конфузе ему неприятно. А о всех остальных неустройствах и неудобствах, вплоть до капризов упрямого и глупого батюшки, он рассказывает охотно, вникая в подробности, унизительные для достоинства петербургского чиновника. Основная нота его реплик — доверительность. У меня в тетрадке отмечено, что Хлестаков обрадовался случаю поделиться с ближними и даже пожалеть себя — он {23} не хочет зарыться в глуши, душа его жаждет просвещения и столичных просторов. Он изголодался, отбился от людей, положение у него жалкое, нищенское, и вдруг такой поворот событий; он расчувствовался и с мальчишеской готовностью выкладывает все как есть, начистоту. Не стоит преувеличивать значение этой сцены, но в данную минуту у его исповеди нельзя отнять искренности. Станиславскому, видимо, нравилась такая *раскрытость* Хлестакова в конце второго акта, ведь она давала много шансов и для контригры Москвина. Их диалог после взятки шел как бы на двух уровнях: чем больше простодушия и откровенности в признаниях Хлестакова, чем ближе он держится к правде, тем больше уверенности у городничего, что этот чиновник-инкогнито — искусный притворщик, интриган, следующий своему плану маскировки: «Врет, врет — и нигде не оборвется!»

Положение сторон становится все более неравным, — таков, по-видимому, замысел Станиславского. У Хлестакова пропал голод и пропал страх, о будущем он не задумывается, это не в его привычке. У городничего впереди сплошная неизвестность. Деньги Хлестаков взял, но тайна его ревизорства осталась тайной — почему он темнит и путает карты? Мир городничего существует для аферы, это единственная реальность, которую он принимает во внимание; там, где нет обмана, его деловой ум плохой советчик. Он по-прежнему озабочен, и каждое движение его мысли у нас на виду; его реплики как бы делятся на две половинки: одна — обращенная к партнерам, другая — с ремаркой «в сторону», слово и комментарий к нему, что он говорит и что думает; в первом диалоге с Хлестаковым таких ремарок a parte у него восемь, а у Хлестакова на всю пьесу их наберется две или три. Один ведет игру с умыслом, другой — по наитию, и речь у них непохожая: у городничего — затрудненная, с *невидимыми* препятствиями, с *непредвиденными* паузами, у Хлестакова — быстрая, взрывающаяся, с резкими перепадами в силе звука.

Диалог, который я назвал комедией ошибок, подходит к концу. Я листаю свою тетрадку и нахожу в ней упоминание о двух репликах Хлестакова — Чехова, уже успокоившегося, уже осмелевшего. Одна из них — ответ на встревоженный вопрос городничего: не темно ли в его пятом номере? Конечно, темно. Хлестаков еще жалуется на трактирщика, но говорит уже о себе и своем времяпрепровождении. В сущности, с этой плаксиво-мечтательной реплики он и начинает врать, или, пользуясь более деликатным {24} словом самого Хлестакова, сочинять. У слова этого, как известно, два смысла: один — устарелый и возвышенный, означающий творчество, процесс поэтического создания, и другой, весьма прозаический, — выдумка, ложь. У Хлестакова эти понятия сливаются, недаром позже он причислит себя к сословию литераторов («Я ведь тоже разные водевильчики…»). Пока же он спешит сообщить, что темнота в гостинице отразилась на его художественных планах — хозяин не дал свечей и его фантазия не разродилась, не нашла выхода. И хотя было очевидно, что Хлестаков сочинил эту сказку на наших глазах, он горячо верил в правду своих слов, в то, что так оно и было на самом деле. Я по сию пору не знаю, как объяснить силу *самовнушения* актера, его неподдельную искренность при заведомой лжи. Какая здесь тайна? Может быть, то, что, став взрослым, он не утерял детства? Соединение взрослости, чаще старости, с ребячеством почти всегда было в ролях Чехова. И вторая реплика — насчет преданности и уважения. Каким-то глубоко запрятанным инстинктом, кожей и нервами почувствовав вокруг себя непонятную суету, Хлестаков заважничал, задрал хвост и изложил свою программу-минимум: ему, собственно, ничего не нужно, кроме уважения и преданности. Этот манифест, с высоты его будущего генеральства, окончательно спутал городничего. Я бы сказал, что Чехов забежал на целый акт вперед, но его благостность и сановная манера, такая контрастная с его тщедушным телом, развеселила публику. Пружина комедии еще только разворачивается, а черты портрета Хлестакова уже вчерне сложились.

Много лет спустя в книге Михаила Чехова «О технике актера», изданной в 1946 году в Америке, я нашел рассуждение о *чувстве целого* как о необходимом условии сценического творчества. Нельзя за отдельными элементами роли упускать ее гармонию, надо брать ее в совокупности частей, в динамике предыдущего и последующего развития. Я приведу строки, непосредственно связанные с нашей темой: «Если вы, изображая, например, Хлестакова “в пятом номере под лестницей”, голодного, проигравшегося, трусливого и несчастного, *в то же время* “видите” его сытым, счастливым и “влиятельным”, каким вы покажете его в конце пьесы, если, дойдя до конца, вы все еще видите “профинтившегося” Ивана Александровича, — вы овладели ролью как завершенным, законченным целым»[[19]](#footnote-20). {25} Как легко заметить, опыт актера послужил материалом для его теории.

В том же 1946 году, беседуя на репетициях «Ревизора» с группой актеров голливудского лабораторного театра, Чехов развивает эту тему о слиянии будущего и прошлого в интерпретации роли: «Когда вы появляетесь в первый раз в первом акте, вы уже должны как бы предвидеть ваше последнее появление в последнем акте… Все это происходит в нашем сверхсознании в продолжение всего спектакля — переходы и превращения. Итак, начало и конец как бы всегда присутствуют в вашей роли». Он рекомендует для понимания и усвоения его *идеи целого* читать биографии великих художников прошлого и останавливается на двух именах — Толстом и Бетховене. «Возьмите жизнь Толстого, например. Прочитав его биографию много раз, не сухо, а дав волю вашему воображению, вы почувствуете, что Толстой не мог умереть иначе, чем он действительно умер. Жизнь Бетховена — другой ясный пример. Для трагедии его жизни это было художественно так правильно, что он оглох. Без этой трагической глухоты это был бы не Бетховен. Всегда ищите начало и конец в этих биографиях, тогда вы увидите, как они логически связаны друг с другом»[[20]](#footnote-21).

У Хлестакова, сыгранного Чеховым за четверть века до того, была такая преемственность, такая протяженность и концентрация в трех временных измерениях — вчера, сегодня, завтра.

## После завтрака у Земляники

Это сцена промежуточная, Хлестаков не вполне трезв, хотя недостаточно пьян. Он чувствует себя непринужденно, но его фантазия еще не разыгралась, не засверкала, еще ждет своего часа. После лабардана на его лице написаны сытость и довольство, ему хочется говорить приятное и слушать приятное. Чехов придавал большое значение этой разъясняющей сцене — тот образ всесильной мировой пошлости, который увидел в Хлестакове современный критик[[21]](#footnote-22), нуждался в самообнаружении, в открытой декларации. «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Он имеет в виду нечто вполне конкретное, {26} включая сюда и упоминавшийся нами роман с помещичьей дочкой, вкусную еду, картишки в подходящей компании и другие надлежащие атрибуты сладкой жизни, как ее понимал маленький петербургский чиновник в тридцатых годах прошлого века. Но для Станиславского и Чехова хлестаковская формула прожигания жизни имела и другой, более общий смысл, связанный с их этической идеей. Эту поправку в комедию внесла история. Вспомните, что «Ревизор» был заново поставлен на сцене Художественного театра в октябре 1921 года, в первые, еще полуголодные месяцы нэпа, когда люди жили скудно и к избытку относились с недоверием. В лексиконе Чехова появилось тогда презрительное словечко «оматерьялились», что означало — предали дух ради ненасытной утробы. Хлестаковщина в обиходной речи означает хвастовство, наглость, бесстыдную ложь, самозванство. В роли Чехова был еще оттенок — жуирство, жажда развлечений, грошовое эпикурейство.

Он поклоняется богу плоти и комфорта и не стесняется в этом признаться. Конечно, слова Хлестакова не следует принимать слишком всерьез, но в комическом преломлении театра у религии удобств и утех незабвенного Ивана Александровича был несомненный современный аспект. Как раз в июле 1921 года, за несколько месяцев до выпуска «Ревизора», Немирович-Данченко в письме к Качалову писал о том, как неудобно, хотя увлекательно интересно жить в дни «колоссальной, мировой перестройки идейных начал», жизнь не улучшается, скорее, наоборот, а в театре «такая гордость и такое удовлетворение совести, каких мы прежде не знали»[[22]](#footnote-23). Высота духа при недостатке сытости! Мог ли Чехов в тот момент остаться безучастным к хлестаковскому небокоптительству как философии жизни? Я не могу сказать, что он пользовался для этого обличения особо язвительной сатирой, напротив, в появлении Хлестакова в третьем акте было меньше гротеска, чем в предыдущих и последующих сценах. Острота выдумки в первой встрече Хлестакова с чиновниками была, скорее, режиссерской и шла от Станиславского. Из‑за дверей выбегал, слегка пританцовывая, Хлестаков с цилиндром в руках. Он уже усвоил манеру знатного гостя, которому с почтением показывают все заслуживающие внимания достопримечательности, и теперь, попав в дом городничего, продолжал свой осмотр-инспекцию. Он быстро {27} передвигался по гостиной с колоннами (построенной по тяготевшему к традиции макету К. Ф. Юона), и вслед за ним цепочкой тянулись чиновники, повторяя его движения в зеркальном подобии. Этот комический марш по ломаной линии полупьяного Хлестакова и вконец оробевших чиновников называют в мемуарах *змейкой*, потом она не раз повторялась и в других постановках «Ревизора»; ее след заметен и в мейерхольдовском спектакле (эпизод «Шествие»). Но для Чехова главным в сцене было слово.

Вообще мнение, что его роль в «Ревизоре» строилась на сплошных эскападах и клоунских трюках, кажется мне несправедливым. При всем напоре комической игры у него были некоторые озадачивающие странности — например, *рассеянность* (он плохо узнает однажды уже виденных людей, того же Землянику, ему нужно для этого некоторое усилие памяти), или его *простодушие* (очень важное в контексте роли признание насчет Маврушки и четвертого этажа), или взлет его *наблюдательности* (письмо Тряпичкину), тоже трудно согласующейся с его житейской слепотой. Все это есть и у Гоголя, но у Чехова стало более заметным, на этих странностях он задерживается, привлекая к ним наш интерес. Что же касается «Цветов удовольствия», то произносил он эту реплику спокойно, без ломания и эксцентрики, мне даже казалось, расчленяя слова по слогам, хотя в своей привычной форсированной, фыркающей манере. Н. Д. Волков, вспоминая игру Чехова во французском водевиле «Спичка между двух огней», писал, что слова в роли приказчика Божазье были для него не звучащей мыслью, а звуковым знаком, подчиненным не законам артикуляции, а законам жестикуляции, в чем он и достиг предела виртуозности[[23]](#footnote-24). Возможно, что так оно и было в «Спичке». С «Ревизором» все обстояло иначе. Смелая пантомима не притемнила слов комедии, он берег их смысл, ему нравилась их звучность, полнота, та легкость, с которой он выразил в них единственное усвоенное Хлестаковым правило — следуй за своей прихотью и живи в свое удовольствие.

В рецензии журнала «Экран», на которую я ссылался, есть фраза, обошедшая впоследствии многие историко-театральные работы: «В этом “Ревизоре” больше гофмановской жути, чем в “Брамбилле” Камерного театра»[[24]](#footnote-25). Сравнение неоправданное, поскольку «каприччио Камерного {28} театра по Гофману», с присущим ему фантастическим элементом, и не должно было вызывать жути. В таировском карнавале, поставленном в ритме итальянских народных танцев (тарантелла), шла веселая погоня за призраками и арлекинада на каждом шагу теснила драму. По словам А. Г. Коонен, из двух часов двадцати пяти минут действия в «Принцессе Брамбилле» пятьдесят минут занимала пантомима, чаще всего шуточная, беспечно озорная. А была ли гофмановская жуть у чеховского Хлестакова? Я ее не находил и тогда, в двадцатые годы, и не нахожу теперь, спустя полвека. Чехов не был похож на своих предшественников; новизна его игры заключалась в том, что ему удалось соединить в ней множество *разнородных движений*, в итоге образующих многослойное понятие хлестаковщины.

При всей комической нелепости чеховский Хлестаков был по-своему сметлив. Это, вероятно, самое спорное из моих наблюдений, тем более что через несколько лет в одном интервью Чехов сказал, что его Хлестаков «прежде всего глуп»[[25]](#footnote-26). Но авторам свойственно ошибаться в оценке своих созданий, что случалось, например, даже с Толстым. Что же такое сметливость чеховского Хлестакова? Не только сообразительность низкого животного пошиба, чувство ориентации в пределах простейших критериев выгоды и потерь. Гораздо удивительней, что пустейший фанфарон Хлестаков у Чехова неплохо разбирался в окружающих его людях и даже умел при общении настраиваться на их волну[[26]](#footnote-27). Такую способность адаптации можно было заметить в сцене взяток с ее разнообразием мотивов и неизменно повторяющейся ситуацией, о чем речь еще впереди, и в разговоре с городничим после завтрака у попечителя богоугодных заведений.

Обычное для городничего резонерство после обильной закуски у Земляники приобретает характер некоторой затейливости; рассказывая о своих головоломных обязанностях, он витийствует и его смиренная, хотя и не лишенная лукавства речь густо прослоена елейностью. Это в своем {29} роде рапорт о состоянии дел в городе — улицы выметены, пьяниц мало и т. д. — и в то же время исповедь на тему благочестия и благонамеренности. Хлестаков у Чехова, не слишком вникая в оттенки этого монолога, принимает его целиком, как нечто возвышенное и ему близкое, как замысловатую вязь слов назидательно-литературного уклона. Таким образом, реплика о том, что он и сам склонен иногда заумствоваться («иной раз прозой, а в другой и стишки выкинутся»), — прямой ответ на вызов городничего; общение у партнеров устанавливается самое непосредственное. Что же новое предложил театр в этой трактовке? Упомяну прежде всего недолгую паузу, которую выдерживал Хлестаков до того, как произносил свою реплику. Как правило, его реакции незамедлительные, судорожно-поспешные, он говорит, не успев подумать, слова у него готовые, не добытые изнутри, а слетающие с языка. А здесь быстрый взгляд, брошенный на городничего, пауза, заполненная ехидством Земляники, и трогательное признание в своей слабости, а может быть, и в добродетели — он, Хлестаков, тоже любит *заумствоваться*, то есть любит ничем не стесненную игру воображения в доступных ему видах. Отсюда прямой переход к следующей сцене — к его сочинительству, к его захватывающим дух фантазиям, потребность в которых составляет черту натуры «чиновника из Петербурга». Но пока несколько слов о картах, увлекательности этой игры и фарисейских уловках городничего.

В кодексе светских удовольствий Хлестакова — Чехова карты занимают далеко не последнее место. Но это *удовольствие*, а не источник существования, не профессиональное шулерство. Возможно, что он играет нечисто, помаленьку плутует, только удачи это ему не приносит. Самое привычное для него состояние — проигрыш.

И вот Хлестаков заговорил о картах, глаза у него блестят, он оживляется в предвкушении близких баталий, но, услышав скучные слова остерегающегося подвоха городничего, он скисает. Риторика Антона Антоновича, за несколько минут до того находившая у Ивана Александровича живой отклик, теперь вгоняет его в уныние. В память четко врезалась фраза Хлестакова об относительности всяких истин, в том числе касающихся и карточной игры; я до сих пор слышу ее грустную интонацию: «Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь…» В самом деле, чем не мудрость диалектики! Сказал, улыбнулся, шаркнул ножкой и потом зевнул…

## **{30}** Главный монолог

Мы уже много узнали о Хлестакове, о его страхе и самомнении, о лишениях, которые он терпит, о том, как круто повернулась его судьба благодаря игре случая. Но главные события пьесы еще впереди. На очереди у нас сцена встречи Хлестакова с городничихой и ее дочкой; она начинается пиано. В моей тетрадке есть запись о приглушенном голосе Чехова. Вероятно, на фоне выкриков и восклицаний Хлестакова, на фоне его бравурности минуты (даже доли минуты) спада звука были не очень заметны. Но я их помню, да и как могло быть иначе? Перепады ритма — это как игра светотени на портрете, трудно без них обойтись психологическому театру. В диалоге с Анной Андреевной к разным уже известным ипостасям Хлестакова добавилась еще одна — он разговаривает, если пользоваться жаргоном Осипа, «на тонкой деликатности», какой мы в нем не подозревали. Он в восторге от соблазнительной городничихи и готов действовать самым решительным образом, но в голосе его мед и учтивость. По искусству намеренного косноязычия этот диалог принадлежит к числу шедевров комедии — галантное топтание на месте с использованием минимума повторяющихся слов: счастие — счастлив, приятно — неприятно, заслуживает — не заслуживает и т. д., причем инициатива в их выборе принадлежит Анне Андреевне, Хлестаков же их подхватывает и варьирует.

После этой глупой идиллии с разными придыханиями происходит взрыв, хотя взрыв — это внезапность, а здесь есть постепенность и нарастание. Напомню последовательность реплик. Анна Андреевна с грустью замечает, что живет в деревне. Хлестаков в тон ей рассуждает о прелестях деревенского пейзажа, о пригорках и ручейках. И, как всегда неожиданно, без видимого внешнего повода, с полутона переходит на полный голос, но пока еще в лирической интонации: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом». Упоминание Петербурга действует на него, как электрический заряд. Отсюда идет уже сцена вранья.

Поначалу врет Хлестаков робко и не выходит за круг тем государственной службы и передвижек по иерархии. Он берет знакомую реальность и вносит некоторую спасительную ретушь: чиновнику низшего разряда предлагают коллежского асессора, большой скачок в табели о рангах, с четырнадцатого места на восьмое. В этом еще неуверенном хвастовстве есть только одна фраза, которая {31} подхлестнула воображение Чехова. Я имею в виду реплику: «И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: “Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу”». Здесь есть что играть — вот бог комфорта, которому Хлестаков поклоняется, он и бровью не успел шевельнуть, а сапоги уже чистые, такова, по-современному говоря высота сервиса. Но Чехова интересовала не столько комическая сторона этого пассажа, сколько подсказанный им психологический жест. Здесь уже задан темп для всего монолога. И нам надо запомнить, что легкость у него не только в мыслях, но и в движениях — «сторож *летит*», «солдаты *выскочили* из гауптвахты», «в один вечер, кажется, *все написал*, всех изумил», «как *взбежишь* по лестнице» и т. д. Всё на бегу, в спешке, в динамике, в быстроте перемен[[27]](#footnote-28).

Вокруг гоголевской роли Чехова в свое время сложился целый фольклор — в актерской среде, например, рассказывали чудеса об его искусстве импровизации. И для того были основания. Даже строго взвешивавший свои слова Дикий писал, что Чехов, приглашенный в Ленинград на гастрольное выступление в спектакле бывш. Александринского театра, наотрез отказался от всяких репетиций[[28]](#footnote-29), чтобы разжечь свою фантазию и проверить свою находчивость и способность мгновенной ориентации в процессе игры. Версия близкая к фактам, но нуждающаяся в уточнении. В ленинградских газетах появилась заметка о репетиции «Ревизора» в Академическом театре драмы с участием Чехова, игра которого встретила восторженную оценку труппы; приводится там и такая подробность: «М. А. Чехов просил не менять мизансцен, в которых “Ревизор” обычно идет в Акдраме»[[29]](#footnote-30). Так что одна репетиция для порядка в Ленинграде была, но ее могло и не быть, в этом Дикий не ошибся.

Три года спустя в том же театре в Ленинграде произошел такой случай: Чехов опять выступал в роли Хлестакова и в сцене вранья, с ходу кинувшись в кресло, выбил сиденье и застрял в пустоте, смешно задрав кверху ноги, похожий на забытую теперь букву ижицу. Публика была {32} уверена, что трюк сочинил и весело разыграл актер. На самом деле номер с креслом — вынужденная импровизация Чехова; произошла накладка, надо было как-то выходить из положения, и из своей оплошности (а может быть, и мебельщиков театра) он извлек комический эффект. Более того, его биограф В. Громов пишет, что эту неприятную накладку он принял «как дар, как великую удачу, и стал дерзко, вдохновенно импровизировать»[[30]](#footnote-31); его трудно было застать врасплох. О чеховских импровизациях в «Ревизоре» говорил и Мейерхольд. Прослышав про игру актера и его гротескные мизансцены, в том числе остроумную пародию у портрета Николая I (та же поза, тот же ракурс, та же важность в лице)[[31]](#footnote-32), он пошел в театр, «предвкушая эту талантливую подробность», и не увидел ее. В тот вечер Чехов провел роль с обычной для него расточительностью, но иначе, в других приемах и тональности, и опустил сцену у портрета. Мейерхольд этого не заметил и только потом сказал, что «вовсе не чувствовал себя обкраденным», потому что на этот раз гармония игры у актера складывалась в другом рисунке[[32]](#footnote-33).

Графически главный монолог Хлестакова можно представить как одну летящую в пространство линию с несколькими интервалами — действие торопится, но оно прерывистое, и нетрудно обнаружить образующие его фрагменты. После путешествия по департаменту и встречи с услужливым сторожем (не тот ли самый Михеев, который пьет, подлец, горькую и точь‑в‑точь похож на почтмейстера?) Хлестаков, до сих пор даривший свои откровения Анне Андреевне, замечает застывших в трепете чиновников и широким жестом просит их сесть. И далее, войдя во вкус почестей, которыми его окружают, говорит, что, враг церемоний, он остерегается всякой публичности и старается «проскользнуть незаметно. Но никак нельзя скрыться {33} никак нельзя!» На этой фразе стоит остановиться. Чехов видел в ней два смысла: один, само собой разумеющийся, — наигранная усталость сановника, барственная осанка под маской скромности, — и другой, прорывающийся из подсознания и как бы сигнализирующий о раздраженном самолюбии и воспаленном воображении Хлестакова о том *всесветном присутствии*, о котором он скажет в финале монолога: «Я везде, везде». Сцену вранья я почему-то лучше слышу, чем вижу. Сколько было в критике двадцатых годов сказано горьких слов об эксцентрических выходках Чехова, об его разбушевавшемся Хлестакове, показавшем нос чиновникам. Да, такая клоунада в «Ревизоре» была, но особого следа в моем сознании не оставила: еще одна дерзкая и эпатирующая подробность в ряду других, может быть, более неожиданная, но тоже оправданная гротеском Гоголя, допускающим по логике вероятностей множество степеней правдоподобия.

До кульминации сцены вранья еще далеко, и, хотя хвастовство Хлестакова уже потеряло всякую меру, он запинается, когда рассказывает, как однажды его приняли за главнокомандующего. Произошла ошибка, поскольку должность у него более скромная, что вскоре выяснилось. Фантазия Хлестакова играет, но, как видите, с некоторым последующим контролем. Немного времени спустя все тормоза откажут, и тогда он отдаст себя безотчетно стихии сочинительства. Пока же в моей тетрадке записано: тон еще умеренный. И врет он весело, без того ожесточения, которое появится в конце монолога.

Как часты у Гоголя в «Ревизоре» нарочитые повторения — одними и теми же словами Хлестаков говорит о своей близости с начальником отделения и с Пушкиным, с тем и с другим он «на дружеской ноге». Чехов не искал заметного различия между этой большой и маленькой ложью, в его интерпретации обе реплики звучали примерно одинаково, разница здесь не в характере лжи, а в ее степени; у бесцеремонности Хлестакова нет оттенков — он по-ноздревски со всеми запанибрата. И еще одно повторение в этой сцене: «Ну, братец», — говорит Хлестакову знакомый офицер по поводу истории с главнокомандующим. А в театральной дирекции происходит такой запомнившийся ему диалог — к нему обращаются: «Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь», и, подумав, он соглашается: «Пожалуй, изволь, братец». Чехову нравилось это непринужденно-интимное обращение, его соседствующие ласковость и фамильярность, дружба с Хлестаковым завязывается {34} легче легкого, он везде свой, везде принят, он при всякой оказии. У слова *братец* в театре была своя мелодия, и я ее слышу, глуховатую и чуть-чуть певучую.

В атмосфере всеобщего амикошонства у Гоголя предусмотрено одно исключение — для Пушкина. Хлестаков называет его братом, все остальные *братцы*, он единственный — *брат*. Чехов с его вниманием к слову в «Ревизоре» не упустил этой подробности. Видимо, загвоздка в том, что в комедии Пушкин в своем меланхолическом ответе тоже называет Хлестакова братом. До чего лестное признание, если иметь в виду пристрастие Хлестакова к литературе и ее корифеям. На этом и держится игра Чехова, он идет на хитрость, чтобы пустить пыль в глаза, и с небрежностью, как бы мимоходом, произносит знаменитую реплику «Ну что, брат Пушкин?». С высоты пьедестала он тащит его на землю, чтобы быть с ним вровень. Пусть всякий рассудит, что, собственно, случилось. Самое обыденное происшествие — разговор двух коллег при случайной встрече, где стороны представлены так: он, Хлестаков, на позициях здравомыслия, Пушкин же «большой оригинал», от которого можно ждать всякого! Схема, возможно, и остроумная, но я затрудняюсь на этот раз определить границу между сознательным и бессознательным в искусстве Чехова. И не в том ли была тайна его импровизации, что в ней сошлись свобода и непринужденность игры и хорошо обдуманная необходимость? В этой гармонии очевидна и заслуга школы Станиславского.

Весь последующий фрагмент посвящен литературному самозванству Хлестакова. Анна Андреевна по-прежнему ведет с ним диалог, теперь исключительно на тему его авторства. Во времена Гоголя это была важная сцена, касавшаяся текущей писательской и журнальной жизни. В беспорядке мелькали имена и названия — от «Московского телеграфа», который Белинский называл «решительно лучшим журналом в России, от начала журналистики»[[33]](#footnote-34), до сочинений барона Брамбеуса, как известно, ярого врага и хулителя реализма Гоголя. И над этими книгами возвышалась тень претендующего на их авторство Хлестакова. Насущный интерес к этой сцене со скрытыми намеками в 1921 году, спустя восемьдесят пять лет после появления «Ревизора», естественно, прошел; однако для полноты портрета Хлестакова она была и теперь важна. {35} Я имею в виду прежде всего попавшего впросак Хлестакова и скандал с «Юрием Милославским». Реакция Чехова на робкое замечание Марьи Антоновны о господине Загоскине была молниеносной, Хлестаков не только спасал свою репутацию, он еще заступался за дочечку и успокаивал обозлившуюся маменьку.

Мне кажется, что так соврать и придумать «другого Юрия Милославского» мог только очень наивный человек в меру своего простодушия, или, напротив, хитрый человек с мгновенной и надежной способностью находить выход из любых положений. По всем признакам Хлестаков, скорее, принадлежит к первой категории, чем ко второй. Почему же тогда Чехов, говоря эту реплику, лукаво смотрел по сторонам, едва не подмигивая чиновникам, и с обычной самоуверенностью сообщал, что литература — это его профессия? У Гоголя в «Отрывке из письма» сказано: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться…» А у Чехова в этой сцене он врет, не слишком о том задумываясь, даже гордится своей находчивостью и вроде как бы приглашает собравшихся себе в сообщники (немного позднее он скажет: «Что ж я вру…»). На этом диалог с Анной Андреевной обрывается, и Хлестаков зовет чиновников на свой петербургский бал.

Ученица Чехова и лучший знаток его творчества, М. О. Кнебель, в глубокой и богатой наблюдениями книге «Вся жизнь» пишет о том, с каким искусством ее учитель изображал пьяных, с нарушенным, но не утерянным до конца сознанием, уже не знающих запретов, установленных нормами общества, но еще сохранивших связь с окружающим миром, иными словами, людей *пошатнувшихся* и отдавших себя во власть инстинкта. Таким и был пьяный Хлестаков в главном монологе. Чехов точно придерживался ремарок Гоголя, и зрителям были понятны слова городничего о подгулявшем человеке, который «все несет наружу». Однако пьяная одурь и блажь, развязавшая язык Хлестакова, как мне тогда казалось, только внешний, физический стимул его поведения. Есть у его вранья и внутренний стимул — безотчетная потребность принарядить себя, вознести себя, пронзить и поразить хлебосольных хозяев. Он еще не знает, что скажет, но его намерения, при всей их смутности, именно таковы, в этом нельзя сомневаться. И наступает минута, когда, по насмешливой русской поговорке, он «говорит тысячами, а {36} тьма в глазах», минута, которую Гоголь назвал «лучшей и самой поэтической» в жизни Хлестакова[[34]](#footnote-35). В трактовке Чехова в натуре Ивана Александровича есть задатки артиста: он внезапно загорается, импровизирует и верит в свою импровизацию, наслаждаясь игрой на всех стадиях этой оргии лжи.

Позже Мейерхольд на репетициях «Ревизора» в своем театре скажет, что Хлестаков, посетитель спектаклей Александринки, усвоил манеру декламации у некоторых склонных к классицизму столичных актеров той поры. У Чехова не было ничего театрально-фанфаронского. Воображение его Хлестакова питалось другими впечатлениями, вполне реальными, заурядно-житейскими; он, «чиновник для письма», по своему пониманию рисует образ власти и преуспеяния — та же суета и хлопоты, но в ореоле больших чисел и пугающего изобилия, в перевернутом ракурсе. Миф Хлестакова у Чехова — петербургская жизнь как сплошной фестиваль: балы, приемы, бесконечные развлечения с вистом и без него и обязательно с заморскими закусками. В его глухом голосе слышатся нотки ликования; сладко зажмурившись, выплевывая слова, он говорит: «Я ведь тоже балы даю. … Я всякий день на балах». Так заманчиво — высшие сферы, гурманство, светские утехи, рай на земле, и есть некоторая пресыщенность, очень много праздников, от них даже устаешь («уж так уморишься»). Чего же больше в этих фантазиях — азарта потерявшего узду хвастуна и позера или исступления человека, вдруг поверившего в свое фельдмаршальство?

Как смело, вопреки всякой очевидности, он теперь врет. Гоголевской гиперболы — арбуз в семьсот рублей — ему мало; ему необходимо, чтобы этот хвастливый вымысел приобрел плоть, материальную протяженность. И он рисует в воздухе, как об этом вспоминает М. О. Кнебель в своей книге, внушительный четырехугольник — вот каким был этот арбуз, равный по цене жилому дому где-нибудь на окраине Петербурга. И когда Москвин в антракте спросит Чехова, почему ему пришло в голову, что арбуз может быть квадратным, он ответит: если арбуз такой особенный, форма у него не может быть обычной (требуется какая-то дополнительность, какое-то нарушение нормы). С этим аргументом Москвин сразу согласится: {37} «А кто его действительно знает, какой он был»[[35]](#footnote-36). Здесь мы вступаем в иной мир исчислений и соотношений, в мир сгущенных метафор — бегущих по улицам курьеров и сиятельных лиц, жужжащих, как шмели, в передней у Хлестакова. У меня в тетрадке записано, что у Чехова Хлестаков начинает сцену вранья, как Ноздрев, а кончает как Поприщин, начинает как бесстыжий лгун-небокоптитель, а кончает как одержимый в маниакальном приступе[[36]](#footnote-37).

Интересно, как в поток лжи Хлестакова проникает момент правды. По сравнению с недавно упомянутым конфузом с «Юрием Милославским» теперь, когда Хлестаков проговорился и вспомнил Маврушку и лестницу на четвертый этаж, темп игры резко обострился и времени для психологических этюдов у Чехова не остается. К тому же скандальное признание умещается в одной фразе. Здесь не придумаешь для себя никакой маски. И не услышишь голоса подсознания. Здесь деваться некуда, и Гоголь это предусмотрел: Хлестаков вслух признается в своем вранье. Как же признается Чехов? Я подыскиваю слово и не могу найти другого — *со смущением*. Поразительная метаморфоза: на всем лету обрывается самоупоенная ноздревщина, приходит продолжающаяся одно мгновение растерянность, и ясно просматривается точка кризиса, точка перелома. Вы это чувствуете по глазам Чехова, по его пристыженному грустному взгляду обескураженного человека. Недолгая пауза, и после смятения вновь начинается буря, теперь уже в поприщинских тонах.

Главный монолог близится к развязке; это последняя драматическая сцена в роли Хлестакова. Четвертый акт уже будет актом приключений, знакомств, интриг и итога. Мы увидим еще Хлестакова в разных ситуациях, но химеры этих трагикомических минут к нему больше не вернутся. И он дает себе волю и с невиданным до того ожесточением заканчивает рассказ о самом себе на вершинах власти. Что в этой кульминации лжи, обрывающейся {38} на полуслове, запомнилось надолго, на десятилетия? Та легкость, с которой беспечная комедия превращается в драму с надрывом. Пока что было много смешного. Когда Хлестаков представил нам, как по забывчивости он принимал в халате депутацию, явившуюся к нему с предложением директорства в департаменте, в зале веселились. Такое неглиже совершенно в его духе, и в этом вранье зритель узнавал его авторство: Хлестаков реальный, проживающий по соседству с Тряпичкиным, где-то на Почтамтской или на Гороховой, продолжался в Хлестакове легенды, они как братья, и в этом был юмор, который оценила аудитория. Смеялись и тогда, когда он, изображая землетрясение в департаменте, прошел несколько шагов по сцене тяжелой походкой каменного гостя, как будто высматривал, кому из чиновников первым провалиться в бездну; правда, перебрав толстобрюшки, он плохо различал лица, смотрел и ничего не видел, кроме угодливо застывшей толпы, собственно не толпы, а группы, потому что сцена вранья в Художественном театре, в согласии с Гоголем, была не очень многолюдной.

Уже в этой смешной сутолоке можно было почувствовать странность некоторых обстоятельств. Куда, например, девался директор департамента, которого должен сменить Хлестаков? Что с ним случилось? Хлестаков прямо говорит о непонятных причинах его исчезновения. Фразу эту Чехов вытащил из текста и нашел для нее заметную интонацию: был человек — и не стало его. Вокруг много тайн: «Кажется и легко на вид, а рассмотришь — просто черт возьми!» Свою известную мысль, что стоит несколько задержаться взглядом на каком-либо знакомом предмете или явлении и неожиданно откроется его сложная и не всегда поддающаяся объяснению природа, на этот раз Гоголь доверил Хлестакову. Как странно строился диалог с депутацией, — опять гоголевские повторения: «Извольте, господа, я *принимаю* должность, я *принимаю, говорю*, так и быть, *говорю*, я *принимаю*, только уж у меня…» Какой-то ритм заклинания и лихорадки, который захватил Чехова и ударил по нервам зрителя. От этого нагнетения и непроясненности прямой путь к фантасмагории конца монолога.

Гоголь дает в этом месте сравнительно спокойную ремарку — Хлестаков «горячится больше», нервная реакция Чехова была на порядок выше: хвастовство его Хлестакова не знало степеней, он замахивается на все государственные институты, на всю Россию, где ему уготована высшая {39} власть. Здесь где-то поблизости расположился Фердинанд VIII, король испанский из «Записок сумасшедшего», сходство с Поприщиным полное. Но замысел Чехова, как мне кажется, шел дальше, за пределы патологии. Пустейший Хлестаков, разумеется, не подозревает, какой силой живучести будет обладать то социально-психологическое явление, которое связано с его именем, и что уже вскоре, в 1843 году, Герцен в дневниках напишет (в связи с предстоящей реформой министра просвещения Уварова) «вечном типе Хлестакова, повторяющемся от волостного писаря до царя»[[37]](#footnote-38). Не заглядывает в будущее и чеховский Хлестаков, он принадлежит своему времени, без следа модернизации. Но что для него значат знаменитые слова: «Я везде, везде» — у портрета Николая I, на которого по непостижимому для меня волшебству он стал похож? Бахвальство? Пьяная выдумка? Угроза? Навязчивая идея? Все это и нечто еще другое. По праву зрителя-современника выскажу такое предположение. Он, Хлестаков, единица, и он множество; в его конкретном воплощении петербургского чиновника выразила себя слабость, свойственная многим, исконная слабость человека, очень еще далекого от совершенства. Хлестаков есть сгусток пошлости, ее высшая мера, ее концентрация, но как часто мы встречаемся с ней в рассредоточенном, разбавленном, распыленном виде. И что хуже — Хлестаков в его всеобщности или хлестаковщина в ее раздробленности? Я не позволю себе утверждать, что Чехов думал именно такими поясняющими словами. Мне кажется только, что направление его мысли было примерно такое.

## Встреча с городом

Хлестаков просыпается после тяжелого сна и предается досужим мыслям: в чем еще для полного удовлетворения он нуждается — разве что в легкой интрижке! Эту сытую мечтательность — прогремевшая буря ушла, не оставив следа, — нарушает приход судьи. Гоголевский город шлет к Хлестакову своих представителей, опять депутация, теперь уже не мифическая, с той особенностью, что разговор разбивается на ручейки, с каждым в отдельности. Когда судья, как полагается по форме, в мундире, {40} придерживая шпагу, называет себя, Хлестаков еще не знает, чего тот хочет от него, и задает вопрос о выгоде судейской должности. В театрах эту реплику часто толкуют как намек на меркантильный интерес Хлестакова.

В Художественном театре Хлестаков спрашивал про выгоду, потому что не знал, про что другое спросить, не было у него готовых подходящих слов. И вдруг он замечает руку судьи, как будто отделившуюся от туловища и подергивающуюся в нервном тике. Заинтересовавшись этой аномалией, Хлестаков опускается на корточки и жадно рассматривает кулак Ляпкина-Тяпкина — что же будет дальше?[[38]](#footnote-39) Кулак Ляпкина-Тяпкина разжимается, и ассигнации летят веером на пол. Деньги ушли от хозяина, к этому трудно остаться безучастным. Разыгрывается одна из вошедших в предание пантомим Чехова. Он ползает по сцене на четвереньках, не щадя модных брюк, и в азарте поисков оказывается под столом, покрытым скатертью, чтобы убедиться, не затерялась ли там какая-нибудь кредитка. Глаза у Хлестакова горят, но пока еще не от корысти; он пьянеет от одного вида денег, еще не предполагая просить их взаймы. И вдруг, по чистому наитию, он дергает судьбу за хвостик. Теперь он тоже не просит, а как бы невзначай спрашивает у судьи: «Знаете ли что?..» Во второй раз, следуя за Гоголем, он берет взятку, не подозревая, что это взятка.

Сделка состоялась, судья ушел воодушевленный («Ну, город наш!»), а Хлестаков почувствовал вкус к игре с такими ставками. Одну подробность я, к сожалению, упустил, не могу вспомнить — пересчитывал ли он деньги судьи (по тексту это не предусмотрено). Вероятно, пересчитывал. Не случайно тотчас же он называет почтмейстеру сумму, которую хотел бы получить взаймы, — триста рублей. Это его тариф, который первым установил Ляпкин-Тяпкин, а там пошло. С почтмейстером он чувствует себя более свободно, и, хотя смысл визитов чиновников еще не прояснился до конца, церемония их приходов носит такой почтительный характер, что он может держаться вполне непринужденно. Трудность этих диалогов заключается в том, что инициатива в общении должна принадлежать ему. Обычно, как сказано у Гоголя, «темы для разговора ему дают выведывающие». А здесь, назвав {41} себя и тупо уставившись, представители местной власти ждут его слова. С судьей разговор получился короткий: порассуждав об орденах и степени их достоинства, Хлестаков к удивлению зрителей, потрогал их, что называется, в натуре, любуясь их массивностью и ювелирностью отделки и на том все кончилось. Беседа с почтмейстером гораздо более распространенная — она и светская и отвлеченно умственная. Он говорит бог знает какую чушь, и если нужны доказательства его глупости, вот они. Однако мне кажется, что у Хлестакова в его диалоге с почтмейстером было больше игры, чем глупости.

При всем простодушии его Хлестаков склонен к озорству и даже к насмешке, в чем мы скоро убедимся, когда на сцене появится смотритель училищ. Но и почтмейстера он старается растормошить, расшевелить, вывести из состояния оцепенения. Может быть, для того он затеял рассудительный разговор с каверзой о столичном бонтоне и провинциальных гусях и потерпел фиаско, почтмейстер не откликнулся и только мычал в ответ о своем совершенном согласии; очень заторможенные у него реакции в ту минуту. Слова у Гоголя намеренно повторяются: Пушкина, как мы знаем, Хлестаков назвал *большим оригиналом*, а чиновников в письме к Тряпичкину он рекомендует как *страшных оригиналов*, разница в оттенках, не более того. От Чехова не ускользнуло это повторение. Его Хлестаков, «столичная штучка», рассматривает этих провинциалов с известного расстояния; по его петербургскому пониманию, они чудаки и монстры. И странный человек, с которым произошел престранный случай в пути, не только обирает этих хозяев уезда, он еще развлекается, наблюдая за их первобытной дикостью.

Лента крутится дальше, и теперь на приеме у Хлестакова самый робкий из чиновников — Лука Лукич Хлопов. Его страху не нужны поводы, страх у него в крови, как прилипчивая болезнь. А Хлестаков, уже собравший первую жатву, хочет резвиться. С почтмейстером, говоря уже знакомым нам словечком, он заумствовался и касался только высоких материй, эта игра быстро ему прискучила. Настроение у него веселое, и после того, как Лука Лукич оскандалился и закурил сигарку не с того конца, темы он выбирает легкомысленные. Бедняге смотрителю он устраивает форменный экзамен по части брюнеток и блондинок — кому он отдает предпочтение. Хлестаков шутит, а у его визитера от испуга подкашиваются ноги: нет ли кого-нибудь тайного смысла в этой клубничке, очень уж {42} она не в рамках официального протокола. Все чиновники отвечают Хлестакову односложно, все, выполнив обряд взятки, стараются скорее убраться, все услужливы, все напуганы, но никто не дошел до состояния такой деморализации, как Лука Лукич.

Чеховский Хлестаков замечает эту *ошалелость* управляющего местным просвещением и не щадит его, он не хочет его мучить, человек он не злой, он хочет поиграть с ним, подразнить его, например когда он закуривает сигарку; к известным нам чертам Хлестакова добавляется еще одна — его ребячливость. Дети, увлеченные игрой, бывают иногда жестоки, сами того не подозревая, — таков и Хлестаков в диалоге с Лукой Лукичом. Игра продолжается на этой ноте, покамест он не услышит признания Хлопова в своей робости. По всей комедии разбросаны такие слова-мины, заряды взрывчатки, дойдут они до Хлестакова — и он взвивается! Реакция мгновенная, но на этот раз не бурная; он говорит задумчиво, как бы ищет поддержки у своего собеседника, и от избытка чувств падает на колени, зал весело аплодирует. Он, Хлестаков, уже давно убедился, что в его глазах есть магнетическая сила и что они внушают робость людям, особенно маменькам и дочечкам: «По крайней мере я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать; не так ли?» Если бы эту реплику он прокричал, было бы забавно, а он ее произнес шепотком, с надутостью и томностью Мальволио, и было очень смешно. Юмор у Хлестакова грубый, бесцеремонный, что казалось новым для Художественного театра и вполне отвечало демократической поэтике и вкусу Гоголя.

Если Лука Лукич самый боязливый из чиновников, то Артемий Филиппович самый агрессивный; из всех прочих, одуревших от страха, надо тянуть слова, он, не дожидаясь приглашений, предлагает свою кляузу. Хлестакову он не нравится, и недаром в письме к Тряпичкину ему достается больше всех. К другим чиновникам он относится благожелательно, их провинциальная замшелость, во всяком случае, кажется ему занятной, и он признает даже некоторые их достоинства («Судья — хороший человек!» и пр.). У Земляники он не находит ничего заслуживающего внимания, более того, в этом человеке из захолустья он узнает черты, знакомые ему по петербургским встречам: эта «совершенная свинья в ермолке» — уездная разновидность злопыхателя-чиновника, которым нет числа в столицах. В письме, датированном декабрем 1921 года, вскоре {43} после премьеры «Ревизора», Чехов писал, что, опираясь на текст Гоголя и его комментарий, он старался «найти *оправдание* всему тому, что делает Хлестаков»[[39]](#footnote-40). Одним из примеров такой психологической мотивировки, основанной на анализе текста, может служить диалог Хлестакова и Земляники. В моей тетрадке записано, что Чехов вел эту сцену рассеянно, с плохо фиксированным вниманием И поступал так не по произволу; он заметил то, что редко замечают в театрах, хотя особой наблюдательности для того не требуется: Хлестаков почему-то не может запомнить, ни каков из себя Земляника, ни его имя. А ведь он был у него на завтраке с лабарданом, потом они вместе отправились в дом городничего…

Когда Земляника является к Хлестакову на прием, тот знакомится с ним как бы впервые. Плут чиновник пускает в ход свой козырь — завтрак в честь гостя в богоугодном заведении. Завтрак Хлестаков помнит, хорошая еда — его слабость. После известного усилия он вспомнит и Землянику, правда, ему кажется, что вчера он был «немножко ниже ростом». Эта смешная несуразность тоже относится к капризам памяти Хлестакова. Далее, в коротком диалоге, он еще два раза спросит у Земляники, как его имя и фамилия («я все позабываю»). Возможно, память его подводит по той простой причине, что такого рода людей он не раз видел в прошлом, это ведь бывает — незнакомое застревает в нашем сознании гораздо прочнее, чем давно примелькавшееся. Как бы там ни было, Земляника ему неприятен и он торопится закончить с ним разговор. И заметьте, поначалу в его ябеде он видит одну только смешную сторону и предлагает изложить сказанное на бумаге, так как «в скучное время» любит «прочесть что-нибудь забавное». А в конце сцены этот анекдот несколько его настораживает — от такого доброхота лучше держаться подальше… Без церемоний он выпроваживает Землянику и в самую последнюю минуту, вдруг спохватившись, возвращает его с порога, смотрит строго и деловито просит взаймы денег. Сумму он называет пока рекордную — целых четыреста рублей. Может быть, в такой осязаемой {44} форме выражается его раздражение и неприязнь к представителю богоугодного ведомства? А может быть, просто пришла такая блажь, он привык уже к этим займам, и аппетиты его растут.

Снова ловлю себя на мысли — не слишком ли навязчиво я ищу логику и целесообразность в поступках Хлестакова? А хлестаковщина — явление непредсказуемое и неуправляемое. В самом деле, почему у Бобчинского и Добчинского он потребовал тысячу рублей? Какое здесь может быть разумное объяснение? Просто фантазия, не укладывающаяся в правила… Процедура представления чиновников тянется долго. От мелькания лиц Хлестаков устал. И вот появляются два человека неопределенного возраста, они похожи друг на друга, как близнецы, но вы их не спутаете, — максимальное сходство при заметном различии — в этом комический секрет этого дуэта. Хлестаков запомнил их еще с того теперь далекого часа, когда в трактире они закусывали семгой. А Бобчинский при нем еще шлепнулся, и он встречает его словами: «А, да я уж вас видел» — и справляется о его пострадавшем носе. На этом любопытство Хлестакова кончается, при его импульсивности он вянет от всякой монотонности, даже если она приносит такой ощутимый доход. На лице Хлестакова гримаса скуки, он не скрывает своей зевоты — зачем ему нужны эти два коротеньких цивильных человечка? И без всяких уверток он просит у них деньги — раньше его аудиенции кончались взяткой, теперь с взяток начинается встреча. Раньше Хлестаков выдумывал темы для бесед с оробевшими посетителями, теперь ему не нужно себя утруждать: к нему обращаются — он отвечает.

В моей тетрадке отмечена только одна реплика Чехова. Добчинский просит Хлестакова принять участие в судьбе его сына, рожденного до брака, чтобы по закону он тоже назывался Добчинским. Не моргнув глазом, Хлестаков дает согласие, и у одной фразы «Хорошо, пусть называется! Это можно» оказывается — как часто бывает у Чехова — несколько значений: и простая уловка, чтобы поскорее отвязаться от докучливого просителя, и насмешка по поводу фривольного сюжета, и знак расположения, и фельдмаршальство, для которого нет ничего неосуществимого. И все возможные смыслы сходятся в одном взгляде, в одной усмешке, в одном движении ножкой. В этой сцене, кроме обычных любезностей, Хлестаков больше ничего не скажет. Но Чехов добавит еще свое. Добчинский просит его заступничества, это укладывается в нормальные {45} понятия: потолкаться в канцеляриях, похлопотать о мальчике, имевшем неосторожность родиться раньше законного срока. Здесь можно еще играть комедию! А просьба Бобчинского, при всем бескорыстии, выходит за все границы Чего он от него хочет? Чтобы Хлестаков стал посредником между ним и верхами империи, если случится — самим Николаем I, — так в карикатуре осуществляется фельдмаршальство Хлестакова. И он теряется, потому что если пользоваться близким ему карточным жаргоном это уже перебор. На таких высотах кружится голова! Просьба Бобчинского впервые заставляет Хлестакова задуматься над тем, что его принимают не за того, кто он есть на самом деле. Сказка еще длится, но скоро ей конец.

В последний раз Хлестаков остается один и в небольшом монологе говорит об ошибке чиновников, принявших его за государственного человека. До сих пор он не задумывался, почему вокруг него такая суета. И вот его осенило. В сороковые годы Чехов, репетируя с американскими актерами «Ревизора», обратил внимание на первую реакцию Хлестакова в этом монологе. Она неожиданная — зачем-то ему понадобилась гласность! Так в комедии возникает и тенью проходит Тряпичкин, промышляющий в столичных изданиях. Тема Хлестакова еще больше расширяется, и, хотя сам Иван Александрович не дорос до авторства, он чувствует потребность поделиться своими наблюдениями с мелким петербургским литератором в расчете на его язвительные статейки. Эта немудрящая юмористика ни на что не посягает; удачник, не по своей воле обманувший целый город, рассказывает, какое с ним случилось невероятное происшествие. Настроен Хлестаков отнюдь не воинственно и просит Тряпичкина «общелкать хорошенько» уездных чиновников, то есть потешиться над ними, погарцевать, посмеяться над их глупостью и отсталостью, помня, впрочем, что это народ добродушный. Теперь, разгадав тайну своего ревизорства и постучав пальцем по лбу, он сокрушенно говорит: «Экое дурачье!» — и предлагает свой случай для всенародного обозрения Чтобы понять чужую глупость, не обязательно быть присяжным умником, но какая-то степень сообразительности все-таки необходима, и она была у чеховского Хлестакова.

Посмеиваясь над чиновниками, он не преминул упомянуть и о своем триумфе. Нельзя сказать, чтобы на этот раз он в чем-то погрешил против истины, ведь благодаря всеобщей ошибке ему действительно достались все мыслимые в гоголевском городе блага. Особый упор он делает {46} на своем донжуанстве. Нам есть над чем задуматься. Вспомните, что Хлестаков отправил письмо Тряпичкину еще до сцены ухаживания за Анной Андреевной и Марьей Антоновной. Пока у них состоялось только знакомство, параллельный роман с двумя перемежающимися сюжетами еще впереди. Получается, что итог с оценкой события опережает само событие. Но Гоголь этот прием композиции выбрал сознательно. Во всяком случае, так получилось у Чехова. Насчет любовных игр его герой прихвастнул, забежал вперед и, как видите, попал в точку. Чутье его не обмануло — и матушка готова на все услуги, и дочка не прочь. Еще один довод в пользу *зрячества* Хлестакова и его чувства ориентации. Вторая часть его последнего монолога отдана подсчету трофеев. С рвением Хлестаков занимается сортировкой купюр, он никак не ожидал, что соберется такая сумма. Он озабочен, как Скупой рыцарь у сундука с дублонами. И вдруг на лице Хлестакова появляется детская улыбка; а может быть, это восторг коллекционера: «… какая замасленная бумажка!» — таких ему еще не приходилось видеть!

Ясность наступила, надо спешно смываться, второй день на исходе, только у Хлестакова нет таких намерений — он еще не сорвал все цветы, он еще хочет порезвиться на свободе. У Гоголя он легко поддается уговорам здравомыслящего Осипа. У Чехова эта сцена несколько затягивается: Хлестаков пишет (до многих ремарках Гоголь указывает: «начинает писать», «пишет», «продолжает писать»), ушел в свои мысли и не вслушивается в слова Осипа. Тогда хитрый слуга, знающий, как пронять молодого барина, прибегает к уловке — он говорит о *важных лошадях*, которых им даст перепуганный почтмейстер, и они славно закатят в родные саратовские края. До лошадок Иван Александрович, видимо, охотник, он любит быструю езду и чудный звон колокольчика; в этом он брат Чичикову, это как бы родовой их признак. И, почувствовав манящую даль дорог, Хлестаков признается, что, раз так, он готов платить ямщикам по целковому, чтобы они везли его, как фельдъегеря, и песни пели! Эх, тройка, птица-тройка, не устоял перед ней и Хлестаков!

Интересен в этой сцене и разный счет времени у Осипа и Хлестакова. Слуга торопится и даже на почту идет не сам, а посылает нарочного, чтобы не тянуть с укладкой вещей и готовиться к отъезду, а барин, по исконно присущему ему легкомыслию, спокойно заканчивает и запечатывает письмо и продолжает прием осаждающих его посетителей. {47} У дверей его ждет новая депутация, впереди еще встречи с жителями гоголевского города.

В ту минуту, когда к нему приходят купцы с подношениями, он уже не помнит про близкий час отъезда. Опять у него ищут суда и защиты, и он, прозревший, тем нисколько не смущен. Он выгрался в свое ревизорство, ему льстит подобострастие, которым его окружают; даже дурацкий чин, который выдумал для него купец Абдулин, приятен ему своей звучностью.

А. М. Эфрос, работавший тогда в Художественном театре, назвал «Ревизора» высшей точкой театрального сезона и, воздав должное Станиславскому и конгениальному ему Чехову, с огорчением писал, что в декорациях Юона, интересного и острого художника, есть «доброе ремесло», но очень мало «той художественной искрометности, которую дал спектаклю Станиславский»[[40]](#footnote-41). В самом деле, МХАТ в «Ревизоре» искал новизны, отказавшись от традиционной для него «четвертой стены» (выход городничего к рампе), а художник, не меняя своей манеры, предложил продуманную до мелочей, но вполне нейтральную картину и раму быта, пожалуй, скорее губернского, чем уездного. Более свободно чувствовал себя Юон в выборе костюмов и пестро принарядил купцов, явившихся к Хлестакову. Это была депутация, стилизованная в духе провинциальной натуры тридцатых годов, известной нам по рисункам современников. Юоновских самоварников и аршинников я запомнил надолго. А Хлестаков у Чехова, увидев их, заморгал и захлопал глазами: на лицах степенность и благообразие, а все сплошь кувшинные рыла, и каждый на свой образец.

Круг наблюдений у чеховского Хлестакова мизерно беден. Он мало что видел и мало что знает — разве что слой мелких помещиков в своем уезде и мелких чиновников в Петербурге; купечество, к тому же еще уездное, для него темный мир, с которым он впервые встречается лицом к лицу. Перед ним открывается еще один аспект гоголевского города, где идет открытый дневной грабеж. О чем же он думает, когда в коротких репликах в ответ на жалобы купцов называет городничего мошенником, разбойником, давно заслужившим Сибирь? У меня в тетрадке записано: любопытство и удивление. Очень уж ловко городничий всех обошел и зажал в кулак, и какая у него хватка и цепкость, и в каком страхе он держит город! Такая {48} в нем сила! Даже немножко завидно… Если бы письмо к Тряпичкину Хлестаков не написал и не отправил, он теперь бы не назвал городничего глупым старым мерином. Он отдал бы дань его талантам управителя и захребетника.

Давно уже замечено, что у Гоголя в «Ревизоре» есть несколько пар, составленных по общности каких-то признаков — семейных, социально-иерархических, сходства внешности и характера (мать и дочь, барин и слуга, городские помещики и т. д.). Последняя пара в этом ряду — слесарша и унтер-офицерша, обе жалобщицы и жертвы тиранства городничего; их разговор с Хлестаковым — одна из самых веселых, виртуозно-концертных сцен в комедии. Когда-то Б. А. Бабочкин назвал эти роли бенефисными, добавив при этом, что вовсе не обязательно поручать их пожилым актрисам, хотя в ремарке про слесаршу у Гоголя сказано: «Выпроваживает старуху», — ведь гоголевским старухам не больше сорока лет, они ненамного старше Анны Андреевны. Понятие о возрасте при такой острой характерности вообще часто смещается. Быстро промелькнувшие в одном эпизоде «Ревизора», эти две смешные женщины навсегда остались в истории русской и мировой комедии. А вот что играть Хлестакову, выслушивающему их просьбы: реплик у него мало, действия тоже мало, он поддакивает, больше молчит и прислушивается. К тому же его судейство не сулит ему никакой выгоды, не будет даже веревочки, которая пригодится в пути. Что же остается? *Анекдот*. У Чехова здесь было расхождение с Гоголем. По тексту пьесы в этой сцене явно намечаются спад игры, усталость, пресыщенность Хлестакова. «Надоели, черт возьми…» — кричит он Осипу, и тот выталкивает просителей взашей. У Чехова сроки сдвинулись, раздражение Хлестакова вырывается наружу в самом конце сцены, в ее развязке; до этой минуты он внимателен в возможных для него пределах, весел И получает удовольствие от игры. Игры почти без слов, игры глазами, мускулами лица, шевелением бровей, движением губ, полуулыбкой, сменой темпов, нарочито контрастных.

Кто-то из современников Чехова впоследствии выражал сожаление, что его голос в сцене вранья не был записан на граммофонную пластинку. Это обидно, но еще обидней, что не запечатлена пластика его игры в зримости ее перемен. Старые кинофильмы с его участием мало что могут восполнить, то ли из-за технического несовершенства съемки, то ли из-за утрировки грима, то ли из-за {49} специфичности его репертуара в кинематографе тридцатых годов. Что же осталось в моей памяти от мимической игры Чехова в сцене с унтер-офицершей и слесаршей? *Мгновенность отклика* и его синхронность, то, как чувствовал он комическую несуразность гоголевской фразы с ее запутанными подробностями и пронзительными словечками. Какое оживление вызвал у него, например, странный глагол *присыкнулся*, который произносит в запале слесарша, или бессмертное по своей дикарской наивности признание выпоротой унтер-офицерши, не желающей отказываться от своего счастья, если оно к ней привалило. Долго веселился Хлестаков, наблюдая с высоты, как выкладываются две пострадавшие и ищущие управы бабы, а потом увял — что-то его отпугнуло в этой комедии с некоторой примесью кликушества, и он резко оборвал сцену, завершающую долгую церемонию приема.

Так перед Хлестаковым прошел гоголевский город в лице его заметных и незаметных представителей, город, как сказали бы мы теперь, среднестатистический, хотя и затерянный в далях николаевской России. Анекдот как будто исчерпан. Итоги Хлестаков подвел, впечатлениями он сыт по горло, тройка вот‑вот прибудет, чего же еще ему тянуть? Но до развязки все еще далеко.

## Романы

На исходе четвертого акта, спутав счет времени, начинается комедия любви Хлестакова. Осип, вероятно, уже уложил вещи, а обольститель Иван Александрович предпринимает свою последнюю авантюру. Очень хорош был в Художественном театре переход от сцены с жалобщицами с ее лениво-раздраженным тоном к сладчайшему (И. Н. Берсенев говорил — мяукающему) флирту с Марьей Антоновной. Какой-то прыжок из мира вынужденности в мир свободного выбора — там он по необходимости играл роль важного чиновника, здесь он играет самого себя. Хотя их встреча происходит случайно и Марья Антоновна от неожиданности даже вскрикивает, а Хлестаков, от полноты чувств расплывшись в улыбке, разводит руками, оба они ждали этой минуты. Они заметили друг Друга еще тогда, когда провинциальная барышня с присущей ей непосредственностью вспомнила Загоскина, другого, известного ей автора «Юрия Милославского», и тем самым сконфузила знатного гостя. Но он не затаил обиды, {50} напротив, тотчас же они переглянулись, не успев, правда, обменяться словечком. А потом был пир, взрыв, тяжелый сон, пробуждение с мыслью о недурной дочке городничего, и далее поток представлений, просьб, жалоб, одуряющая пестрота лиц. Может быть, он с таким нетерпением вел «прием», не церемонясь (начиная с Земляники) с посетителями, что рассчитывал на этот счастливый тет‑а‑тет. В американских записях репетиций «Ревизора» есть на то намек.

У Гоголя в сцене ухаживания Хлестакова дважды повторяется ремарка «рисуется», то есть жеманничает, прихорашивается; такое мужское кокетство было в игре Чехова. На этот раз Хлестаков ведет себя в полном соответствии с законами своего естества, его расшаркивание перед Марьей Антоновной — процесс самопроизвольный, как брачный танец у некоторых птиц. До сих пор он чаще всего оказывался в исключительном положении, иначе не бывает в комедии неузнавания, схему которой использовал Гоголь. Это было сплошное мифотворчество, иногда, как мы знаем, бессознательное и безотносительное к реальности. Теперь он не врет, не заносится, не витийствует, не представительствует, теперь его ситуация самая обыденная, с ужимками столичного приказчика он обхаживает понравившуюся ему девицу. Кажется, за все время своего ревизорства он не был так близок к быту, как в этой сцене обольщения.

Никаких ненужных преувеличений. Он пользуется опытом своих сомнительных похождений провинциала в Петербурге. Это разнородная смесь, в которой есть всякое — возвышенный комплимент и непристойная шутка, светская обходительность и развязность волокиты, знающего свой маневр. Скоро, однако, вы замечаете, что чрезмерная учтивость Хлестакова не может скрыть его агрессивных намерений. Он не хочет долго тянуть, он торопится, в его любезностях все откровенней слышится голос вожделения. Теперь пересахаренная церемонность в словах Хлестакова, желающего стать платочком Марьи Антоновны, чтобы обнимать ее «лилейную шейку», кажется запоздалым диссонансом. Такая манерность не в духе нашего озабоченного и идущего к цели Хлестакова, даже если держаться пародийного приема. Для игры Чехова гораздо больше подходит осязаемо-плотский вариант той же фразы из черновых рукописей «Ревизора» (правда, обращенной к Анне Андреевне): «Как бы я желал, сударыня, быть вашим платьем, чтобы обнимать все, что ни есть {51} у вас!» Метафора совершенно недвусмысленная, Хлестакову нужна близость телесная. Чехов строго соблюдает декорум, предписанный Гоголем, шутит, мечтательно закатывает глаза, пишет стишки в альбом, но держится все ближе и ближе к Марье Антоновне. Он теперь больше хмурится, чем улыбается, нервные движения рук выдают его волнение. К концу диалога начинается открытая охота, танец-передвижка на стульях (он норовит поближе, она отступает подальше), согласно ремаркам Гоголя, забавная игра-погоня, борьба за пространство, разделяющее молодых людей. В самый разгар уже утерявшего меру волокитства Хлестакова появляется, как из небытия, Анна Андреевна.

Момент неловкий, Хлестаков, отряхивая брюки, подымается с колен. Но пока маменька выгоняет заблудшую дочку и она уходит в слезах, он опять возвращается к любовной игре. Нельзя сказать, будто он не заметил, что маменька сменила дочку. Гоголь дал ему для передышки фразу в сторону, — посмотрев на разгневанную Анну Андреевну, он окончательно убедился в ее неотразимости («… очень аппетитна, очень недурна»). Только еще раньше, чем смысл его реплики дошел до нас, он снова бросается на колени и ведет игру в аллюре галопа. Подобной стремительности я не видел в театре до того и не видел после. Если к Марье Антоновне поначалу он искал подхода и постепенно перешел к натиску, то здесь он прямо кинулся в штурм. Слова его рождались с такой внезапностью, что даже знатокам Гоголя они казались импровизацией. В беседе с репортером Чехов упомянул о влиянии, которое оказал на него Б. С. Глаголин, в десятых годах сыгравший Хлестакова в Суворинском театре[[41]](#footnote-42). Возможно, что какие-то частные ассоциации ему действительно подсказала игра забытого теперь незаурядного петербургского актера. Но и только! В «Ревизоре» (как и в других классических ролях) он шел не от актерских моделей, а от автора, от Гоголя, как он понимал его тогда.

Самым удивительным в игре Чехова у финишной черты была *непрерывность* его любовного признания. Он дошел до кульминации в своем донжуанстве в предыдущей сцене — с Марьей Антоновной. И на волне этого неостывшего воодушевления, прибавив темп, кинулся на колени перед Анной Андреевной, проявляя полное безразличие к тому, что в их любовном треугольнике произошла сдвижка {52} сторон. На специфическом театральном языке это звучало так: «В сцене ухаживаний он не замечал объекта»[[42]](#footnote-43). Я бы уточнил это наблюдение — нет, объект он замечал, но не придавал значения происшедшей перемене, ему был по вкусу любой вариант (пожалуй, маменьке он все-таки отдавал предпочтение). Напрасно было бы искать логики в любовной игре Хлестакова, ведь даже искушенная в этой игре городничиха не сразу разобралась в его словах: кого он имеет в виду, ее или ее дочку? По версии Чехова, этого не знает и сам Хлестаков до того, как Анна Андреевна у него не спросит, к кому относится эта *декларация*. Непривычное строгое слово заставляет его прямо ответить на вопрос: «Нет, я влюблен в вас». А дальше уже идет полная несусветность с апофеозом вседозволенной любви, для которой нет препятствий, и ссылкой на Карамзина.

Интрига развивается легко и свободно, пока в любовный дуэт по неосмотрительности не вторгается Марья Антоновна. Диспозиция уже известная — растерянная, потерявшая голову Анна Андреевна в кресле и Хлестаков в экстазе у ее ног, на коленях. У интимного диалога оказывается непрошеный свидетель, отчего происходит конфуз, тем более скандальный, что на этот раз к интриге причастна мать и почтенная хозяйка дома. И сразу кончается игра и возвращаются будни и скука: Анна Андреевна с ожесточением обрушивается на безответную Марью Антоновну и долго говорит о том, как следует себя вести благовоспитанной девице из хорошей семьи. На короткое время Хлестаков уходит в тень. Я помню замечательных актеров, игравших эту роль, например Степана Кузнецова, который во время монолога Анны Андреевны выдерживал паузу, очутившись почему-то в стороне, и потом, в резком броске, хватал за руку дочку и просил маменьку благословить их любовь. Тактика Чехова была совсем иной, ему нужна была эта минута немоты, чтобы оглянуться вокруг.

До сих пор, как только Хлестаков появлялся на сцене, он неизменно оказывался в центре действия, все другие располагались рядом с ним. Теперь, правда ненадолго, у него позиция наблюдателя без реплик, к которой он, человек фатально неспособный сосредоточиться на чем-либо одном, плохо подготовлен. И все-таки, глядя на Хлестакова — Чехова, на то, как в его только что смущенной улыбке появляется досада и решительность, как в глазах у него загораются дикие огоньки, как выпрямляется его готовая {53} к акробатическому прыжку фигура, — понимаешь, что в этой пустой и занятой вздором голове происходит непривычная для него внутренняя работа. Что-то он сейчас выкинет, что — сам еще не знает! Произойдет какая-то неожиданность, срыв, скандал… Может быть, он по-ноздревски осрамит святое семейство. Может быть, он придумает очередную отчаянную каверзу, хотя это маловероятно, потому что он трезв и весь уже выложился. Он выбирает, поражая нас воздушной легкостью импровизации, самый простой вариант — жениховство! Назло резонерке Анне Андреевне! В самом деле, куда девалось ее кружившее мужчинам головы легкомыслие, очень уж нудно, с постной интонацией, она говорит о добродетели и солидности в поступках. И, встрепенувшись, он снова делает крутой поворот и с почтительностью просит руки Марьи Антоновны.

Какое разнообразное содержание скрывается в его паузе! Не важно, что некоторые зрители могли не заметить *весь* рисунок этой мимолетной сцены; слишком мало у них было времени. Но театру во всех случаях нужна такая полнота, живая ткань жизни в разнообразных ее сочетаниях. Много лет спустя Михаил Чехов в книге «О технике актера» напишет, что сила внимания, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актера с развитым воображением. Ему необходим мир в контрастных подробностях, *все*, что «доступно сфере нашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего»[[43]](#footnote-44). Мир должен быть прояснен в присущей ему материальной форме, даже если это мир гоголевского гротеска, со сдвинутой перспективой.

С маменьки слетели вся дурь и святость. У Гоголя сказано, что она с изумлением спрашивает Хлестакова: «Так вы в нее?» Анна Андреевна задает этот вопрос с плохо скрытой яростью, как проигравшая соперница. На Ивана Александровича всплеск ее темперамента производит сильное впечатление — он готов был опять менять карту, но уже поздно, и ходу обратно нет.

В следующей сцене — с участием городничего — роман Хлестакова достигает своего апогея. Собственно, не роман, а романы. Раньше он обольщал дам по очереди, теперь он обхаживает их одновременно. На законном основании, как признанный в семье жених, он целуется с {54} Марьей Антоновной. Это поцелуи невинные, скорее по обряду, чем по влечению. А грешные поцелуи достаются Анне Андреевне, он целует ее взасос, не считаясь с присутствием городничего и только что обретенной невесты. Он опять отдает предпочтение пламенности чувств и опыту старшей дамы. И так получается, что в тот критический момент, когда он просит у городничего согласия на брак с дочкой и в исступлении кричит «Отдайте, отдайте», рядом с ним оказывается матушка, и он бросается к ней с объятиями. (Бедняга городничий не усматривает в этом превышении ревизорской власти ничего для себя дурного. Он, как и его достойная супруга, «готов на все услуги», форма взятки, в конце концов, бывает разная.) Идет чертовски азартная игра, где у него столько козырей, и он хочет урвать все, что можно, и даже немножко больше. Не знаю, чем бы кончились зашедшие так далеко хлестаковские шуры-муры, если бы не подоспел хмурый Осип с вестью, что лошади готовы и ждут отъезжающих.

Весть об отъезде — неожиданность не только для городничего и его семьи; она застает врасплох и Хлестакова, в пылу своего ухажерства потерявшего всякую ориентировку. Он растерянно бормочет, что вернется через минуту, хотя, возможно, и на следующий, а то и на третий день, — вероятность сроков примерно равная. Он сбит с толку, потому что не хочет уезжать. А откладывать отъезд тоже нельзя. Опять проклятая вынужденность и необходимость выбора, состояние, которое больше всего угнетает чеховского Хлестакова. Начинается церемония прощания, мало похожая на те, которые я когда-либо видел в других театрах. Мы знаем, что судьба была расточительно щедра к Хлестакову: бумажник у него набитый; и натурой он кое-что собрал, включая самый лучший персидский ковер «по голубому полю»; и вдоволь поел лабардана в пикантном соусе; и поволочился не без успеха за дамами. Почему же он, удачник, сорвавший такой куш, ничем себя не утруждая, к концу комедии потерял присущее ему расположение духа?

С первого взгляда он кажется бодрым и невозмутимым; когда речь заходит о деньгах — рассудительным; он шутит, тепло прощается с новыми родственниками. Но посмотрите на него еще раз, посмотрите лучше, и вы заметите, как потухли его глаза. Он знает, что праздник кончился, и ему грустно и жаль сказки, с которой надо расстаться. Ему нравилась суета, вихрем которой он был захвачен, и теперь, когда наступило отрезвление, он расчувствовался. {55} Прислушайтесь к его словам: «… мне нигде не было такого хорошего приема», — в них нет и тени притворства; это мера искренности, на какую только способен наш ветреный герой. Душевная слабость Хлестакова длится недолго, ровно столько, сколько нужно Чехову для лирической подкраски роли. Да, да, лирической! В гротескном портрете актера важна эта нотка чистосердечия, этот след человечности. А потом Хлестаков, у которого по-собачьи быстро заживают раны, вернется к исходной позиции, минутное затмение прошло, он такой, каким был раньше.

За сценой слышны голоса, и последняя реплика Хлестакова, непринужденно-игривая, несмотря на ее протяжность, не оставляет сомнений, что все обошлось наилучшим образом и он не изменил даже своей привязанности: «Про‑щай‑те, ма‑мень‑ка!» Таким был и остался до конца главный сюжет его двойной любовной интриги. С этими словами Хлестаков исчезает в пространстве, откуда еще донесется голос ямщика и удаляющийся звон колокольчика.

… Я пишу все время о Чехове — он действительно был протагонистом в этом спектакле. Но для полноты картины необходимо добавить, что «Ревизор» 1921 года был спектаклем ансамблевым, в лучших мхатовских традициях. В. Громов справедливо пишет в своей книге: «Если Чехов своей игрой увлекал партнеров, зажигал их своими импровизациями, то и партнеры много давали Михаилу Александровичу своей полнейшей верой в Хлестакова как в важную персону»[[44]](#footnote-45). Славу спектаклю принесли режиссерская идея и рисунок Станиславского, игра Чехова и понятый по-новому городничий Москвина. Они были впереди, при том, что их первенство ничуть не затмило таланта и достоинств всех остальных участников мхатовского спектакля.

## Несколько заключительных замечаний

Начало большой литературы о Михаиле Чехове, появившейся в пятидесятые-семидесятые годы, как известно, положил А. Д. Дикий, чья книга воспоминаний вышла в 1957 году. С этой книгой потом не раз спорили (например, С. Г. Бирман), но никто из оппонентов не отрицал, {56} что ее автор первый познакомил нас (хотя и в сжатом изложении) со взлетами и спадами искусства Чехова начиная с его дебюта в «Гибели “Надежды”» в 1913 году. Некоторые важные наблюдения высказаны в мемуарах Дикого и относительно чеховского Хлестакова, и я на них ссылался. Однако с одним принципиальным положением автора, касающимся понимания реализма Гоголя и характера его развития, я не мог согласиться и тогда, когда в середине пятидесятых годов писал предисловие к этой книге. По мнению Дикого, гений Гоголя делится как бы на две автономные части: бытописателя и фантасмагориста, и между ними мало общего. Поскольку же Чехов не замечал этого различия, у его Хлестакова «если и чувствовался почерк автора, то не автора “Ревизора”, а скорее “Петербургских повестей”, химеры “Носа” и “Невского проспекта”»[[45]](#footnote-46). Такое дробление литературного наследства Гоголя на совершенно замкнутые и, более того, антагонистические циклы не кажется мне оправданным.

Наш спор не только умозрительный, у него есть и практическая художественная сторона. Так, по словам Дикого, Чехов вышел далеко за пределы «сатирического задания Гоголя, осмеявшего в “Ревизоре” вполне реальные явления вполне определенной поры»[[46]](#footnote-47). Это наивный и стесняющий гений писателя историзм. В самом деле, можно ли свести значение великой комедии только к ретроспекции, к данному моменту неоглядно далекого прошлого, к конкретности уездной николаевской России тридцатых годов?[[47]](#footnote-48) И разве в мягкий юмор и спокойную объективность «Ревизора», на которой настаивает Дикий, не врываются бури и дисгармония века?

Чехов шел от истории, но не застрял в ней; это была почва, фон, реальная среда комедии, из которой возникла *всеобщность* ее сатиры. За долгие годы жизни «Ревизора» произошло своеобразное расслоение: если Хлестаков в том физическом воплощении, какое дал ему Гоголь, встречался теперь в быту редко, может быть, вовсе не встречался, то хлестаковщина как понятие собирательное, с хорошо зафиксированными признаками, сохранила свою живучесть. {57} Чехов не любил в театре «остроумия рассудка». Его пугала всякая предвзятость, он отвергал рационализм как философию искусства, но был не безразличен к нравственным урокам Гоголя. Из позднейших, уже американской поры, комментариев Чехова к «Ревизору» мы можем получить представление о том, как много он думал о силе смеха в его противостоянии «светской совести». В тот период круг его идей был близок к эстетике Гоголя в том виде, как она к нам дошла в «Развязке “Ревизора”».

Период этот поздний — середина сороковых годов, четверть века спустя после того, как молодой, тридцатилетний актер сыграл Хлестакова в Художественном театре. Но и тогда, в 1921 году, ему, как и его учителю Станиславскому, была близка гоголевская мысль о том, что «нет порока, замеченного нами в другом», отражения которого «не присутствовало бы и в нас самих». Автор «Ревизора» такое переключение внимания с третьего лица на первое называл «поворотом смеха на самого себя». Чехову нравилась эта гоголевская формула, о чем он говорил своим товарищам и ученикам. Но в письменном виде это нигде не отмечено. Чехов вообще не слишком часто возвращался в своих воспоминаниях к роли Хлестакова. Впрочем, Станиславский в «Моей жизни в искусстве» тоже ни словом не упомянул о постановке «Ревизора» в 1921 году, хотя в момент репетиций считал, что от ее успеха зависит будущее театра. Но в те годы, когда Константин Сергеевич писал свою книгу, его отношения со Студией были настолько омрачены, что он, видимо, не нашел возможным в какой-либо форме касаться работ ее первого актера[[48]](#footnote-49).

Чехов неохотно посвящал нас в тайны своего творчества. Если говорить о роли Хлестакова, он это сделал всерьез только однажды, в книге «Путь актера», вспомнив, как его игра в «Ревизоре» заслужила похвалу Вахтангова, мнением которого он особенно дорожил. Его старший товарищ и друг пришел в Художественный театр к началу {58} второго акта и стал смотреть спектакль из-за кулис; заинтересовавшись игрой актера, после антракта он перебрался в зрительный зал и там досидел до самого конца. Чехов пишет: «Он был очень доволен мной, и я рассказал ему причину моей сегодняшней удачи», угадать которую никто не смог бы.

Я перечитал рецензии 1928 года на книгу Чехова — их было несколько, — и ни в одной из них не нашел упоминания об этой исповеди автора, столь важной для понимания природы его искусства. Пожалуй, никого из актеров, его современников, не упрекали так часто в пристрастии к патологии, к поэзии надрыва и страданий, равно душевных и физических, как Чехова. Вот, например, типичный оборот из рецензии о гастрольном спектакле «Ревизора» в Ленинграде в помещении Большого драматического театра: «Чехов усиливает хлестаковскую нелепость, придавая ей патологический характер»[[49]](#footnote-50) и т. д. И пишет это не случайный человек, а серьезный знаток Гоголя А. Л. Слонимский. Тем интересней нам познакомиться с обстоятельствами, предшествовавшими памятному разговору с Вахтанговым.

В своей книге Чехов признается, что он любит медицину и особенно хирургию с ее знанием строения человека, проницательным знанием, идущим сквозь внешние покровы вглубь нашего существа. И любит, добавим от себя, не потому, что его привлекают искажения и уродства природы, ее нарушенная норма. Напротив, в медицине ему дорог спасительный процесс вмешательства в природу, функция восстановления, связанная с вечным риском, каждодневная, азартная, требующая артистического совершенства борьба со смертью. И что же оказывается? За несколько часов до того, как Чехов в тот вечер сыграл Хлестакова, он по приглашению известного московского врача присутствовал на тяжелой полостной операции, наблюдая ее на всех стадиях. Искусство хирурга так его захватило, что он пришел в состояние экстаза и не скрыл это от нас: «Я сгорал от любви к спящему пациенту и к великому художнику, стоявшему передо мной в белом халате». Возможно, что в описании операции у Чехова был некоторый элемент неприятной эстетизации («Я увидел прекрасные голубоватые кишки» и пр.). Но читайте дальше — и вы убедитесь, что актер, реализм которого называли не иначе как клиническим, болезненно надломленным, {59} склонным к мучительству и психопатии («Беспокойство, неуравновешенность, незаконченность и неустроенность, таково обычное состояние его души»[[50]](#footnote-51)), сочинил гимн жизнетворчеству в бетховенском духе. Послушайте этот мощный романтический монолог.

«Я был опьянен, вдохновлен, очарован! Какое искусство! В чем сила этого искусства? Не в том ли, что хирург творит, имея перед собой трепещущую жизнь человека? Не в том ли, что в его творчестве решается подчас вопрос жизни и смерти его пациента? Где научился он такому чудовищному вниманию? Разве он делал годами упражнения на внимание, как делаем их мы — актеры? А откуда ловкость его рук, точность, смелость и красота движений? Разве он учился нашей актерской пластике? Откуда же у него такое блистательное уменье владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства *жизни*, которая в его руках, в его власти. *Жизнь! Чужая жизнь* — вот источник его творческой силы. Эта *жизнь* научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, легкости, смелости!»[[51]](#footnote-52) В этом отрывке примечателен не гимн во славу хирурга — таких в литературе было много и до Чехова и после него, — примечательны те уроки, которые актер извлек из медицинских наблюдений для своего призвания и дела.

Я вовсе не хочу сказать, что искусство Чехова было светлым и по-моцартовски певучим, что не было у его Гамлета черного отчаяния и у его Эрика тоски безверия, что его развитие шло без кризисов и потрясений. Нет, это был художник трагической судьбы, не знавший покоя и умиротворения, очень крупный, искавший, потерявший путь и надломленный человек, и его метания по белому свету несли в себе катастрофу, которую нам не надо смягчать. Но нельзя забыть и про тот апофеоз *возвращения к жизни*, который мы нашли в старой его книге; это не случайные строки. Без такого кричащего контраста портрет Чехова не складывается… Итак, образ целителя-хирурга у операционного стола чрезвычайно вдохновил актера: «Е. Б. Вахтангов почувствовал мое особенное состояние в этот вечер и остался на весь спектакль»[[52]](#footnote-53). Какой новый и непредвиденный аспект открылся теперь в чеховском Хлестакове. Значит, высокие импульсы нужны и тогда, когда театр обращается к низменной прозе жизни.

{60} Чеховская метафора напоминает нам о некоторой общности искусства хирурга и артиста. Прежде всего это касается таланта внимания. Проницательность Чехова, а может быть, устройство его глаз было такое, что там, где мы, обыкновенные люди, видели две‑три краски, он различал пять или шесть. Это свойство дала ему природа, но он его развил долгой тренировкой, причем у его наблюдательности был широкий обзор и редкая способность концентрации в одной точке. Внимание хирурга он назвал «чудовищным», таким оно было и у него. Он мог, например, на тему о рассеянности Хлестакова сымпровизировать с десяток этюдов, держась натуры и проявляя чудеса находчивости:

Хлестаков, путающий время суток, назначение окружающих его предметов, имена знакомых, самые обиходные слова;

Хлестаков, теряющий ощущение своей личности;

Хлестаков, всерьез поверивший в свое генеральство, и т. д.

Он знал привычки, вкусы, приемы интриги своего героя, кажется, лучше, чем сам Гоголь, ни одна возможная подробность не ускользнула от его внимания, и он свободно распоряжался своим знанием.

И он владел собой в высшие минуты игры с такой же уверенностью, как его знакомый хирург в ходе операции. Сомнения остались позади, теперь было время действия; не понукая себя, он мог положиться на свою фантазию. Ясное сознание задачи — необходимое условие его никогда не кончавшихся импровизаций. Был ли, например, у его Хлестакова в сцене вранья последний и окончательный вариант? А богатство мотивов его пластики? В этом он тоже не уступал знаменитому хирургу. Я вспоминаю, как мальчишка Хлестаков вдруг дряхлел и у него появлялись признаки стариковской немощи; эти возрастные прыжки были так внезапны, что зрители не замечали техники перевоплощения актера — перед ними была данность, зафиксированная в движении и жесте. Недаром в книге Чехова о технике актера есть специальная глава «Психологический жест» — теория, в которой отразился опыт автора.

Я должен упомянуть еще об особенностях таланта Чехова-актера за границами изложенной здесь метафоры. Речь пойдет об источниках его искусства, об его учителях — помимо Станиславского и Немировича-Данченко, «двух больших людей», которым он «многим обязан», как {61} сказано в одной из его американских лекций. Назову еще имя А. П. Чехова — кроме родственной, у них была и художественная близость[[53]](#footnote-54). Ограничусь одним сюжетом, из которого ясно следует, в чем младший Чехов продолжал традицию старшего.

Очень давно, за три года до рождения Михаила Александровича, в сентябре 1888 года, Антон Павлович писал Плещееву, что задумал печальный рассказ о молодом человеке гаршинской закваски, недюжинном, честном и глубоко чутком: «Так как о серьезном нужно говорить серьезно, то в рассказе этом все вещи будут названы настоящими их именами. Быть может, мне удастся написать его так, что он произведет, как бы я хотел, гнетущее впечатление…»[[54]](#footnote-55) В том же году появился рассказ «Припадок».

Об его герое, студенте-юристе Васильеве, там говорится: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий*», и далее выясняется, что этот симпатичный и не совсем здоровый молодой человек обладает тонким чутьем ко всякой боли, к *боли вообще*. «Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль». Я ушел далеко в сторону от своей темы, но разве эта тема *сострадания* и жестокого реализма (гнетущее впечатление!) не составляла самую суть игры Михаила Чехова? Теперь я могу, не приводя особых доказательств, упомянуть, что в юморе младшего Чехова тоже чувствовался нерв и беспощадность старшего.

Прибавьте к этим человеческим талантам актера, к его отзывчивости ко всякой боли веселый гений игры, завещанный Вахтанговым, тоже его учителем. На одном полюсе — серьезность жизни в самых крутых ее изломах, сознание кризиса современной интеллигенции на рубеже двух столкнувшихся исторических эпох, на другом — детская беспечность, несмотря на трагические краски истории, стихия легкости и музыкальности, тот праздник жизни, который навсегда запечатлен в образе вахтанговской «Турандот». В творчестве Чехова-актера с его ранящим {62} чувством неблагополучия и разрушительной гамлетовской рефлексией, идущей еще от дореволюционных лет, для духовной опоры, для искомой гармонии, для самой возможности физического существования до зарезу нужна была та языческая влюбленность в нашу земную жизнь, какую он нашел в уроках Вахтангова. И чеховский Хлестаков, при всей тонкости психологической отделки (во всех случаях обязательной для МХАТ), шел в русле этой непринужденно-веселой театральности с ее суматошностью, шутовством и беззаботностью. Он играл, не скрывая удовольствия, которое получал от игры.

Некоторые исследователи русской литературы XIX века не раз указывали, что, в отличие от Чацкого в «Горе от ума» или Тартюфа у Мольера, главным героем «Ревизора» нельзя считать Хлестакова. Так, Г. А. Гуковский обращает наше внимание на то, что «Хлестаков назван в афише “Ревизора” не в начале и не в конце, а в середине, поближе к концу, скорей всего — по своему чину и общественному положению: пониже судьи и даже почтмейстера, после “городских помещиков” и повыше уездного лекаря и частного пристава»[[55]](#footnote-56). Чеховский Хлестаков в мхатовском спектакле выдвинулся вперед, он вел действие, и лидерство по праву принадлежало ему. С невиданной естественностью в этом Хлестакове соединились нелепость и логика, абсурд жизни и ее бытовая правда.

# **{63}** Мейерхольд. Как создавался «Ревизор» 1926

Прошло уже много десятилетий со дня премьеры «Ревизора» в Театре имени Мейерхольда — вызвавшего острые споры спектакля, с которого многие зрители уходили, по словам Луначарского, взволнованные «радостью перед достижениями русского театра» и преследуемые «жутким чувством многообъемлющей сатиры» на человечество, каким видел его Гоголь[[56]](#footnote-57). Я не могу сказать, что эта радость и это чувство повергнутого зла были едиными или преобладающими. Как всегда у Мейерхольда, в тот декабрьский вечер аудитория разделилась на два лагеря: на спорщиков-энтузиастов и спорщиков-хулителей. На крайнем фланге хулителей был автор гневного памфлета «Новая ревизия “Ревизора”» Д. Тальников. Но рядом с обличением кощунств Мейерхольда и его «расправы над Гоголем» в памфлете хорошо известного тогда критика оказалось признание достоинств нового «Ревизора», захватывающего зрителей «если не правдой Гоголя, то какой-то своей, отвечающей созданному им миру “идей”, своей “правдой”, и эта его вторая правда идет “от истинных переживаний, от истинной вдумчивости”, от искусства “смелого, остроумного и содержательного”»[[57]](#footnote-58). Неуклюжая теория двух правд была придумана не для хитростей баланса, не для того, чтобы смягчить болезненность нанесенного Мейерхольду удара; ее можно объяснить только тем, что смелость замысла нового «Ревизора» задела и самых неистовых его критиков, как они тому ни противились.

… Напомним письмо, которое в марте 1928 года, вскоре после премьеры «Горе уму», Б. Л. Пастернак написал В. Э. Мейерхольду. Посмотрев «Ревизора» и «Горе уму» и {64} восхищаясь виртуозностью Мейерхольда (пленником которой он не стал, как, например, Брюсов или лефовцы), Пастернак пишет, что, по его убеждению, окончательно теперь сложившемуся, Всеволод Эмильевич «драматург не меньший, чем режиссер, и удивительный историк, и, что всего важнее, историк живой и волеустремленный, то есть такой, который не может не любить родины и ее прошлого, потому что ежедневно в лице своего дела любит часть ее живого будущего. А только такой футуризм, футуризм с родословной я и понимаю»[[58]](#footnote-59). Приведенные слова могут служить введением к нашим заметкам о Мейерхольде — постановщике «Ревизора».

Нужно оговориться, что понятие «драматург» в данном случае толкуется очень широко и означает творчество в высшем измерении, воссоздающее и расширяющее саму природу; так что художнику-творцу здесь предоставлена полнота авторских прав, без каких-либо ограничений. Зато понятие «историк» содержит в себе дисциплинирующее начало, оно предопределено реальностью, живой тканью ее развития, особенностями художественного видения и манеры — на этот раз Грибоедова и Гоголя, уроками прошлого для будущего, что в энергичной формуле Пастернака звучит столь афористически: «футуризм с родословной».

## В преддверии «Ревизора»

Еще в актерской молодости Мейерхольда преследовала мысль, что русский театр должен вернуться к поэзии Гоголя, не вполне понятой и до конца не проясненной. Позже, в первые режиссерские годы, он обращается к теме «Ревизора», все еще не сыгранного в освещении «лучей своей эпохи» (из дневника 1908 года), поясняя, что имеет в виду не реконструкцию забытых моделей, а атмосферу страсти и борьбы на старых спектаклях и вокруг них, реакцию зрителей — современников Гоголя, — характер общения автора и аудитории, которая окружала его в тридцатые и сороковые годы прошлого века. Вслед за «Ревизором» Мейерхольд упоминает «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлета» и «Грозу», пьесы, на его взгляд, еще не поставленные «в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий»[[59]](#footnote-60). Обратите {65} внимание, что в его списке, путая хронологию, первым идет «Ревизор».

Еще больше, чем ретроспекция, Мейерхольда волнует современный взгляд на Гоголя, и он ссылается на новейшую критическую литературу модернистского толка. Но даже тогда, в смутную полосу своего увлечения эстетикой традиционализма, покоем и созерцательностью театра «Écho du temps passé» («Отзвуки ушедшего времени»), Мейерхольд постоянно повторял: «Это не “старинный театр”… Это тот театр, который проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30‑х годов с Гоголем во главе и от него к современности…»[[60]](#footnote-61) И здесь в смене эпох мирового театра лидерство в XIX веке принадлежит Гоголю!

Три года спустя в наброске «Русские драматурги» Мейерхольд напишет, что будущее русского театра принадлежит тому репертуару, который *в плане идейном* будет «пульсировать в такт народных переживаний», *в плане техническом* поднимется до высот Лермонтова и его «Театра действия с музыкой трагического пафоса» и Гоголя и его «Театра гротеска, преображающего всякий “тип” в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи»[[61]](#footnote-62). Заметьте, что в 1911 году Гоголь у него целиком умещался в рубрике гротеска, но не всегда он будет так думать. Пройдет еще четырнадцать лет, и в обращении к труппе (18 октября 1925 года) он скажет, неожиданно для своих последователей, равно как и для своих оппонентов, что, приступая «к работе над “Ревизором”, мы должны взять под подозрение слово “гротеск”, которое всплыло, как только реализм в театре был утерян в силу ряда обстоятельств».

При всех поворотах взглядов и вкусов Мейерхольда — от раннего символизма до авангарда «Театрального Октября» — его углубляющееся с годами влечение к Гоголю оставалось неизменным.

Не раз обращался он к театру Гоголя в первые послереволюционные годы, иногда в целях полемики, иногда касаясь проблем актерской игры (например, М. Чехова). В статье, по образцу Золя озаглавленной «J’accuse!» (1920), отклоняя упрек Луначарского, заметившего, что Мейерхольд не любит Малый театр, он одновременно {66} оправдывается и обличает — традиции «Дома Щепкина» ему дороги («это громадное дело»), но что осталось от этих традиций у современного Малого театра, потерявшего Гоголя и цепляющегося за Невежина, Тимковского, Александрова и им подобных? «Я обвиняю» — пишет Мейерхольд — Малый театр в том, что «варварской рукой эпигонов Островского крепко захлопнулись двери к традициям Щепкина». И он продолжает: «Дом Щепкина» без «Ревизора», без «Смерти Тарелкина», без «Грозы»? Какой же это «Дом Щепкина»?[[62]](#footnote-63)

Не пройдет полугода, и в «Театральных листках» (1921), нападая на неразборчивых упразднителей искусства, готовых принести в жертву Пушкина, чтобы «плестись в хвосте» порядком уже приевшихся «живых газет» и всяческих устных «Гудков», и на привередливых культуртрегеров, стервенеющих от одного слова «агитация», он скажет об опыте мировой драмы, начиная с Аристофана, где тенденция и поэзия нерасторжимы по самой структуре. В этой связи он опять называет «Ревизора». Во второй части тех же «Театральных листков» («Одиночество Станиславского») Мейерхольд с присущей ему тогда нетерпимостью и агрессивностью внушает Художественному театру, что ему не следует браться за возобновление «Ревизора» — одной из наиболее тенденциозных пьес мирового репертуара. (Об этой печально знаменитой статье я уже упоминал в предыдущем очерке.) Сам он пока что не решается приступить к «Ревизору», правда, где-то в глубинах подсознания уже давно готовится к встрече с Гоголем и том за томом перечитывает его сочинения.

В известном выступлении перед началом репетиций «Ревизора» («Экспликация спектакля») Мейерхольд ставит в один ряд три свои работы — «Лес», «Мандат» и «Ревизор» — и признается в том, что «стал банален», поскольку в режиссуре последних лет держится одного и того же направления («все в одном плане»). Так ли это было на самом деле? Сравните «Лес» и «Ревизор» — при всей преемственности какое здесь различие! В феврале 1924 года Мейерхольд не без вызова сказал: «Мы политически заостряем установку Островского», — тем самым развязывая себе руки и допуская вольности трактовки. Полтора года спустя, предлагая актерам взглянуть «свежими и нынешними очами» на текст «Ревизора», он пытается в своей реконструкции старой комедии не исправлять Гоголя, а *понять* {67} его и *прорваться* к нему сквозь напластования десятилетий, сквозь искажения цензуры и путаницу ученых комментариев.

Островский в трактовке Мейерхольда — это пестрота красок в приемах плаката-лубка, гротеск, подчинивший себе развитие комедии, высокий жанр поэзии театра, выраженный на языке балагана, и т. д. В противоположность этому Гоголь у Мейерхольда — прорыв в реализм с его обязательной биографичностью («Ошибочность игры, которая мучила Гоголя, происходила от того, что играли без биографии»), четкость и чистота красок, по-своему освещающих сдвиги и странности и тот элемент алогизма, который есть в комедии, отрицание гротеска как единственного и универсального средства изображения в «Ревизоре» и т. д.

И любопытно, что, когда впоследствии речь заходила об Аркашке из «Леса», Мейерхольд (даже в тридцатые годы) говорил, что «это есть маска, нами выработанная», которую следует строго хранить, соблюдая однажды установленный для нее веселый ритуал; «осерьознивания этой роли ни в коем случае не должно быть». Когда же речь шла о Хлестакове, и в период репетиций и в последующие годы он внушал актерам, что, прикасаясь к Гоголю, нужно остерегаться постоянства неподвижной маски и не упускать из виду, что Хлестаков «внутренне серьезен… просто очень серьезный человек». Так что следов самоповторения и рутинной манеры в постановках Мейерхольда середины двадцатых годов вы не найдете, хотя в режиссерском решении «Леса» и «Ревизора» были общие черты, например подсказанная техникой кинематографа фрагментарность — *разрыв* непрерывности движения на поименно обозначенные эпизоды и потом их *компоновка* по законам оркестровой композиции.

Можно предположить, что постановочный план «Ревизора» складывался у Мейерхольда довольно долго[[63]](#footnote-64), но сперва план этот был слишком теоретичен, без расшифровки конкретности судеб и обстоятельств; сразу, во всей зримости, он нашел только немую сцену с ее застывшими куклами. Уроки «Леса» для гоголевских изысканий Мейерхольда были полезны главным образом по признаку несходства, здесь была точка отталкивания, что-то близкое {68} по задаче — возвращение к классике — и вместе с тем совершенно другое.

Осенью 1924 года при Театре имени Мейерхольда была создана драматургическая лаборатория, где, по замыслу дирекции, авторы, близкие по взглядам Мейерхольду (первым среди них значился Маяковский), должны были регулярно встречаться с виднейшими общественными деятелями тех лет, чтобы «обсуждать репертуар и характер трактовки поставленных пьес». Прошло более полугода, и на исходе сезона, в июне 1925 года, в ленинградском журнале появилась заметка, из которой мы узнаем, что, поскольку обещанных пьес авторы к сроку не написали, драматургическая лаборатория решила открыть будущий сезон постановкой «Ревизора».

«Выбор пал на “Ревизора”, — пишет журнал, — потому что в период борьбы с административными недочетами советских органов комедия Гоголя будет созвучна современному политическому моменту. “Ревизор” пойдет в совершенно новой трактовке»[[64]](#footnote-65). С прямотой, которая может показаться сегодня преднамеренной, Мейерхольд нашел в комедии Гоголя острозлободневный смысл и, сообщив об этом читателям, отправился в летнюю поездку по Западной Европе, чтобы повидать старых друзей и их новые спектакли и посетить гоголевские места в Италии. Как в его отношении к искусству уживались практицизм пропагандиста и глубокая потребность в каждой текущей задаче отыскать возвышающий ее всечеловеческий мотив! Гоголь — в помощь учреждениям Рабкрина и его важной функции государственного контроля и борьбы со злом бюрократизма и Гоголь — до конца еще не понятый художественный гений, загадку комедии которого надо заново открыть.

Мейерхольду нужны были в Италии впечатления не археологические, не пейзажные. Ему нужно было войти в круг чувств, которыми жил Гоголь в Риме, увидеть в *некой наглядности* поворот его мысли (в «Литературных воспоминаниях» П. В. Анненкова, которыми Мейерхольд впоследствии зачитывался, сказано: «Он осматривался и взвешивал явления, готовясь оторваться от одних и пристроиться к другим»), в общем, разобраться в том, как перемены, которые произошли во внутренней жизни Гоголя, {69} отразились на его последующем творчестве и, в частности, на позднейших редакциях «Ревизора».

Дни, проведенные в Италии, были насыщены впечатлениями. Мейерхольд ездил в Сорренто к Горькому, без устали ходил по улицам «вечного города», посещал вечера в Советском полпредстве, но *дело* в Риме у него было одно — Гоголь. Он тщательно осмотрел памятные места, связанные с его именем, сперва ходил по этим местам вместе со своими спутниками, потом один, чтобы не терять внимания и сосредоточиться. Побывал в кафе Греко на Via Condotti, завсегдатаем которого был Гоголь, долго простаивал в музеях у картин старых мастеров, к которым Николай Васильевич питал особое пристрастие. Мейерхольду, как молодому князю из гоголевского отрывка «Рим», нравились «беспрерывные внезапности, нежданности», поражавшие в этом городе, где смешались тысячелетия и среди невзрачных, неприбранных переулков возникали, как из сказки, дворцы, дышавшие историей, правда, со времен Гоголя город сильно разросся и приобрел черты современного урбанизма. В те дни Мейерхольд не мог еще сказать, какие уроки извлек из своих римских впечатлений, но что-то новое тогда, летом 1925 года, он узнал и, как бы проверяя себя, стал усердно читать письма Гоголя из Италии.

Он поразился чувству цвета у Гоголя, особенно в описаниях Рима весной (в письмах к Балабиной и Жуковскому). Вот когда Мейерхольд впервые задумался о богатстве спектра Гоголя-колориста (таблица из четырнадцати цветов, наиболее часто упоминаемых в его сочинениях, составленная Андреем Белым, была опубликована через девять лет) и о том, в каком *цвете* надо сыграть «Ревизора». Такой вопрос казался ему отнюдь не праздным для режиссерской композиции.

Важное наблюдение Мейерхольда, почерпнутое из итальянских писем Гоголя, касалось реализма «Ревизора» в самооценке автора. В январе 1847 года Гоголь писал Плетневу, что «Ревизора» нужно будет, «хорошенько пообчистивши, дать совершенно в другом виде, чем он дается ныне на театре»[[65]](#footnote-66), и жаловался на то, что его комедию превратили в тривиальность. Для Мейерхольда тривиальность в данном случае означала водевильность, беспутный смех каламбура, ту манеру игры, которую он называл {70} «шутки, свойственные театру», манеру увеселительную, чуждую Гоголю и его поэтике, соединившей в себе *смех* и *ужас* — две струны из пушкинской формулы воображения. Ему кажется, что актеру, который берется играть в «Ревизоре», необходимо прежде всего усвоить, что смех у Гоголя не есть величина постоянная, это непрерывное, хотя идущее зигзагами, движение в *сторону трагизма*. Он делает вывод, что у «Ревизора» нет окончательной редакции и ставить великую комедию можно, лишь изучив и скомпоновав ее варианты, меняющиеся от раза к разу («она делается все серьезнее и серьезнее»), сообразуясь при этом с ее изначально заданной структурой.

В этой связи представляет интерес письмо Мейерхольда из Лидо, курортного пригорода Венеции (20 июля 1925 г.), М. М. Кореневу, одному из режиссеров в его труппе, которому Всеволод Эмильевич поручил работу над текстом комедии и подготовку ее основного списка с тем, чтобы в этой редакции были восстановлены цензурные купюры и те куски, которые по тем или иным соображениям вымарывались современными Гоголю постановщиками. Мейерхольд торопился, он хотел, чтобы Коренев за несколько недель подготовил из многих вариантов «Ревизора» новый и вполне самостоятельный, который одновременно отвечал бы духу Гоголя и требованиям революционного театра. И хотя работа над текстом комедии продолжалась потом долгие месяцы, ее направление было указано в этом письме из Венеции. И помощника Мейерхольд нашел себе надежного; об их совместной работе над сценическим текстом — композицией вариантов — оповещала афиша и программки, выпущенные театром к премьере и теперь хранящиеся в музеях.

Среди художественных впечатлений того лета должна быть упомянута встреча с картиной Дюрера, великого художника немецкого Возрождения; Мейерхольд увидел ее в Риме, в палаццо Барберини. Менее всего его задел сюжет картины, на которой изображен Христос, еще мальчик, в окружении горячо с ним спорящих о чем-то книжников, хотя, внимательно вглядевшись, нетрудно сообразить, что это спор теологический: ученые богословы, обращаясь к текстам священных книг, обличают ересь отрока Христа. Но выполнение картины захватывающее, Мейерхольд почувствовал гений Дюрера уже в самой насыщенной беспокойством композиции: на фоне ее общего, сгущенного до тесноты плана резко бросалась в глаза экспрессия жестов престарелых фарисеев. Это был доступный {71} и непосвященным язык рук, запечатлевший процесс спора во многих его оттенках — убеждение, угроза, раздражение, скрытая ярость, гнев, — язык рук, нервно листающих тяжелые фолианты отцов церкви, рук, сплетенных и возложенных на эти фолианты, рук с указующим перстом, рук, сохранивших благородство природных форм, и рук, скрюченных болезнями и годами.

Встреча с Дюрером была для Мейерхольда настоящим подарком судьбы: его уже давно, со времен провинциальных сезонов, угнетала мысль об утраченной современными актерами выразительности рук. Потому он так ценил пантомиму, правда, очищенную от жеманства и изломанно-декадентских ритмов, растущую из плебейского корня, из низин балагана, постоянно повторяя, что игра в пантомиме — это не только игра лица, это и игра рук в разных положениях и ракурсах. А впереди у него был «Ревизор» с его рывками, бросками, взрывами жестов, с его торопливо-суетливыми движениями, внезапно сменяющимися неподвижностью и окаменением, с его бесконечными авторскими ремарками («берет под руку и отводит в сторону», «хватается за голову», «потирает руки», «прихлопывает в ладоши», «защищает рукою кушанье», «ковыряет в зубах», «высовывает понемногу вперед сжатый кулак», «придерживает шпагу», «бьет рукою по ковру», «показывает рукою», «машет рукою», «бьет себя по лбу», «грозит самому себе кулаком» и т. д.), фиксирующими в жесте разные стадии и все развитие комедии вплоть до ее жестокой развязки. Какая же виртуозность нужна актерам, играющим Гоголя! Вот почему, приступая к репетициям «Ревизора», Мейерхольд показал актерам репродукцию картины Дюрера, сказал, что он берет ее как модель для «игры рук» («того, что я буду вам рекомендовать»[[66]](#footnote-67)).

В то лето Мейерхольд увидел в Берлине спектакль негритянской труппы с ее непривычной для европейца музыкой, выросшей из недр афро-американского фольклора; джаз, тогда только входивший в моду в западных столицах, в этом случае сохранил свое первородство. Музыку гастролеров-негров нельзя было назвать увеселительной или беспечно-танцевальной: Мейерхольд услышал в ней стихийное народное начало, захватившее его порывом ничем не стесненного, выплеснувшегося потоком чувства. Цивилизующее и одновременно разрушительное влияние современного капиталистического города окрасило эти {72} патриархально-простодушные (несмотря на эмоциональную перенасыщенность) блюзы и религиозные песнопения в трагические тона. Размышляя о впечатлениях берлинского вечера, Мейерхольд, вернувшись на родину, сказал репортеру, что пришло время «использовать наших цыган, выступающих в пивных и ресторанах и проч., организовав их в труппы. Прекрасным материалом для них могут послужить пушкинские “Цыганы”», — то есть пришло время очистить цыганское искусство от кабацки-эстрадной порчи и возвысить его под знаком Пушкина. Конечно, прямого отношения к работе над Гоголем соображения Мейерхольда о негритянском и цыганском искусстве не имели, но известный толчок его мыслям они дали: какая же музыка — спрашивал он себя — нужна «Ревизору», чтобы обострить игру актеров и вместе с тем не уйти от реальности, предложенной Гоголем?

Начинать по его плану нужно с русских композиторов тридцатых-сороковых годов прошлого века, с романсов Варламова, Глинки, Гурилева и Даргомыжского, как бы создающих лирический фон действия, предусмотренный автором и необходимый театру для полноты, или, как любил говорить Мейерхольд, «густоты жизни». А иногда и для комического эффекта («очень трогательный романс — будет очень смешно»). Но для задуманной им симфонической структуры спектакля такого любовно-чувственного или комедийного аккомпанемента было мало.

Как же отыскать для музыки «Ревизора» такую краску, которая была бы характерной для русской провинции гоголевской эпохи и в то же время показалась бы зрителю 1926 года неожиданной и забавно диссонирующей, что необходимо в ансамбле спектакля? Поначалу у Мейерхольда мелькнула мысль о цыганской музыке, но он быстро от нее отказался: здесь была уже давно сложившаяся театральная традиция, скорее толстовская, чем гоголевская. Он предложил ввести в композицию «Ревизора» еврейский оркестр как некий контрастный элемент и по звучанию и по темпу и привлек для написания музыки давно знакомого и много работавшего с ним композитора М. Ф. Гнесина. Его не смущали упреки в парадоксальности такой затеи, и он доказывал, что придуманный им оркестр — не каприз своевольной фантазии, а в некотором роде снимок с натуры: «Почему я говорю об еврейском оркестре? Потому что в Пензе, помню, всегда бывал еврейский оркестр на русских свадьбах». На репетициях «Ревизора» Мейерхольд часто обращался к своим пензенским {73} воспоминаниям, говоря, что он застал еще некоторые рудиментные формы гоголевского быта, — время в провинциальной России шло медленно. Не смущали Мейерхольда и замечания его товарищей по театру, что в МХТ в «Вишневом саде» уже был еврейский оркестр. «Ну, что же, я не возражаю, что мы совпадаем», — сказал он.

Впечатления лета 1925 года, при всей их разнородности, оказались полезными для работы Мейерхольда над «Ревизором».

## На первых репетициях

### 1. Натура и ее трактовка

«Кто не видел Мейерхольда на репетиции, тот не знает в Мейерхольде самого ценного и дорогого», — писал в 1934 году Игорь Ильинский, сожалея, что не только широкая публика, но и деятели театра лишены возможности наблюдать за ходом этих репетиций[[67]](#footnote-68). О репетициях Мейерхольда много и подробно писали, но, поскольку мне посчастливилось побывать на некоторых из них (возобновление «Маскарада», «Дама с камелиями», «Вступление», «Борис Годунов»), я позволю себе поделиться несколькими беглыми наблюдениями.

В лекции «Чаплин и чаплинизм», прочитанной в июне 1936 года, Мейерхольд с благодарностью отозвался о К. И. Чуковском, лучше всех других понявшем принцип его режиссуры, то, как и для чего он врывается «в материал, который берет в обработку». Принцип же этот заключается в том, что Мейерхольд строит свои композиции, как романист-психолог пишет книгу, для чего ему, режиссеру, необходимо новое и собственное знание, *поверх того*, какое предлагает автор-сочинитель. Такое сближение театра и психологического романа в нашей критике имело свою традицию: достаточно обратиться к литературе о первых сезонах Художественного театра, где не раз говорилось, что спектакли Станиславского и Немировича-Данченко — это порождение и продолжение русского классического романа XIX века в зримо-вещественном, трехмерном выражении, как того требует закон сцены. По этому же пути шел и их ученик Мейерхольд, и, бывая на его репетициях, я замечал, как он доискивается до сути — будь {74} то разговор Арбенина с Неизвестным или пляска Гуго Нунбаха в финале «Вступления», обнаруживая при этом такой запас наблюдений, которых с избытком хватило бы на многостраничный роман.

На этой стадии исследования и накопления сходство с учителями в характере репетиций кончалось, и далее, как только очертания натуры в ее первообразах прояснялись, Мейерхольд считал себя вправе эту натуру деформировать, сгущать, как угодно перестраивать, чтобы в смещенных ракурсах обострить ее суть до обобщения и итога. Не всегда для того требовалась резкость рисунка; иногда хватало какой-либо ретуши или забавной подробности. Известен его афоризм, сказанный на репетиции «Ревизора»: «Сначала хорошо сделать [то есть держаться в границах натуры. — *А. М*.], а потом исправить высовыванием всяких несуразностей». Не был ли такой несуразностью костюм Хлестакова, его щегольской цилиндр и бублик в петлице — комбинация интригующего дендизма и недвусмысленной эмблемы мистификации и клоунства, вроде желтой кофты футуристов?

На репетициях Мейерхольд особенно оживлялся, когда роль у актера не шла или шла туго, хотя в его игре были проблески мысли и таланта. Такая заторможенность вызывала у Всеволода Эмильевича взрыв энергии, и, обычно нетерпимый и нетерпеливый, он с удивлявшим окружающих самообладанием вытаскивал своих учеников из состояния кризиса и немоты чувств. Некоторые его подсказы были подготовлены внутренним планом, который сложился еще задолго до начала репетиций, другие возникали внезапно, в процессе встречи с актерами, и он с ходу внушал им, что надо играть Василия Шуйского в «Борисе Годунове» в шекспировской манере, массивным, импозантным, и потом уже показать его лукавство и злую интригу, что роль Григория Отрепьева надо вести с величайшей скромностью до того момента, как он превратится в Дмитрия Самозванца, чтобы для публики, даже хорошо знающей Пушкина, это превращение было неожиданностью. Неутомимый экспериментатор, он с легкостью находил остроумные решения и вслед за тем, при последующей проверке с такой же легкостью их отбрасывал. Чтобы на чем-то остановиться, ему надо было многое перепробовать, не исключая и явных эксцентричностей. На этот счет у него тоже есть правило: «Надо сочинить побольше, а потом можно выкинуть». Пока что почва будет разрыхлена и азарт проб и поисков подымет дух в труппе. Движение {75} Мейерхольда к цели на репетициях не всегда было прямым и кратчайшим, иногда он шел в обход, кружным путем.

Однажды на репетиции, по какому-то случайному поводу, Мейерхольд сказал: «Я должен дать театру идею, а не виртуозность». По его логике, виртуозность имеет два значения, и одно из них ругательное — щегольство, блеск отделки и застывшая, потерявшая движение форма. Он же в игре актеров неизменно ценил импровизацию и даже план постановки такого расчисленного в долях минут и законченного по архитектуре спектакля, как «Маскарад», не считал окончательным; время внесет в него перемены. Что же нужно для этого вечного обновления? На репетициях «Ревизора» Мейерхольд говорит об этом прямо: «Надо сыграть Пушкина “Бориса Годунова”, и Гоголя, и Островского, иначе мы рискуем превратиться в Фербенкса или акробатов “фэксов” и Фореггера, и тогда нам крышка». Артистическая техника «фэксов» и Фореггера — это и есть виртуозность в том втором, отрицательном смысле, о котором упоминает Мейерхольд. А что же такое для Мейерхольда виртуозность в первом значении? Ничем не стесненная *свобода игры* и полная поглощенность ее стихией при невидимом внутреннем контроле; Барбюс, посмотрев «Ревизора», писал, что «его персонажи многолики и каждый из них развит до крайних своих пределов»[[68]](#footnote-69), то есть комическое действие в спектакле выражено в наивысшей концентрации, у самой границы, допустимой реальностью.

Его задача — разбудить, расшевелить, разжечь воображение, ничего никому не предписывая. «Я говорю не для того, чтобы диктовать, но чтобы выяснить все обстоятельства, которые вам надо учесть». И действительно, когда он показывал на репетициях какие-то куски роли в том же «Борисе Годунове», его симпатии всегда были на стороне тех, кто пытался, не смиряя своей фантазии, перенести предложенные им модели на язык своей пластики; к послушным копировщикам он относился без всякого интереса. Конечно, это была автономия в известных пределах: на уступки, касающиеся, например, места роли в общей структуре спектакля, он не шел. А по поводу самого замысла роли возражать ему было трудно, такими неотразимыми казались его аргументы. И все-таки находились смельчаки, и не так уж их было мало!

{76} В его показах на репетициях было два начала — *урок* и *игра*. Предлагая свои решения, он всегда имел в виду определенного актера и точно обозначенную ситуацию; его фантазия режиссера была предметной, до осязаемости наглядной. Бесконечно варьируя свой замысел, он, например, находил разные краски и приспособления для Гарина и Мартинсона, когда готовил с ними роль Хлестакова; в игре у Гарина, как мне кажется, было больше загадочности и значительности в духе гоголевских фантасмагорий, у Мартинсона больше нелепости и куража. Сочиняя каждую сцену в отдельности, Мейерхольд держал в памяти весь гоголевский спектакль, движение данной роли и общее движение сюжета, ту гармонию, которую он строил по законам музыкальной композиции. Это, вероятно, и есть одно из обязательных условий режиссерского искусства — сосредоточенность в пределах взятой минуты, чувство ее зримой реальности и полководческая широта обзора, охватывающая действие в целом, талант координации, соподчинения частей.

Я отнюдь не хочу сказать, что все спектакли Мейерхольда отличались такой уравновешенностью, напротив, для многих из них (в том числе и для таких программных, как «Лес» и «Вступление») характерна деструкция, нагроможденность, даже хаос, иногда сознательный. Но на репетициях «Ревизора» чувство ритма и порядка редко ему изменяло.

Мои впечатления о репетициях Мейерхольда будут неполными, если я не скажу о его актерских импровизациях. Да, он играл в пример другим, предлагая свои варианты как рабочую схему, которую еще надо заполнить живой тканью. Но вот и теперь, спустя десятилетия, без особого усилия памяти я вижу его Арбенина, его Самозванца, его пьяных корпорантов из «Вступления» и т. д. Несомненно, что в этой игре с педагогической задачей прорывалась актерская сущность Мейерхольда, не нашедшая выражения на сцене.

Он принадлежал к славной когорте русских режиссеров, подобно Ленскому, Станиславскому и Вахтангову начинавших с актерства, но, в отличие от них, расстался со своей первой профессией сравнительно молодым. И это невоплощенное призвание постоянно давало о себе знать в его режиссерских уроках; ему мало было репетиций-лекций, исторического анализа, психологических экспериментов, филологии и философии, ему мало было педагогики без прямого выхода в искусство; ему нужна была {77} щедрость игры с ее внезапными открытиями, лицедейство во всех его гранях, не потерявшее для него притягательности, пока он работал в театре.

### 2. Теория и уроки

О репетициях «Ревизора» я пишу по праву зрителя, который видел этот спектакль много раз, начиная с декабря 1926 года и кончая весной 1936 года. К тому же о замысле и судьбе мейерхольдовского «Ревизора» существует большая литература: стенограммы выступлений Всеволода Эмильевича — опубликованные и неопубликованные, стенограммы многочасовых диспутов, режиссерские разработки текста комедии, несколько книжечек со статьями видных знатоков Гоголя, книга Э. П. Гарина и другие воспоминания, рассеянные в разных сборниках, и, наконец, записи репетиций. Об этих записях следует сказать подробней. Они уцелели и дошли до нас, вел их на протяжении целого года ближайший сотрудник Мейерхольда, деятельно участвовавший в постановке «Ревизора», М. М. Коренев, о котором я уже упоминал. (В работе над «Ревизором» также участвовали режиссеры-лаборанты Х. А. Локшина и П. В. Цетнерович.)

Владел ли Коренев искусством стенографии? Может быть, и владел. Но его записи больше похожи на рабочий дневник режиссера на самом высоком профессиональном уровне, чем на бесстрастную стенограмму, не делающую выбора между тем, что важно, и тем, чем можно поступиться. Конечно, в отборе Коренева уже был элемент авторства: это картина репетиций, как он ее увидел. Но ведь записи были известны Мейерхольду, и он рассматривал их как документ, который может служить надежным свидетельством того, как театр задумал и поставил комедию Гоголя. В предлагаемых заметках я буду часто ссылаться на этот «объемистый дневник» (по словам Мейерхольда), столь важный для нашей темы[[69]](#footnote-70).

Середина двадцатых годов — время переломное в русском театре. Старое академическое искусство еще не нашло надежных и окончательных путей к новой аудитории, еще медлило, собирая силы для будущего. Недавно задававшее тон искусство авангардистского направления, {78} пройдя через бурную полосу «детской болезни левизны», оказалось плохо подготовленным для условий мирного развития и явно хирело. «Сейчас русский театр находится в качании», — сказал Мейерхольд актерам своего театра на одной из бесед, посвященных «Ревизору» (18 октября 1925 г.). По усвоенной привычке он нападал на «передвижников из Художественного театра», поставивших в тот год «Пугачевщину» Тренева. Но эта критика была непривычно для него вялой, без бурных нот, с хороню известным рефреном: «всякое передвижничество — это фотореализм», избегайте его, как можете! Главный удар Мейерхольд обрушил на своих последователей — теоретиков и практиков «левого фронта»; в сущности, эта беседа — один из ранних вариантов его знаменитого доклада тридцатых годов «Мейерхольд против мейерхольдовщины».

Он осуждает ленинградский театр, где «ставится “Горе от ума” и Чацкий выходит на руках и это будет серьезно подано». Он допускает, что на закрытой репетиции возможно что-то похожее: к каким только ухищрениям не прибегают актеры, чтобы разжечь свою фантазию. Но нельзя тащить «такую штуку на сцену». Вывод Мейерхольда звучит решительно: «С этим гротеском надо разделаться раз навсегда» (18 октября 1925 г.). В то время увлечение гротеском по инерции еще было в моде и задело не только непреклонных «левых». Театральный художник И. М. Рабинович к ним не принадлежал, но, прослышав, что Мейерхольд ставит «Ревизора», принес ему на пробу эскизы — «великолепные сами по себе рисунки», по словам Всеволода Эмильевича, но выполненные в той гротескной манере, которая может погубить пьесу, потому что натура приобрела в них форму стилизации и карикатуры и в портретах (носы и прически) и в костюмах (особенно Мейерхольда почему-то возмутили светлые брюки Добчинского и Бобчинского). Выдумка художника была достаточно остроумной, но с заметным избытком броскости, которую Мейерхольд называл экзотикой: «В каждой эпохе есть своя экзотика, но мы ее выискивать не будем», — говорил он актерам, соглашаясь только на то, чтобы каждый из них, *в пределах своей натуры*, нашел «некоторую чудаковатость». На большее в начале репетиций «Ревизора» он не шел.

С особым ожесточением Мейерхольд нападал в то время на группу молодых людей, объединившихся в Ленинграде под именем ФЭКСа, что в расшифровке значит Фабрика эксцентрического актера. Видел ли он их постановку {79} гоголевской «Женитьбы» (жанр которой на афише был обозначен как «трюк в трех действиях»), я не знаю, возможно, читал их статьи и манифест. Во всяком случае, пропаганда эксцентризма как высшей формы театральности вызывала у него протест. Между тем в посмертно опубликованных рабочих записях одного из бывших «фэксов», Г. М. Козинцева, есть такие строки: «Я всегда был уверен, что выдумка возникает только на почве знания. Эллен Терри отлично писала: чтобы искать эксцентрику, нужно знать, где находится центр»[[70]](#footnote-71). Так именно, не подозревая о словах английской актрисы и последующей судьбе «фэксов», думал и Мейерхольд во время репетиций «Ревизора», предлагая актерам сперва отыскать суть роли, ее точку опоры, начало всех ее начал, и потом уже не стеснять свое воображение, и эта эксцентрика, покоящаяся на прочном фундаменте, может быть какой угодно дерзкой.

Случилось так, что гонения Мейерхольда на гротеск начались с работы над Гоголем, чья сатира в ее бессмертных образцах граничит с невероятностью. В этом не было ничего неожиданного; по мысли режиссера, грандиозность гоголевского комизма, как всякая сверхмерность в искусстве, требует наивысшего чувства гармонии и порядка. И гротеск в той форме, в какой он утвердился в театре начала двадцатых годов, — с его своеволием, неприязнью к натуре и тяготением к озорной, чуждой художественной логике карикатуре, для этого не подходил.

«Ревизор», считал Мейерхольд, должен принести обновление театру, это задача трудная, потому что сыграть комедию по-новому — значит покончить с Гоголем захолустно-рутинным, *затрапезным*, с заношенными декорациями и костюмами, с невнятной и нарочито глупой дикцией, с судорожной водевильной суетой. И это значит не вздыбливать и не взбадривать Гоголя, отказаться от скандальной модернизации комедии, от дурно понятого гротеска с его когда-то производившими впечатление и теперь приевшимися приемами, вроде цирковой клоунады, частушек на злободневные темы, пляски вприсядку и пр. Новизна в его «Ревизоре» должна обязательно быть в духе Гоголя, веселой и ничего не теряющей в чрезвычайной серьезности замысла писателя.

Слово «вздыбленный» в речи Мейерхольда мелькало тогда часто. Один из его первых послереволюционных спектаклей так и назывался — «Земля дыбом», в «Лесе» {80} был эпизод «Пеньки дыбом», и т. д. Он охотно пользовался современными жаргонными словами, обозначающими агрессивное действие. В феврале 1925 года, приглашая А. А. Гвоздева принять участие в диспуте, посвященном «Бубусу», на котором театр намерен дать бой московской критике, он пишет, что обязанность «главного грызуна» он возьмет на себя[[71]](#footnote-72). Однако мне кажется, что начиная со второй половины двадцатых годов он прибегает к этому брутальному языку расправы больше по привычке, чем по внутренней потребности. Не то что у него стало меньше энергии, меньше вкуса к атаке, меньше охоты к спору; напротив, это было время расцвета таланта Мейерхольда — художника-полемиста, но разрушительно-нигилистический период его искусства со свойственным ему курсом на подрыв и сплошное очернение традиций все заметнее подходил к концу. Вздыбленности как формы творчества уже было мало для реконструкции старого театра; у революционного общества, вступившего в пору первой зрелости, возникла потребность в устойчивых ценностях, и Мейерхольд вернулся к никогда не стареющему понятию реализма, пытаясь найти для него свое толкование.

Чаще всего Мейерхольд внушал актерам на репетициях «Ревизора», что реализм начинается с *конкретности*. Остерегайтесь маски, она удобна, к ней легко привыкаешь, и потому она таит в себе соблазн, нельзя ему поддаваться! С. Козиков с блеском играл в нарочито замедленном темпе Бобчинского (это был один из неожиданных аспектов мейерхольдовского «Ревизора»: Добчинский и Бобчинский в эпизоде «Непредвиденное дело» не суетятся, не мельтешат, они чем-то озабочены), и Мейерхольд с тем большим основанием говорил актеру, что после реплики «Как только я имел удовольствие…» у него на лице появляется как будто заранее подготовленная и хорошо прорепетированная улыбка: «Это неверно. Публика думает: выбрал для себя улыбку. Это ваше свойство, ваша маска лица. Чуть что — немедленно улыбка» (24 февраля 1926 г.). Маска — это неподвижность, итог без развития, время, у которого нет протяженности. А. Л. Слонимский, один из немногих консультантов Мейерхольда в его работе над «Ревизором», на встрече с актерами (12 марта 1926 г.), развивая эту же мысль о маске и натуре, говорил, что в старом театре у Хлестакова была в подробностях {81} разработанная маска щеголя, отличавшаяся неизменным постоянством, «маска приходила, маска уходила», ничуть не меняясь. У Мейерхольда все задумано по-другому — у него Хлестаков «пухнет, растет и лопается на глазах зрителя», его энергия обладает способностью развития до момента катастрофы, что, по словам Слонимского «совершенно выходит из рамок сценической маски». Хлестаков у Мейерхольда лицо конкретное и в своем роде неповторимое, хотя несет в себе обобщение, поднимающееся до вершин мировой комедии. Отсюда следует, что реализм «Ревизора», по замыслу режиссера, предполагает как обязательное условие *густоту* жизни, то есть насыщенность, емкость и непрерывность ее движения. Откуда же взять знание, которое должно стать материальной основой игры на сцене?

В январе 1926 года по чьему-то умыслу, а может быть, по недоразумению, распространился слух, что премьера «Ревизора» надолго откладывается, а возможно, и не состоится вовсе. В каком-то журнальчике промелькнула и соответственная заметка. Мейерхольд был в ярости и выступил с речью о разброде в труппе и о том, что, вернувшись после перерыва к репетициям «Ревизора», актеры стали хуже читать текст. Особенно досталось Боголюбову, который «до перерыва хорошо читал», а потом произвел на него «удручающее впечатление». Боголюбов стал оправдываться, ссылаясь на то, что помимо «Ревизора» был занят в «Рычи, Китай!» и потому не мог сосредоточиться. Мейерхольд резко возразил, что в театре не бывает «первой и второй очереди в работе; даже есть у творящих в области искусства правило, что надо одновременно работать над двумя вещами», — такая параллельность с контрастными переходами из мира одной пьесы в другой спасает актера от *привычки к тексту* (еще на стадии репетиций) и дает необходимое время для внутреннего, подспудного вживания в роль. Готовить роль, замечает Мейерхольд, можно в любых обстоятельствах, не обязательно для этого брать в руки текст, и ссылается на свой режиссерский опыт: «Я все время работаю над “Ревизором”, а экземпляр у меня в театре лежит. Хожу — я работаю, на концерте — у меня в голове “Ревизор”, в трамвае — “Ревизор”» и т. д. Точно так же следует работать и актеру, ведь каждая его роль — итог всей жизни и репетиции только один из рабочих моментов. «Надо задумывать образ на сцене и, наметив основную нить, вынашивать и работать всюду — на улице, в кафе, в трамвае, в автобусе. {82} Тогда актер видел бы, как она вырастает. В чтении на репетиции роль обросла бы разными изобретениями» (29 января 1926 г.). Чтобы изобретать, *надо знать*, никаких других путей к богатству ассоциативных связей, без которых невозможно искусство актера, не существует.

Мысли эти плохо вяжутся с тем образом Мейерхольда — создателя и теоретика театра социальной маски с ее застывшим в оцепенении действием, который сложился у некоторых влиятельных критиков на рубеже двадцатых-тридцатых годов. Но сами по себе они не поражают нас новизной. Примерно то же самое говорили и Ленский, и Станиславский, и Немирович-Данченко (полистайте толстый том стенограмм репетиций «Трех сестер»). Следовательно, эти важные мысли выражают некоторые сходные взгляды русских режиссеров первой половины XX века, хотя в практике творчества у них было мало общего. Степень самостоятельности эстетических идей Мейерхольда мы оценим, только познакомившись с его замечаниями, относящимися непосредственно к реализму Гоголя и характеру игры в «Ревизоре».

В фондах ЦГАЛИ сохранилась программная статья Мейерхольда, посвященная постановке «Ревизора»[[72]](#footnote-73). Печаталась ли она когда-либо, мне неизвестно, думаю, что если печаталась, то с купюрами, поскольку некоторые высказанные в ней догадки более чем шаткие. Так, например, Мейерхольд утверждал, что городничего нельзя отнести к чиновному сословию: он «выборный из помещиков», что, по мнению режиссера, уже само по себе свидетельствует о том положении, которое он занимает в кругу местного дворянства; концепция идет здесь поверх фактов — на этот раз Мейерхольд, вопреки своему правилу, не заглянул в справочники. Статья эта вызывает и более серьезные возражения. Может создаться впечатление, что Мейерхольд, излагая свой взгляд на «Ревизора», перечеркивает громадный опыт русского театра в сценическом воплощении комедии Гоголя. Это надо отнести за счет обычной полемической хлесткости Всеволода Эмильевича. Но при всех домыслах и преувеличениях статья представляет большой интерес, так как в ней с прямотой, исключающей всякие кривотолки, сказано, что он, Мейерхольд, ставил Гоголя для того, чтобы «вернуть всем персонажам “Ревизора” их человеческий облик, чтобы смыть с них грим карикатуры», при котором усердно подчеркивается {83} «фиктивность, небывалость, нереальность, невероятность и потому безобидность всей композиции». По схеме режиссера, изложенной далее, персонажи «Ревизора» часто изображались как гнусные, преступные и глупые в силу их биологической природы: «… каждый из них был по случайности рождения, от самой колыбели глуп, преступен и гнусен». Казалось бы, такой прием индивидуализации с его обязательной характерностью мог вдохнуть жизнь в эти маски. На самом же деле внесоциальный Гоголь, отторгнутый от исторической почвы, терял все черты реальности; это было собрание выродков и уродов, в такой мере нелепых, что принимать их всерьез никто не мог. И, как бы резюмируя все сказанное, Мейерхольд пишет, что задача его постановки — «перенести центр ее тяжести с карикатуры личностей на сатиру бытового уклада». Отвергая маску как категорию вневременную и бестелесную, он предлагает актерам, строя характеры в гоголевской комедии, идти от быта.

Быт, как он его толкует, можно свести к двум значениям. Первое и очевидное — это текущий день в его потоке; мелочи жизни, которые сами по себе мало чего стоят, но без которых правда нашего существования не покажется правдой, это «прозаический дрязг жизни», как сказано в «Авторской исповеди» Гоголя. Мысль здесь ясная: с какой бы резкостью ни были обозначены крупные черты интересующего нас характера, они не сольются вместе, не проступят наружу, если в то же время не собрать «все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека»[[73]](#footnote-74). В этом толковании быта Мейерхольд всецело полагался на Гоголя и шел за ним, причем в реконструкции обыденной жизни его, постановщика «Ревизора», особенно привлекал физиологический мотив. Возможно, он так отдавал дань традиции натуральной школы в русской литературе сороковых годов XIX века. И нет сомнения, что грубо-чувственные краски ему нужны были для материализации гоголевской гиперболы, для того, чтобы погрузить ее в плоть и дать ей наглядность.

Насквозь физиологичной была, например, сцена обеда Хлестакова. Его мучает голод, и он не может это скрыть. Мейерхольд подсказывает актеру: «Он весь в кухне, мозги в кухне». Очень голодны Осип и Заезжий офицер (персонаж, введенный театром). Потом, когда трактирный {84} слуга принесет обед и Хлестаков сядет за стол, они подойдут к нему и «будут смотреть в тарелку так, что, в сущности, втроем едят». Лица этих сотрапезников продувшегося елистратишки так сосредоточенны, как будто само созерцание процесса еды может их насытить. И кое-какие крохи с нищенского стола все-таки им достанутся. Далее, в согласии с Гоголем, Хлестаков находит в супе перо, завязывается игра, все вместе они рассматривают это перо долго и старательно, поначалу с некоторой растерянностью, затем с экзальтацией. Все действие строится в приемах легкой комедии и в то же время грубо воспроизводит природу в ее насущно жизненных проявлениях. В этой короткой сцене каждая подробность, связанная с процедурой еды, полна значения, потому что Мейерхольд поставил ее как бы с позиции голодного человека.

Физиологию в театре обычно показывали в фальстафовском ключе — чревоугодие, изобилие и разгул; здесь, напротив, предметом изображения служат недостаточность, жизненная потребность, которую нельзя удовлетворить, гримасы голода, и эта необычность задачи нравилась Мейерхольду[[74]](#footnote-75). Грубый животный мотив постоянно прорывался и в пантомимической игре Хлестакова, и в страхе на грани патологии у городничего (стоны в первом акте, безумие — в последнем), и в рискованных любовных интригах городничихи, и в сцене ухаживания Осипа за Поломойкой (персонаж, тоже введенный театром), и в сцене со «знаками» унтер-офицерши и т. д. Непрерывная смена мелких и мельчайших житейских происшествий, инсценированных в духе бурлеска, и стала первоосновой бытовой сатиры Мейерхольда, где от физиологии был всего один шаг до фантасмагории.

Понятие быта у Мейерхольда в «Ревизоре» относится и к истории и к обстоятельствам времени и среды действия комедии; таково второе его значение. Ссылки на давно принятую традицию и в этом случае казались ему ненадежными, и, обращаясь к тексту Гоголя, он находил свои самостоятельные решения. Как установить, например, время приезда Хлестакова? В старых постановках театры почему-то отдавали предпочтение лету, Мейерхольд {85} с этим не согласен и рассуждает так: на вопрос городничего в первом акте, давно ли ревизор находится в их городе, Добчинский отвечает, что уже две недели, «приехал на Василия Египтянина». Казалось бы, отсюда и надо вести счет. Но, полистав календари, Мейерхольд не нашел там упоминания Василия Египтянина и предложил свою датировку, основываясь на некоторых бытовых подробностях, упомянутых в пьесе. Подробность первая: городничий, как то известно с его слов, ездит на дрожках, значит, санный путь еще не установился. Подробность вторая: судья Ляпкин-Тяпкин уже травит зайцев борзыми, что, по свидетельству режиссера, возможно только осенью, до начала серьезных заморозков («единственное время для псовой охоты»).

Итак, он приходит к заключению, что время действия в «Ревизоре» — конец сентября и первая половина октября; поскольку же в николаевские времена зимняя форма одежды вводилась с первого сентября до первого мая, то театру соответственно этому и надо экипировать военных и чиновников в новой постановке «Ревизора»[[75]](#footnote-76). Теперь, когда схема уже обозначена, он предупреждает актеров: «Нельзя и не нужно при рассмотрении журналов и костюмов того времени увлекаться точным воспроизведением эпохи» (13 декабря 1925 г.). Нужна не копия, не подобие, а свободная вариация на предложенную тему, так, чтобы во внешнем образе спектакля чувствовалась старомодность и все-таки давал себя знать современный взгляд на прошлое, причем следует стремиться к простоте, избегать вычурности и брать моду «не в пределах дендизма, а в пределах провинциальности», лишенной всякой чопорности. Записи Коренева содержат целый трактат Мейерхольда по поводу моды и костюма. Нам важно отметить, что в этих наставлениях он остался верен своему принципу — изучать натуру и потом на этой основе дать ей *искривленность*, чтобы «не было все прилизано, все благополучно».

В понятие быта, по Мейерхольду, естественно входит и материальная среда действия — как обставить спектакль. Здесь в пору первых репетиций у него нет строгой последовательности. 9 октября 1925 года он, например, говорит, что на сцене нужна массивность и тяжеловесность: «Предметы должны быть грузные, страшно грузные. Если буфет, то для слонов». Ровно через месяц, {86} 9 ноября, он скажет нечто тому противоположное: «Нам для “Ревизора” нельзя, чтобы мебель была тяжелая». Планы его композиции менялись по ходу занятий с актерами, менялись весьма основательно, иногда в этих случаях он устранял противоречия, а иногда оставлял их.

## «Ревизор» — «весь Гоголь». Темы и положения

В записях Мейерхольда, относящихся ко времени постановки «Ревизора», есть ссылка на известные слова Гоголя из «Авторской исповеди»: «В “Ревизоре” я решился собрать в одну кучу все дурное в России» — и одним разом посмеяться над этим дурным, не тратя попусту великую силу смеха. Может быть, именно этими словами писателя подсказано решение Мейерхольда поставить «Ревизора» как бы в контексте всего написанного Гоголем, отыскав и сблизив повторяющиеся у него мотивы. Постановщик посоветовал актерам перечитать Гоголя, книгу за книгой, и таким образом идти как бы двумя параллельными курсами: отталкиваясь от конкретности комедии, ее непосредственной натуры и беря данное в свете общего, в свете тех идей и положений, к которым Гоголь возвращался — по другим поводам, в других ракурсах — на протяжении всей жизни. «Когда актер будет перечитывать произведения Гоголя, — говорит Мейерхольд, — он найдет и жесты и движения, которые он будет вкомпоновывать в текст, играя, например, Хлестакова. Это даст ему определенную устойчивость, он имеет определенную фигуру, которая дает ему определенную походку, костюм и т. д.»[[76]](#footnote-77). Как часто повторяется здесь слово «определенную», — это не бедность языка, это логический акцент; для суждения о героях комедии Мейерхольд обращается к авторитету автора и по признаку аналогии, так сказать, по косвенным уликам, находит необходимый ему ответ. И действительно, «Ревизор», прокомментированный всем Гоголем, открыл театру новые грани комедии.

На афише, выпущенной к декабрьской премьере 1926 года, форма спектакля была обозначена как «композиция вариантов», и критика двадцатых годов много писала о том, что в тексте комедии были сведены воедино все шесть ее редакций; указывались и прямые заимствования {87} из других произведений Гоголя, их было не очень много, но они были. Например, в сцене вранья Хлестаков, уносясь все дальше и дальше в эмпиреи и описывая свою встречу с таинственной красавицей «в полном совершенстве», вдруг заговорил словами Кочкарева из «Женитьбы» (с некоторыми поправками): «Глаза у ней, ведь это черт знает, что за глаза: говорят, дышут. А нос? Я не знаю, что за нос!» И немного спустя в той же сцене вранья Хлестаков словами Собачкина из «Отрывка» сообщал Анне Андреевне, что каждый год по вскрытии Невы находят двух-трех утопленниц, домогавшихся его любви и им отвергнутых. Очень заметна близость мейерхольдовского «Ревизора» и к «Игрокам» (быт и нравы трактира), что тоже отмечала критика двадцатых годов. Правда, Мейерхольд говорил, что он сперва придумал Поломойку и потом уже нашел ее у Гоголя. У нас нет оснований в том усомниться, но, какой бы силой догадки ни обладала интуиция режиссера, вполне очевидно, что вся сочиненная им сцена карточной игры (эпизод «После Пензы») строилась по образцу «Игроков». Достаточно упомянуть, что одна из колод крапленых карт (самая искусная) у него тоже называлась Аделаидой Ивановной, нечто вроде карточного антропоморфизма. Так появилась в «Ревизоре» тема Хлестакова — неудачливого шулера, и Мейерхольд в сцене «После Пензы» густо уснастил его речь подходящим к случаю жаргоном. «Установка на Расплюева. Ассоциация проигравшего» — сказано в рабочем экземпляре пьесы[[77]](#footnote-78). Он требовал от актера отработанной техники фокусника в манипуляциях картами.

Легко обнаружить в мейерхольдовском «Ревизоре» и следы «Невского проспекта». Упомяну, например, название третьего эпизода спектакля — «Единорог», взятое из не очень понятного нам теперь анекдота-урока для солдат, который охотно рассказывал поручик Пирогов: «Пушки сами по себе, единорог сам по себе». Объяснение, видимо, надо искать в том, что у единорога помимо других значений в старину было и такое: артиллерийское орудие, род гаубицы, с украшением на стволе в виде литой фигуры мифического зверя с рогом. Думаю, что в этом роге и заключалась соль анекдота, поскольку офицер, введенный театром, напористо и вполне недвусмысленно ухаживал за Анной Андреевной. Конечно, Пирогов из «Невского проспекта» сортом повыше Хлестакова, он дорвался {88} уже до «среднего класса общества» и бывает на обедах и вечерах у статских и действительных статских советников, о чем Хлестаков и думать не смеет. Но черты сходства с Пироговым у него есть — он присяжный театрал, любитель стишков и питает особую слабость к дамскому полу. Как раз в связи с этой слабостью Мейерхольд вписал Хлестакову в сцене объяснения с Марьей Антоновной фразу Пирогова «Знаем мы вас всех»; говорил он ее в публику, что называется, a parte, демонстрируя своей самонадеянной улыбкой, что на свете нет таких красоток, которые могли бы устоять перед ним.

Здесь я позволю себе некоторое отступление. Я был ревностным зрителем спектаклей Мейерхольда тех лет и исправно посещал происходившие затем многолюдные диспуты, где ораторы вели борьбу друг с другом до полного посрамления, до нокаута, правда, без применения силовых приемов. Я помню слова Маяковского о режущей прямолинейности и содрогающем величии мейерхольдовской постановки «Ревизора» на диспуте, происходившем в театре 3 января 1927 года. Хорошо помню и речь Луначарского на том же диспуте, в которой он решительно отвел критику профессора Когана, упрекавшего Мейерхольда (незадолго до того в «Красной газете») в том, что из двух Гоголей — внутреннего и внешнего — он выбрал внутреннего, того, кто претендует на всемирность и непреходящесть своей сатиры, и пренебрег внешним, то есть пренебрег сегодняшней насущной задачей обличения царской бюрократии николаевской России. Вместе с залом я аплодировал словам Луначарского, говорившего, что нам нужен Гоголь сущий во все времена, обращающийся ко всем людям, в которых еще живет и долго будет жить «кусочек Сквозника, и кусочек Анны Андреевны, и кусочек Хлестакова»[[78]](#footnote-79).

Аргументы Луначарского казались мне неотразимыми. Мы, молодые люди двадцатых годов, ходили в театр Мейерхольда в ожидании открытий; наше отношение к нему нельзя было назвать поклонением, слепой, безоглядной привязанностью, какой-то подспудный элемент критики в нем был, но главным образом была жажда нового, небывало нового, и ждали мы от режиссуры Мейерхольда не столько праздника чувства, сколько захватывающих воображение прозрений, для которых как будто нет загадок {89} и преград. Новый «Ревизор» по всем пунктам отвечал нашим чаяниям. Сколько в нем было открытий! И все-таки в тот момент, когда Маяковский на диспуте в театре громил неизвестного мне до того и не оставшегося в памяти ростовского профессора, я, отнюдь не питая симпатии к этому зрителю-буквоеду, сличавшему тексты мейерхольдовского Гоголя с Гоголем из Собрания сочинений, неожиданно для себя подумал, что, если рассуждать строго логически, нельзя просто отмахнуться от этих придирок. В самом деле, зачем «Ревизору» вставки и добавки? Зачем идти вширь, когда разумней идти вглубь? Ведь композиция комедии так законченно гармонична, что любые поправки могут ее только расшатать. И, восхищаясь конструктивным гением Мейерхольда, я не мог подавить в себе холодок сомнения: в какой мере оправдан этот опыт перемонтировки текста? Понадобилось время, чтобы, познакомившись с дополнениями и перестановками театра (каждой в отдельности), я усвоил мотивы, которыми руководствовался Мейерхольд в своей реконструкции «Ревизора», — хотя не всегда с ними соглашался.

Мотив первый я назвал бы *полемическим*: это был спор с хрестоматийной, выработанной за десятилетия театральной традицией. Так наперекор всем известным трактовкам возникла тема второй профессии Хлестакова — странствующего и нечистого на руку игрока. Так в стихии лжи и хвастовства Хлестакова более ясно определилась еще одна его черта — донжуанство. Полемически строилась роль Анны Андреевны. На этот счет у Мейерхольда была своя теория: если мы играем комедию характеров, говорил он, нельзя городничиху и ее дочь рассматривать с позиции водевиля — это не комическая старуха и не лукавая субретка. Зачем театру фигурантки, ему нужны живые лица, без которых рушится задуманная режиссером архитектура «Ревизора». И, в согласии с формулой Чуковского, он рассуждает как психолог-романист: какая может быть полнота и подлинность быта без ясно выраженного женского начала, без плотской, чувственной окраски действия, без участия «галантёрной половины человеческого рода», даже если сузить всемирный масштаб комедии до простейшей темы взятки. Не так ведь глуп Чичиков, когда после праздничной суеты бала у губернатора приходит к мысли: «Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль, или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстёга {90} Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье…» Вспомните, что и в «Ревизоре» в разговоре судьи и городничего тоже есть тема взятки и шали. Мейерхольд с его обостренным интересом к социальному механизму и нравам николаевской России не мог пройти мимо этого сродства ситуаций. Соображение престижа у городничего и, конечно, городничихи, ветреной и снедаемой честолюбием дамы, модницы и жадной собирательницы шалей и робронов, чтобы посрамить извечную и являющуюся в разных обликах подстёгу Сидоровну, казалось ему очень существенным.

И еще одно полемическое замечание Мейерхольда, касающееся Анны Андреевны (тоже подсказанное чтением «Мертвых душ»): не путайте Гоголя с Островским, хотя Островский по времени и ближе, у него больше патриархальности, домостроя, вековой неподвижности, чем у Гоголя; при всей глухой провинциальности Анна Андреевна — дама светская, более того, она уездная, а если угодно, губернская Клеопатра.

В споре с традицией строилась и роль лекаря Гибнера; бессловесный, издающий только неясные расплывающиеся звуки в последней редакции «Ревизора», он бойко заговорил у Мейерхольда на немецком языке, как это первоначально задумал Гоголь (см. его черновые тексты). Роль стала сквозной, в начале действия она оказалась насущно необходимой в сцене страхов и стонов городничего — здесь были явные признаки патологии и потому понадобилось присутствие и вмешательство медицины. Очень заметным было появление Гибнера в развязке комедии со смирительной рубашкой в распростертых руках, предназначенной для спятившего городничего. По замыслу театра немец-лекарь не просто запятнал и неожиданная фигура в среде уездного чиновничества, еще одна краска в дурацком провинциальном паноптикуме; он — реальное лицо из непосредственного окружения городничего, из его свиты, лейб-медик при его особе, что уже само по себе показывает иерархию власти в гоголевском городе. В подсказах актерам на репетициях Мейерхольд часто ссылался на мировую литературу и ее оживающие при одном упоминании образы. Так, поначалу он советовал актеру, игравшему Гибнера, идти от Мольера и его буффонады («несколько мольеровский персонаж») с ее полагающимся в этом клиническом случае инвентарем (клистиры, примочки, капли и пр.). Спустя много месяцев он меняет модель и видит Гибнера в образе очень древнего старика из мелодрамы {91} — он «в немецком костюме XVIII века, в чулках туфли с пряжками. Напрокат из “Коварства и любви”» (25 августа 1926 г.). А каким Гибнер был в спектакле?

Такой навязчивой архаизации, даже в пределах карикатуры, как ни стараюсь теперь припомнить, в этой роли я не заметил. Уездный лекарь у Мейерхольда, скорее, чем-то напоминал тех немецких ремесленников, педантов и работяг, которые приезжали в Россию, чтобы разбогатеть, селились в больших городах, часто в Петербурге, открывали мастерские и мелочные лавки, где-нибудь на Мещанских и Офицерских улицах, и, если не спивались в какой-то срок, наживали состояния. От высоких литературных реминисценции у Гибнера в редакции театра мало что осталось, он был весь в быте, в сутолоке повседневной жизни, и если искать для него сходства и близости, то надо обратиться не к Шиллеру-классику, автору «Коварства и любви», а к Шиллеру-жестянику из гоголевского «Невского проспекта». Да, это тот самый швабский немец из Петербурга, немного обтесавшийся, сильно постаревший и не преуспевший в своих предприятиях, с некоторыми странностями и чудаковатостью, как и у всех других персонажей мейерхольдовского «Ревизора».

Мотив второй — *композиционный*: реализму Гоголя в трактовке Мейерхольда мало очевидности сюжета, простой фиксации событий, происходящих в комедии, мало грубой фронтальности, ему нужна объемность, многие планы действия, параллельные по времени и вместе с тем не нарушающие гармонию целого, нужны подробности, не навязчивые, хотя заметные и образующие полноту и пестроту жизни, — в общем, нужна гоголевская полифония, гоголевское многоголосие. «В “Ревизоре” пока одни говорят, другие должны жить, должна быть сплошная эмоция… Надо заставить звучать сложнейшую партитуру», — замечает Мейерхольд (10 октября 1926 г.) и снова повторяет: читайте, не торопясь, Гоголя — и вы поймете тайну *объемистости* его искусства. Один из примеров такого сгущения красок быта он нашел в повести «Нос». Майор Ковалев приходит в Газетную Экспедицию, чтобы дать объявление о своей утрате, и, пока ждет очереди у старого чиновника в очках, наблюдает за собравшимися в приемной комнате: «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой малоподержанная коляска, {92} вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ», и далее в том же духе записки о продаже прочных дрожек без одной рессоры, молодой горячей лошади в серых яблоках семнадцати лет от роду, семян репы и редиса, полученных из Лондона, и т. д. Таков моментальный снимок Петербурга на низших ступенях быта, ералаш будней, хроника мельчайших происшествий с уклоном в очевидную несуразность.

И «Ревизору» в театре нужна насыщенность и калейдоскопичность! Чтобы ответить этой потребности, Мейерхольд ломает композицию комедии и вводит в ее действие персонажей, сочиненных им самим, хотя и навеянных чтением Гоголя. В беседах с актерами он объясняет свое самоуправство прежде всего тем, что в «Ревизоре», при всей безмерности гения Гоголя, есть «элементы прежней драматургии и персонажи являются во многом сценическими масками, сохраняющими связь с традицией веселой комедии XVIII века». Среди всех анахронизмов, пришедших из прошлого на современную сцену, самым ненужным кажется ему монолог — «ввиду того, что мы делаем установку на терпкий реализм, монолог звучит театральщиной»[[79]](#footnote-80). Взгляд спорный и не согласующийся с последующим полувековым развитием мирового театра, но в середине двадцатых годов Мейерхольд твердо его держится и, стараясь уйти от традиционной театральности к свободной разговорной интонации, разбивает монолог Хлестакова в эпизоде «После Пензы» на куски и дает ему в спутники Заезжего офицера с правом «только мимической игры». Точно так же поступает режиссер с монологом Осипа, для чего возникает из небытия Поломойка — эта «Кармен меблирашек». Однако дробление монологов — только одна сторона реформы Мейерхольда, смысл же ее заключается в том, чтобы лица, введенные в состав пьесы, усилили впечатление *реальности существования* гоголевского города. Для такой наглядности он щедро вводит соответственный антураж, вроде только что упоминавшейся Поломойки из номеров («это элемент города»), игрока и прощелыги Заезжего офицера, а также {93} Капитана («голубого гусара»), полицейских, которых властью режиссера произвел в офицерский чин, прислуги в доме городничего и пр. — все народ городской, тертый, давно примелькавшийся, про который нельзя сказать, что он прямо взят у Гоголя, но безусловно у него заимствован и показан в аранжировке театра.

Мир Гоголя в представлении Мейерхольда был необыкновенно богат подробностями и до тесноты заселен. Он хочет сделать эти подробности зримыми и овеществленными на сцене и на репетициях «Ревизора» однажды скажет: «Очень важна заселенность пьесы. Много лиц и у всех какие-то свои задачи!» Конечно, здесь имеются в виду не только лица, сочиненные театром, но и они тоже, потому что задачи и у них, как выясняется, немаловажные. Например, когда Заезжий офицер после сцены в номерах появится пьяный в сцене вранья, публика, по убеждению Мейерхольда, будет знать, что без этой мимической роли, устанавливающей преемственность между завязкой комедии и ее последующим развитием, нет «ключа к пьесе». Большое значение театр придавал и роли Капитана с ее переходом от лирики к страстности. Молодой актер Маслацов играл эту роль (включая и пение любовного романса «Лобзай меня») с таким самозабвением, что Мейерхольд даже потребовал: «Маслацова на афише надо жирным шрифтом напечатать. Маслацов в роли Капитана. Единственного курсивом». Такого упоминания на афише не было, но имя Маслацова стало известно тогдашней театральной Москве. Читая теперь старые записи репетиций, мы можем убедиться, что компоновка «Ревизора», при всем заслуживающем осуждения режиссерском своеволии, была нацелена на Гоголя и его эстетику.

Итак, в реконструкции «Ревизора» Мейерхольд шел от гоголевской натуры, но в его поисках «густоты жизни» была и опасная сторона: у «всесильного бога деталей», говоря словами поэта, есть ведь и коварное свойство — перенасыщенность частностями вне согласия с общим планом, вынужденная статичность и затяжка в счете времени, утрата легкости и подвижности в диалоге, в общем, переуплотнение и замысловатость вместо прозрачности и сквозистости, которая, по словам режиссера, и есть главная особенность в строении текста «Ревизора». Мейерхольд хорошо это понимал и сперва на репетициях, а потом и при последующих возобновлениях комедии не уставал повторять о значении самодисциплины, столь необходимой актерам в этом мире изобилия и подробностей, {94} чтобы не расплеснуться и не погубить чувствительную к переизбытку гоголевскую полифонию. Самодисциплина требовалась и от самого Мейерхольда, чтобы управлять его ненасытной и не всегда поддающейся контролю фантазией, не укладывающейся в им же предложенную музыкальную структуру спектакля. И, борясь с самим собой, он шел на жертвы и уже в первом сезоне убрал в интересах экономии и энергии действия эпизод «Единорог» и некоторые реплики по ходу пьесы.

У попытки Мейерхольда связать «Ревизора» со всем творчеством Гоголя был еще один мотив, касающийся *понимания сатиры* как жанра. Здесь в первую очередь надо упомянуть седьмую главу «Мертвых душ», где речь идет о суровом поприще художника, дерзнувшего выставить на всеобщее обозрение «всю страшную, потрясающую тину мелочей», опутавших существование человека. Этот известный нам еще со школьных лет авторский монолог, уравнивающий микроскоп с телескопом («равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых»), как бы определяет масштаб задачи в «Ревизоре», ту нравственную подготовку, которая нужна актеру, чтобы «озарить картину, взятую из презренной жизни». Вывод отсюда прямой: остерегайтесь шутовства и скоморошества, тон игры должен быть серьезным. В марте 1926 года Мейерхольд говорил актерам: «Теперь мы нашли подход, как надо сыграть всего “Ревизора”. Поскольку самое основное — очень большая серьезность».

Особенно это относится к немой сцене с ее ситуацией катастрофы на грани трагедии. Но и в стихии чистой комедии не годится паясничество. Так, Бобчинский и Добчинский должны вести себя «чрезвычайно серьезно», без суетливости и ломания, которые портят игру; так, судья Ляпкин-Тяпкин, рассматривая живую собачку в первом акте, должен держать себя «очень серьезно», ведь он «спец этого дела» и проникнут сознанием его важности и т. д. Постоянная озабоченность и погруженность актера в свою роль, по идее Мейерхольда, необходимое условие комического действия у Гоголя; отсюда вместо утомляющей однообразием водевильной подвижности — меняющиеся ритмы, от остродинамичных до приторможенных и будто вовсе замирающих. Пространство комедии у Гоголя вмещает в себе видимую и невидимую жизнь его метафорического города. И без проникновения в эту толщу смех в «Ревизоре» не зазвучит в полноту его мощи.

{95} Некой общей формулой гоголевского спектакля Мейерхольда могут служить слова, тоже взятые из «Мертвых душ», на этот раз из последней, одиннадцатой главы, где говорится о *человеческой бедности*, обнаруженной автором у героя поэмы, которая может смутить ищущего отдохновения читателя, потому что встревожит его покой. Человеческая бедность, как ее толкует Мейерхольд, никак не связана с материальной стороной жизни. Напротив, мизерность существования у Гоголя часто подчеркивается избытком вещественного начала. Значит, понятие «человеческая бедность» расшифровывается как крайняя степень душевной скудости, как нищета ума и сердца, хорошим фоном для которой служит нагнетание бесчисленных подробностей, всякого вздора, какой-то глупейшей канители, кажущейся особенно глупой, потому что в театре ей придается серьезное значение.

Из тем, почерпнутых Мейерхольдом в «Мертвых душах» и развитых в режиссуре «Ревизора», я отмечу еще две. Сперва — тему *страха*. Помните, как незадолго до развязки поэмы инспектор врачебной управы вдруг бледнеет, пугается и высказывает опасение, что Чичиков приехал к ним в город по поручению генерал-губернатора для тайного следствия. И как, услышав об этом, бледнеет и пугается председатель, который, хоть косвенно, но тоже причастен к покупке и продаже мертвых душ. И как паника невидимыми путями распространяется по городу и страх становится неуправляемой, едва ли не демонической силой.

Гоголь так и пишет, что «страх прилипчивее чумы и сообщается вмиг. Все вдруг отыскали в себе такие грехи, каких даже не было». А у чиновников в «Ревизоре» грехи не мнимые и страх один из главных стимулов развития комедии. Особенно это заметно у городничего, про которого Мейерхольд говорил, что в его игре возникает даже известная опасность повторений, которую следует предусмотреть («чтобы, как на картине, не было сплошь одинаковых пятен»). Тема хоть и доминирующая в комедии, но передозировка и здесь нежелательна и даже пагубна.

И тема массовой психологии служилого сословия или, как сказано в «Мертвых душах», — неизменного *закона отражения* — бессознательной реакции младших, повторяющих с неумолимой последовательностью движения старших. Благожелательно усмехнулось высшее должностное лицо, и, подчиняясь закону отражения, «смеются вдвое» {96} приближенные чиновники, и потом те, кто стоит в отдалении и не очень хорошо знает, в чем причина смеха, и вслед за теми те, кто и вовсе ее не знает, и, наконец, «стоящий далеко у дверей, у самого выхода, какой-нибудь полицейский, отроду не смеявшийся во всю жизнь свою и только что показавший перед тем народу кулак». Вся иерархия встрепенулась, захваченная общим ритмом, поначалу бурно нарастающим и потом к концу падающим. В мире растений такая односторонность направленного движения, вызванного каким-либо раздражителем, называется тропизмом; у театра есть своя терминология — *хоровое начало*, которому Мейерхольд придавал большое значение в композиции «Ревизора». По принципу многоголосия строились многие эпизоды спектакля, например «Слон повален с ног», где в действие было втянуто много лиц, реплики их дробились, и в атмосфере слитности и общего участия по-разному проявлялись характеры. И в эпизоде «Торжество так торжество», где на сцене была сутолока, ералаш (Мейерхольд говорил — базар), в этом хаосе при всей его беспорядочности была обдуманность. Резко, с особой рельефностью гоголевский закон отражения был запечатлен в застывшей немой сцене, где куклы-актеры составили безмолвный хор.

В вольной композиции «Ревизора» Мейерхольд доказал, что художественный мир писателя, при всех его противоречиях, образует живую непрерывность и единство и что спектакль 1926 года, как писал М. А. Чехов, «только частица, только отдельный звук целой мелодии»[[80]](#footnote-81). Звук очень внушительный.

## Музыка слышимая и видимая

### 1. «Главное — нащупать темп»

В книге воспоминаний о В. Э. Мейерхольде, вышедшей в 1967 году, статью о «Ревизоре» написал архитектор и музыкант, профессор Ленинградской консерватории Э. И. Каплан, многоопытный оперный режиссер и педагог; Б. В. Асафьев однажды сказал, что он превращает музыку в театр, а театр в музыку. Выбор автора, как видите, не был случайным. Известно пристрастие Мейерхольда к музыке еще со школьных лет, и его занятия Вагнером {97} в девятисотые годы, и его оперные спектакли в Мариинском театре, и студийные опыты в десятые годы, и его смелые попытки *омузыкаливания* и контрапунктного построения спектаклей в своем театре в послереволюционные годы. Одной из таких наиболее удавшихся попыток был «Ревизор», восстановленный в воспоминаниях Каплана во всей его длительности — от интродукции с ее тихой и медленной музыкой, нарастающей и усиливающейся по мере того, как из глубины сцены, все ближе к рампе, выдвигалась площадка и внезапно вспыхнувший свет вырывал из полумрака тесно усевшихся за круглым столом чиновников с дымящимися трубками, от этих первых минут до последних, до беззвучной коды застывшей немой сцены. В каждом из пятнадцати эпизодов мейерхольдовского «Ревизора» мемуарист нашел свойственную ему музыкальную форму и связал их воедино как некое законченное симфоническое целое.

В «Ревизоре» было много музыки в самом прямом смысле. Назову вставные номера, вроде романса Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет», который с замечательной непринужденностью, без следа ребячества и жеманства, пела М. И. Бабанова, или романса Глинки «В крови горит огонь желанья» — его пел с самозабвением ошалевший от наплыва чувств Капитан, или веселого любовного дуэта Осипа с Поломойкой (песенка с фольклорной окраской «Счастье, мое счастье, где ж ты запропало») и др. Была в «Ревизоре» и музыка, сочиненная композитором М. Ф. Гнесиным (полька, вальс, гавот, галоп и т. д.), была в эпизоде «Беспримерная конфузия» и неистовая вакханалия, где из беспорядка и смешения звуков — боя колоколов, сперва торжественного, потом заупокойного, вихревых мелодий еврейского оркестра, оглушительного свиста полицейских, барабанной дроби — возникала тема катастрофы, светопреставления, конца всех концов. Помимо этой *явной*, звучащей, существующей в конкретности обозначенных форм музыки, введенной Мейерхольдом для эмоционального фона, для аккомпанемента к действию, для его разрядки и нагнетания, была в «Ревизоре» еще музыка *скрытая*, извлеченная из текста, из соотношения ролей и их темпизации, из связи слов с пластикой, из расположения и чередования реплик, из координации и контрастов в реконструкции материальной среды комедии.

Выступая в Ленинграде в январе 1927 года, Мейерхольд говорил, что пришел к Гоголю через *стихию музыки*, {98} и действительно, реализм в его спектакле, если брать сторону композиционную и формообразующую, опирался на законы гармонии, включающие в себя как понятие свободы, так и понятие меры. Вот слова Мейерхольда: «Мы увидели, что… партия актера каждая в отдельности еще не звучит, нужно ее обязательно ввергнуть в массу групп инструментов-ролей, сплести эту группу в очень сложную оркестровку, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно оркестру и актера, и свет, и движение, и даже вещь, которая попадает на сцену»[[81]](#footnote-82). Он не любил и обычно избегал слова «синтез», почему-то связывая это понятие с эстетизацией и рафинированностью соседних, тоже сопричастных к «левому фронту» театров, но в данном случае заговорил о синтезе, рассматривая музыку в неотрывности от слова Гоголя и архитектуры его комедии. И музыка слышимая и видимая вошла в живую ткань «Ревизора» как начало стимулирующее и в то же время дисциплинирующее игру актеров, в чем можно убедиться, знакомясь с записями репетиций Мейерхольда.

На одной из сравнительно ранних репетиций (20 декабря 1925 г.) Мейерхольд, прослушав романс Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет» в исполнении Бабановой, выразил сомнение в уместности выбора этого романса, поскольку в «его ритме имеется легкость, которая может не совпасть с нашим планом. В нем чрезвычайная ясность музыкальной формы, такая французская изысканность. Это столица. Надо менее изысканное и надо тяжелее. Надо более примитивный романс. Даргомыжский — это петербургский Уайльд в музыке. Боюсь, что может не совпасть»[[82]](#footnote-83). В режиссерском обиходе Мейерхольда в пору «Ревизора» *совпасть* — очень важное слово. Иногда он прибегает к нему в интересах истории и ее реальностей: он готов идти и идет на самые рискованные эксперименты, но есть черта корректности, которую нельзя переступить. Ниспровергатель, он становится в такие минуты педантом; не следует, например, обставляя «Ревизора», путать {99} более поздний, «николаевский» рисунок мебели с более ранним, «павловским». Это несогласованность очевидная, ошибка по незнанию. Но есть несовместимость более высокого порядка, та, что в логике называется несравнимыми понятиями, которые не сталкиваются, потому что существуют как бы в разных измерениях. Музыка болезненно чутка к такой несовместимости, и, может быть, Мейерхольд тогда, в конце 1925 года, хотя и возражал против петербургской утонченности романса Даргомыжского, впервые усомнился в том, что «Ревизор», каким он его задумал, уместится в границах уезда, в границах провинции.

Музыка в «Ревизоре» — необходимое условие гармонии, мера вещей, мера, указывающая границу, или, пользуясь словами Гегеля, «качественно определенное количество». На той же декабрьской репетиции 1925 года, разъясняя свой замысел, Мейерхольд говорил актерам, что им «надо быть в чувствах музыки», то есть держаться ее законов, ее счета, отдавать себя ее стихии и в то же время управлять ею. Но управлять музыкой, при ее текучести, не запечатленной в зримости пространства, это значит управлять временем. В записях Коренева мы читаем: «Математическая должна быть точность… Это совсем японская или китайская штука. Они любят такие вещи. Почему они никогда не запаздывают? Им нравится, чтобы вся игра была на секунды рассчитана. Они знают это. Они страшно носят в себе чувство времени» (26 марта 1926 г.). Его урок актерам не допускает двусмысленности: в комедии Гоголя нет игры, если нет попадания в секунды. Это «чудовищно трудно», — говорит Мейерхольд. «Надо обладать чудовищной музыкальностью, чтобы этого достигнуть!» У актеров его театра нет соответственной тренировки для такой игры. Тем заманчивей их задача.

Поиски темпа, то есть рассчитанной в числовых значениях длительности действия, — одна из главных забот Мейерхольда на репетициях «Ревизора». Альтернатива была такая. Во времена Гоголя его пятиактную комедию обычно играли два с половиной часа, отказавшись от пауз, торопя себя и как бы торопя зрителей. Гоголь не принимал этой спешки и, как замечает Мейерхольд, обвинял актеров в том, что они «дурака валяли», сбившись к удручавшему его водевильному тону. Но обстоятельность и медлительность тоже не шла на пользу комедии, ее острому, с резкими перепадами сюжету, не говоря уже о том, что такая статика была просто скучна. И Мейерхольд в {100} ту пору «Лиги времени» и увлечения хронометражем в промышленности и в быту видел только один выход, кратко им сформулированный: «Постараться уложить спектакль в два часа и чтобы спектакль был серьезен». Этот идеал казался недостижимым, но заметный выигрыш во времени у режиссера, устранившего ненужные передвижения на сцене, все-таки был. Он предложил подсчитать «время сказанного» и «время сыгранного пантомимически»[[83]](#footnote-84) и не повторять в движении то, что уже выражено в слове. Такая экономия напрашивалась сама собой. Гораздо труднее было распорядиться тем, что составляет суть комедии и незыблемо входит в ее структуру. Здесь на помощь Мейерхольду пришла музыка и понимание ее законов.

Мы уже упоминали, что игра Бобчинского и Добчинского при первом их появлении в эпизоде «Непредвиденное дело» была нарочито замедленной. У Мейерхольда на этот счет существовала теория: нельзя забывать, повторял он, что «если эти люди бегут петушком за дрожками, то эти люди запыхавшиеся, утомленные этой своей работой». Помимо физической усталости была у них и некоторая растерянность, им трудно справиться с волнением, более того, с восторгом — новость, которую они должны сообщить, такая чрезвычайная, что нужные слова не сразу подыщешь. И потом, уже оказавшись в центре событий, они хотят продлить минуты своего торжества — зачем им торопиться? И вот свидетельство Мейерхольда: «Когда слушаешь Бобчинского и Добчинского, то в силу того, что мы им дали замедленный темп, текст Гоголя страшно выигрывает» (24 февраля 1926 г.). Но такая заторможенность была хороша только в первой половине эпизода, пока Добчинский и Бобчинский, перебивая и повторяя друг друга, расплываясь в подробностях, рассказывали (по точно обозначенной партитуре театра) об обстоятельствах, предшествовавших их встрече с Хлестаковым. Но едва только Бобчинский доходил до слов «Как сказал он мне это», картина резко менялась.

Теперь темп у них стал энергичным, как бы возмещая утраченные минуты. «Они добрались, добрались до этого момента, и тут должны выпасть из всей статики, из всего остального… У них тут колоссальное напряжение… Надо, чтобы создавалось впечатление, что раз такой темперамент, то они думают: да, да, это он! И этот темперамент — {101} знак того, как их поразил Хлестаков» (24 февраля 1926 г.). Никогда до мейерхольдовского «Ревизора» я так ясно не понимал, что слова «темп» и «темперамент» одного корня и что у них самое близкое смысловое сродство. Смена темпов в игре Бобчинского и Добчинского послужила Мейерхольду поводом для рассуждений о том, что такое скорость на сцене. Здесь тот же закон, что и в музыке: может быть стремительность, но если затем следует остановка, то «пауза должна быть учтена на весах движения». Невозможно почувствовать и определить скорость в игре актера вне общего ритма, принятого для действия.

«Главное — нащупать темп» — это правило в равной мере относится ко всем ролям в «Ревизоре». И, может быть, более всего к роли городничего с ее композиционными трудностями. «Очень не глупый человек», как сказано у Гоголя, он чувствует себя уверенно в привычных обстоятельствах, где нет никаких неясностей и всему есть от века заведенный порядок. А здесь с самого начала туман и неопределенность и не знаешь, чего ждать от «проклятого инкогнито». Городничий пугается и тогда, когда узнает о приезде ревизора, и тогда, когда приходит к Хлестакову в номер, и в сценах опьянения, пугается до одурения в пятом акте, пугается даже тогда, когда случай как будто на его стороне. Отсюда некоторая однотонность игры, которую надо обязательно разнообразить. Другая трудность роли городничего в том, что она построена как сплошной монолог и в первых сценах можно так себя выложить, что потом играть уже будет нечего. Мейерхольд просил Старковского, которому поручил роль городничего, «сдерживать количество звука, экономизировать, чтобы полное forte дать где-то в пятом акте» (16 марта 1926 г.). Это задача тоже не простая, и, чтобы решить ее, необходимо «в первом акте запутать роль» (29 января 1926 г.) и расцветить ее какими-то красками. Раскраску эту должна была дать смена ритмических волн в действии.

Игра городничего по плану театра строилась как бы в двух перемежающихся плоскостях. Поначалу страх превращал его в физически больного, тяжко стонущего человека, которому нужна немедленная помощь. Разыгрывалась сцена врачевания в мольеровском духе. В ходе репетиции Мейерхольд отказался от этой навязчивой ассоциации. Дальше события должны были развиваться так: сравнительно молодой в трактовке режиссера, городничий в первой же сцене, ошалев от страха, дряхлел, терял подвижность, застывал как кукла, предвосхищая эффект окаменения {102} в немой сцене. И хотя в спектакле такой резкости красок не было, болезнь городничего не вызывала сомнений, он томился, метался, страдал и в соответствии с мейерхольдовской метафорой *театрально разделывал* царя Эдипа («стон есть Эдип») и не мог скрыть ни своей растерянности, ни своей расслабленности.

И вдруг, оглядевшись, кожей почувствовав, что почва уходит у него из-под ног и что собравшиеся в его доме чиновники и полицейские вконец деморализованы и полагаться ему не на кого, он резким движением брал на себя полноту власти. После слов «Нет, нет, позвольте уж мне самому!» Эдип превращался в Наполеона («он может одной рукой облокотиться, другую руку заложить по-наполеоновски и командовать») и без промедления наводил порядок в подвластном ему городе. Одна ритмическая волна сменяла другую, но на этом игра не кончалась. Две темы: Эдип — Наполеон и Наполеон — Эдип, то есть образы смятения и действия, в предусмотренном для них темпе, — потом резко чередовались на протяжении всего спектакля.

Не так просто было найти темп и для чтения письма Хлестакова Тряпичкину — самого конфузного момента в развитии комедии, когда кончается глупейшее наваждение и попавшие впросак чиновники понимают, что они одурачены. Уже в словах почтмейстера «Позвольте прочитать письмо», разъяснял Мейерхольд, есть предчувствие развязки: вот‑вот сейчас распутается туго затянутый узел, и потому в этой читке «отчеканенность важнее, чем темперамент» (2 февраля 1926 г.). Здесь итог пьесы, здесь групповой портрет, по воле Гоголя сочиненный Хлестаковым, этой фитюлькой «без царя в голове», которая вдруг прозревает и поражает нас меткостью наблюдений, здесь нельзя торопиться и нельзя медлить, и здесь, где счет идет в долях минуты, обязательно нужна *интонация неожиданности*. Пусть всем грамотным людям со школьных лет известны крылатые слова из письма Хлестакова (вроде «свиньи в ермолке»), надо, чтобы всякий раз со сцены они звучали как ошеломляюще новые.

На репетиции (20 декабря 1925 г.) Мейерхольд сказал Мухину, игравшему роль почтмейстера, что он читает письмо Тряпичкину с такой легкостью, как будто давным-давно выучил его на память («Если вы очень разделываете, тогда не веришь в подлинность, кажется, почтмейстер сам его написал. Ведь он прочел его до этого раз, много два. Может быть, посмотрел только»), и потребовал, чтобы {103} актер не форсировал звук, так как текст перехваченного письма Шпекину плохо знаком, ему следует в него еще вникнуть, и скороговорка для этого не годится. Почтмейстер знает, что письмо уличает Хлестакова в самозванстве и что оно дерзкое и насмешливое, но о ком именно и что именно тот пишет, в этом он явно не разобрался. Иначе разве бы он так растерялся и приуныл от язвительного сравнения с департаментским сторожем Михеевым, который, по его образу и подобию, пьет горькую. Нет, темпу в этом случае полагается быть неуверенным, затрудненным и меняющимся; почтмейстер как будто торжествует, потому что открыл тайну Хлестакова и так скандально оборвал триумф городничего, и все-таки он робеет и душа у него уходит в пятки, очень уж все запуталось в этом мире сплошных превратностей, где скоро, видимо, будет война с турками.

Прошло несколько недель репетиций, и темп читки письма еще не определился, хотя уже были установлены все оттенки перехода от одной фразы к другой, все скачки ритма, вплоть до врывающихся в действие звуков кадрили, а окончательная оркестровка сцены затягивалась… Тогда Мейерхольд сказал Мухину: «Вы все еще читаете письмо напечатанное, а не написанное», — и попросил Коренева дать кому-нибудь, у кого еще не выработался почерк и кто не очень в ладах с грамматикой («вот старику нашему, который только что ликвидировал свою неграмотность»), переписать письмо Хлестакова — расшифровка написанного потребует напряжения, что даст стимул и темп игре. Таких писем надо заготовить несколько, не только для репетиций, но и для первых спектаклей, и таящиеся в этих каракулях загадки подтолкнут воображение актера.

Судя по дошедшим до нас данным, время репетиций «Ревизора» можно разделить на два периода: первый и очень долгий — это работа над эпизодами, взятыми в их замкнутости, как бы автономно, и второй, короткий, отданный монтировке, когда из разрозненности возник порядок, связь частей и образ целого. Такая последовательность вполне обычна в режиссерском творчестве. Необычным было только то, что, строя целое, Мейерхольд не умалял значения составляющих его фрагментов и даже вынес на афишу их названия, оповещавшие — иногда строго информационно, иногда в ироническом иносказании, — в чем суть каждого из эпизодов. Зачем Мейерхольду понадобилась такая раздробленность, такая дифференциация в интересах {104} воссоединения? Может быть, он шел от опыта русской прозы тридцатых годов прошлого века (ее романтической ветви), про которую современники писали, что она «вся состоит из отрывков» и что приемом композиции для нее служит разрыв сюжета на звенья и потом склейка этих звеньев в новой соразмерности, — приемом этим пользовался и Гоголь, чтобы подчеркнуть алогизм действия, например в «Носе»[[84]](#footnote-85). А может быть, Мейерхольда воодушевил пример тогда уже входившего в силу кинематографа и его многообещающего искусства монтажа; ведь и «Лес», никак не связанный с традицией русской прозы тридцатых годов, был поделен на эпизоды.

Помимо эстетических были у него и мотивы социально-исторические: Мейерхольду в ту пору казалось, что динамизм революционной эпохи плохо мирится с плавностью и уравновешенностью в искусстве, теперь, на его взгляд, нужна была взрывчатость, резкость переходов, прерывность действия с обязательными перебивками-паузами, способными обострить и внести разнообразие в темп игры, как того требовало время и реализм Гоголя. Так, дробя целое в поисках нового единства, Мейерхольд репетировал монологи, роли и всю пьесу.

### 2. Трудное искусство композиции

Чтобы при такой многоступенчатой композиции действие не расслаивалось на сюжеты и сохраняло преемственность, Мейерхольд умело пользовался приемом повторений и ассоциаций (на репетициях он называл этот прием «мостом к дальнейшему»), варьируя, как в музыке, одни и те же темы в разных воплощениях. Так он находил близость и сродство в психологических ситуациях, и в характере мизансценирования, и в элементах постановочно-архитектурных. Ассоциации эти не были назойливы, след порой они оставляли не четкий, даже смутный, но брошенное зерно давало всход.

Уже в экспликации (20 октября 1925 г.) Мейерхольд говорил, что сцена первого знакомства с Анной Андреевной и Марьей Антоновной в старых постановках «Ревизора» обычно проходила незаметно, — они суетились, бегали, меняли позы, смотрели в окно, но очень понимая, что от них требуется. Между тем Гоголь дает прямое указание, чем их занять, про Анну Андреевну у него говорится, {105} что в продолжение пьесы она четыре раза переодевается в разные платья. Переодевания — это и есть ее реакция на внешние впечатления; что бы ни случилось вокруг, для всего у нее есть подходящее платье. И так как по плану театра ей полагалось переодеваться прямо на сцене за ширмой, то с первого ее появления в спектакле возникала тема некой двусмысленности и фривольности, тема обостренной чувственности, которой нельзя пренебречь, хотя у Гоголя она едва намечена. Любопытны слова Мейерхольда, сказанные по этому поводу: «Таким образом, в зале разливается некоторая эротическая атмосфера. Пусть. Ведь нам надо, чтобы был заражен зрительный зал, чтобы, когда Хлестаков появится, чувствовалось, что в этой комедии не только дают взятки, едят и пьют, но и любят, своеобразно, может быть, но любят. Эта обстановка еще раз повторится в начале третьего акта. Снова этот кусочек повторится, и опять они переодеваются»[[85]](#footnote-86). В этом случае *мост* нужен для характеристики атмосферы действия, для того, чтобы подчеркнуть какие-то психологические особенности лиц, участвующих в пьесе.

А вот параллель в приемах мизансценировки, впрямую связывающая начало и конец комедии: здесь связь прослеживается в совпадении зрительных впечатлений. Январь 1926 года, идут репетиции, замысел постановки еще окончательно не определился, и Мейерхольд фантазирует, каким он видит первый эпизод (в его редакции-переделке — еще до появления городничего): на сцене чиновники и полицейские, городские власти. «Сидят эти… попечитель, смотритель, судья, частный пристав, квартальные. Всех собрали. Вот они сидят и молчат, шесть человек. Молча пьют, молча курят, вроде наших шахматных игроков» (29 января 1926 г.). Томительное молчание этой вступительной сцены — мост к заключительной немой сцене, или, как говорил Мейерхольд, «равновесие к немой сцене. Драматургическое равновесие». Все действительно похоже, но все в другом измерении, в другой, уже трагической, тональности — это не тождество, это развитие темы. В первой сцене «в воздухе необыкновенная скука, скука в воздухе», в последней сцене у скуки появляются черты фантасмагории — немота и пугающая неподвижность. В докладе А. Л. Слонимского труппе (15 марта 1926 г.) это сближение начала и конца в комедии толкуется так: «Первое и пятое действие — чиновники без Хлестакова, но все {106} заняты хлестаковским вихрем. Там ожидание, тут воспоминание, а посредине Хлестаков. Это дает симметрию»[[86]](#footnote-87), которая нужна Мейерхольду для композиции.

По такому же признаку симметрии были поставлены две сцены, где читаются письма: в завязке комедии — письмо Чмыхова, в финале — Хлестакова. В жестком расписании пьесы Мейерхольд не пожалел для первой из них нескольких минут и помимо пантомимической игры ввел некоторые подробности: было много суеты, чиновники ухмылялись, городничий не мог скрыть своего волнения, и, хотя серьезных оснований для паники у них еще не было, вся сцена смотрелась как репетиция катастрофы в финале. Повторения касались и частностей, которые тоже помогали «связующему единству» действия в силу их похожести по форме и смыслу. Например, с блеском разыгранная сцена умывания городничего, которого обряжали как архиерея перед службой, и скромная сцена умывания Хлестакова в трактире. У одного челядь и долгая церемония, у другого заброшенность и убожество («носом клюет в тазик»). «Мосты» нужны были театру не обязательно в масштабах всей пьесы, нередко они подготавливали близкую реакцию, то, что сразу случится. Мейерхольд говорил Гарину, что Хлестаков при первой встрече с городничим слова «Нет, батюшка меня требует» должен произносить в тоне «крепкой наглости» («В слове “батюшка” слышится “старый хрен”… Под “батюшкой” скрыта ругань какая-то»), потому что «дает мост» к непосредственно следующим за этим репликам, где его развязность и цинизм грубо прорываются наружу. В искусстве композиции Мейерхольда мост — это обозначение ритмической взаимосвязи элементов комедии, надежнейшее средство их координации и соподчинения.

Пусть читатели не подумают, что скрытая музыка в «Ревизоре» целиком основывалась на принципе симметрии. Такое мнение высказывалось некоторыми современниками. В фондах ЦГАЛИ, например, хранятся рисунки Н. М. Тарабукина, запечатлевшие схему мизансцен мейерхольдовского спектакля. На этих листах условными знаками помечено расположение действующих лиц комедии, а красный пунктир показывает, в каком соотношении они находятся друг к другу. Как правило, здесь преобладают полукруг и треугольник, что и дало Тарабукину повод назвать композицию «Ревизора» сплошь симметричной. {107} Трудно с этим согласиться. Симфонизм, который был дорог Мейерхольду в театре, не отвергал симметрию как один из приемов композиции, но не более того. Границы обязательной соразмерности и подобия для его режиссуры были стеснительны. Перечитывая в те годы «Арабески» Гоголя, он отыскал обрадовавшие его строки: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» — строки, которые вполне отвечали задуманной им композиции «Ревизора».

В самом деле, вспомните, как менялись масштабы в его спектакле — и географические и эстетические. Он начал с курса на достоверность быта и нравов глухой провинции и потом, отвергнув Чухлому как символ запущенности и заброшенности медвежьих углов России, обратился к столице, к внушительности ее ампирного убранства. И кончил тем, что соединил изысканность Петербурга с дикостью уезда: он смешал красоту и безобразие в несимметрических пропорциях. Самая живая подлинность и ясность в образе гоголевского города и рядом искривленность, чудаковатость, асимметричность, идущие от натуры и поднимающиеся над ней в авторских гиперболах. Контраст был излюбленным приемом в композиции Мейерхольда, черты контрастности были и в его личности.

Всякий, кому приходилось бывать на открытых репетициях Мейерхольда, мог убедиться в легкости и заразительности его фантазии и в том, что его талант импровизации не знал усталости. Эта праздничная картина беспечно щедрого творчества на виду заслонила от современников те громадные усилия, которых стоили режиссеру его спектакли. Это был труд каждодневный, систематический, с недолгими перерывами на протяжении многих месяцев; так что к вдохновению Мейерхольда надо добавить еще его труженичество, а к парадоксальности его замыслов — здоровый рациональный элемент.

И, восстанавливая теперь ход репетиций «Ревизора», мне хочется привести давно застрявшую в памяти строку из стихов Андрея Белого: «Упрямый маг, постигший числа». Сказано это было о молодом Брюсове. Что же общего у его методичности и трезвейшей логики с порывистостью и своеволием Мейерхольда? Оказывается, они оба поэзию проверяли числом[[87]](#footnote-88). Как часто Всеволод Эмильевич {108} в своих композициях на темы Гоголя пользовался понятиями и категориями, близкими к математике в тех точках, где она пересекается с музыкой. Стравинский как-то сказал, что не следует думать, будто композиторы мыслят уравнениями или таблицами, но способ композиторского мышления с его неизбежными количественными отношениями не очень отличается от математического, что он знает по собственному опыту. Не вправе ли мы повторить эти слова применительно к мейерхольдовскому «Ревизору»?

А. А. Гвоздев в известной статье «Ревизия “Ревизора”» прямо указывает на близость двух сценок мейерхольдовской постановки, в которых участвуют унтер-офицерская вдова и слесарша, с «гротескными музыкальными фразами» из «Пульчинеллы» Стравинского, где «тромбон ведет свою комическую беседу с контрабасом». В статье этой, опубликованной вскоре после премьеры «Ревизора», впервые говорилось о его музыкальной структуре, для описания которой, по признанию Гвоздева, в театральном обиходе тогда, в двадцатые годы, не было нужных понятий и терминов[[88]](#footnote-89). Не появились они и теперь. И автор видит свою задачу в том, чтобы напомнить об уроках гармонии на репетициях «Ревизора». Вот почему необходимо хотя бы коротко коснуться основных особенностей этой композиции.

Прежде всего — о ее своеобразии. Ведь партитура поставленного Мейерхольдом «Ревизора» не переделка или адаптация уже существующих моделей. Конечно, средства выражения в этой композиции не изобретение режиссера, они принадлежат всей русской эстетической традиции. Но он дал Гоголю свою музыкальную транскрипцию, подобно тому как дал ее задолго до того Мусоргский «Женитьбе» (незавершенная редакция оперы) и несколько лет спустя Шостакович «Носу» (1930), в этом случае, я думаю, не без влияния Мейерхольда. Можно спорить о праве драматического театра на музыкальную переакцентировку «Ревизора», но нельзя отрицать безусловной органичности музыкально-пластичного мышления Мейерхольда в его виртуозно построенном спектакле, где сталкивались и переплетались тема Хлестакова в разных воплощениях и тема встревоженного, охваченного суетой и паникой города на всех его уровнях — местные власти, отставные чиновники {109} и захудалые помещики, дамы из общества, офицеры, купцы, полицейские и т. д. И заметьте, что мысль Мейерхольда повсюду была впереди формы, предлагая свое, им открытое и обоснованное понимание Гоголя как симфониста.

В самом деле, виртуозности и только виртуозности ему было мало. На этот счет есть любопытный рассказ Э. И. Каплана, на которого я ссылался в начале главы. Вскоре после гоголевской премьеры Всеволод Эмильевич пригласил к себе на обед группу близких ему по взглядам ленинградских искусствоведов, и Э. И. Каплан, открывая беседу, описал строение и развитие действия в «Ревизоре» на языке понятий и формул музыки. Эти наблюдения вызвали интерес у всех собравшихся. Был доволен и Мейерхольд. Обед затянулся допоздна, и Мейерхольды оставили Каплана ночевать. И вот глубокой ночью к нему в комнату пришел Всеволод Эмильевич со свечой в руках. Гость сразу проснулся, хозяин, тихо засмеявшись, сказал: «Не спится, няня», — и, помолчав, продолжал: «Очень любопытно все, что вы говорили сегодня, очень любопытно… Мне было интересно выслушать вас, но… вы ничего не сказали про свое сердце… сердце-то ваше волновалось или билось обыденно и спокойно?»[[89]](#footnote-90) Значит, композиция, какой бы она ни была совершенной, — это только условие задачи, а не сама задача. Многозначительный штришок в портрете Мейерхольда!

В композиции его «Ревизора» надо также выделить хоровое начало, то есть прием многоголосия и группировки участников действия по признаку какой-либо совместности. Хоры в спектакле были разные и возникали по принципу социальной иерархии: хоры чиновников (это наиболее устойчивая группа), вымуштрованных полицейских с зверскими лицами, купцов-жалобщиков и пр. Были в «Ревизоре» и хоры, образующиеся в соответствии с сюжетной ситуацией, — хор перепуганных представителей власти, враз одуревших от вести о приезде ревизора, пестрый хор поздравителей, данников взбудораженного города, явившихся с подарками в момент торжества городничего, хор воздыхателей-офицеров, возникающих в вихре-броске из шкафа, из дивана, из всех углов, как будто эта возрождающая приемы старофранцузского кукольного театра церемония поклонения привиделась во сне городничихе, {110} и т. д. У меня нет возможности приводить здесь другие примеры.

Упомяну только одну сцену (конец второго эпизода — «Непредвиденное дело»), особенно живо мне запомнившуюся. Это была та стадия игры городничего, которая, по терминологии Мейерхольда, называлась наполеоновской: бразды власти он твердо держит в руках, все вокруг него выстроились по струнке. Он дает команду частному приставу — как ему *вести* себя и как *навести* порядок в городе, слова его дружно подхватывает и несколько раз повторяет хор чиновников (резко, в раскатистой и уходящей куда-то вдаль интонации звучат фразы про кулаки Держиморды, которыми следует пользоваться осмотрительно, про дрянную гарнизу, чье неряшество унижает репутацию города). И от распорядительности шефа и от значительности минуты бедных чиновников бросает то в жар, то в холод — так соединяется воедино в истинно щедринском духе административный трепет с административным восторгом. Я не музыкант и не могу точно описать, в каких именно сочетаниях мелодии и речитатива развертывалась эта сцена. Но весь «Ревизор» явился мне как фантастически сложный контрапункт.

Были у Мейерхольда хоры беззвучные, решенные в приемах пантомимы, были хоры с музыкальным аккомпанементом, главным же образом были хоры разговорные, материалом для которых служило слово само по себе, для чего он дробил реплики, вводил рефрены, переключал ритмы, устанавливал паузы, добиваясь, по его собственным словам, чтобы была «одна ужасная непрерывность, веревочка такая вьется, одно из другого вытекает беспрерывно» (3 апреля 1926 г.). Ярчайший пример такой беспрерывности — эпизод «Шествие», где хор чиновников, вытянувшись подвижной цепочкой вдоль балюстрады, следуя в свите за городничим, с рвением и упоением повторяет последние слова каждой его верноподданнической тирады (пятое явление третьего действия у Гоголя). Этот живой, массированный поток казался до такой степени слитным, что некоторые современные критики увидели в нем образ коллективности, поглотившей всякое индивидуальное начало[[90]](#footnote-91). Но сам-то Мейерхольд идею хора в спектакле понимал как категорию единства, сохраняющего автономность каждого из образующих его элементов, где невозможно {111} повторение без разнообразия и согласие без диссонансов.

Вот выписки из его повседневных уроков. Репетируется первый выход городничего, и звучит повторяющаяся реплика чиновников: «Как ревизор?» Мейерхольду не нравится, что в этой сцене нет полифонии, и он останавливает репетицию: «Все сконфузились и какая-то скороговорка, слышно, как говорит один… Каждый должен выбрать какую-то свою ноту — вопрос, восклицание, изумление» (6 апреля 1926 г.), то есть какой-то ненавязчивый, но заметный лейтмотив. На той же репетиции он просит актеров отказаться от стилизации в духе опытов профессора Сережникова и его коллективной декламации и повторяет свою излюбленную мысль: «Тут надо играть, как в оркестре, — один такую партию, другой — другую. Опять хор, но оркестрованный, а сейчас выступают одинаково, безобразно, не ищут своих интонаций, не инструментовано. А тут флейта, фагот и т. д.», — иными словами, богатство характерных оттенков в пределах общей зависимости. Через несколько дней, как бы подводя итоги долгим урокам композиции в «Ревизоре», он предложит такую формулу: «*Каждый за себя, в результате хор*». Так что в хоре он всегда слышал отдельные голоса.

Еще несколько слов по поводу пантомимы на музыкальной основе в «Ревизоре». Незадолго до революции он поставил пантомиму «Шарф Коломбины», в плебейской дерзости и бытовой заземленности которой был прямой вызов слащавой манерности многих и многих стилизаций, то в западном, то в ориенталистском варианте, запестревших на театральной афише предоктябрьских лет. И этот опыт полемики хорошо послужил ему в 1925 и 1926 годах. Обставляя сцену с размахом и щедростью, на одном из последних этапов репетиций он сказал художнику Зандину, когда-то работавшему вместе с Головиным над «Маскарадом» — теперь он их пригласил для «Ревизора», — что им не трудно будет придумать костюмы для его гоголевской постановки, потому что эпоха здесь та же, хотя масштабы разные (26 августа 1926 г.). Там натура, здесь гримаса. Мейерхольду обязательно нужно было в «Ревизоре» противопоставить возрожденной им (на правах, так сказать, всеохватывающей метафоры) ампирной внушительности ее грубую суть и животность. Он хорошо понимал, что если не будет этого контрастного начала вульгарности и низменности, то обдуманная им с таким тщанием гармония развалится в прах от избытка эстетики. {112} Так что озорная пантомима, не знающая стеснения, не чурающаяся физиологии, оказалась до зарезу необходимой «Ревизору».

Конечно, пантомима на музыке — не единственный способ снижения высокой эстетики в «Ревизоре», но один из наиболее заметных. Попытаюсь описать некоторые из запомнившихся мне видов пантомимы, введенных в действие комедии. Вот, например, эксцентрическая пантомима на тему *преодоления препятствий*, где-то на грани балета и цирка, замечательная находка Мейерхольда и Гарина. Я имею в виду танец Хлестакова с Анной Андреевной под вальс Глинки в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки». В уже цитированной статье Гвоздев назвал этот вальс меланхолическим. Мне же он казался поначалу энергично-стремительным и постепенно теряющим ритм («Еле дышит музыка»), до полной прострации, причем спад этот не резкий, а заторможенный, вроде замедленной съемки в кинематографе. Не знаю, как лучше выразить смысл этого танца; может быть, так: Хлестаков отчаянно сопротивляется закону тяготения, его тянет вниз, к горизонтали, на четвереньки, и, балансируя, шатаясь, спотыкаясь, цепляясь за все, за что только можно зацепиться, он пытается удержаться в вертикальном положении. Борьба с самим собой, со своим отяжелевшим от толстобрюшки телом, с нарушенной координацией движений придает рисунку танца комически-гротескный характер (все-таки гротескный!). И когда тело Хлестакова, окончательно отключившись от сознания, теряет всякое управление, он валится в изнеможении на диван и засыпает; вальс Глинки, действительно, звучит меланхолически, как шутовской реквием, очень серьезно и очень нелепо.

Здесь как-никак происходит борьба и потом наступает сонный покой. Теперь упомянем пантомиму, целиком отданную теме *неуправляемых инстинктов*, того рода действиям, в которых проявляется природа гоголевского персонажа во всей ее наготе и необузданности. И сразу вспоминается пропетая (!) Хлестаковым бессмертная реплика о «цветах удовольствия», ради которых только и стоит жить, и небрежный плевок сквозь зубы, завершающий эту исповедь небокоптителя и жуира. И следующая за ней сцена между городничим и Хлестаковым, который в высокоторжественный момент, презрев красноречие отца и радетеля города, спешно удаляется за кулисы, а вернувшись, без лишних церемоний, в пантомиме, которую Слонимский назвал бурлескной, объясняет жестами, что после сытного {113} завтрака его развезло и стошнило. Современная критика резко возражала против грубости таких сцен, но Мейерхольд не отступал от своих позиций; ему казалось, что высокую комедию Гоголя не могут унизить приемы балагана, какими бы они ни были смелыми. Напротив, бурлеск — это и есть элемент контраста, без которого не может обойтись музыкально и старательно скомпонованный «Ревизор».

Интересной была и пантомима на тему *любопытства*. События в гоголевском городе, если исключить рождения и смерти и вмешательство внешних стихий, случаются редко, и люди в этом состоянии неподвижности и праздности, поскольку они, несмотря на свое уродство, все-таки люди, готовы в каждом пустяке, в каждом шорохе за чужим забором отыскать тайну и новость. Так из угнетающей пустоты и застойности жизни возникают сплетня, интрига, пересуды, слухи (все то, что на языке Мейерхольда называлось «трезвон») и ненасытный интерес к подробностям поинтимней, взятым крупно, в фокусе. В ряду любопытствующих в комедии на первом месте, разумеется, почтмейстер, чтение чужих писем — это смысл и услада его жизни. Он не преследует при этом каких-либо служебных задач, корысть у него другая: владеть чужими тайнами, чтобы чувствовать свое превосходство; это форма самоутверждения ничем другим не примечательного чиновника. Уже при первом появлении почтмейстера разыгрывается пантомима с письмами. Мейерхольд на репетициях установил такой порядок: «Перебирает письма, чтобы публика видела, что много писем. Побольше, побольше. Перебирает. Разыскивает. Разыскивает. Потом нашел» (17 апреля 1926 г.). Письма он присваивает и сортирует, чтобы при случае выбранные из них места прочитать вслух, демонстрируя степень своего знания. Любопытство почтмейстера театр трактует как род одержимости, хотя сцена идет адажио, то есть спокойно, без нервной суеты.

Совсем по-другому проявляется любопытство у Анны Андреевны в трех ее разговорах — сперва с мужем, потом с Добчинским и, наконец, с Осипом. Узнав о приезде Хлестакова, она не может скрыть нетерпения: кто же он такой и откуда явился? Здесь темп ускоренный, действие идет аллегро. Из диалога с городничим (у Гоголя — шестое явление первого акта) она ничего не узнает. В ужасном волнении Антон Антонович; вслух репетируя свои ответы проклятому инкогнито, он не слышит Анны Андреевны {114} и говорит свое, невпопад, вразлад с ее словами. Выясняется только то, что чиновник прибыл из Петербурга и звание у него не меньше, чем генеральское. Обстоятельство чрезвычайное, первая дама города теряется в догадках: ей нужны, обязательно нужны подробности! Прибегает из трактира Добчинский с запиской, и на фоне пантомимы с переодеванием и примерок у зеркала Анна Андреевна требует у него отчета по всем пунктам. Но откровенно чувственная атмосфера сцены заражает и Добчинского, он смотрит жадными глазами на соблазнительную городничиху и отвечает старательно, но далеко не так обстоятельно, как ей требуется. Правда, кое-какими сведениями он может поделиться, например тем, что Хлестаков не блондин и не брюнет, а «больше шантрет». Странное словечко еще больше разжигает любопытство Анны Андреевны, она не брезгует ничем и, едва представляется случай, набрасывается на Осипа с расспросами о барине, не скрывая своего расположения к слуге, благо у Мейерхольда он был человек молодой и склонный к интрижкам. И снова идет стремительная и богатая мимикой игра. Любопытство — важная черта в «комедии любви», которая, по выражению Луначарского, разыгрывалась в гоголевском спектакле.

С любопытством озирался по сторонам Хлестаков, — он сам рассказывает в пьесе, как заглядывал в тарелки к Добчинскому и Бобчинскому в трактире. А когда по мизансцене театра Бобчинский (тоже от избытка любопытства) шумно проваливался в люк, Хлестаков, пренебрегая своей репутацией, как шаловливый мальчишка, кидался к краю люка, чтобы увидеть, что стряслось с шлепнувшимся туда смешным человеком. А с каким любопытством рассматривали чиновники, собравшиеся у городничего, живого щенка, которого приволок охотник и знаток собачьих пород судья Ляпкин-Тяпкин, — реализм в духе русской жанровой живописи XIX века. Еще один контраст грубой прозы жизни с нарядно стилизованными интерьерами спектакля.

Итак, композиция «Ревизора» у Мейерхольда строилась по законам контрапункта, в свободных вариациях (не стесняющих актеров навязанной синхронностью), соединив музыкальный ритм с ритмом сценического движения. «Я не могу не настаивать на том, — писал Игорь Глебов (Б. В. Асафьев), — что сила впечатления от “Ревизора” в оформлении Мейерхольда покоится главным образом *на применении принципов музыкальной композиции* {115} *и на использовании музыки* не только как “настраивающей” на определенный душевный строй стихии, но и как конструктивной базы. Спектакль Мейерхольда звучит, как ритмически-стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура»[[91]](#footnote-92). В истории взаимовлияний русской музыки и русского театра «Ревизор» у Мейерхольда стал событием поворотного значения.

В оценках Мейерхольда на репетициях «Ревизора» часто слышалось слово «скучно». Скучно ведет роль. Скучно расставляют мебель. Скучный грим. Скучные подробности. «Тему скуки нельзя передавать через атмосферу скуки». «Почтмейстер — фат, это скучно», «Хлестакову одному и взятки брать скучно», «Обилие волос скучно», «Черный парик скучно» и т. д. Но особенно ему скучно, когда разлаживается музыка спектакля, его гармония; он остро чувствует всякую фальшь в построенной им партитуре, страдает от этого и не скрывает от труппы своей досады.

## Мир слов

### 1. В поисках пушкинской прозрачности

Нам теперь трудно в подробностях проследить за всеми стадиями работы Мейерхольда над текстом «Ревизора». Во-первых, потому что в сценической редакции комедии сохранились далеко не все открытия, сделанные им на репетициях, к концу которых он был отчаянно придирчив к самому себе и вымарывал целые куски, казалось бы, окончательно отработанного текста. Так, например, Ляпкин-Тяпкин в третьем явлении первого акта, говоря о приеме, который следует оказать ревизору-инкогнито, ссылается на книгу «Деяния Иоанна Масона». Первоначально Мейерхольд придавал этой реплике большое значение: ему нравилась старомодность и звучность названия книги, особенно если его произнести раздельно по слогам («Надо говорить “Мас‑сон‑на”, как будто есть тире и два “н”, и “в книгге” — два “г”»). И он внушал исполнителю роли судьи: «Тут страшная такая должна быть сцена. Одна чистота дикции. И чтоб это было в пустоте. Немножко МХАТ 2‑го. Сцена из “Гамлета”» (2 апреля 1926 г.). И сразу после реплики Ляпкина-Тяпкина {116} происходил взрыв: городничий, как бы очнувшись от душившего его кошмара, проявлял генеральскую распорядительность, все же остальные участники сцены шарахались в испуге («вытянулись, дрожат»). И вот эту тщательно инсценированную и обдуманную до мелочей реплику Мейерхольд безжалостно вымарал, чтобы выиграть несколько минут затянувшегося действия.

И другой пример. Главный мотив игры Осипа в монологе, открывающем второй акт (в театре — эпизод «После Пензы»), по Мейерхольду, можно выразить в нескольких словах: «Какая дрянь этот Хлестаков!» От актера, игравшего Осипа, он требовал читки с сердцем и азартом, заметив, что тон у него должен быть не резонерский, а раздраженно-пристрастный. Особенно внимание режиссера привлекла фраза о старом барине, который, если узнает о сомнительных шалостях Хлестакова, то не постесняется и, «поднявши рубашонку», выпорет его, и так выпорет, что бедняга «дня б четыре… почесывался». Выразительный и пренебрежительно-насмешливый глагол *почесывался* по настоянию Мейерхольда актер должен был произнести с нескрываемым удовольствием, прямо-таки со сладострастием, чтобы весь кусок хорошо запомнился публике. Тем удивительней, что именно этот глагол он убрал из текста комедии. Почему? Возможно, потому, что такая житейская простецкость («поднявши рубашонку») никак не подходила его Хлестакову — авантюристу в цилиндре, с замашками столичного Кречинского.

Трудность изучения работы Мейерхольда над текстом «Ревизора» заключается и в том, что одним и тем же словам на разных стадиях репетиций он придавал разное значение.

Есть у Гоголя в конце второго явления первого акта слово *шасть*. Городничий, отказываясь от собачонки, которую ему принес судья, говорит, что голова его теперь занята другим и зайцы ему не милы, он только и думает что о проклятом инкогнито и только и ждет, как «отворится дверь и — гнасть…». Даль дает этому слову такое определение: нечаянный вход, стремительное появление… У Гоголя в восклицании городничего слышится дурное предчувствие, угроза с очевидными последствиями. Так поначалу и строилась мизансцена в первом эпизоде у Мейерхольда: после слова «шасть» должна была наступить пауза, выключался свет, менялась декорация, все чиновники, собравшиеся у городничего, расползались в разные стороны («Сцена пустая, вся сцена свободна. Простор {117} шекспировского театра». — 9 октября 1926 г.). «*Шасть* — это символ», — сказал тогда Мейерхольд и предложил ввести для большего впечатления, в коротком броске, на одно мгновение, жандарма как некое предвестие последующего развития комедии и как «мост» к немой сцене. Ничего этого не было в окончательной редакции спектакля.

Городничий начинал сцену с фразы: «У меня в ушах так, как будто сверчки трещат. Вам, Лука Лукич, не случалось этого?» На что смотритель училищ отвечал: «Случалось, Антон Антонович, все случалось: иногда как будто барабан бьет, а там, смотришь, стрельба, или как будто танцует кто». Вслед за этим обменом репликами о звуковых и зрительных галлюцинациях следовали слова городничего, возвращающего действие к земным обстоятельствам: «Я думаю, я не простудился ли как-нибудь. Право, так и ждешь, что вот отворится дверь и — шасть…» и далее текст шел уже в традиционной последовательности: «Я пригласил вас, господа [с добавлением имен и отчеств, как в одном из рукописных вариантов Гоголя. — *А. М*.], с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие…» В этой редакции слово «шасть» приобрело совсем другой вес и смысл, и мы вправе его рассматривать как своего рода формулу всего спектакля, поскольку в нем, в этом слове, как бы сконцентрировалось чувство неустойчивости, ненадежности, нестабильности, призрачности существования гоголевского города.

Далеко не всегда мотивы вымарок, добавлений и перестановок слов в «Ревизоре» можно так легко обозначить. Чем, например, объяснить вымарку колоритнейшего куска из эпизода «Письмо Чмыхова», касающегося заседателя с его очень привлекавшим Мейерхольда комизмом абсурда и откровенной несуразностью несопоставимых понятий («В детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкой»). Или другую, еще более заметную купюру — в монологе Осипа, относительно денежек батюшки, которые следовало бы попридержать, а не тратить попусту, как тратит Хлестаков. А ведь как Мейерхольд восхищался глаголом *попридержать* и в самом его выборе видел признак жульничества Осипа, его прижимистости и оборотистости. Таких вопросов возникает много, и хотя чисто умозрительно несложно подыскать соображения, которыми мог руководствоваться Мейерхольд в своем выборе вариантов, никакой уверенности в этих догадках у нас быть не может. Я уже не говорю о том, что режиссерских замечаний {118} по отдельным словам и фразам в записях репетиций так много, что их просто невозможно собрать воедино и упомянуть в наших заметках. Тем не менее некоторые общие и определяющие тенденции строения текста в мейерхольдовской композиции комедии мы попытаемся назвать.

Начну с *пушкинской прозрачности*, о которой часто говорил Мейерхольд на репетициях «Ревизора». Что получится, если у слова Гоголя не будет этой прозрачности? Ничего похожего на дерзкие замыслы театра: «Банальный спектакль с хорошими новыми мизансценами. Вот и все» (13 апреля 1926 г.). Еще за несколько недель до того, работая над первым актом комедии, он сказал: «Вполне ясно сейчас определилось, что свойством Гоголя в его построении текста является прозрачность» (24 февраля 1926 г.). Конечно, прозрачность понятие не универсальное и не может охватить все стороны творчества гения. Уроки режиссера не претендуют на такую широту, он только напоминает актерам, что по ясности и легкости изложения в нашей отечественной литературе никто не может идти в сравнение с Пушкиным. И это вовсе не его открытие. Спустя десять лет на репетициях «Бориса Годунова» он вернется к этой теме: «Вы знаете историю литературы и знаете, что какой-нибудь Нестор Котляревский, если напишет про Пушкина, то непременно скажет, что стих у него был прозрачный». Что же, в данном случае истина ничуть не пострадала от того, что вошла в хрестоматию. Это действительно так. В поэзии Пушкина «чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова»[[92]](#footnote-93). Есть эта легкость и у Гоголя, и надо ее услышать.

Какой же путь ведет к прозрачности и существуют ли здесь общие правила? Ведь указания, которые Мейерхольд дает актерам об инструментовке текста, иногда как бы отменяют друг друга.

Он придумал рабочий термин «спайка», имея в виду слияние несходных по значению слов, контраст которых подчеркивает комическую сторону действия. Так, например, Земляника после замечания о «судьбе-индейке» опускал следующую поясняющую фразу о заслугах городничего и, замирая от трепета, произносил взятые из чернового варианта слова «Возвеличу мужа праведна и вознесу его — сказал бог». И сразу же после этого елея, не успев {119} сменить сладкой гримасы, переходил к брани, говоря в сторону: «Этакой свинье так и лезет в самый рот счастье». Мейерхольд настаивал, чтобы это столкновение божественного и скотского прозвучало заметно и чтобы лесть и поношение в реплике Земляники шли рядом, в полной слитности, впритык.

Иногда он соединял слова без такой тайной игры, просто для звучания или для нагнетания эффекта: «Очень ловко у Гоголя сказано, и все надо здорово сделать. Необходимо, чтобы была спайка слов судьи “К вам привалило необыкновенное счастье” и слов Земляники “Имею честь поздравить с необыкновенным счастьем”» (22 апреля 1926 г.). В ту первую минуту у чиновников нет даже чувства зависти или раздражения; случилось нечто неслыханное, и в замешательстве они торопятся выразить свой бескорыстный восторг по поводу неожиданного поворота событий. «Необыкновенное счастье», «необыкновенное счастье» — это как звуки фанфар. Похожие слова, сказанные в разных интонациях, сливаются в одном звонко прозвучавшем аккорде. На той же репетиции Мейерхольд упрекал актеров в том, что они держатся на сцене как статисты, как люди в униформе, что они рассеянны и несосредоточенны, что у них нет умения и, что еще хуже, желания строить игру в строгой последовательности, что в их речи много немотивированных пауз и ненужных перебивок текста, и обстоятельно доказывал, что «ткань роли не должна рваться ни на одну минуту. Я наблюдаю паузы: вы все время рвете ткань и теряете себя. Важно, чтобы все время была спайка элементов, одно с другим сливалось. Надо уметь от одного к другому ткать мостики, уметь модулировать…» Позиция как будто до конца ясная.

Теперь вернемся на двенадцать дней назад. Репетируется сцена появления городничего в гостинице, актер ищет ритм для монолога, сбивается, поправляет себя, пробует снова и, еще ни в чем не уверенный, ждет указаний режиссера. Мейерхольду нравится упорство Старковского, и он подсказывает ему дальнейший план игры: страх доставляет городничему не только физические страдания, страх путает и затемняет его сознание, что не может не отразиться на характере его речи: «Надо отмеры фраз делать одинаково, не обращая внимания на то, что от этого рвется смысловая ткань фразы, чтобы тональность рвала ткань фразы. Это хорошо. До того растерялся, что уже не фразы, а ерунда получается». И Мейерхольд говорит Гарину: {120} «Так и вам надо. Старковский уже овладел ритмом. Получается ерунда, нелепость, путаность» (10 апреля 1926 г.). Чего же добивается Мейерхольд? В одном случае он предлагает ни на минуту *не рвать* ткань роли, а в другом требует, чтоб «тональность *рвала* ткань фразы», в одном случае он за преемственность и плавность в движении текста, в другом — за прерывность и скачкообразность… Может быть, это неконтролируемая игра вдохновения, импровизация режиссера вне общих эстетических законов, принятых им самим? Не будем торопиться с ответом, поскольку с такой сознательной несогласованностью мы встретимся еще не раз.

Слова Земляники в начале комедии о чистых колпаках в инструментовке театра должны были «вструиться в речь городничего». Идет обмен репликами, и в это еще спокойное, хотя уже омраченное тяжелыми предчувствиями течение действия время от времени врезаются фразы, которые, по определению Мейерхольда, дают *смысловую доминанту*, то есть сгусток идеи, в данный момент движущей сюжет. «Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые». Эту небрежную, сказанную лениво, как бы сквозь зубы, фразу театр ввел в курсив, как некий символ управления Земляники. «Врезанные голоса» часто слышались в «Ревизоре». Так, например, обнаруживается хватка городничего даже в его первой, эдиповой стадии, стадии стонов и растерянности: держась за голову, он сокрушается, что на улицах доверенного ему города кабак и нечистота, и в его голосе, еще робком, еще незаметно для него самого, прорывается мотив команды. Мейерхольд ставит перед актером задачу, чтобы его реплика («Батюшки, сватушки») была ясно слышна и *прорезала* текст. Он требует хлесткости, подчеркиваний, *вытарчивания* словечек и ставит в заслугу тому же Старковскому, что в его читке заметна *чеканка курсивов*, придающая четкость и легкость тексту (4 марта 1926 г.).

На ударности строилась и словесная композиция заключительного эпизода — «Беспримерная конфузия», в котором обманутые чиновники обрушиваются на Бобчинского и Добчинского с руганью. «Кто первый выпустил?» — это как короткий удар грома, потом начнется буря: «Ругань. Как молния… Трах, трах! Пачками вылетают, как будто раскаты». Мейерхольд предлагает и другое сравнение для этой сцены, заимствованное из словарного обихода начала века: «Точно митральезы в ход пошли» (митральеза — французское название скорострельного и многоствольного оружия старого образца). В этой сцене нет недомолвок, {121} и значение у слов только одно-единственное, которое и разъяснять не надо, — сороки короткохвостые, трещотки проклятые, пачкуны, сморчки, сплетники городские и пр. и пр. Высшая степень определенности и никаких разночтений!

Это одна сторона комедии, есть у нее и другая. В эпизоде «Взятки» Хлестаков говорит почтмейстеру: «Меня, конечно, назовут странным, но уж у меня такой характер… Какой странный со мной случай…» Я не могу с уверенностью сказать, сохранились ли после всех перемонтировок эти слова в окончательной редакции театра. Но Мейерхольд не прошел мимо них и еще в начале репетиций, выбирая варианты для своего Хлестакова, говорил о его странности, которая должна быть заметна в гриме, одежде, в том, как он произносит монологи, и в том, как ведет диалог с партнерами («Авантюризм Хлестакова проявляется во владении текстом, черт возьми, ловко как-то складываются фразы» (24 февраля 1926 г.).)

Известно суждение Мейерхольда о том, что современный театр, обращаясь к классике, не обязан строго соблюдать авторские ремарки, связанные с техникой актерской игры своей эпохи: они стареют, в отличие от текста, не знающего порчи от времени. Но это была теория, практически же он внимательно изучал ремарки в «Ревизоре», не всегда их отбрасывая. Что, например, значит авторская ремарка в меланхолическом монологе голодного Хлестакова в третьем явлении второго действия? «Насвистывает сначала из “Роберта”, потом: “Не шей ты мне, матушка”, а наконец ни се, ни то». «Роберт-дьявол» ему известен, «Не шей ты мне, матушка» — тоже. А что такое «ни се, ни то» — он не знает. Формально найти для этого ответ легко — какой-то неведомый мотивчик, обрывки мелодии, скорее бормотание, чем насвистывание. Мейерхольда не удовлетворяло такое объяснение. «Ни се, ни то», как ему кажется, характерная для Гоголя формула неопределенности, промежуточности, расплывчатости, той двойственности, которая не раз напоминала о себе в комедии. Не случайно из авторской ремарки «ни се, ни то» попало в речь почтмейстера, именно так он аттестует Хлестакова в развязке пьесы.

Вспомните также замечание трактирного слуги по поводу соуса, который не достался Хлестакову: «Да оно-то есть, пожалуй, да нет». В этом двойном измерении нет загадок, простая житейская логика: для тех, «которые почище», соус есть, для всех прочих его нет. Даже самое {122} тривиальное наблюдение в «Ревизоре» можно толковать по-разному — и как само собой разумеющийся факт и как указание на ту призрачность мира комедии, о которой когда-то писал Белинский. Напомню еще разговор Мишки, слуги городничего, с Осипом насчет генеральства Хлестакова. Кто он такой? Находчивый Осип так выходит из положения: «Генерал, да только с другой стороны». Здесь опять два плана, и оба вполне реальные, потому что Хлестаков, попав в гоголевский город, действительно превзошел по чину и влиянию всякого генерала. В самых обыденных словах Мейерхольд открывал их второй смысл, их скрытое в старых постановках «Ревизора» значение.

При этом стоило бы упомянуть и элемент мистификации, касающийся в первую очередь Хлестакова. Я имею в виду диалог, введенный Мейерхольдом в эпизод «Лобзай меня», относительно петербургских театров и комедии. Хлестаков спрашивает: «А что такое комедия?» Марья Антоновна отвечает: «Как будто вы не знаете?» Тогда в разговор вступает Заезжий офицер: «Это какой-нибудь зверь или чиновник» (у Гоголя в черновом варианте слова эти принадлежат Хлестакову), после чего Хлестаков говорит: «Комедия — это все равно, что артиллерия». Для чего Мейерхольду понадобилась такая игра слов? На этот раз не нужны наши догадки, поскольку сам режиссер в одном из своих выступлений в январе 1927 года ответил на этот вопрос: «Конечно, Хлестаков знал, что такое комедия, и наивно думать иначе. Но это место показывает в Хлестакове одну черту, которую никогда в нем не играли, но которую нужно играть. Это принципиальный мистификатор и авантюрист. А если это так, то мы… имеем не просто какого-то хвастуна, который только благодаря случаю попал в такое положение»[[93]](#footnote-94). Мистификация не такая впечатляющая, но Мейерхольду она была нужна. Перед нами ясно наметились две тенденции: одна — берущая слово как данность в уже установившемся привычном значении и выражающая его в форсированном или нарочито приглушенном звучании, и другая — строящая игру на многосмысленности слова и уже отсюда идущая к плакату-гиперболе.

Теперь о разнообразии и повторении. Известно, что Мейерхольд питал пристрастие к необычным словам, отклоняющимся от норм литературного языка, независимо от того, какого они происхождения — иноземного или {123} областнического — и в какой среде распространены — карточных игроков или завзятых охотников. Ему нравятся слова-монстры, как, например, *дрянная гарниза*, или слова-обрубки, как исковерканный в просторечии и введенный в обиход Осипом *елистратишка*, или слова, звучащие для современного зрителя как загадки, вроде *габерсупа, финтирлюшки* и других, хотя в интересах понятности и прозрачности он чаще всего их вымарывал по ходу репетиций. Или такое ласково-фамильярное словечко из лексикона уездных гурманов, как *толстобрюшка*, попавшее даже на афишу спектакля в качестве названия одного из его эпизодов («За бутылкой толстобрюшки»), или слова из каламбура Хлестакова, предлагающего немцу Гибнеру на чистом волапюке: «Вы мне “гибт” теперь, а я вам после назад “отгибаю”». Или затейливо-игривые слова, наподобие тех глаголов, которыми пользуется Хлестаков: «Я, признаюсь, сам люблю иногда *заимствоваться*: иной раз прозой, а в другой и стишки *выкинутся*» (но о глаголах речь еще впереди). Язык Гоголя привлекал Мейерхольда неистощимостью своих богатств, добытых интуицией гения и годами труженичества. В 1936 году на репетициях «Бориса Годунова» он скажет, что Пушкин в поисках слова «лазил в такие подвалы, что у него запачканы все руки в мусоре, из которого он достает необходимые ему перлы. Он не в манжетах писал»[[94]](#footnote-95). И Гоголь не брезговал черной работой, чтобы доставать свои жемчуга. Мейерхольд, освоившись с его языковой стихией, день за днем изучал и расшифровывал смысл этих слов, любуясь ими и внушая актерам любовь к ним.

Рядом с необычностью и звонкостью однажды прозвучавших слов есть в «Ревизоре» и повторяющиеся слова, самые обыденные и ставшие очень заметными в инструментовке театра. Например, фраза из монолога голодного Хлестакова: «Так немножко *прошелся*, думал, не *пройдет* ли аппетит, — нет, черт возьми, не *проходит*». В этой короткой фразе с упором на *привязчивое* слово прозвучала исповедь Хлестакова, его детская надежда и разочарование, та краска чистосердечия, которую предусмотрел Гоголь и которая нужна была загадочному мистификатору Хлестакову в спектакле Мейерхольда. Более сложный пример игры на повторяющемся слове мы находим в диалоге Анны Андреевны с Марьей Антоновной — поглядывал, глядел, взглянул, смотреть, смотрел, посмотрю и т. д. Близкие {124} по смыслу слова, однотонно повторяющиеся с нарастающим раздражением, придают этому диалогу ярость соперниц в споре за первенство. А как весело, хотя и грубовато, шла игра со словами «приятно — неприятно» (шесть раз на протяжении немногих минут) и «заслуживаете — не заслуживаете» в диалоге Хлестакова и Анны Андреевны. Три раза повторяет городничий, уже почувствовавший, что с Хлестаковым можно будет сладить, униженно и вместе с тем деловито: «Недостоин, недостоин, недостоин», и с этими словами к нему возвращаются самоуверенность и предприимчивость.

Не могу также не упомянуть в этом ряду мелькание и нанизывание цифр в эпизоде «Беспримерная конфузия», буквально сотрясавших воздух. Хлестаков разоблачен, и обманутые люди хором называют суммы взяток, которые он получил у них. Мейерхольд позволил себе такую вольность, он сказал актерам: «Можно привирать. Тут многие, у которых он и не брал, выкрикивают». Эту недолгую и шумную сцену с ее каскадом цифр театр строил по образцу биржи в разгар делового дня: суматоха, гул и резко чередующиеся выкрики меняющихся курсов… Мейерхольд выискивал у Гоголя не только повторения слов и цифр, у него были в «Ревизоре» и буквы-фавориты. Например, аллитерация в словах городничего в эпизоде «Торжество так торжество»: «ИзвоЛиЛ собственноЛично деЛать предЛожение», где ясно пробивался звук Л. Особенным расположением режиссера пользовалась раскатистая буква Р. На рыкании и рявкании шла сцена объяснения городничего с частным приставом, которую Мейерхольд называл одной из «счастливых находок» спектакля. Городничий отдает распоряжения, частный пристав, доказывая свое рвение, отвечает ему во всю мощь голоса, удваивая, утраивая, учетверяя букву Р, когда она только попадается в его репликах («ДеРжимоРда поехал на пожаРной тРубе»). Мейерхольд по этому поводу замечал: «Когда у частного пристава непорядок и он с начальством говорит, думает, что этим РР заглаживает все свои проступки. Этим РР пыль в глаза пускает. Тогда и городничий начинает РР, знаю, мол, твои РР, меня не проведешь… Благодаря РР эта сцена очень эффектно построилась» (6 апреля 1926 г.). Так одновременно Мейерхольд искал в «Ревизоре» небывалой новизны и пестроты слова и подолгу задерживался на каких-то остановивших его внимание повторяющихся словах и звукосочетаниях, играя ими и отделывая их до блеска.

{125} Нет видимой последовательности и в указаниях режиссера относительно меры и границы в композиции текста комедии. В одних случаях он осуждает актеров, почему-либо отступающих от заданного текста и навязывающих Гоголю свое соавторство: «Вы очень грязните текст, либо отсебятина, либо перестановка слов. Надо быть очень внимательным и осторожным, а то отсебятиной забьют текст», и эту сорную траву нелегко будет потом убрать (16 марта 1926 г.); в других случаях он, не задумываясь, предлагает вставки и поправки к однажды уже принятой редакции текста, далеко уходя от Гоголя, хотя и стараясь держаться его стилистической манеры. И трудно сказать, чему отдает он предпочтение — верности слову и букве автора или свободе режиссерского замысла? Два примера такого вторжения в текст «Ревизора».

Уже незадолго до выпуска спектакля, вновь и вновь обращаясь к эпизоду «Единорог», где городничий в состоянии душевного расстройства, готовясь к встрече с ревизором и как бы в лихорадке репетируя их предстоящую беседу, подыскивал нужные слова, Мейерхольд подсказывал актеру: «Я бы попробовал на месте городничего говорить перед каждым кусочком: “Я ему скажу!” Я бы не побоялся: “Я ему скажу!”, то-то каждый раз: “Я ему скажу!” Может быть, это даже и останется. “А” и “Ох” мы же вставили. “Я ему скажу” — захлебываясь, как когда в воду лезет человек. И тогда не будет искусственности» (14 октября 1926 г.). Он считал, что первая встреча с Хлестаковым — самая трудная сцена в роли городничего и что для нее не грех придумать какие-то слова, где сквозь оглушающий страх пробивалась бы трезвая нотка. Ведь в предыдущих сценах были не только стоны Эдипа, но и наполеоновская отвага…

И другое замечание, относящееся уже к концу спектакля, к последнему его эпизоду, к моменту исполнения Марьей Антоновной романса Варламова «Старые годы, счастливые годы», который, по словам Мейерхольда, необходимо «проколоть фразами, чтобы был контраст». Развивая эту мысль, он поясняет, что для *психологического* оправдания введенного в текст романса нужны паузы и слова, выражающие чувства аудитории, нужна, так сказать, обратная связь. И здесь можно пойти на риск сочинительства. «Не бойтесь в массовых реакциях давать слова. В массовых сценах эти слова смело говорите. Цыканье одно недостаточно, нужно ворчание: “Послушайте, поет!”, “Ох, уж певица!” и т. п., а то не будет *конкретности выражения* {126} *жизни*» (2 февраля 1926 г.). Запомним эти слова, они помогут нам лучше понять позицию Мейерхольда как толкователя текста «Ревизора».

Когда же он держался правил, им самим для себя установленных, и когда нарушал эти правила? Мы теперь знаем, что ответить на этот вопрос нелегко, потому что тактика Мейерхольда была подвижной, а задача неизменной. В его занятиях по языку не было резких скачков и перемен, это был процесс непрерывный, более или менее равномерный, правда, с отступлениями и уходами в сторону. Он исследовал, экспериментировал, варьировал; некоторое представление об этих занятиях могут дать известные строки Маяковского: «Ищите свой корень и свой глагол, во тьму филологии влазьте».

Он пытался проникнуть в эту «тьму», хотя и не обладал специальными филологическими знаниями. Тема *прояснения* слова, сперва очищения его смысла от накопившихся за долгие годы наслоений и потом его сгущения и кристаллизации, проходит через все последующее творчество Мейерхольда. Четыре года спустя, на очередной дискуссии в его театре (1930), он вспомнит постановку «Ревизора» с ее особенно трудной и длившейся более года работой над словом Гоголя, с тем чтобы оно *опрозрачнивалось*, как «кружевной узор ткани». На этой же дискуссии он с тревогой указывает на расхождение между словом и мыслью в игре даже искушенных в своей профессии актеров: «… у нас бывает так: бухнет слово, а мысль отстала на два шага…»[[95]](#footnote-96) Его тревожит драма слова, утерявшего смысл и способного вызывать только звуковые ассоциации. Ставя «Ревизора», он неутомимо борется с этой дискоординацией, с распадением слова на смысл и звук, и в своей борьбе ссылается на Пушкина. Ссылается так часто, что даже у его ближайших помощников возникает сомнение: можно ли передать словесный гиперболизм Гоголя, не выходя за рамки пушкинской стилистики. Мейерхольд не разделял эти сомнения и, по свидетельству М. М. Коренева, говорил, что для него «самое ценное в Гоголе то, что Гоголь ученик Пушкина и что, значит, в стиле Гоголя, в словах Гоголя звучит Пушкин»[[96]](#footnote-97). Гоголь под знаком Пушкина! Что бы сказали, узнав об этом, бесчисленные обличители мейерхольдовского «Ревизора», авторы разносных, ехидных, обстоятельно-ученых и легкомысленно-репортерских {127} статей, памфлетов, стихотворных фельетонов и писем в редакции, заступавшиеся за Гоголя и возмущавшиеся попранием традиций русского реализма?

Подведем некоторые предварительные итоги. Чего же требует от театра желанная прозрачность? Легкости независимо от того, рождаются ли слова в одном порыве и летят в пространство, как шарики у жонглеров, или добываются где-то внутри и произносятся медленно, как бы врастяжку, и в этой неуклюжести и заторможенности вы находите свой, как это ни удивительно, летящий ритм, ясность, при которой гоголевское слово сохраняет многие скрытые в нем значения и вместе с тем в нем всегда преобладает одно, доминирующее и самое необходимое для данной минуты. И далее надо упомянуть соразмерность, непринужденность, естественность, экономию и пр. И, наконец, слову Гоголя, чтобы сохранить жизнь и прозрачность, нужна на сцене опора в образах истории и быта ушедшей России. И только утвердившись на почве этой *земности*, то есть жизненности, житейскости, и поверив в подлинность всего происходящего у Гоголя, сколь невероятным оно ни казалось бы с позиций трезвой мысли, можно подняться до понимания *всемирности* старой комедии. На протяжении всех репетиций «Ревизора» Мейерхольд не переставал говорить о *конкретности* своего видения Гоголя, доказывая, что любая гипербола, в том числе и словесная, много выигрывает от того, что у нее есть модель в натуре.

Мейерхольд в 1926 году, еще не расставшийся с футуризмом и уже усомнившийся в его радикализме по отношению ко всему прошлому мирового искусства, коль скоро речь заходит о философии искусства, абстракциям авангардистов из его окружения неизменно противопоставляет свою эстетику конкретности. Он по-прежнему выступает от имени «левого фронта», ему по-прежнему интересен, например, кубизм в живописи, правда, если он на уровне Пикассо. И он говорит, как Пикассо: «Всегда нужно с чего-то начинать!» Можно ли начинать с пустоты? Исходная, отправная точка Мейерхольда в год «Ревизора» (как мы уже не раз говорили) — это реальность, которую надо хорошенько знать, чтобы потом, если в том будет надобность, ее деформировать. Поворот в развитии его театра, начавшийся в «Лесе», спустя два года стал более заметным в «Ревизоре». В «Лесе» он шел прямым путем, подталкивая Островского к современности и не останавливаясь перед модернизацией, очень остроумной, но не всегда {128} достаточно мотивированной; здесь он шел кружным путем, прорываясь к Гоголю в его первозданности и первообразе и потом интерпретируя в духе требований дня, как он их понимал. Это была задача повышенной сложности, к которой его труппа не была достаточно подготовлена. Он честно говорит об этом: «У нас вот что наблюдается. С тех пор, как мы дали несколько пьес, где игру вели приемами акробатики или иного плана, мы умеем играть схемы, тем более если они построены по акробатическому или агитационному принципу. Но мы не умеем играть конкретного содержания…» (12 апреля 1926 г.). Больше всего неподвижно-привычная и разученная схема сказывалась на языке Гоголя, обескровливая его до логически усредненного, бессильно вялого интеллигентского стандарта. И Мейерхольд предлагает немедленные контрмеры, делая упор на спасительную *конкретность*.

### 2. Природа и стихия языка. Новые аспекты комедии

Математическая символика или химические формулы не знают национальных границ, они повсеместны и общеупотребительны. Пушкин же принадлежит России и уже потом всему человечеству. Об истинной национальности поэзии хорошо писал Гоголь в заметках о Пушкине. Готовясь к постановке «Ревизора», Мейерхольд их перечитывал и в режиссерских уроках не раз ссылался на русские корни комедии. «Мы отметаем все приемы французской комедии, все приемы фарсового порядка и выбираем то, что накладывает очень ярко выраженный национальный колорит. Ведь действие происходит не в Турции, не во Франции, не в Греции, а именно в России, в русском городишке. И в искусстве слов надо найти особый язык. Надо искать этот национальный характер, и самое нужное и подходящее тут — рисунки Федотова» (9 февраля 1926 г.). Здесь есть одна непонятность: почему, говоря о звучании слов, он ссылается на рисунки Федотова? Может быть, это ошибка в записи? Но вот два месяца спустя он возвращается к мыслям о национальной структуре и форме «Ревизора». «Прорабатывается русский текст, а приемы не русские, — попрекает Мейерхольд актеров. — Шутки, свойственные театру, звучащие с мольеровским текстом, не звучат с русским текстом» (6 апреля 1926 г.). И разъясняя свое замечание, что для Гоголя не годится техника игры, предписанная французской комедией, просит актеров проверить свои замыслы по картинам Федотова и Венецианова. {129} Хотя изображенные на них люди носят фраки, они «не утеряли своего значения для современности», точно так же как не утеряли его гоголевские чиновники («Артемий Филиппович? Артемий Филиппович — в современности может внедриться такой тип»). Значит, он ставит в пример актерам русскую живопись вполне обдуманно.

Театр и живопись развиваются автономно, по своим законам, чаще антагонистическим, чем взаимозаменяемым. Но есть общий, хотя и неравномерный, процесс движения культуры, настаивает Мейерхольд, процесс, по которому одно искусство является условием существования для другого, и без этой взаимосвязанности невозможна и сама идея синтеза в художественном творчестве. Глядя на федотовских чиновников, купцов, офицеров, вдовушек, невест, на его военные и городские сцены, на эту *конкретность* русской жизни тридцатых-сороковых годов прошлого века, актер глубже поймет *природу и стихию* гоголевского слова. Тема национальной ориентации «Ревизора» касается всего плана спектакля и многих его частностей. Например, Мейерхольд просит Мартинсона, чтобы в диалоге Хлестакова со смотрителем училищ Хлоповым слово «брюнетки» («Какие вам больше нравятся — брюнетки или блондинки»?) звучало в русской интонации, чтобы он русифицировал это французское слово и чтобы игра актера шла «на вкусе» к самому слову.

Нуждается в расшифровке и замечание Мейерхольда: «Выбор слов не гоголевский» (6 апреля 1926 г.). Свои слова, в добавление к авторским, актеры в его театре сочиняли не так уж часто, и то с разрешения и одобрения режиссуры. Здесь же, видимо, речь шла о гоголевском слове, звучавшем не по-гоголевски, вразрез с задуманным Мейерхольдом «словесным портретом». Сфера творчества Мейерхольда — сплошная конкретность: перед ним реальные лица и реальные слова, следует только найти их соответствие, ту внутреннюю связь между особенностями жизни и особенностями речи, которая всегда есть, хотя обозначена может быть неотчетливо. Биографический метод Мейерхольда, взятый им в основу постановки комедии, оказался в этом случае очень уместным и тогда, когда он неукоснительно следовал ремаркам Гоголя, и тогда, когда почему-либо уклонялся от них.

В «Характерах и костюмах» Гоголь сравнивает бас Ляпкина-Тяпкина, его сдавленный хрип со старинными часами, которые «прежде шипят, а потом уже бьют». Этот {130} образ для Гоголя не случайный, ведь и у Коробочки часы шипят, потом хрипят и потом, натужась, бьют. Мейерхольд сперва заинтересовался подсказкой автора, затем он ее отверг как не соответствующую его пониманию характера судьи, страстного по всем повадкам охотника. Метафора с часами предполагает замедленность и затрудненность реакций, он же убежден, что «охотники, даже флегмы по натуре, наделены азартом. Всем им какая-то энергия присуща. Тогда этот хрип часов — ерунда» (29 января 1926 г.). Он вместе с художниками и костюм для судьи подбирал так, чтобы заметно было его увлечение охотой — стеганая куртка, штатская венгерка, длинные сапоги в обтяжку и прочее — какая-то комбинация чиновника и егеря. Что же касается голоса судьи, то в нем должна слышаться твердость не только потому, что он меньше других чиновников у Гоголя заражен угодничеством, молчалинством и держится с известным достоинством, но и потому, что занятие охотой отразилось на его характере, обострив его восприимчивость, его рефлексы, его хватку добытчика. На одной из репетиций Мейерхольд так и сказал актеру, игравшему Ляпкина-Тяпкина: «Громче, чтобы чувствовался охотник» (17 апреля 1926 г.).

Нарушает традицию и словесный портрет городничего, уже хотя бы потому, что речь у него молодая. Однажды на репетиции, выстраивая сцену с купцами, Всеволод Эмильевич скажет: «Никаких возрастов нет в этой пьесе. Никак не поймешь, кому сколько» (17 ноября 1925 г.), что, впрочем, не помешало ему омолодить городничего и Осипа и превратить Растаковского в престарелого истукана. Почему испокон веку городничего играли стариком? Откуда это заблуждение? В «Характерах и костюмах» у Гоголя сказано, что волосы у Антона Антоновича с проседью, но проседь бывает и у тридцатилетних. Ссылаясь на историю русского театра, Мейерхольд предлагает свое объяснение этому феномену старости: на протяжении десятилетий роль городничего поручали пожилым актерам с большими именами, премьерам труппы на склоне их лет. А когда попадался кто помоложе, он повторял своих знаменитых предшественников; не избежал этой участи даже Владимир Николаевич Давыдов. Между тем городничий, при всей его искушенности, человек совсем не старый, более того, он в самом расцвете жизни. Должно быть, не все в театре разделяли это мнение. Мейерхольд в конце концов согласился на компромисс: «Пусть по гриму ему будет пятьдесят лет [по счету того времени это много. — *А. М*.], {131} по дикции он молодой» (13 февраля 1926 г.) — и посоветовал исполнителю, на своем тогдашнем жаргоне, не стеснять себя («Жарьте совершенно хорошей, свободной, отчетливой дикцией») и не озираться на прошлое.

Спустя три недели он указал еще на одну подробность в словесном портрете городничего, тоже обусловленную его биографией. «Молодой голос, и звучит даже иногда польская четкость и легкость текста… Недаром он Дмухановский, в этой фамилии есть что-то от поляка» (4 марта 1926 г.). Едва заметный, только намеченный, не подчеркнутый польский акцент, по расчету режиссуры, должен был придать речи городничего особую, ненавязчивую, неповторимую характерность. Был ли этот акцент у Старковского в спектакле? Может быть, он был так приглушен, что я его не услышал. И, наконец, надо иметь в виду, что при всей дикости городничий заметно выделяется среди других чиновников и быстротой реакций, и какими-то обрывками знаний, и простой житейской наблюдательностью. По нравственному развитию он, в сущности, недалеко ушел от доисторического человека, и все-таки есть у него следы внешнего лоска, и следы здравого смысла, и накопленный запас слов при совершенно угнетающем косноязычии всех других чиновников. Мейерхольд аттестует его даже так: «Он оратор, sui generis (в своем роде). Он может монолог сказать» (13 февраля 1926 г.). Тоже немаловажная черта для игры актера.

Внимания заслуживает и словесный портрет Анны Андреевны у Гоголя. Два раза она называет Хлестакова *столичной штучной*. Сперва — в третьем явлении третьего акта, когда получает записку городничего о том, что важный гость поселится у них в доме, и, ссорясь с Машенькой, спешно и нервно занимается туалетом. Пока еще не ясно, кто такой этот *шантрет*, которого Добчинский представил как вельможу; во всяком случае, ей, первой даме города, надо быть настороже и держать марку. В этих обстоятельствах выражение «столичная штучка» в устах Анны Андреевны значит — чванный, избалованный вниманием, высокопоставленный повеса, который будет на нее, провинциалку, смотреть сверху вниз, что, заметим, отнюдь не отразится на ее дамском любопытстве к его персоне. Во второй раз она называет Хлестакова столичной штучкой сразу после сцены вранья, в момент кульминации действия, когда все вокруг в шоке, подавленные величием ревизора. Хлестаков, выросший в сознании чиновников до жуткого символа власти и столпа режима (где-то далеко {132} за гранью обычных критериев), для провинциальной барыньки остается в пределах реальности. Собственно говоря, с этой сцены он и обретает для нее реальность. Возможно, что Анна Андреевна, захваченная общей атмосферой, поверила в то, что этот невзрачный молодой человек вознесся на государственные вершины, но в чем она нимало не сомневается, так это в его обыкновенных человеческих слабостях: инстинкт бывалой женщины ее не обманывает — с ним можно затеять интрижку.

Смысл слов «столичная штучка» здесь иной, на этот раз он близок к Далю и его толкованию: хитрец, лукавец. Для Бобчинского Хлестаков — генералиссимус, для Анны Андреевны он любезный малый с вполне определенными намерениями, не зря он на нее так поглядывал и так ей подмаргивал. С беззастенчивой, дерзкой, я сказал бы, физиологической откровенностью произносила окрыленная успехом городничиха слова о том, как пришелся ей по вкусу Хлестаков («Я страх люблю таких молодых людей!»). К этому времени у зрителей сложилось впечатление, что натура у нее чувственная и что чувственности своей она не стыдится и не прячет. Позади уже был эпизод «Исполнена нежнейшею любовью», где, разогревая свое воображение, Анна Андреевна с вожделением рассказывала фарсовую историю, как влюбленный в нее поручик обошел ее строгого батюшку и пробрался на ее половину, кратчайшим путем достигнув своей цели. Эта вставная новелла с ее озорным юмором в духе старинных фаблио и дала тон словесному портрету Анны Андреевны. И если иногда в ее голосе и прорывались нотки жеманности и манерности, то они только подчеркивали ее игру обольстительницы.

И ее крах театр обставил самым впечатляющим образом. Свои последние слова в момент развязки комедии: «Это не может быть, Антоша» — она повторяла несколько раз (вкомпоновывала, по терминологии режиссера), сначала с недоумением (что же такое случилось?), потом, оценив безграничность катастрофы, с отчаянием и, в конце концов, в истерике на фоне продолжающейся кадрили, истерике, которую можно описать на языке медицины. «Понимаете, — пояснял Мейерхольд, — какие-то есть болезни, которые никто не видел, но о которых есть представление как о чем-то необычайно страшном. Какой-то решительный столбняк. Надо выдумать такое страшное название болезни и поместить на афише» (15 апреля 1926 г.). Мы знаем, что афиша «Ревизора» по замыслу режиссуры должна {133} была служить витриной спектакля, напоминая о сценах и актерах, чем-то примечательных и потому заслуживающих особого внимания публики. Несмотря на мгновенность заключительной реплики Анны Андреевны, актрисе полагалось сохранить все стадии и переходы ее стремительно нарастающего душевного потрясения вплоть до полной прострации, чтобы в одной повторяющейся фразе, как молнией, осветить драму жадной искательницы приключений и достойной партнерши Хлестакова.

В связи с поисками конкретности на репетициях «Ревизора» упомянем еще о *собственных именах* у Гоголя, целом разделе его поэтики, тогда еще никем не исследованном. Мейерхольд же в каждом имени находил запечатленный след времени, включая сюда и биографические данные, и сатирические, и фольклорные мотивы. Однажды на репетиции первого эпизода («Письмо Чмыхова») он убрал из реплики судьи слова о том, какую корысть он извлекает из тяжбы двух помещиков, — Ляпкин-Тяпкин травит зайцев на землях и у того и у другого; вместе с купюрой исчезли из текста фамилии помещиков Чептовича и Варховинского. Почему-то они запомнились Мейерхольду, и по прошествии некоторого времени он сказал, что для этого эпизода надо сделать текстовую концовку и соответственно тому восстановить имена тяжущихся помещиков (13 апреля 1926 г.). Сами по себе эти фамилии ничем не примечательны, но они дают тексту осязаемость и документальный фон, что тоже немаловажно.

Другой случай еще интересней. В том же первом эпизоде происходит разговор городничего с Лукой Лукичом насчет учителей, которые совершают странные поступки, может быть, неразлучные с их ученым званием, но тем не менее неуместные и нетерпимые с точки зрения государственного порядка. Так, например, учитель с толстым лицом, фамилию которого он не помнит, едва взобравшись на кафедру, корчит разные рожи. Лука Лукич тотчас же услужливо подсказывает фамилию — Мартопляс[[97]](#footnote-98). Это вставка театра. Зачем она нужна? Очевидно, для *заселенности* пьесы, о чем так заботился Мейерхольд. Анонимы, как правило, очень легко забываются, лицо же названное приобретает оседлость и статут и долго живет в нашем сознании, особенно если это комическая фамилия комического лица.

Напомню также, что в монологе Хлестакова в эпизоде {134} «После Пензы», куда театр щедро ввел жаргон карточной игры, упоминается фамилия знаменитого в ту пору шулера. Это, видимо, должно служить доказательством не дилетантского, а вполне профессионального интереса Хлестакова к карточной игре. Даже тогда, когда Мейерхольд не дает имен и фамилий лицам, введенным им в действие, он обязательно указывает на какой-то характерный для них признак: *заезжий* офицер, *голубой* гусар и пр. Так что во всех случаях перед нами имярек с указанием каких-то свойств его состояния.

Чем глубже вникаешь в работу Мейерхольда над текстом «Ревизора», тем шире становится круг тем, которые нужно хотя бы бегло еще затронуть. Например, *грубость слога и его утюжка* в вариантах комедии. В этой задаче нам поможет книга профессора И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля». По мнению ученого-филолога, в юморе Гоголя надо различать две фазы — низшую и высшую. Начинал он со смеха, не ставящего перед собой другой цели, кроме удовольствия неразборчивого свойства («большею частью все грубо и отзывается уличным»). К этому низшему юмору Мандельштам относит и «все выражения, взятые, правда, из народной речи, но не той, какою говорит народ в своих поэтических произведениях», а из языка обыденной жизни, из разговорного языка без фильтрации, и то «больше фабричных, мастеровых, городского люда»[[98]](#footnote-99). Под эту юрисдикцию попал и «Ревизор». По мере же того как эстетика Гоголя вырастала в ее духовном значении, он возвращался к своим старым сочинениям, приглушая их кричащие краски и вульгарность первых редакций, чтобы выиграть в художественности и не оскорблять развитый вкус своих читателей и зрителей. Таковы взгляды профессора Мандельштама, которые в той или иной мере разделяли многие оппоненты Мейерхольда в 1926 году (предрассудки в литературном деле живучи). Правда, аргументация их была не такая явно антидемократическая, как у гельсингфорсского профессора.

Споря с новыми и старыми блюстителями и охранителями в искусстве, чья критика не отличалась разнообразием, Мейерхольд, во-первых, доказывал, что исправления, которые внес Гоголь в позднейшие редакции «Ревизора», никак нельзя отнести только за счет случившихся с ним {135} внутренних перемен. Были и внешние причины, и очень основательные: Гоголь стал жертвой придирок николаевской цензуры и поддался уговорам благомыслящих друзей, призывавших его к умеренности («… мы даже находим указания, что многие поправки в рукописях Гоголя сделаны не его рукой»[[99]](#footnote-100)). Во-вторых, по поводу балаганности и уличности юмора Гоголя, удручавших Мандельштама и его единомышленников в двадцатые годы, Мейерхольд держался прямо противоположного мнения: в плебейской непосредственности, по-своему отразившей *демократизм улицы*, он видел одно из великих достоинств «Ревизора». То *осерьезнивание* комедии, к которому он стремился, отвергало всякую умеренность и церемонность, поскольку предметом исследования его полемического спектакля, при всей парадности формы, служил гоголевский город в дикости и низменности его существования.

И не случайно, что те купюры в поздних редакциях «Ревизора», которые Мандельштам всячески одобрял, увидев в них доказательство возросшей строгости Гоголя к своему письму в зрелые сороковые годы, Мейерхольд старательно восстанавливал по первоисточникам. Расхождения тут были по многим пунктам, как будто режиссер нарочно шел по следам профессора и раз за разом вступал с ним в спор (это тем любопытнее, что данных о том, читал ли Мейерхольд его книгу, у нас нет). Так, в качестве примера заботы Гоголя о лаконизме и тщательности отделки комедии Мандельштам указывает на вымарку целого куска в диалоге городничего с Лукой Лукичом, где речь идет об учителе риторики и его смешной привычке плеваться, едва только он заговорит о прекрасном: скажет и плюнет, скажет и плюнет, да так, что обчихает всех вокруг. В редакции Мейерхольда эта вымарка была восстановлена, и анекдот об учителе, несмотря на незамысловатую грубость его юмора, зазвучал в полный голос. И другой повод для спора. На той же странице Мандельштам писал, что, поняв неуместность фельетонного комизма в драматический для чиновников момент (они узнают о приезде ревизора), Гоголь убрал реплики, рассчитанные на «возбуждение смеха неразвитого зрителя»[[100]](#footnote-101). Имеется в виду как раз тот обмен репликами между городничим и Лукой Лукичом о страхе, рождающем галлюцинации, о сверчках в ушах, о бьющих барабанах и т. д., с которого {136} (как я уже писал в этой главе) *начинался* диалог в спектакле. Можно установить прямую закономерность: то, в чем Мандельштам видел измену Гоголя вкусу и нетерпимую вульгарность, для Мейерхольда, дорожившего богатством народных элементов в словаре «Ревизора», пусть не отвечавших требованиям благозвучия и благолепия и, более того, даже отступавших от норм грамматики, представляло незыблемую ценность, он брал Гоголя в его природной, прекрасной в своем хаосе языковой стихии.

Для эффекта просторечия, как антитезы книжности и интеллигентности (тон, в который часто сбивались актеры), в «Ревизоре» у Мейерхольда было много божбы и ругани. Этой краски хватает и у Гоголя, а театр еще от себя добавил. Когда перепуганный городничий произносил знаменитую фразу об унтер-офицерше, которая сама себя высекла, в аккомпанемент ей он три раза повторял: «Как бог свят!» В окончательном варианте комедии у Гоголя этих слов нет. Вы найдете их в одной из его черновых рукописей, но там они не повторяются. Мейерхольд эти слова подчеркивал, давал как бы крупным планом, и была в них истовость, надрывность, вне зависимости от абсурдности ситуации. Обращение к богу тех, кто его поминает, в комедии не имеет ничего общего с религиозностью, с христианской верой, и нет в нем духовного начала. Это обращение деловое, несколько даже фамильярное и сводится к какой-либо определенной практической задаче. Бог в «Ревизоре» у Мейерхольда — посредник, свидетель, поручитель с большим кругом обязанностей и возможностей. Купцы на него ссылаются: он может удостоверить, что подобного хапуги и обидчика, как их городничий, не знала земля («Ей-богу! такого никто не запомнит городничего»). Бобчинскому он нужен, чтобы чиновники поверили в то, что вместе с Добчинским они обнаружили ревизора-инкогнито («Он, он, ей-богу, он…»). Слесарша обращается к нему с безжалостной просьбой о мести и расправе, чтобы каналья городничий «околел или поперхнулся навеки». И даже у твердого в вере городничего, чаще всех других поминающего бога, отношения с ним деловые, если не сказать торгово-обменные, услуга за услугу: если бог ему поможет и ревизия кончится благополучно, он тоже не поскупится и закажет «такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О, боже мой, боже мой!» Не надо искать в этой мейерхольдовской сатире атеистической пропаганды в духе тех лет. Просто бог в обиходе гоголевского {137} города нечто сугубо земное, нечто, как сказали бы мы теперь, из сферы обслуживания.

Ругани в спектакле, впрочем, как и в пьесе, было еще больше, чем божбы. Ругаются в «Ревизоре», кажется, все чиновники и полицейские. Все у них наружу, ничего не припрятано, а слов ужасно мало (кроме как у городничего), и без вертящейся на языке и готовой на все случаи брани им нельзя обойтись, особенно в тех исключительных обстоятельствах, которые случаются в комедии. Как говорит сенатский обер-секретарь в гоголевской «Тяжбе» о явившемся к нему жалобщике: «Вся дрянь, какая ни есть на душе, у него на языке». Слова «мошенник» и «черт» часто мелькают в «Ревизоре», может быть, чаще, чем все другие слова. Не скрывая удовольствия, ругается Осип. С уничтожающей язвительностью, чуть придерживая дыхание, он повторяет слова неуступчивого хозяина трактира: мошенники, шаромыжники, подлецы, не смущаясь тем, что слова эти относятся и к нему; чтобы уязвить Хлестакова, он готов на такую жертву. У брани в «Ревизоре» есть то свойство, что она может принимать разное значение в зависимости от интонации. Иногда грубо-угрожающее, как в полицейском окрике Держиморды («Куда лезешь, борода?»), иногда раздумчиво-созерцательное и никого особо не задевающее, как в монологе Осипа («Черт побери, есть так хочется…»), иногда раздраженно-пренебрежительное, как у Хлестакова, наконец сообразившего, что его приняли не за того, кто он есть («Экое дурачье!»), иногда высокомерно-презрительное, как в словах того же Хлестакова о провинциальных пентюхах, иногда злобно-завистливое, хотя источающее мед, как у Земляники, иногда бесцеремонно-тяжеловесное, как у Ляпкина-Тяпкина («Отвяжитесь, господа»), и т. д.

Масса оттенков у ругательств городничего, причем поводы для этого самые разные: здесь и распекание низших и младших по праву единоначальной власти, и момент самоуслаждения на высшей точке торжества («Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми!»), и мечта о генеральстве и красной ленте («Вот что, канальство, заманчиво!»), и азарт, и игра кошки с мышкой (сцена с купцами и поражающее нас его словотворчество), и гнев, и голос отчаяния, когда катастрофа разразилась и в приступе ожесточения всем достается — и сосульке Хлестакову, и городским сплетникам, и ему самому, толстоносому и одураченному на весь христианский мир. Мейерхольд долго искал ритм для ругани в заключительном эпизоде комедии {138} и требовал, чтобы «ругань городничего пронизывала общее [действие]» (9 февраля 1926 г.), чтобы по нагнетанию она подготовила бы его безумие в финале. Ругань — хорошо заметная и очень необходимая эмоциональная краска в мейерхольдовском «Ревизоре».

Еще одно открытие на этих репетициях — *глаголы у Гоголя*. В привычном обиходе слово «глагол» имеет несколько значений. Есть, например, такой архаический оборот: жить по глаголу, то есть жить по-божески, по совести и согласию. Известна пушкинская строка в «Пророке», где власть глагола распространяется на всех нас, смертных. У Мейерхольда масштабы более скромные, для него глагол — понятие прежде всего грамматическое, часть речи, выражающая либо действие, либо состояние. В искусстве выискивания и отбора, *выламывания* и корректировки (а иногда изобретения по моделям, подсказанным языковой практикой) этого разряда слов, в искусстве их размещения и управления ими Гоголя трудно сравнить с кем-либо из классиков русской литературы XIX века — он всех превзошел. Об этом писал позже, в тридцатые годы, Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя», в которой мы найдем много мотивов, близких эстетике Мейерхольда. «Глаголы Гоголя — динамизаторы стиля», — сказано у Белого; у Мейерхольда эта метафора осуществляется.

Торопятся, настигая друг друга, глаголы в эпизоде «Господин Финансов», где городничий, в упоении вернувшейся к нему и теперь ничем не ограниченной власти, обрушивается на оробевших купцов. Его состояние иначе не назовешь, как эйфорией; это опьянение не от вина («Очевидно, что *после* этой сцены он хлебнет мадеры», — говорил Мейерхольд), это пир победителя, который может себе позволить все, что ему вздумается; у купцов же выбора нет, поскольку они оказались в таком стесненном положении. Надо также иметь в виду, что в монологе городничего по замыслу театра больше озорства, потехи и самодурства, чем угрюмости, фельдфебельства, злой воли. Он, одержавший верх, может себе позволить некоторую снисходительность; не зря он говорит, что не памятозлобен. Вся сцена строится на игре, и притом такой, что у зрителя должно быть чувство, будто городничий гарцует на коне («иллюзия, что верхом»). Для остроты игры понадобился еще оттенок юродства, в котором смешались намеренное притворство и некоторая странность, доставшаяся Сквознику-Дмухановскому от природы. На этом фоне и звучат глаголы, внушительные, увесистые и вместе с тем {139} веселые: «*сделаешь* подряд», «*обдуешь* казну», «“Отче наш” не *знаешь*, а уж *обмериваешь*», «Шестнадцать самоваров *выдуешь* в день, так оттого и *важничаешь*», «Да *я плевать…*» и пр. Глаголы — усилители, ускорители, взрывные точки действия. Репетируя эту сцену, Мейерхольд напоминал актерам: «Глаголы, акценты только на глаголах» (21 октября 1926 г.).

Гарина в сцене в гостинице он просит не терять чудесный глагол «пересказывать» — его «надо *и‑ых* как сказать», Фадеева — Осипа в той же сцене он учит купаться в глаголах, пререкаясь с Хлестаковым, он «в задор вошел, его подмывает, ему интересно нагромождение глаголов» (6 марта 1926 г.). От чиновников в эпизоде «Взятки» он требует, чтобы первые слова: «Честь имею…» они говорили тихо («почти ничего нет»). Зато потом, когда пойдут глаголы «рекомендоваться», «представиться», в голосе должна быть четкость, публика должна это услышать. Он выбирает глаголы, которые от соседства с другими словами становятся несуразно смешными. Например, городничий спрашивает у почтмейстера, нельзя ли письма, поступающие к нему в контору, по случаю исключительных обстоятельств у них в городе «*немножко распечатать и прочитать*». Как будто у этих глаголов есть мера и степень нарастания. Тем же наречием пользуется и Осип — на вопрос городничего, спит ли Хлестаков, он отвечает: «*Немножко потягивается*». Тоже хорошо рассчитанное сочетание слов и очень подходящий для кейфующего Хлестакова глагол. От внимания Мейерхольда не ускользнул ни один глагол с таким двойным смыслом.

Понять юмор глаголов в «Ревизоре» — это целая наука, тем более что иногда они бывают окрашены в драматические тона. Вспомните реплику городничего в эпизоде «Беспримерная конфузия», когда тайна ревизора вышла наружу и туман рассеялся: «*Воротить, воротить* его!» — он дает команду по инерции, еще в своей наполеоновской манере, и Мейерхольд замечает, что слова эти должны «повиснуть в воздухе, как во сне Макбета» (20 апреля 1926 г.). А гордая реплика Хлестакова по поводу дела Добчинского «очень тонкого свойства»: «Пусть *называется*». Это говорит не просто важный чиновник из Петербурга, это само олицетворение державной власти, правда, на пределе, уже близком к Поприщину. А почтмейстер с его раздвоением личности: голос благоразумия его предостерегает — воздержись, не касайся письма Хлестакова, а дурной, чертов голос науськивает и нашептывает: «*Распечатай,* {140} *распечатай, распечатай*!» Тоже шекспировские страсти с последующей конфузно-комической разрядкой. Не все глаголы, о которых мы говорили здесь, сохранились в окончательной редакции «Ревизора», замыслы Мейерхольда не всегда находили вполне соответствующее им воплощение. Но значение гоголевских глаголов он объяснил нам, как никто другой до него.

Несколько последних штрихов. Они касаются междометий и пунктуации в тексте «Ревизора». Со школьных лет мы знаем реплику Добчинского: «… это я сказал: “Э!”» В справочниках по языку восклицание Добчинского приводится как классический пример междометия, то есть той части речи, которая в форме звука служит нам для выражения чувств. Правда, Д. Н. Ушаков еще в 1913 году писал, что междометия «только по своему происхождению отличаются от слов, а по употреблению могут являться вполне в роли слов»[[101]](#footnote-102). Что это так, доказывает опыт Мейерхольда; он щедро пользовался междометиями в своей редакции «Ревизора» уже по одному тому, что иначе не мог бы справиться с новыми лицами, введенными в действие комедии. Только мимики, при всей ее выразительности, ему было недостаточно, нужно было еще слово или его подобие. Мы знаем, какое значение он придавал роли Заезжего офицера — безмолвного спутника Хлестакова, и, чтобы спасти его от немоты, дал ему право говорить *звуками*, условными знаками чувства. На одной из репетиций Мейерхольд сказал, что роль Заезжего офицера «замечательна тем, что, кроме “мда”, он ничего не говорит, что эти “мда” он произносит на столько интонаций, что всякий скажет “ловкая штука”, все это такими мычаниями… Он мрачен, очень сумрачен, молчит, молчит» (13 апреля 1926 г.). И вдруг промычит, и в бессвязности звуков откроется много самостоятельных значений. (В дальнейшем Мейерхольд ввел в роль Заезжего офицера также целые фразы.)

Язык междометий нужен Мейерхольду не только для сочиненных им персонажей, он нужен и в некоторых массовых сценах, где помимо диалога, движущего сюжет, важен хорошо обозначенный фактор среды, ее синхронная реакция, наглядное и одновременное смыкание причин и следствий. В эпизоде «Торжество так торжество» после слов городничего о предложении Хлестакова, по режиссерскому {141} плану, раздавались голоса гостей: «А», «А», и Мейерхольд просил, чтобы в этом звучании хора участвовали женщины: «Женские голоса очень нужны. Они дают такое всплескивание» (20 декабря 1925 г.). Далее, по плану, перед приходом почтмейстера должна была быть «тишина, пронизанная звуками “тсс”, “тсс” и цыканьем». В эту атмосферу торжественного оцепенения с частыми глухими всплесками врезался голос почтмейстера с его «удивительным делом». Прием *звучащего фона*, то есть зафиксированной в звуке реакции не получивших слова участников действия, Мейерхольд применял и во многих других случаях. Любопытно, что идея стонов городничего возникла у него из авторской ремарки о страхе, лишившем голоса хитроумного Антона Антоновича после сцены вранья. Он мычит, заикается, трясется всем телом и ничего не может выговорить, кроме протяжного «А‑ва‑ва‑ва». Стоны — те же междометия с очень подчеркнутой окраской чувств, в этом случае близких к патологии.

И, наконец, знаки препинания, то есть знаки торможения, пауз, предусмотренных препятствий, перемен ритма в потоке движения речи, поясняющие ее смысл, степень ее интенсивности, характер ее интонаций и т. д. Никакими пособиями для изучения пунктуации у Гоголя театр не располагал, — да существуют ли они вообще? Были отдельные замечания, например, по поводу пристрастия Гоголя в его разветвленной, со сложными соподчинениями, фразе к точке с запятой и двоеточию. Но это целиком относится к его прозе. А в «Ревизоре» иная система управления словами, диктующая свой ритм; уловить его не просто, хотя бы из-за искажений, которые внесли в текст комедии недобросовестные переписчики и издатели. Однако, если бы в результате усилий текстологов удалось восстановить пунктуацию такой, какой она была у автора, мог ли бы ее сохранить театр, испытавший на себе влияние поэтики Маяковского с его резко видоизмененной грамматической структурой («типографским перемещением печатных строк» он «добивается нового ритма»). Слово Гоголя для Мейерхольда нетленно, оно не знает износа и старости, но связь между словами, их смысловые отношения и оттенки, их темпо-мелодию, их форму взаимозависимости он считает себя вправе менять применительно к требованиям века и в этом видит одно из условий жизни классики во времени.

Он убежден, что текст печатный и текст ролей никогда не бывают адекватными: «Вы читаете роль, там запятая, {142} а там нужна точка. Еще никто не придумал верных знаков препинания. Приходится самим расстанавливать. Нелепость иначе невероятная. Лучше совсем без знаков печатать пьесы» (29 января 1926 г.). Слово написанное и слово звучащее — разные виды искусства. Гоголь это понимал лучше других драматургов, лучше, чем его предшественники, но предугадать ритм звучащей речи вперед на столетие и он не мог. У пунктуации, которую Мейерхольд предлагает на репетициях «Ревизора», есть свои особенности. Он, например, просит не выражать многоточий («просто делить текст четкими паузами»), поскольку стремление театра к прозрачности текста не терпит никакой расплывчатости. Разговорной речи «Ревизора» он пытается придать еще большую разговорность: распространенному периоду он предпочитает короткие, на едином дыхании, фразы, и точек, круто обрывающих реплику, у него больше, чем подчеркивающих плавность и округлость фразы точек с запятой. Он дорожит энергией и динамикой слов, но без патетики восклицаний; у его восклицаний либо оттенок юмора, каверзы, забавности, либо, напротив, такой драматизм, который вызывает шок и онемение.

В тексте «Ревизора», пожалуй, не осталось ни одной фразы, мимо которой прошел бы Мейерхольд. В январском докладе 1927 года в Ленинграде он вспомнил о том, что Гоголь просил Щепкина «выговаривать твердо всякое слово, простым, но пронимающим языком». Значит, шлифовки, выразительности, легкости слога ему еще мало, словом надо еще *пронять* слушателя. Разъясняя свою мысль, Гоголь приводил сравнение: *пронимающий* язык — это вроде языка начальника артели, когда тот попрекает своих работников «в том, в чем действительно они провиноватились». И должность постановщика «Ревизора», вслед за его автором, тоже такая, он обязан быть строгим к тем, кто действительно провиноватился перед судом совести и истории.

## Среда обитания

### 1. Выбор художника. Красота и безобразие

На афише, оповещавшей о премьере «Ревизора», в качестве художника спектакля, чьему ведению подлежали «костюмы, грим, вещь, свет», был назван В. П. Киселев, уже однажды работавший с Мейерхольдом («Мистерия-буфф», 1921) и теперь появившийся у него в театре в конце {143} репетиций. Этому окончательному выбору Мейерхольда предшествовала драма с участием нескольких сменявших друг друга художников.

Особенно драматично сложились отношения театра с В. В. Дмитриевым, художником, связанным с Мейерхольдом еще с юных лет, со времен Студии на Бородинской, и в 1920 году оформившим в футуристическом духе его спектакль-манифест «Зори». При всей импульсивности оценок Мейерхольда, не отличавшихся последовательностью, он неизменно ценил ясный талант Дмитриева, хотя их сотрудничество длилось недолго. Весной 1925 года Дмитриев приехал в Москву из Ленинграда по вызову Мейерхольда, чтобы обсудить постановочные принципы и сценическую форму задуманного им «Гамлета». Несколько дней, проведенных вместе, оставили глубокий след в жизни художника. «После того как я увидел Ваш театр, Мариинская сцена мне противна… в голове “Гамлет” и, главное, Мейерхольд вообще»[[102]](#footnote-103). Между тем «Гамлет» не значился в планах театра и относился к далекой и пока туманной перспективе. На очереди был «Ревизор».

В начале лета того же 1925 года театр заключил с Дмитриевым договор, по которому к концу августа он должен был представить эскизы костюмов и декораций для «Ревизора». В такой до предела сжатый срок уложиться было трудно. Время шло, и Мейерхольд, по праву заказчика, расторгнул договор. Удар был тяжелый, но Дмитриев продолжал рисовать эскизы костюмов и «всего прочего» к «Ревизору» для собственного интереса, правда, с тайным умыслом когда-нибудь в будущем оправдать себя в глазах Мейерхольда. Над оформлением «Ревизора» работал другой художник — Шлепянов; но когда летом 1926 года он ушел из театра, что вскоре стало известно из газет, Дмитриев почувствовал себя вправе обратиться к Мейерхольду.

Всеволод Эмильевич сразу и сочувственно отозвался, и вдохновленный художник 16 сентября 1926 года послал в театр семь листов с эскизами для «Ревизора», особо упомянув, что в цвете костюмов стремился к скромности и темным земляным тонам. Составители тома писем в комментарии отмечают, что «эскизы, присланные Дмитриевым, понравились Мейерхольду, но использовать их в спектакле он уже не смог»[[103]](#footnote-104). Если дело обстояло именно {144} так, то непонятно, почему Мейерхольд не сообщил Дмитриеву об упущенных сроках. А он не сообщил!

Письмо Дмитриева, датированное 23 октября, начинается словами: «Рву на себе волосы, не имея никаких известий от Вас. Я так разнесся на “Ревизора”, что забыл все дела и занимаюсь лишь театром для себя»[[104]](#footnote-105). Попутно он посылает еще новые эскизы, убежденный, что «характер фасонов в основе найден». И снова следует признание, что из всех работ, которыми он мог бы заняться, только «Ревизор» ему интересен. Дождался ли Дмитриев ответа, я не знаю. Что же касается его эскизов, то они, я думаю, пригодились театру, так сказать, ассоциативно, по схожести затронутых мотивов.

Еще более трудные испытания ждали И. Ю. Шлепянова, непосредственно участвовавшего в репетициях «Ревизора» с осени 1925‑го до весны 1926 года, в те месяцы, когда абстракция постановщика приобрела очевидные черты материальности. Как и Дмитриев, Шлепянов был учеником и единомышленником Мейерхольда и, видимо, пользовался его расположением, если стал художником трех предшествовавших «Ревизору» спектаклей — «Д. Е.», «Учителя Бубуса» и «Мандата». Мейерхольд предусмотрел форму своего «Ревизора» во всех возможных измерениях: пространство, отведенное для игры, система вкатных площадок, эллипсоидное устройство сцены, ее меблировка, цветовая гамма в костюмах, световые перемены и пр. Чтобы перевести стратегический план режиссера в зримое движение спектакля, нужна была немалая изобретательность и талант конструктора, которым уверенно владел Шлепянов. На протяжении долгих недель он создавал *предметную видимость* нового «Ревизора», от выбора грима для действующих лиц до фасона их обуви, от сервировки праздничного стола до компоновки массовой сцены подношений купцов («плывет гастрономический магазин»), выполненной в щедрой манере фламандских натюрмортов, от зарисовок моделей в музеях до поисков мебели в комиссионных магазинах. И хотя режиссер далеко не все принимал из того, что предлагал Шлепянов, его роль в постановке «Ревизора» не вызывает сомнений.

Почему же он не довел свою работу до конца и в октябре — ноябре 1926 года, когда в Москве шли последние репетиции спектакля, оказался в Бакинском рабочем театре, вдали от столичных бурь? По словам С. Дуниной, автора {145} вступительной статьи к книге, посвященной Шлепянову, он «никогда не рассказывал о причинах и поводах, заставивших его вместе с группой молодых актеров уйти из театра, не рассказывал потому, что причины были не в творческих разногласиях, а в человеческих, душевных»[[105]](#footnote-106). Возможно, так оно и было, о трудном характере Мейерхольда и его нетерпимости пишут такие надежные свидетели, как Эйзенштейн и Ильинский. И все же я думаю, что драма неприятий и разрывов с художниками, работавшими для «Ревизора»[[106]](#footnote-107), имела и другие, принципиальные основания.

Среди них, прежде всего, — тема авторства. Трудность режиссерской задачи Мейерхольда была *трудностью избытка*; для каждого случая он знал несколько решений, и из богатства возможных вариантов ему надо было выбрать один-единственный и окончательный, помня при этом, что чистое отрицание, прием от противного («До нас играли рыжим, а мы делаем черным. Блондина даем шатеном») непригодны как принцип творчества сам по себе, вне общих позитивных идей. Он проверял эти идеи в общении с труппой и легко расставался с ними, если они оказывались замысловатыми, громоздкими, неудобными для технического исполнения. Не раз при этих пробах и монтировках у него возникали сомнения, и он не скрывал своей тревоги от актеров. Он не щадил своей репутации мэтра, но, однажды нечто выбрав и на чем-то остановившись, не хотел делиться своим авторством, потому что свято верил в свою революционную роль в истории русского театра и брал это привлекавшее его бремя целиком на себя. Особенно ревниво он относился к тем разделам режиссуры, которые мы объединили в этих заметках современным понятием — среда обитания, то есть к *овеществлению* гоголевского слова, к наглядности быта в комедии. Это была его стихия, и он оберегал свои открытия в пространственно-архитектурном решении сцены.

Когда-то в 1907 году, еще в театре Комиссаржевской, он поставил пьесу Ф. Сологуба «Победа смерти», и в списке его режиссерских работ значилось, что в оформлении {146} этого спектакля *план* принадлежит ему, а выполнение Попову. Потом, когда он работал с Головиным, Сапуновым, Судейкиным, Бакстом и другими художниками, такого деления на сочинительство и исполнительство не было, и возродилось оно уже в послереволюционные годы: теперь в числе разработчиков планов Мейерхольда значились молодые Дмитриев, Дейнека, Кукрыниксы. А в «Ревизоре» афиша представляла Мейерхольда как *автора спектакля*, причем точно указывалось, что подразумевает это авторство. Начинался перечень с проекта художественного оформления, и далее следовали мизансцены, биографии персонажей, построение новых фигур, речь, акцентировка, ритм, размещение музыкального материала, свет, немая сцена — в общем, разъятая на многие составные части плоть спектакля.

И вторая, еще более важная, тема — общеэстетическая. Абсолютизм Мейерхольда задел права художника, но обойтись без него театр все-таки не мог. И нужен он был не только для технических разработок, для конструкторства в пределах уже намеченных чертежей. Так, например, идея двух попеременно движущихся площадок потребовала помимо инженерного и чисто эстетического решения в материале, чтобы использовать те выгоды, которые может дать театру меняющаяся перспектива и связанная с тем планировка пространства (наклон пола). Или образ трельяжа, служащего рамой для действия, — сперва он был задуман как фон для сцены вранья («чтобы плетению хлестаковской лжи соответствовало какое-то блестящее плетение этого трельяжа»). Потом, видимо, испугавшись нарочитости этой аналогии и декоративности в духе Сомова, он отказался от трельяжа в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки». Остался трельяж в эпизоде «Торжество так торжество», где площадку, на которой тесно расположилась толпа поздравителей, обрамляла изящная узорчатая решетка, не очень бросающаяся в глаза, но настолько заметная, что критика назвала ее рисунок беспокойно-барочным. И здесь тоже нужен был художник, как нужен был и для того, чтобы каждая вещь, попавшая на сцену, жила своей особой жизнью, как будто у нее «есть нервы, есть спинной хребет»[[107]](#footnote-108), и чтобы из сочетания этих немногих, но тщательно отобранных, красивых вещей с гоголевскими героями возник мир-паноптикум, угнетающий своим безобразием. Кому же из художников Мейерхольд мог {147} доверить эту трудную задачу, соединившую в себе прошлое и настоящее, опыт русской художественной культуры XIX века и беспрецедентное, порывающее с традицией сценическое истолкование Гоголя?

Нам понятно, почему ему не пришлись по вкусу эскизы, предложенные Рабиновичем. Можно также понять, почему Мейерхольд не стал удерживать Шлепянова. В этом случае нам поможет старая статья А. Гвоздева, где говорится о прямой причастности Шлепянова к революции в театре, изменившей характер его изобразительности. «Если Мейерхольд в свое время при создании сценических картин нашел блестящего сподвижника в лице А. Я. Головина, то теперь, — писал Гвоздев, — при создании сценической динамики нового театра его сотрудником был не менее талантливый И. Ю. Шлепянов. Но его талант, конечно, иной по содержанию, так как он моложе и тем самым ближе к инженерному мышлению художников XX века…»[[108]](#footnote-109) Возможно, что это инженерное мышление, еще недавно близкое Мейерхольду, теперь, в «Ревизоре» с его новым пониманием эстетических задач театра, стало помехой для их сотрудничества. На одной из репетиций «Ревизора» Мейерхольд сказал: «Мы будем изобретателями, но как-то будем держать и академическую сторону», мотивируя тем, что у них впереди Лермонтов и «Гамлет». Академизм здесь надо толковать как широту художественных связей прошлого с настоящим.

Труднее понять, почему он пошел на разрыв с Дмитриевым. Ведь если судить по сохранившимся эскизам, не участвуя в репетициях, он ближе всех других подошел к замыслу Мейерхольда: глухие, ненавязчивые тона, утрировка без крикливости, чувство истории без прямого повторения ее образцов. Так из-за чего оборвались их деловые отношения? Из‑за проволочек, нерадивости, нарушения сроков договора? Могло ли так быть? Здесь мы вступаем в область догадок, поскольку не располагаем необходимыми документами. Может быть, Мейерхольд осенью 1926 года так зримо, в лицах и красках, представлял свой, до последних мелочей обдуманный спектакль — до тюбетейки купца Абдулина и деревенской поддевки слесарши, — что ему уже не понадобилась выдумка Дмитриева? Может быть, ему мешала память о «Зорях», программном спектакле, за шесть лет ставшем далекой историей, — «Театральный Октябрь» хотя еще существовал, но все заметней {148} клонился к упадку. А может быть, на последней стадии затянувшихся репетиций ему нужен был непредвзятый взгляд со стороны, суждение сведущего человека, который ничего не знал о его планах и теперь мог охватить их сразу, целиком, чтобы в интересах гармонии дать окончательный рисунок предметному миру у Гоголя, найти то, что было затемнено либо нарушало стройность общей картины. Время для таких поправок еще оставалось. И режиссер предложил В. П. Киселеву быть художником «Ревизора».

В выборе художников у Мейерхольда бывали неудачи, но не было случайностей. С самого начала он знал, чего хотел. С «Ревизором» обстояло иначе. Известно, что поначалу в режиссерских комментариях Мейерхольда постоянно мелькал образ запущенного аквариума, где «еле копошатся какие-то гады, тритоны, слизь какая-то», отсюда шел цвет задуманного спектакля: сумрачно-зеленый, тускло-бутылочный, казенно-мундирный. В общем, черт знает какая глушь и замызганность, какие задворки жизни. В этом направлении дикости и безобразия он много что придумал, а потом в разгар репетиций вместо мутно-сизой плесени стал искать в цвете *сияющую пестроту*. Так он предложил художнику Зандину для уже упомянутого нами трельяжа взять «золото, белое с золотом, голубое, может быть, какие-то эмали, цветные стекла, кусочки зеркала, гирлянды» (25 августа 1926 г.), используя мотивы рококо или лжеготики (faux gothique), хотя лжеготика слишком мрачна для той высвеченной гаммы красок, на которой он в конце концов остановился. Это была полная смена вех, смена курса, поставившая в тупик многих последователей Мейерхольда. Он хорошо это понимал и говорил актерам в связи с композицией немой сцены: «Если у меня есть некоторые отклонения от прежнего, то я ведь в стадии нахождения, в процессе работы, я диалектически подхожу — в том периоде была правда, теперь ложь, и обратно» (6 марта 1926 г.). И, может быть, в этой диалектике непредсказуемых перемен и заключалась первопричина его драматических отношений с художниками.

В какой момент произошел его поворот от уезда к столице — установить нелегко. Да и был ли этот момент? Не правильней ли предположить, что Мейерхольд выбрал петербургскую респектабельность в итоге постоянных размышлений на репетициях? Очень уж стесняла его фантазию, идущую от гоголевской гиперболы, провинциальная убогость и дремота; ему нужны были масштабы империи, {149} а здесь был патриархальный Миргород первых десятилетий прошлого века. Он начал с отрицания.

В записях Коренева приводятся слова Мейерхольда, сказанные на репетиции 9 февраля 1926 года: «Мы не можем не вспомнить Добужинского, Кустодиева, Лансере, Бенуа. Они очень хорошие мастера, сами широко культурные люди, но благодаря отличному от нас отношению к данному явлению они нам не подойдут. Ему сегодня заказывают купеческий [далее в оригинале пропуск, — видимо, “интерьер”. — *А. М*.] середины XIX века, а завтра — какой-нибудь графской усадьбы XVIII столетия, и его интересует не столько то, что это купеческий или помещичий, сколько на синем какая-нибудь прекрасная красного дерева мебель в стиле ампир. И его работа сводится исключительно к исканию сочетания медного самовара и голубых чашечек с каким-нибудь там узором, и золотой апельсин». Тон Мейерхольда на этот раз не запальчивый, не разносный, он отдает должное красоте, ласкающей взгляд («Эстетически это всегда очень вкусно»), но принять ее отказывается, потому что она застревает у поверхности явлений и ее сфера — быт в его мелочах («На диване какое-нибудь легкое шитье, цветные ширмы, подлинная кованая какая-то тридцатых годов люстра, свечи»). Мейерхольд против поклонения красоте как автономной ценности, изъятой из условий времени. В самом деле, если «Зори» так скоро ушли в прошлое, что сказать об интерьерах Бенуа и Добужинского десятых годов! События революционных лет спутали хронологию, оборвав на какой-то срок нить преемственности, и мы теперь, спустя полвека, способны оценить с гораздо большей объективностью красоту композиций «Мира искусства» и близких ему художников. Почему же Мейерхольд вспомнил о них в такой бурный час истории?

Объяснение может быть одно — его увлечение искусством лозунга, митинга и сиюминутного эффекта выдыхалось, ему прискучили живгазетность и синеблузность даже в форме монументальных конструкций. Пройдет еще десять лет до того дня, когда в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» он скажет, что конструктивизм с его философией целесообразности и культом машины «чувства человека меньше всего принимает во внимание»[[109]](#footnote-110). В 1926 году он так не думал, но чисто инженерных методов или, пользуясь современным языком, дизайнерства, {150} то есть эстетики в ее утилитарных формах, ему и тогда было мало, хотя он гордился механической частью установки «Ревизора», по его плану разработанной К. Состе. Это была важная, но только одна сторона композиции гоголевского спектакля, связанная с организацией движения и мизансценировкой. А все другие стороны?

Какую выбрать для них форму? Время действия в «Ревизоре» примерно то же, что и в «Маскараде», ему кажется, что из этой временной близости, если держаться рамок истории, можно извлечь некоторый урок. Когда-то в «Маскараде» он показал трагедию в раме праздничности, там красота служила *фоном* для действия, здесь она может послужить *контрастом*, столкнув впрямую эстетику с безобразием. 3 января 1927 года, на диспуте о «Ревизоре», он сказал, что эпоха, взятая Гоголем в комедии, имеет как бы два аспекта — один каторжно мерзкий и палаческий и другой, отмеченный тонкостью и величайшим вкусом: «Когда мы наталкиваемся на русский ампир николаевской эпохи, мы поражаемся его красотой»[[110]](#footnote-111). Потом кто-то из участников диспута его спросил, для чего он обставил дом городничего с такой изысканностью, и он ответил: «Чтобы эти скоты могли помещаться на такой мебели». Постепенно на репетициях складывалась формула Мейерхольда: если показывать «*это чудовищное*», то для разительности контраста «именно нужно в такой *прекрасной обстановке*». Выигрыш при такой композиции выйдет далеко за границы эстетики и обзор у сатиры Гоголя станет всероссийский.

Нелегко поверить, что это говорилось всего несколько лет спустя после гневного обличения рутинного театра для гурманов, украшавшего свою сцену музейными редкостями. Зачем это коллекционерство, спрашивал тогда Мейерхольд, если во власти театра любые метаморфозы: из тряпок и стекляшек он может создать богатую видимость на всякий вкус. Более того, современному искусству, тяготеющему к динамическим и конструктивным формам, и такая видимость не нужна! Прочитайте выступление Мейерхольда на первом понедельнике «Зорь» в 1920 году с его апологией плаката и поношением старозаветной декоративности. И вдруг по случаю «Ревизора» восстанавливается в правах натура в ее высоких образцах, разыскивается старина в музеях и антиквариатах, появляется дорогой хрусталь, какой-то створчатый елизаветинский шкаф из {151} карельской березы, какой-то чубук из коллекционного фонда и т. д., и С. Э. Радлов не без колкости пишет, что «театр революционного режиссера с шумной мотоциклетки перешел в коляску на мягких рессорах»[[111]](#footnote-112). Что же, это движение вспять, возвращение к десятым годам? Мейерхольд отвергает такие упреки, доказывая, что внушительность столичного ампира ему нужна как вещественное доказательство того, что в каждом образе «Ревизора» есть «отражение петербургского чиновничества того времени»[[112]](#footnote-113), то есть как конкретность, неотъемлемо принадлежащая той социальной среде николаевской России, к которой он обратился поверх гоголевского сюжета.

Работая над конструкцией «Ревизора», Мейерхольд искал материал, который мог быть нейтральным, как «сигнал проходящего трамвая», и вместе с тем вызывал бы ассоциацию с эпохой, — и так открыл красное дерево. Правда, краснодеревщики не раз участвовали в его постановках головинского цикла предреволюционных лет, но там красота этой мебели служила рамой для трагедии и ее монументальных форм, здесь же в холодной музейной застылости она противостояла мерзости и уродству жизни гоголевского города.

По композиции Мейерхольда получалось, что люди и вещи в «Ревизоре» находятся как бы в состоянии постоянной вражды, что на их несовместимости строится игра. Люди — дрянь, не поднявшиеся над животными инстинктами, и вещи ювелирной отделки, в добрых традициях русского классицизма, по возможности подлинные, поскольку «подлинное на сцене производит впечатление благородства» (9 ноября 1925 г.). Значит, «Ревизор» нуждается в благородстве форм! Никаких сомнений как будто нет! И все же Мейерхольд задает себе вопрос — выражает ли эта идея противопоставления низменного человека совершенству окружающих его вещей дух и смысл сатиры Гоголя? Или, скажем так, можно ли этот контраст взять как основу всей композиции? Он настолько хорошо знал Гоголя, что не мог не помнить известного описания Собакевича в «Мертвых душах». И фрак на нем медвежьего цвета, и походка медвежья, и обстановка дома медвежья! Он сам со своей неуклюжестью и громоздкостью как бы продолжается в своих вещах. Нельзя считать этот прием олицетворения случайным для Гоголя, ведь и в «Ревизоре» у человека {152} и окружающих его вещей помимо контраста есть и сродство. Как же тогда быть?

Чтобы устранить это противоречие, Мейерхольд нашел такой выход: *общие планы*, где сходятся многие участники действия, он обставил с разнообразием красок, не уступавших по блеску и изяществу Бенуа и Добужинскому, правда, с упором в своих красивых композициях на асимметрию, смещенные ракурсы и изломанные линии, например в мебели; и параллельно с тем *частные планы*, касающиеся каждого лица и его особенностей, — здесь вещи были незримо связаны с их хозяевами, отражали и продолжали в материальной форме их характерные свойства. В эпизоде «Торжество так торжество» он тщательно инсценировал обряд подношений по случаю празднества в семье городничего. Парад вещей сам по себе его не интересовал, ему важно было, чтобы подарки были в «характере дарящего». На репетиции он рассуждал: «Судья, ясно, не может принести ничего другого, кроме кобелька. Добчинский принесет игрушку, может быть, паяца, который щелкает тарелочками, и сам заинтересуется игрушкой. Это не как “шутки, свойственные театру”, а как большая акцентировка характера, большой акцент к характеристике» (9 февраля 1926 г.). Так в предметном мире мейерхольдовского спектакля благородство внешних форм уживалось с характерностью портретов, в редких случаях забавно шутливых, чаще резко сатирических.

### 2. Теснота. Люди и вещи. Костюмы и характеры

Несколько слов об установке, служившей фоном для действия. Какой она была в натуре, можно судить по рисунку-чертежу, опубликованному в 1927 году.

Перед нами сплошная, имеющая форму дуги, стена, отливающая тусклым блеском красного дерева, с пятнадцатью дверьми, украшенными хрустальными ручками, — дверьми, смотрящими в зал и ведущими неизвестно куда, обещая даже искушенным зрителям что-то еще невиданное. Мейерхольд так и говорил, что эта непривычная конструкция настроит публику «в сторону ожидания. Что-то ждет нас»[[113]](#footnote-114). Хитрость устройства заключалась в том, что три центральные двери в нужный момент превращались в ворота, откуда появлялись и куда потом возвращались выездные площадки — вытянутые четырехугольники, расширявшиеся {153} по направлению к зрительному залу. В книге Э. Гарина указываются размеры этих площадок: широкая сторона — 4,5 метра, узкая, уходящая в глубь сцены — 3,2, глубина площадки — 3,8. На скупо отсчитанных метрах, где продолжалась жизнь, начатая за сценой и теперь как будто застигнутая врасплох, шла игра в «Ревизоре». С чем только не сравнивали мейерхольдовские площадки, откуда только не вели их происхождение! Назывались, например, тоже стиснутые на узком пространстве ярмарочные представления, запечатленные в живописи XVI и XVII веков, групповые сцены на старинных вазах из фарфора, и далее, шагая из истории в индустриальную современность, — железнодорожные платформы, усеченные театром в объеме… Какой-то шутник нашел у этих площадок сходство с подносом, выезжавшим по рельсам на сцену с готовой сервировкой. Все это, разумеется, домыслы и юмор. Тесноту придумал сам Мейерхольд — как один из главных композиционных принципов своего спектакля. И если у него были по этому поводу какие-то ассоциации, то в первую очередь связанные с кинематографом, в его ранний час еще далеким от широкоформатности. Всеволод Эмильевич прямо так и признал в своей экспликации: «Вроде того, как в кино… там очень тесно, но смотреть это нисколько не мешает». Актеры в пределах этого резко сфокусированного плана «могут показывать что угодно». В его театре обычно играли на широком пространстве, теперь, говорил он, «будем играть на маленьком, сидя в кресле или на столе, или лежа на постели, или сидя на диване»[[114]](#footnote-115). Но мы ничего еще не сказали о том, зачем ему понадобилась теснота. Первая причина была насущно-практической: поставить актеров в такие условия, при которых водевильность или фельетонность в их игре стала бы невозможной.

Водевиль — жупел, мучивший Мейерхольда с первых дней репетиций. Он был убежден, что «Ревизор» на протяжении всей его, тогда девяностолетней, истории наибольшие потери понес от легкомыслия и поверхностности актеров, не пошедших дальше анекдотической стороны сюжета. По этой теории ошибка в традиционном понимании Гоголя началась с ритма, с беготни и суеты, с беспрерывного движения без пауз, с вихря подскоков, припрыжек, танцевальных па, с беспечной атмосферы хитроумных проделок в духе французской авантюрно-бытовой {154} комедии, исключающей какой-либо драматический элемент. Мейерхольду же, чтобы восстановить могущество сатиры Гоголя, нужна была серьезность. Обратимся снова к его словам: «Мы будем подходить к каждому движению, как к серьезному… Когда вы будете на площадке в четыре на пять аршин, где ни встать, ни сесть, ни повернуться, то вы по необходимости переведете свою игру на величайшую серьезность» (9 марта 1926 г.). Здесь серьезность — синоним обдуманности и неторопливости, необходимого условия общения с партнером при такой скученности.

На протяжении всех послереволюционных лет поиски Мейерхольда шли преимущественно в направлении острой динамики в движении и шекспировских просторов в пространстве сцены. Теперь помимо динамики ему понадобились покой и равновесие и помимо простора — наивозможная концентрация действия на площадках, где происходила игра («тесно, тесно, чтобы все было собрано»). Примерно за два года до того, в «Учителе Бубусе», была широта, как будто предназначенная для балетного представления, и люди, рассеянные в пространстве сцены; напротив, в «Ревизоре» люди в большинстве эпизодов были сбиты в кучу, по недвусмысленному определению Мейерхольда, как «сельди в бочке». Убрав широту и очертив линией света каждую картину в ее замкнутости и конечности, Мейерхольд построил игру на крупных планах, резко обозначив лица и вещи на сцене.

В одном из самых многолюдных эпизодов спектакля («Торжество так торжество») собралось на сцене человек тридцать, и, чтобы разместить их, Мейерхольд придумал ступенчатую композицию на нескольких уровнях. Гости приходили с подарками, отдавали их хозяевам и потом со стульями в руках отправлялись к назначенному им месту. Разыгрывалась пантомима по такому плану: «Стулья и руки. Когда городничий говорит: “Прошу садиться”, стулья втискивают, куда только есть возможность втиснуть. Теснота» (14 апреля 1926 г.). Перед нами была — благодаря сдвинутому масштабу — четко сгруппированная разношерстная, разноликая, раздираемая завистью и враждой компания, каждый на свой манер, каждый в своей характерности, и вместе с тем все эти гоголевские штатские и военные с их дамами, взятые в массе, в компактности и слитности, были похожи друг на друга, как близкие родственники. Стоило приглядеться к их внешности, вплоть до манеры стрижки, к покрою их одежды, связанным с эпохой, к доминирующим в толпе краскам, чтобы {155} убедиться в том, что, несмотря на заметную градацию в сословии и звании, они образуют одну неделимую общность. Не зря Кугель, извечный хулитель Мейерхольда, в статье, демонстративно озаглавленной «В защиту», писал, что скученность в «Ревизоре» дает «впечатление исключительной силы — словно все страсти, все пороки, все лицемерие, вся зависть, все ненавистничество, и глупость вся, и трусость, и злорадство собраны в кулак»[[115]](#footnote-116). Мы знакомились с этими страстями и пороками в их живом олицетворении и называли их по именам и фамилиям.

Сохранились фотографии эпизода «Торжество так торжество», знаменующего высшую точку благоденствия дома городничего, те минуты триумфа, за которыми сразу последует трагикомический финал, катастрофа и всеобщее окаменение, — фотографии, появившиеся в нескольких книгах, посвященных Мейерхольду, во второй половине шестидесятых годов. Но и не будь этих фотографий, старожилы, вроде автора этих строк, не раз смотревшие мейерхольдовский «Ревизор», хорошо запомнили нахмуренное, несмотря на праздничное настроение у собравшихся, лицо городничего, уставившегося в какую-то неведомую точку, ослепительную белизну плеч городничихи, усевшейся в профиль к залу, и примостившегося у ее ног коротышку-военного с букетом цветов, замыкавшего правый фланг сцены, престарелого Растаковского в екатерининском мундире с орденами, Землянику, под маской благообразия скрывающего черную зависть и злобу, Луку Лукича, не избавившегося от испуга в глазах и в момент торжества, дам в открытых бальных платьях, гостей разного звания, включая сюда и полицейских офицеров со свечами в руках, как во время церковной службы, и, наконец, язык рук, красноречивый, как диалог в романтической драме, выражавший многие оттенки чувств, от подсказанного ситуацией радостного возбуждения до плохо скрытой растерянности и неприязни.

И что примечательно: в этой необычайно богатой мимикой сцене не было заведомой карикатурности. Мейерхольд на репетициях часто говорил: «Морды, морды, морды». Актрисе, игравшей жену Коробкина, он однажды сказал: «Вы должны забыть, что вы Лесс, а надо играть гуся. На сцене надо всегда играть того или иного зверя или птицу, иногда очень хорошо выходит… Ваша задача нырнуть, чтобы клюнуть Анну Андреевну…» (22 апреля {156} 1926 г.). Эффекта этого он добивался не с помощью грима, он находил зверино-птичье начало у гоголевских героев в характере их движения, в их жестах, в их хорошо прорепетированной мимике, в их образе поведения. Отсюда и тема *стайности*, стадности, некой биологической общности как формы существования особого вида, обосновавшегося в гоголевском городе, которая тоже послужила мотивом для *тесноты* в «Ревизоре». При этом Мейерхольд не упускал из виду, что показывать должен реальных, существовавших в своем времени людей с вполне достоверными биографиями.

Актерам, не привыкшим к тесноте, не просто было освоиться с техникой игры в «Ревизоре». Известно, что характер жеста меняется в зависимости от того, в каких условиях происходит действие на сцене: в семейном кругу, на митинге, за столом во время еды, раскуривая трубку, нагнувшись, выпрямившись и т. д. А в тесноте — не уставал напоминать Мейерхольд — «жест приобретает особую зримость». Чего он требовал от актеров? *Экономии и строгости*. И ссылался на нестареющую роль Станиславского в «На всякого мудреца…» как на единственный известный ему «на московском горизонте» образец «изумительной бдительности в отношении жеста». Станиславский «не ограничивается великолепным произнесением слов, это идет у него в полном согласии с исключительно найденными жестами». И если был бы возможен такой эксперимент и мы бы на один спектакль отняли у него жестикуляцию, нет сомнения, что его игра сразу бы потускнела. В самом деле, «генеральским басом через усы» говорят и другие актеры, пусть не с таким искусством, но говорят. А схватить суть человека в *жесте* — такое никто не умеет, «это вне конкуренции» (6 апреля 1926 г.). Учитесь у Константина Сергеевича управлять жестом, не допускайте утрировки, и ваша игра от тесноты только выиграет.

Следует также упомянуть, что теснота в «Ревизоре», по мысли Мейерхольда, не должна была казаться хаосом и беспорядочной сутолокой. В этом отношении особенно поучителен последний эпизод — «Беспримерная конфузия», — режиссер считал его одним из козырных в спектакле и предлагал поставить как «свободную импровизацию массы в пределах организованности» (13 октября 1926 г.). Так, например, во время чтения письма Хлестакова к Тряпичкину «на почтмейстера напирает молодежь. Очень тесно. Напирать должны все, он в окружении, как в крепости». Кто-то кого-то отстраняет, кто-то пробирается {157} вперед, потом оказывается в хвосте, потом опять меняются местами. Идет круговое движение, и в этих приливах и отливах массовки есть неосознанный ритм, чтобы «вся группа была живая и не мимировала, как для фотографа» (20 и 22 апреля 1926 г.). Иными словами, это теснота, складывающаяся как бы стихийно и в то же время направляемая и управляемая.

Теснота нужна была еще Мейерхольду для *густоты быта* и для излюбленного им приема разложения действия на составляющие его элементы; вспомните сцену умывания городничего или почтмейстера, щедро раздаривающего чужие письма. В пределах до края уплотненного пространства разработанный режиссурой церемониал со многими подробностями производил большое впечатление, впрочем, как и усиливающая эффект тесноты заселенность пьесы — страсть Мейерхольда к большим числам, к множественности, к превращениям одного гоголевского героя в нескольких. Говорил же он такое: «У нас будет не один Свистунов, как выходит по тексту, а лучше мы изменим текст, чтобы их было много, чтобы городовые возникали где-то далеко от вас, может быть, даже в публике» (24 февраля 1926 г.). В его спектакле шел такой непрерывный процесс деления и размножения, прибавились, например, в числе гостей кумушки, появились и вовсе не предусмотренные Гоголем танцующие девицы, и музыканты, и кадет, и сыщик, и т. д. И их было бы еще больше, если бы, пользуясь словами Пастернака, *историк* Мейерхольд с его глубоким пониманием законов натуры не сдерживал и не укрощал *Мейерхольда-драматурга* с его неконтролируемой фантазией.

Однако он изменил бы самому себе, если бы рядом с композициями, выдержанными в приемах тесноты, в его «Ревизоре» не было бы эпизодов, захватывающих все пространство сцены, таких, как «Шествие», где вслед за откровенным до бесстыдства, в пьяном бреду не знающим удержу Хлестаковым в распахнутой гусарской шинели двигался извилистой змеевидной лентой хор чиновников, военных и штатских, вдоль вынесенной на первый план балюстрады[[116]](#footnote-117), или «Взятки», тоже расположенный по всему пространству парад до смерти перепуганных чиновников, возникающих из дверей, откуда-то из далеких глубин кулис для несложного ритуала представления и подношения — {158} конверты, туго набитые кредитками, у них были наготове (Мейерхольд считал, что это единственный эпизод, в котором он позволил себе вольность по отношению к Гоголю и переиначил по своему усмотрению порядок действия). И все-таки в манере композиции «Ревизора» преобладала теснота с ее особыми требованиями к актерской мимике и выбору вещей для игры.

Универсальность — одно из свойств артистической натуры Мейерхольда. Его музыкальную интуицию И. И. Соллертинский считал феноменальной. Его познания в области живописи были также весьма обширными. Юрий Герман в книге «Встречи с Мейерхольдом» рассказал о прогулках с ним по Москве и его прекрасной жадности к новому знанию, к еще непознанной красоте. Иногда случалось, что во время таких прогулок он с кем-либо из своих спутников заходил в антикварный магазин в Столешниковом, и мертвый мир вещей под инвентарными номерами сразу оживал. Зоркий глаз Мейерхольда с первого взгляда отыскивал то, что заслуживало особого внимания, в чем угадывалась судьба вещи и ее хозяина, будь то старинная портретная миниатюра, выполненная маслом по металлу, или брегет конца XVIII века, или китайский фарфор с орнаментом, или затейливая табакерка с загадочными инициалами.

Он знал язык вещей, чувствовал их плоть, восхищался искусством безымянных мастеров, создавших эти шедевры, причем восторг его был совершенно бескорыстный, потому что тащить в свой театр антиквариат не входило в его расчеты. Ему нужны были для «Ревизора» вещи подлинные и редкие, но их изобилия, их навязчивости он остерегался, усматривая в этом измену вкусу, не говоря уже о тесноте на сцене, несовместимой с такой расточительностью. Десять лет спустя, в апреле 1936 года, отвечая на вопрос американского профессора по поводу условий и характера пространственной композиции спектакля, он скажет, что на сцене надо стремиться к *наивозможному лаконизму* («придерживаться лишь необходимых элементов»), даже погружаясь в глубины быта. Этой тактики он держался и в 1926 году, ставя «Ревизора». Его футуризм в то время уже не пренебрегал родословной; он ценил старую музейную культуру, но, чтобы не поддаться ее соблазнам и нарушить ее благообразие, шел на крайности и сочинял скандальные, эксцентрические сцены, вроде той с унтер-офицершей, которая взбиралась в сапожищах на сияющий полировкой стол красного дерева, {159} чтобы «показать знаки», или рядом с униками, для снижения высокой эстетики, предлагал поставить крысоловку, чтобы музейные вещи, соприкоснувшись с бытом, каков он есть с его неприглядностью, обрели нерв и жизнь. Иногда он шел противоположным путем, и в дрянной гостинице, где проживал Хлестаков, искал контраста ее безнадежной запущенности и захламленности, для чего придумал кафельную печь с синенькими цветочками, говоря, что это единственная приятная вещь в его номере под лестницей, где «прошлого года подрались проезжие офицеры». Все же остальное «дребедень всякая». Он был убежден, что на сцене еще важней, чем вещи сами по себе, их соотношение с другими вещами. Неизвестно, например, что произведет большее впечатление — стол, уставленный хрусталем, или ароматная чарджуйская дыня, которую за этим столом Анна Андреевна нарезала аккуратными ломтиками.

И как на некий общий итог я сошлюсь на разговор Мейерхольда с Шлепяновым, записанный Кореневым. На просмотре эскизов мебели художник спросил у режиссера, не лучше ли дать в спектакле один шкаф. Мейерхольд согласился с ним, но при том условии, чтобы «шкаф был совсем простым и очень характерным». И далее Мейерхольд описывает этот воображаемый шкаф: «На высоких ножках. А наверху понаставлять цветных картонок живых. Тут и круглые и длинные, все разного цвета, какие-то газеты, чтобы не очень чистенько, не было из магазина все взято. Тогда будет живое. Не надо очень заботиться о форме, *русская простая форма*» (19 февраля 1926 г.). Итак, курс Мейерхольд наметил, но практически многое еще будет меняться. Ведь некоторые эпизоды целиком строились на аксессуарах, на игре с предметами, и по ходу репетиций неизбежно возникали дополнения и поправки. Менялся и вкус к вещам. Поначалу он, например, требовал, чтобы ковры в «Ревизоре» были русские, квадратные, с цветочками (9 октября 1925 г.). Месяц с небольшим спустя он уже почему-то отдавал предпочтение коврам спокойным и говорил: «Не давать пестрых русских ковров, может быть, где-то раз» (13 ноября 1925 г.). Его постоянно тревожила неслаженная работа монтировочной части, и он вникал во все мелочи постановки, вплоть до таких, как одеяло у Хлестакова в эпизоде «После Пензы». «Надо сказать, чтобы одеяло купили шелковое. Шелковая подкладка и верх шелковый, а то под шерстяным не выходит. Само одеяло *не живет*. Скользить будет — не беда, а то {160} просто жесткий ворох и ничего» (27 апреля 1926 г.). Как определить этот симптом жизни у окружающих нас вещей? Какие для того объективные данные? Видимо, надежней всего положиться на интуицию режиссера и общую атмосферу сцены, поскольку из сплетения подобных мелочей и образуется живая среда обитания.

Много хлопот было с костюмами для «Ревизора». Еще в начале репетиций Мейерхольд сказал, что молодым художникам хуже всего удается «костюмная часть». Они либо мудрят и отыскивают бьющую в глаза пестроту, либо идут вслед за традицией и инсценируют разговор двух дам из «Мертвых душ», представляющий как бы обзор губернской моды гоголевского времени с ее привязанностью к разноцветным ситцам, фестончикам, затейливым узорам и т. д. Художнику, ставящему «Ревизора», вероятно, но следует проходить мимо диалога этих дам, одной восторженной и другой скептической, но и опереться на него нельзя, поскольку здесь взят прием пародийный, неподходящий для серьезной, трагикомической трактовки Гоголя, как у Мейерхольда, не говоря уже о том, что при такой стилизации театр неизбежно столкнется с рутиной: «Берут фрачные пары и дамские моды сороковых годов, преобладают столичные фигуры, подпущены “цветочки” всякие там, голубенькие, светленькие, манерные галстучки» (17 ноября 1925 г.). Мейерхольд решительно восстает против петербургского тона в костюмах, он отвергает столичные фасоны и ткани, ему не нужна парадность фраков. По его замыслу, «Ревизор» надо *опровинциалить*. Как раз в ту пору его преследовал образ запущенного аквариума, и соответственно этому и в костюмах он хотел видеть *скучную общую гамму*, выдержанную в зеленовато-коричневом цвете.

Не следует также точно воспроизводить николаевскую эпоху по журналам мод, вроде того, как это было у Добужинского в «Месяце в деревне», где сведущий человек легко мог определить, в каком именно году происходит действие. Зачем такая привязка к датам, не лучше ли дать в костюме скрещение прошлого и настоящего («оригинально построенную вещь»). Ведь в теннисном костюме Буланова в «Лесе» была и претензия на современную спортивность и подсказанная покроем старомодность. Правда, в той старомодности был избыток эксцентричности, теперь его привлекают более спокойные формы. В костюмах «Ревизора» не должно быть ничего замысловато комического, простота есть высший признак вкуса.

{161} Только для дам, особенно для Анны Андреевны, он допускал исключения («Они выходят из пьесы, они все-таки без пяти минут столичные особы»). Так параллельно шли два процесса: чиновники все больше увязали в болоте провинциальности[[117]](#footnote-118), в то время как Анна Андреевна все заметнее приобретала черты столичной светскости. Мейерхольд, говоря об эффекте появления этой обольстительницы в среде уездных чиновников, приводил такое сравнение: это как где-то в глуши на почте входит «такая парижанка, там юбочка, чулки, обувь, перчатки — ужас», настаивая на том, что в ее нарядности должны быть черты маскарадности. Здесь есть одна тонкость, которой стоит коснуться. Мейерхольд задумал Анну Андреевну как «ярчайшее пятно» на фоне беспросветных будней гоголевского города. Она такая же, как все другие его обитатели, только они до безобразия замызганные, она же до безобразия нарядная, расфуфыренная («Это ворона в павлиньих перьях. Среди всей этой плесени, как попугай, чудище заморское»). Получилось по-другому, потому что у Анны Андреевны в спектакле ничего такого несуразно безвкусного, кричаще пестрого не было, и ее красота вовсе не казалась пародийной, буффонной.

Барыня, хозяйка дома, красивая дама в цвете лет, флиртующая напропалую с окружающими ее молодыми людьми, она была лицом вполне реальным, хотя со следами той маскарадности, которую имел в виду Мейерхольд. Но разве бывают маскарады, где, помимо одной, блещущей красотой маски, все прочие демонстрируют только убогость и поношенность? И Мейерхольду пришлось вносить поправки в свою костюмировку Гоголя, сокращая по возможности разрыв между представительностью первой дамы города и унылостью ее окружения. Правда, туалеты Анны Андреевны от этих поправок не пострадали, но серость и убогость всех других он несколько приукрасил, заметив, что «цвет можно подпустить где-то в галстуке, выглядывающем жилете, платке, вообще в какой-то маленькой детали». В конце концов задачу художников, работающих над костюмами, он изложил так: «*Живые люди того времени… Подлинность такая должна быть… В костюме страшная подлинность*». Если же говорить о художественной манере, то помимо русских образцов Мейерхольд {162} назвал Домье, его литографии, гравюры, рисунки. «Для всех костюмов уместно проверить себя на Домье. Хоть эпоха другая, но в смысле характера он очень подходит». У него гротеск идет от натуры и сарказм окрашен политикой; он целиком принадлежит истории и продолжает жить до наших дней, что особенно важно для Мейерхольда, который в сатире Гоголя искал непреходящий смысл.

Молодые художники, сочиняя эскизы костюмов, старались изо всех сил, но не всегда у них получалось так, как хотелось Мейерхольду, и для надежности он обратился к Головину, который угадывал его намерения с полуслова еще со времен «Дон Жуана» 1910 года. Только на этот раз Головин не проявил обычной чуткости и далеко ушел от замысла театра. Чтобы понять степень их расхождения, я сошлюсь на диалог Мейерхольда с помощником Головина, художником Зандиным, который сказал, что для петербуржца Хлестакова они предлагают костюм английского спортсмена — жокея: красный фрак и белые брюки. Удивившись, Мейерхольд возразил, что его Хлестаков не столичный англизированный денди, более того, у него нет ничего специфически петербургского, хотя он живет на мещанской окраине Петербурга; человек неимущий и транжир: если на отцовские деньги в кои веки сошьет себе фрак, то не пройдет недели и он спустит его за бесценок на толкучке. Где уж тут до жокейства и модничанья! При этом Хлестаков у Мейерхольда вовсе не был безнадежной *невзрачностью*, не случайно режиссер часто говорил о странностях и загадочности его натуры. А тайна — это уже отрицание заурядности.

Только не ищите у него той барственности, какая была, например, у известного актера Александринского театра Горина-Горяинова («И кок начесан, и холеные руки, и фрак от хорошего портного»). Такие щеголи Хлестаковы время от времени появлялись на русской сцене, и не было ничего удивительного, что городничие верили в их ревизорство, причем вера их шла не от наваждения и безумия страха, как у Гоголя, а от житейски обоснованных мотивировок. Мейерхольд готов был скорее согласиться с *оттенком мрачности* у Хлестакова, чем с «легкомысленностью обычной расцветки». А здесь расцветка еще и необычная, с явным перебором в красках. Вероятно, этот спортивно-жокейский уклон был своеобразной реакцией Головина и Зандина на хорошо тогда известный в театральных кругах интерес Мейерхольда к физической культуре и цирку. Но эти увлечения были уже позади, Гоголя {163} он хотел сыграть со всей возможной, не побоюсь сказать, *психологической глубиной*. Послушайте, что он говорил Зандину: «Хлестаков — сомнительная, таинственная личность. Не поймешь, что это такое. При чем тут комедия или водевиль. Надо, чтобы публика *немножко испугалась*. Его выход — он мрачный, темный, вроде как Расплюев в “Свадьбе Кречинского” после проигрыша. Трагедия» (25 августа 1926 г.). Только поняв Хлестакова, каким его задумал театр, можно найти для него костюм. Зависимость должна быть и обратной: по старой русской пословице — по платью видят, кто такой идет. И у странного Хлестакова в Театре имени Мейерхольда был странный костюм, как будто ни у кого не заимствованный, никого не повторяющий и вместе с тем отразивший его сущность — занятная и даже интригующая видимость, за которой скрывается сплошная пустота. Кто же он такой, этот субтильный молодой человек в черном, в очках с непривычной тогда квадратной оправой, с пледом, в цилиндре, с тросточкой, с баранкой в петлице, — откуда он взялся, какая у него цель, куда он отсюда отправится: недоучившийся студент, выгнанный из университета, странствующий мошенник, потерпевший крушение в своих скитаниях, кто еще? Во всяком случае, на хорошо загримированного представителя власти он не был похож, у ревизоров, даже являющихся инкогнито, другая субстанция, другая мера внушительности.

У Гоголя в авторских замечаниях для «господ актеров» о костюмах действующих в «Ревизоре» лиц сказано либо кратко («одет по моде»), либо вовсе ничего не сказано. И простор для фантазии Мейерхольда был неограниченный, но он им не воспользовался, пытаясь по возможности передать в костюме свойства человека. Иногда такое олицетворение приобретало характер навязчивости, как у судьи Ляпкина-Тяпкина с его охотничьим снаряжением заправского егеря. Иногда подчеркивался национальный мотив, например у Люлюкова, которому соответственно его украинскому происхождению предназначалась барашковая шапка, нагайка в руках, вышитая рубаха. Иногда в подборе костюма брали верх полемические соображения: поскольку в поведении Бобчинского и Добчинского подчеркивалась размеренность и основательность, то и костюмы у них должны были быть солидными, без пестроты, без шаржа. И в мундире городничего вместо привычной обыденности театр намерен был дать парадность: «немножко вроде Александра I. Бравый и даже чуть-чуть {164} лощеный». Особенным же вниманием Мейерхольда пользовались персонажи, введенные театром, — вызвав их к жизни, он хотел дать им плоть и форму. Так, Поломойку, эту уличную девку, он предлагал приодеть потщательнее: «Важно, как подоткнута юбочка, как плечо открыто, как грудь обнажена, важен цвет корсажа». Ее шик низкопробный, но в нем должна чувствоваться «какая-то доля пикантности». Беспокоился он и о спутнике Хлестакова — Заезжем офицере, придумав для него биографию («по-видимому, армейский офицер, возможно, что из разжалованных») и костюм — брюки навыпуск и мундир гусарский.

Этот Заезжий офицер нужен был Мейерхольду и для сцены переодевания Хлестакова, в острый момент его первой встречи с городничим. Бытовой повод здесь понятный: случись что — с военного меньше спросится; мундир — это уже какая-то гарантия неприкосновенности. Для Хлестакова переодевание — хороший способ мимикрии и, что особенно существенно, форма самоутверждения или, даже более того, форма самообмана. Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» писал, что «если в сюжете “предшественников” Гоголя мы видим более или менее забавную плутню или так называемое qui pro quo, то у Гоголя — совсем другое: в его сюжете основа — общественная нелепость, вовсе не сводящаяся к какому бы то ни было прямому или метафорическому переодеванию»[[118]](#footnote-119). Мейерхольд рассуждал по-другому, он тоже выдвигал вперед социальную коллизию пьесы, но отнюдь не исключал из ее обихода авантюризм Хлестакова. Конечно, его самозванство не было намеренным, ему навязали ревизорство, но, получив эту роль, он поверил (на какой-то срок) в свою сановность и могущество и не утруждал себя каверзными и могущими смутить его слабую голову вопросами. Он срывал цветы удовольствия и с самозабвением играл в игру, для которой, при всей ее серьезности, нужны переодевания, потому что суть здесь отделяет от видимости бездонная пропасть. В «Ревизоре» у Мейерхольда раздевается и одевается не один только Хлестаков. А сцена умывания и облачения городничего в эпизоде «Непредвиденное дело»? А Анна Андреевна с ее поклонением моде и азартом переодевания, близким к любимому Мейерхольдом приему трансформации?

Еще немного статистики. Для «Ревизора» театру понадобилось примерно сто десять костюмов. Из этого изобилия {165} на долю Анны Андреевны пришлось двадцать: пять из них, так сказать, основных — обеденное платье, домашнее, нарядное дезабилье, манто («приходит с улицы»), вечерний туалет — и пятнадцать платьев для сочиненной театром сцены примерки, нечто вроде демонстрации моделей в салоне мод, но в очень убыстренном темпе. Сцена переодевания должна была представить Анну Андреевну во всем блеске затеянного ею маскарада: предполагалось, что она ошеломит публику богатством красок и нервной стремительностью техники игры. Вот какой видел эту сцену сам Мейерхольд: «Фейерверк платьев, надела и сбросила, надела и сбросила, ушла за ширму в одном костюме, выходит в другом». Чтобы выдержать такой темп, нужен был особый покрой платьев, о чем Мейерхольд предупредил художников, потому что обряду переодевания придавал большое значение. Знаменательно, что, обсуждая со своими помощниками туалеты Анны Андреевны, он назвал ее авантюристкой, ищущей острых ощущений и стремящейся захватить для себя как можно больше пространства в изначально стесненных границах спектакля. Мейерхольд прямо так и сказал, что она «постоянно играет роль большую, чем это ей принадлежит по положению» (25 августа 1926 г.). И это не прошло незамеченным и вне театра. В остроумной, сердитой и очень обидной для Мейерхольда статье В. Б. Шкловского «Пятнадцать порций городничихи» было, например, сказано, что Анны Андреевны в спектакле так много, такой избыток, что Хлестаков должен потесниться и создается впечатление, будто это «она написала “Юрия Милославского”»[[119]](#footnote-120). Упрек, вероятно, небезосновательный. Но и здесь в костюме, в смене костюмов, был схвачен характер городничихи, ее претензия и ее фиглярство.

Из многих суждений о вещественной среде в «Ревизоре» приведу еще два; их авторы — художники, в прошлом связанные с Мейерхольдом, — находятся как бы на разных полюсах искусства. Один из них, Н. П. Ульянов, ученик В. А. Серова, декоратор с тонко развитым психологическим чувством, много поработавший для театра, в последний период жизни близкий Станиславскому и МХАТ. В его письме Мейерхольду, написанном в самый разгар полемики вокруг «Ревизора», есть такие полные сочувствия строки: «Как бы ни ополчались против тебя газеты и всякие люди, я остаюсь при особом мнении. Я считаю твою постановку {166} явлением исключительным. … Ты знаешь, что нужно делать, и остро без всякого колебания утверждаешь свои тезисы. Одного этого, казалось бы, совершенно достаточно, чтобы сговориться о тебе как о художнике, делающем большое дело»[[120]](#footnote-121). Путь Мейерхольда был Ульянову ясен, сотрудничество их возобновилось, и он принял участие в ближайшей постановке театра — «Горе уму» (грим и костюмы).

Другое письмо принадлежит перу К. С. Малевича, соратника Мейерхольда по первой, открыто футуристической постановке «Мистерии-буфф» 1918 года. «Ревизор» ему понравился («что касается постановки, то могу сказать, что она хорошо сработана»). Но интерес его письма не в похвале Мейерхольду («пропал смех, возник ужас»), а в том, что в работе театра над «Ревизором» Малевич, теоретик и практик беспредметничества, увидел доказательство благих перемен в искусстве режиссера, явно наметившегося поворота от замкнутых в себе эстетических форм к объективности художественной картины. Теперь, после «Ревизора», писал он Мейерхольду, «мне кажется, что нужно уже до конца довести дело по атрофии приобретенного от конструктивизма наследия», то есть уйти от той эстетики, которая строится на демонстрации художественной техники, вне ее чувственно-образной сути. И Малевич называет наиболее неотложную проблему взаимосвязи сцены и зрительного зала: «Помнишь, ты уничтожил занавес, потом рампу, исчезла линия, где театр и где зритель. Заметь, что рампа вновь установилась, теневая занавесь появилась. И мне кажется, что нужно идти дальше. Нужно окончательно скрыть передвижение сцены от зрителя»[[121]](#footnote-122).

Прошло несколько лет, уже давно улеглись бури, вызванные «Ревизором», а тема разрыва Мейерхольда с конструктивизмом продолжала волновать к тому времени заметно изменившегося Малевича. В апреле 1932 года он снова призывал Мейерхольда окончательно отказаться от «циркового разреза» в искусстве и ставить свои спектакли в рампе, как единую и законченную картину. Думаю, что толчком к этим, может быть, неожиданным и для историков нашей живописи рассуждениям Малевича послужил «Ревизор» и то новое движение в искусстве, которое он в нем увидел.

## **{167}** Немая сцена. Вскользь о смехе

Без малого полтора столетия идет на русской сцене «Ревизор», и у каждого поколения актеров, начиная с Щепкина и Сосницкого, были свои выдающиеся выразители и толкователи гоголевской темы, о чем легко узнать из обширной литературы, накопившейся за долгие годы. Но вы не найдете в этой литературе сколько-нибудь обстоятельного упоминания о том, как играли в прошлом веке в актерском театре и в нашем веке в режиссерском театре немую сцену. Известно, что Гоголь, посмотрев ее в первой постановке Александринского театра, остался недоволен и написал Пушкину в мае 1836 года, что она «совершенно не вышла» и занавес закрылся в «какую-то смутную минуту». Минута эта не прояснилась и в последующие десятилетия, и мы вправе сказать, что немую сцену чаще всего играли как эпилог вне пьесы, как информацию на языке застывшего жеста о последствиях инсценированного анекдота, а не как продолжение действия комедии и ее драматическую развязку, ее высший взлет, на чем настаивал Гоголь.

Конечно, были режиссеры и актеры, понимавшие значение этой сцены, их не могло не быть, поскольку в комментариях автора подробно говорилось о ее важности и указывалось, как должна быть расположена окаменевшая группа и в каком виде застывает каждый из ее участников. Вот почему не раз случалось, что, приложив немного старания, театр добивался эффекта *внезапности*. Но Гоголь требовал еще и эффекта *длительности* («две‑три минуты должен не опускаться занавес»). Этого испытания, не такого простого, если иметь в виду счет театрального времени, кажется, никто из предшественников Мейерхольда не выдержал. «Не было случая, чтобы она длилась более 52 секунд», — писал в 1909 году Немирович-Данченко. У враз онемевших актеров терялась естественность, и было непонятно, зачем эти люди так долго стоят разинув рты, подняв руки, тупо уставясь друг на друга, — и театр торопился дать занавес.

Мысль о немой сцене, где манекены из папье-маше с набитыми туловищами заменят живых актеров, возникла у Мейерхольда до начала репетиций «Ревизора». Когда-то, еще в 1909 году, он писал о Гордоне Крэге и марионетках, которые должны были по замыслу английского режиссера спасти современный театр от пошлости и бесформенности актерской игры и изменить характер его эстетики. Появление {168} раскрашенных кукол в «Ревизоре» не содержало в себе такого элемента реформы, оно было сугубо практическим — могло дать развязке комедии обусловленную Гоголем длительность. По мере же того, как шли репетиции, значение немой сцены возрастало, в ее окаменелости, в ее внезапном омертвении Мейерхольд увидел образ возмездия, карающую руку истории. Постепенно наметились два мотива этой сцены. Первый — *психологический*, связанный с движением сюжета, с драмой скандально оплошавших чиновников, ожидающих в состоянии отчаяния и страха решения своей участи. А страх — на этот счет у Мейерхольда не было сомнений — великая угнетающая сила, вызывающая разные формы патологии, включая полную неподвижность и немоту. Перед нами был быт и его подлинные краски. Второй мотив — *исторический*, метафора Мейерхольда с ее бессловесностью застывших кукол выходила за пределы гоголевского города, захватывала просторы николаевской империи и поднималась до петербургских гостиных и канцелярий, показывая нам, какой мерзостью запустения кончилось это державное величие.

Он знал и любил тридцатые годы XIX века, освещенные пушкинским гением, но его сатира в «Ревизоре», особенно в немой сцене, была так безжалостна, что вызывала беспокойство у современной критики. Например, в книге Б. В. Алперса мы читаем: «Этим финалом театр Мейерхольда говорит в публику: прошлое исчерпало себя до конца, оно превратилось в иссохшую мумию»[[122]](#footnote-123). Алперса смущал такой максимализм; если показывать «Ревизора» как мертвое царство, потерявшее «всякую власть и всякую связь с настоящим днем», то в чем его актуальность? — спрашивал он. Для Мейерхольда не было в этом вопросе ничего неожиданного. Он и сам начинал работу над Гоголем с поисков злободневности и вскоре убедился, что это задача деликатная и в некотором смысле коварная. Ведь уже были попытки осовременивания Гоголя и в одном из московских театров в 1922 году шла пьеса Дм. Смолина «Товарищ Хлестаков», где герои «Ревизора», сохранив имена, были перемещены в сегодняшнее измерение, получили новый профессиональный статут (Хлестаков — особоуполномоченный, Осип — порученец при нем, Анна Андреевна — дама из канцелярии, Земляника — спец из собеса и т. д.). Пьеса Смолина провалилась и не могла не провалиться. Конечно, к Мейерхольду она не имела отношения, {169} но такие бесцеремонные перемонтажи проходили под знаком «левого» искусства, что вызывало у Всеволода Эмильевича возмущение и протест, ведь он был его признанным лидером в театре тех лет.

Он обрушивался на таких сомнительных, самозваных последователей и искренне был убежден, что, оставаясь на почве истории, возвращает «Ревизора» к его первоистокам. Суд же истории не знал снисхождения, и гоголевский город предстал перед нами как «мрачное отлетевшее видение». Куклы в человеческий рост служили доказательством этой разразившейся катастрофы. Но следовало ли отсюда, что классическая комедия утеряла связь с современностью, с сегодняшним днем, с аудиторией двадцатых годов XX века? Мейерхольд оспаривал это мнение на том основании, что быт в «Ревизоре» — это реальность, через которую перешагнула история, оставив его где-то в закоулках прошлого, в то время как характеры комедии, запечатлевшие некоторые испокон веку укоренившиеся пороки человеческой натуры, сохранили надолго, на пока что необозримое время, свое значение. Немая сцена и была задумана как трагикомический апофеоз дошедшего до последних ступеней разложения общества с точно указанной хронологией и как напоминание новым поколениям о том, что ушедшее мстит будущему и тянет его вспять. Маркс в предисловии к первому изданию «Капитала» писал: «Мы страдаем не только от живых, но и от мертвых. Le mort saisit le vif! [Мертвый хватает живого!]». Слова эти можно взять как эпиграф к немой сцене мейерхольдовского «Ревизора».

Когда в финале комедии возникал паноптикум с застывшими фигурами, в зале обычно чувствовалась растерянность, и уже потом, после паузы, раздавались аплодисменты. Мейерхольд очень дорожил этим мгновенным замешательством зрителей, еще не сообразивших, что перед ними куклы. Ему нравилась композиция сцены, и он требовал от актеров строжайшего соблюдения секретности во всем, что относится к репетициям «Ревизора». Я думаю, что он зря опасался конкуренции и разглашения тайны. Ведь он не только изобрел куклы, но еще умело распорядился ими: завершая действие комедии, немая сцена стала ее необходимым итогом и кульминацией. По такому же примерно принципу он ставил в 1910 году мольеровского «Дон Жуана», еще в первых беспечных сценах какими-то не оставляющими сомнения намеками напоминая о близости и неизбежности роковой развязки. Много намеков, {170} ведущих к финалу, было разбросано и в «Ревизоре», они прорывались в характере движения, в его темпах, в неподвижно изломанных позах, в гриме.

«Появление кукол подготовляется издалека», — писал А. Слонимский и приводил в качестве примера торчащего над столом в виде белого чучела Коробкина, приклеившегося к стулу Луку Лукича, застывающего в полумраке сцены Землянику, нелепо кривляющегося пьяного почтмейстера[[123]](#footnote-124). Жизнь идет полным ходом, и вместе с ней идет процесс ее деградации и упадка, время от времени, под влиянием внешних обстоятельств, и прежде всего страха, вступают в силу невидимые тормоза, ломается ритм, появляется связанность движений, монотонность и замедленность реакций, явления шока, *манекенообразность*, как говорил Мейерхольд на репетициях. Вот его слова о городничем в начале спектакля: «Он будет в кресле не живой, а манекенообразный, фигура будет походить на фигуру немой сцены. В этом надо будет намекнуть публике на финал. Бледный — просто кукла… Не похоже, что это живой, — с большими остановками, задерживается. Жесты застывают в пространстве» (24 февраля 1926 г.). По частям, по кусочкам жизнь уходит из этого пораженного недугом мира, пока не произойдет катастрофа и не покончит с ним разом. Борьба между движением и покоем, продолжавшаяся на протяжении пятнадцати эпизодов, кончается, и наступает глухое оцепенение.

Гоголь требовал от актеров в немой сцене *бездны разнообразия*, и композиция Мейерхольда строилась по признаку дробления. Куклы были разделены на группы. В первую очередь надо назвать *обалдевших* от испуга чиновников во главе с городничим; далее — *злорадствующих*, ухмыляющихся и не скрывающих своего торжества по случаю неожиданного и скандального поворота событий, — это народ всякий — купцы, гости, кумушки; заметное место занимает третья, промежуточная группа — *растерявшихся* и еще не осознавших, что, собственно, случилось, с точки зрения закона за ними нет никакой вины, но они чувствуют свою причастность к общей судьбе — это прежде всего Бобчинский, Добчинский и челядь в доме городничего; и, наконец, *просто пьяных*, которым море по колено, — эта, вероятно, по численности самая большая, группа состоит из военных, штатских, музыкантов, лакеев. А в пределах каждой группы было еще свое размежевание.

{171} «Электрическое потрясение», как стихийное бедствие, коснулось всех и каждого, не разбирая лиц и званий, причем кого-то оно застигло в состоянии паники и безумия, кого-то в крайнем недоумении, кого-то в бессильной ярости и т. д. Условие было одно — каждой кукле полагалось мимически продолжить роль живого актера в пьесе. Для надежности, не рассчитывая только на себя и художника, Мейерхольд предложил спросить актеров, какими они видят себя, свое лицо, позу, жесты в немой сцене, памятуя, что при разнообразии красок она «очерчивается одним взмахом кисти и прикрывается одним колоритом». Так что создание кукол не обошлось без участия актеров. Мейерхольд хотел, чтобы его воодушевление заразило всю труппу и все поняли, что немая сцена должна стать лучшей в спектакле, «чтобы во всех журналах фотографии были, за границей о ней писали. Это должен быть шедевр живописного и лепного искусства» (6 марта 1926 г.). А раз так, помимо кукол для наглядности ему понадобились еще и вещи, которые должны были создать реальную атмосферу внезапно оборвавшейся жизни гоголевского города.

У него был такой план: на исходе действия, когда обман Хлестакова уже всплыл наружу, в доме у городничего по инерции еще продолжается веселье. Кто-то наливает вино из бутылки в бокал, кто-то ест фрукты, у кого-то на блюдечке мороженое, какая-то гостья держит в руках букет цветов, пьяный офицер танцует с дамой вальс, лакей с подносом предлагает угощение — эти осколки быта, как красочные пятна, он хочет ввести в композицию немой сцены. Он дорожит подробностями, возможно, что не все в зале их заметят, просто не хватит времени, но этот запечатленный хаос хорошо покажет внезапность и всеобщность онемения. «Трах! все замерло!», остановилось на ходу, на полуфразе, на полужесте, сохранив в окаменелости образ житейской суеты и пестроты. «Военные мундиры, аксессуары, цветы, яблоки, стекло стаканчиков, бутылки, инструменты, канделябры, расцветка костюмов, дамские плечи и руки обнаженные дадут большую насыщенность», — говорил Мейерхольд (6 марта 1926 г.). В немой сцене, как и во всей комедии, ему нужны были не маски, а люди в их разнохарактерности, хотя и ставшие в назидание живым куклами.

В статье «Тайна сценического обаяния Гоголя» Немирович-Данченко, восхищаясь силой экспрессии и неожиданностью финала «Ревизора», устанавливал как бы две фазы действия пьесы — первую, длящуюся весь вечер, когда {172} публика смеется «одним всеобщим смехом», и вторую, заключительную и мгновенную, когда потрясенное чувство той же публики поднимается до трагедии[[124]](#footnote-125). Это как бы две независимые и несообщающиеся стихии — комедия и ее развязка. У Мейерхольда все было иначе: у него беззаботный смех и серьезная озабоченность неразделимы с самого начала, они пересекаются, сталкиваются, часто идут параллельно, еще чаще сливаются в одном движении. На репетициях немой сцены он разъяснял: «Тут комическое иного порядка, тут не комизм каламбуров, тут, скорее, трагикомедия. Мы не делаем установки на комическое начало, все на серьезном…» (9 марта 1926 г.). Никаких гримас, никакой буффонады, не впадать в балаганность, мимика самая строгая — говорил режиссер актерам, позировавшим фотографу для немой сцены, по живым образцам которой художник и монтировочная часть изготовляли кукол.

Он добился своего — соотношение серьезного и смешного в режиссуре «Ревизора» было иное, чем во всех других известных нам постановках пьесы. Этот крен в сторону трагикомедии вызвал яростные нападки критики двадцатых годов, обвинявшей Мейерхольда в искажении Гоголя («убил смех»). И действительно, легкости и беспечности игры, лукавости и снисходительности водевиля у его актеров почти не было, ткань пьесы уплотнилась, усложнилась, в развитии действия появилась даже затрудненность, связанная не только с переизбыточностью красок, но и с масштабом сатирической задачи. Такая громоздкость не пугала Мейерхольда, он хотел, чтобы публика смеялась не над путаницей и недоразумениями, предусмотренными в сюжете: «Должна быть большая правда и нелепость. Страшноватый город. Нужно, чтобы дошло, что город страшноватый» (6 апреля 1926 г.). Большая правда и нелепость здесь понятия не антагонистические, напротив, у них есть внутренняя близость, поскольку реализм «Ревизора», растущий у Мейерхольда из конкретности среды, из быта и биографий, включает в себя элемент невероятности, тот алогизм, который пронизывает сверху донизу социальный опыт «страшноватого города». Нельзя при этом упускать из виду, что театр решил представить публике Гоголя зрелого периода, когда он уже простился с «беспутным смехом», чтобы смеяться над тем, что «достойно {173} осмеяния всеобщего». Немая сцена и была такой попыткой соединения *смешного* и *страшного* в одном образе.

У меня уже не будет другой возможности в этом очерке привести важное свидетельство М. Ф. Гнесина, сохранившееся в его архиве[[125]](#footnote-126), на тему о смехе в «Ревизоре» у Мейерхольда. Начинается эта запись, как в «Театральном разъезде», с подслушанного разговора: «Выходя из театра после одного из первых представлений, — пишет Гнесин, — я услышал подряд два почти одинаковых по тексту отзыва; только лишь интонация вносила в них противоположные значения. “Что сделали они из "Ревизора"?” Это был первый отзыв немолодого посетителя, а рядом голос из [группы] молодежи произнес: “Из "Ревизора" что сделано!” То есть из пьесы, которая почти утратила действенную силу благодаря своей классичности, и вдруг такой завлекательный спектакль!» Так как и в дальнейшем эта дискуссия повторялась с теми же аргументами: одни возмущались посягательством на Гоголя, другие приветствовали революционные перемены, одни говорили, что смех пропал, другие — что смех торжествует, — Гнесин решил проверить эти противоречивые отзывы на опыте и в один и тот же день посмотрел «Ревизора» в двух театрах — в Малом и у Мейерхольда — и стал «подсчитывать вспышки смеха в зале».

Правда, обстановка для эксперимента сложилась неблагоприятная. «Публика на праздничном утреннике в Малом театре состояла на три четверти из детей и веселое гоготание уже предшествовало поднятию занавеса. Кроме того, в маленьком зале все воспринимается гораздо живее. Мимика виднее, слова слышнее, сцена с публикой гораздо легче вступает в связь. Я насчитал от 30 до 40 вспышек в каждом акте». Вечером он пошел к Мейерхольду и смотрел спектакль, начиная со сцены вранья Хлестакова. В этой сцене, по его подсчету, оказалось 38 вспышек смеха, а до конца спектакля — 140. «Следовательно, надо полагать, что всего в пятнадцати эпизодах комедии их было… больше, чем в Малом театре, несмотря на то, что театр большой, с неважной акустикой», что взрывы смеха часто заглушаются музыкой и что публика сплошь состояла из взрослых людей. «При таких условиях говорить, что “убит смех”, что никто не смеется в зале, конечно, недобросовестно». По мнению Гнесина, брань критики загипнотизировала {174} публику первых представлений «Ревизора» у Мейерхольда, убедив ее, что в театре «царит мистика, тоска, жуть». Но постепенно сила внушения кончилась, и зритель, предоставленный сам себе, без понукания, без подхлестывания, хорошо чувствуя юмор Гоголя, принимал спектакль. Напомню, что автор приведенных здесь строк, известный композитор и педагог, сотрудничавший с Мейерхольдом с 1908 года и оказавший большое влияние на музыкальные опыты и искания его театра, был человеком независимым и его оценки в искусстве отличались прямотой, безотносительно к дружеским привязанностям. К тому же эта дневниковая запись не предназначалась для публикации.

## Актеры. Техника игры. Роли

В тот момент, когда Мейерхольд в октябре 1925 года встретился с актерами, чтобы изложить им замысел «Ревизора», он уже знал, кому поручит главные роли в комедии. Гарин вспоминает, например, что задолго до начала репетиций Всеволод Эмильевич пригласил его к себе в кабинет на Новинском и познакомил с планом спектакля, в котором он должен был принять участие. Параллельно с ним репетировал Хлестакова и Мартинсон. С самого начала, с осени 1925 года, готовили роли Марьи Антоновны — Бабанова, городничего — Старковский, Добчинского — Мологин, Бобчинского — Козиков. Несколько позже возникли имена и других участников спектакля: Райх — Анны Андреевны и Зайчикова — Земляники (на первых читках ему давали другие роли). Для многолюдной пьесы понадобились усилия еще многих, всей труппы, и Мейерхольд по установившейся традиции попросил актеров «подавать записки, кто какие роли хотел бы сыграть» в «Ревизоре», обещая, что к этим заявкам дирекция отнесется с вниманием.

По какому же признаку происходил отбор желающих? Поначалу Мейерхольд изложил его так: «Нам нужны натурщики, как таковые» — и ссылался на опыт американских кинематографистов, которые находят актеров в толпе, на улице, по внешним данным, требуя, чтобы они играли самих себя и таким образом нарушили рутину современного фильма. Изощренный профессионализм Мейерхольда не позволил ему надолго задержаться на этой теории натурщика и свежести типов, он понимал, что стиль игры в «Ревизоре» не может складываться по воле случая. {175} Нет, он не будет, как знаменитый Гриффит, останавливать прохожих на улице и предлагать им сниматься в его картинах. Да и поступал ли так Гриффит? У Мейерхольда есть труппа, на которую он может положиться. По соображениям тактики и педагогики, чтобы поднять дух актеров, он готов им польстить: «У нас актерский состав отмечается как лучший в Москве», «Про нашу труппу говорят — монолит, а не труппа» (29 января 1926 г.). Он знает, что в этих словах есть преувеличение, и что сильных талантов у него не так много, это преимущественно его ученики, и что те, кто пришел к нему в театр со стороны, испорчены ремеслом; для того он и ставил Гоголя, чтобы готовить спектакль для зрителей и самим учиться.

Вероятно, он согласился бы со Станиславским, что возраст не служит серьезной помехой для актера: сорокалетний Росси прекрасно играл Ромео, а пятидесятилетняя располневшая Жюдик — восемнадцатилетних девочек. Но все-таки лучше, чтобы молодые играли старых, а не старые молодых. Нельзя строго держаться границ амплуа с его делением актерской профессии на виды и подвиды, с его неподвижными масками. Когда играешь Гоголя, надо, говорит Мейерхольд, «сразу обрезать всякую связь с этого рода масками»[[126]](#footnote-127). При всем том следует помнить, что возможности актера не безграничны, природа установила для него какие-то биологические пределы, какие-то барьеры несовместимости, и она же указывает, к чему он предрасположен, в чем скрыто его призвание. Мейерхольд отбрасывает узаконенную систему амплуа и роль Хлестакова, которую по традиции полагается играть простаку-любовнику, поручает эксцентрику Гарину, и в то же время, когда только можно, считается с условиями, поставленными натурой. «Мы будем исходить от внешности, от природных данных каждого» (20 октября 1925 г.).

Среди ругательных и насмешливых газетных откликов, появившихся в связи с постановкой «Ревизора», был и такой, стихотворный:

Вчера новатор, триумфатор,  
Ак-реформатор и герольд —  
Сегодня зол, как аллигатор,  
Прижатый к стенке Мейерхольд!

Особенно усердно критика упрекала «прижатого к стенке» режиссера в превышении данной ему власти, в деспотической воле, в урезывании прав актера. И так писали {176} не только легкомысленные, не утруждающие себя аргументами рецензенты и фельетонисты по следам премьеры, в середине и конце декабря 1926 года. Решительную позицию в этом вопросе занимал талантливый исследователь русского театра Б. В. Алперс, связанный с Мейерхольдом еще с дореволюционных петербургских лет. В его книге «Театр социальной маски» есть такие строки: «Участие актеров в эпизоде настолько второстепенное и в то же время требует такой точности выполнения определенной технической задачи, что мы вправе рассматривать исполнителя как одно из живописных средств в руках режиссера-художника. В таком спектакле актер превращается из действователя в механического исполнителя чужого задания»[[127]](#footnote-128). Если это так, если Мейерхольд относился к своим актерам, как к подопытным обезьянкам, как к лабораторному материалу для эксперимента, почему же он внушал труппе, что «Ревизор» — спектакль «актера, а не режиссера» (8 октября 1925 г.), что «режиссерская работа будет сведена к небольшому» (12 октября 1925 г.), и свою задачу постановщика находил в том, чтобы «создать такую обстановку, которая [для актеров] была бы самой легкой, чтобы игру подать без всяких затруднительных моментов»[[128]](#footnote-129). И эти слова он будет еще много раз повторять.

В середине тридцатых годов в беседе с коллективом пражского театра «Д‑37» он попытается теоретически обосновать свой опыт режиссера. В его практике работа над спектаклем обычно делится на два периода. Первый, который может затянуться на многие годы, уходит на обдумывание партитуры, на стратегию, на общий план действия, каким его видит в идеале режиссер; это период абстракций, кабинетных изысканий, свободной игры воображения, хотя и связанной с данностью пьесы, с составом труппы, с ее техническими возможностями и т. д. Второй период — репетиционный, публичный, с участием актеров, с точно указанными сроками. В начале этого периода на стороне режиссера явное преимущество: планы его уже сложились, он уже разобрался в тонкостях пьесы, он уже знает, чего хочет от актеров. А для них пока что все новое, все надо начинать с начала. По мере же того, как идут репетиции и растет знание и умение актеров, положение выравнивается и ученики по праву становятся партнерами. Мейерхольд так и говорит: «У режиссера в руках один {177} конец нитки, за которую он дергает актера, но у актера другой конец той же нитки, за которую он дергает режиссера»[[129]](#footnote-130). Полное равенство отношений, оба дергают за ниточку, и каждый находится в зависимости от каждого. Более того, признается Мейерхольд, когда на репетициях на него обрушивается «инициатива множества людей», когда ему приходится «пробиваться локтями» среди массы *встречных импульсов и вариаций*, только тогда и рождаются его спектакли. Его творчество вянет от безропотности и подавленных, загнанных внутрь чувств, ему нужна атмосфера импровизаций, рождающаяся из столкновения мнений. Но все это теория, манифесты, слова. А что происходит на самом деле на его репетициях?

Я не хочу рисовать идиллий, как будто ничто не омрачало отношений Мейерхольда с его труппой. Достаточно назвать имя Бабановой, вскоре после премьеры «Ревизора» покинувшей театр. У меня нет новых данных относительно мотивов ее ухода, но несомненно, что они были веские и касались самого существа роли Марьи Антоновны. Мейерхольд в «Ревизоре» искал контраста не только во внешних, физических, бросающихся в глаза признаках, чередуя в своей композиции толстых и тонких, высоких и низкорослых. Он искал контраста и в пределах родственности и сходства гоголевских типов и строил роли по парам, одновременно олицетворяющим близость и различие. Неразлучность и совместное существование Бобчинского и Добчинского предусмотрены самим Гоголем. К ним Мейерхольд еще добавил Заезжего офицера в пару к Хлестакову и Поломойку для Осипа. По схеме такого сходства-контраста были задуманы и роли Анны Андреевны и Марьи Антоновны. На одной из ранних встреч с актерами на вопрос Бабановой о том, следует ли сохранить в ее роли наивную сентиментальность провинциальной барышни или нужны другие краски, Мейерхольд ответил, что это испорченная, развращенная девочка, зараженная влиянием матери («одного поля ягода»), и притом они обе участвуют в комедии на правах соперниц и антагонисток («они конкурентки одна с другой»). Бабанову удовлетворило это объяснение, хотя ничего о наивности и сентиментальности не было сказано, и она заметила: «Я очень хотела этого, но боялась»[[130]](#footnote-131). Опасения, как показало ближайшее будущее, были не напрасные.

{178} След Бабановой не затерялся в «Ревизоре». Старые театралы помнят ее игру, помнят ее пение на исходе действия, когда почтмейстер уже явился с письмом Хлестакова и поднялся шумный вихрь, который кончится колокольным звоном, остервенелой пляской и всеобщим окаменением. Все летит в тартарары, и вдруг наступает минута тишины и грустно звучит популярный когда-то романс «Мне минуло шестнадцать лет» — нежнейшая лирика в зловещем паноптикуме. Мейерхольд любил такие паузы в вихревом движении, такое острое столкновение смысловых планов.

А с каким лукавством вела Бабанова диалог с Хлестаковым в эпизоде «Лобзай меня», и мы не знали, было ли то притворство или результат смущения и растерянности. Мейерхольд не принимал лирики в роли Марьи Антоновны, — зачем она ей, этой бесстыжей девочке с рано проснувшейся чувственностью? Еще ребенок, с присущими ее возрасту особенностями («Очень важно показать, что она любит танцевать… это выразит ее как девчонку»), по-настоящему она увлечена только любовной игрой, у края и за краем дозволенного.

Я не думаю, что такое толкование роли могло найти сочувствие у Бабановой, для которой и любовь Джульетты, при всей ее всепоглощенности, была жертвенно-чистой, без видимого плотского начала. Но Мейерхольд был неуступчив, и вскоре оказалось, что в соперничестве матери и дочери права и шансы разные. «Одна — девочка, из штанов еще не вышла, другая — женщина», — говорил режиссер, то есть в одном случае забава, хотя и с грубыми признаками порока, в другом — зрелость и дурные страсти. Отсюда возникло очевидное неравенство, и роль Марьи Антоновны была урезана[[131]](#footnote-132). Салон мод достался ее матери, но все-таки и для дочери Мейерхольд придумал несколько костюмов (верхнее платье, костюм подростка, костюм барышни); однако, как ни пытаюсь теперь вспомнить, я вижу Марью Антоновну в детских панталончиках навыпуск. Что-то было жалкое и обидное в такой инфантильности напоказ!

Нельзя ничем оправдать эту несправедливость в отношении Бабановой. Но был ли ее случай типичным для режиссуры «Ревизора»? Если взять другие главные роли комедии, {179} то они строились согласно с призванием актеров, не стесняя их волю и вкусы. И бывало, что на репетициях Мейерхольд, послушав своих молодых учеников, менял уже принятые планы. Однажды он сказал: «Я ведь не ожидал, что Гарину 23 года, по психике — я думал — ему лет 45, он министр такой»[[132]](#footnote-133). Готовя с ним и одновременно с Мартинсоном роль Хлестакова, он находил для каждого из них особую манеру игры, говоря, что обращает внимание актеров на «ту правду, которую надо *искать в себе*». По такой логике и произошло размежевание: у Гарина больше скрытности, его Хлестаков игрок, мистификатор, странный человек; Мартинсон откровенней, физиологичней, стихия его Хлестакова — быт и присущие ему смешные несуразности.

Идя от себя, от своих природных данных, играли Козиков и Мологин роли Бобчинского и Добчинского. Трудность задачи, особенно в главном для них эпизоде — «Непредвиденное дело», заключалась в том, что им полагалось быть похожими и разными. Все повторяется в образах этих городских сплетников, вплоть до затрудненной речи и игры рук, но каждый из них существует в своей реальности, открытой актерами применительно к их пониманию и физическим особенностям (в рамках, установленных композицией театра). Ремарка Гоголя о том, что Добчинский немного выше и серьезнее, а Бобчинский развязнее и живее, обросла у Мейерхольда многими подробностями, например тем, что один из них человек семейный и испытывает оттого много неудобств, другой же, видимо, холост и одинок.

И десять лет спустя, при вводах новых актеров в старый и заметно одряхлевший спектакль, Мейерхольд искал для дебютантов самостоятельных решений (апрель 1935 г.). Дублерство, по его теории, предполагает обязательно поправки, которые диктует новая натура. Правда, поправки с первой попытки не всегда удаются; так, например, Субботина, которой в «Ревизоре» последнего состава поручили роль Анны Андреевны, в атмосфере всеобщего страха вела диалог с Хлестаковым с некоторой опаской, чувствуя свою малость перед его величием, и Мейерхольд говорил: «Не играйте подобострастия. Мужчины подобострастны, а Анна Андреевна знает свои силы и держит себя, как королева»[[133]](#footnote-134). Сохраняя это чувство избранности, {180} не следует, однако, повторять то, что было найдено другими, величие Анны Андреевны шаткое, минутное, призрачное. Ищите правду в себе, и, может быть, вам удастся найти свою краску, памятуя, что театр, как сама природа, не любит повторений.

Он отстаивал права не только первых актеров, но и самых рядовых, замыкающих афишу. У Гоголя в «Ревизоре» несколько центральных ролей, все остальные эпизодические, но эти сопутствующие у Мейерхольда иногда в какой-нибудь сцене, на какой-нибудь момент становятся главными и лидерство переходит от одного к другому. Вдруг Гибнер оказывается важней, чем городничий, случается, что в центр действия выдвигается Капитан (голубой гусар), потом наступает время Земляники и т. д. «Новая система — большая роль у каждого» (26 марта 1926 г.). Мейерхольд придает особое значение монологу Осипа в начале эпизода «После Пензы», где сказано все самое важное, что театру нужно знать о Хлестакове, это неоценимый материал для его биографии («Тот конек, на который мы садимся в трактовке Хлестакова»). Тем необходимей помнить, что информация сама по себе не является предметом искусства даже в этой сцене. У Осипа есть своя тема, которая здесь берет начало: оборотистый деревенский малый, испорченный соблазнами столицы, он умудрен жизнью и в его плутовстве сохраняется крестьянская основательность; гораздо более осмотрительный, чем Хлестаков, он возвращает барина в мир реальностей и предупреждает об опасности. Он в некотором роде двойник Хлестакова в грубо-лакейском варианте, но с проблесками житейского здравого смысла.

Осип в «Ревизоре» роль заметная, Гоголь поместил его на четвертое место в своем комментарии «Характеры и костюмы». А введенная театром Поломойка? А отставной чиновник Люлюков? А частный пристав? А жена Хлопова? И другие роли, по терминологии XIX века аксессуарные, — у всех у них есть в театре своя тема, которую зритель должен почувствовать за короткое время общения. Урок режиссера к тому и сводится, что нельзя делить актеров на тех, кто играет, и тех, кто подыгрывает. Второстепенные роли отличаются от главных только тем, что «они играются гораздо легче», замечает Мейерхольд. Все остальные требования сохраняются (биографичность, характерность и т. д.), но к ним добавляются еще незавершенность, беглость, *этюдность*: «Надо не разыгрывать второстепенную сцену, а ее маркировать, как говорят певцы. Она должна {181} быть эскизна, эта роль, а эскизно — это значит не очерчивать, а чуть-чуть наметить»[[134]](#footnote-135). И он ждет от актеров, занятых в эпизодических ролях, свободы выражения, без всяких видимых усилий.

В начале занятий с актерами Мейерхольд требовал от них *переориентации внимания*: в его указаниях преобладал дух полемики, намеренно допускались крайности, в дальнейшем по ходу репетиций он их смягчал или вовсе устранял, впрочем, не во всех случаях. Процесс творчества в основном шел так: сперва догадки и открытия, потом сомнения, проверка и перепроверка, и выбор окончательной формы. Не потому ли Мейерхольд сказал, что «с точки зрения актерской игры этот спектакль колоссально труден» (26 марта 1926 г.) и что, в сущности, его надо было ставить не менее пяти лет. Такие сроки ему не были даны, он спешил, вносил поправки и обратился к труппе — пусть она его поддержит («Кто изобретательней, пожалуйста, давайте»). Любопытны эти начала и концы в режиссуре «Ревизора», первые замыслы и их последующая судьба.

Вернемся к Осипу. Мейерхольд считал, что в этой роли важны ее русские корни, итальянская комедия и французский фарс здесь ни при чем. Осип — молодой, разбитной мужичок, привлекательный с виду, блондин с пухленькими щечками и карминными губами, песенник и затейник. Мейерхольд так увлекся перечислением достоинств Осипа, что однажды про него сказал: «Крестьянская, ржаная Русь». И сразу спохватившись, что хватил через край, стал посмеиваться над теми, кто готов усмотреть в этом плутоватом слуге народное, так сказать, плебейское начало пьесы (таких отравленных дурной социологией режиссеров тогда было немало). Нет, Осип неотъемлемо включен в железный круг гоголевской сатиры, он пройдоха, наглец и приобретатель в меру своих ничтожнейших возможностей. На одной из очередных репетиций Мейерхольд обозвал его грубым животным («Это не метафора какая-нибудь. Это на самом деле грубое животное»). Но особенность этой трактовки Осипа заключалась в том, что от природы он не принадлежал к числу приобретателей и прихлебателей, как большинство его соседей по пьесе. Его зоологические инстинкты наживные, благоприобретенные, и тем заметнее, как искажена и испакощена эта крестьянская натура. Молодой актер Фадеев играл Осипа старательно, не щадя сил, в столкновении города и деревни у {182} него брала верх петербургская окраина, и он был похож скорее на люмпена, чем на мужичка, недавно осевшего в столице. Яркого впечатления от этой роли у меня не осталось, но веселую подвижность Осипа, его заразительный смех, его откровенную любовную интрижку с Поломойкой память сохранила. И его песню «Счастье, мое счастье», которая предшествовала первому появлению Хлестакова и потом, после внезапного его отъезда, когда за стенами зала смолкал звон бубенцов мчащейся вдаль тройки, слышалась вновь, как бы замыкая тему сбежавшего ревизора.

Не сразу определился и характер игры почтмейстера, хотя Мейерхольд с самого начала высказывался о нем недвусмысленно: «Бабник, циник, нечистоплотный, носит в кармане похабные карточки. Охотник до всяких сплетен. Сластолюбец тайный». Как будто все ясно, но не торопитесь, у режиссера есть и другие соображения на этот счет: он, например, считает, что почтмейстер единственный человек в городе, который извлекает из своей работы не только материальную выгоду. Ему нравится его скромная должность, она приносит ему чувство самоутверждения, сознание своего превосходства — все тайны города ему открыты — и вместе с тем отвечает его внутренней, преследующей его бескорыстной потребности: «Смерть люблю узнать, что есть нового на свете». Эта одержимость, род недуга, при всей карикатурности придает его суете некоторую экзальтацию. Как уже не раз до того, в поисках подходящей натуры Мейерхольд обратился к своим юношеским впечатлениям и в качестве прототипа Ивану Кузьмичу Шпекину предложил своего пензенского знакомого — зубного врача и мозольного оператора. Это был опустившийся, неряшливый, лохматый, в черных очках человек; когда у него случались деньги, кутил и ухаживал за мещаночками. Но деньги водились у него редко, он был полунищий и несколько тем бравировал. При этом, рассказывал Мейерхольд, «у него своеобразное ораторство было. Мечтательная поза, глаза закатывал, умные вещи любил говорить. Такой опустившийся романтик, стихи декламировал, речи говорил» (19 ноября 1925 г.).

Пошлость, вздорность, физический упадок и рядом с этим глухая романтическая нота. На этой волне двузначности и столкновения откровенной разнузданности и неясного томления больного духа (прибавьте к тому еще постоянное ожидание перемен и событий) и строилась роль; сплав трудный, и театр потратил немало усилий, чтобы соединить плохо соединимое. К сожалению, опытный актер {183} Мухин, хорошо известный московскому зрителю по другим мейерхольдовским спектаклям, чувствовал себя в роли почтмейстера не очень уверенно и терялся в минуты каверзных переходов от сладостного упоения сплетней к ипохондрии. Но одного он добился — на своих предшественников этот странный гоголевский чиновник, одновременно легкомысленный и меланхоличный, не был похож.

Не вызывал ассоциаций со старым театром и Ляпкин-Тяпкин. Мейерхольд делил роли в «Ревизоре» на басовые и теноровые: в числе теноров оказались Бобчинский и Добчинский, в разряд басов попали городничий, Земляника и, конечно, судья. Голос у него был не просто низкий, но и мощный до рычания. Поначалу, чтобы уйти от традиции, Мейерхольд предложил играть Ляпкина-Тяпкина здоровяком только с виду, на самом же деле он тяжело болеет («внутренне гниет»). Откуда взялась эта странная мысль? Основанием для нее, видимо, послужила гоголевская ремарка о хрипе и сапе в голосе судьи, но если принять версию о коварном недуге (чахотке), подтачивающем Ляпкина-Тяпкина изнутри, как тогда быть с его страстями охотника, ведь даже взятки он берет щенками.

Теперь, с расстояния полувека, судью в спектакле у Мейерхольда я вижу в расцвете физических сил; помимо того что он охотник по призванию, в нем самом есть нечто звериное, медвежье, как будто он состоит в близком родстве с Собакевичем. Мотив знакомый и по другим постановкам «Ревизора» — а что новое, свое, нашел Мейерхольд у гоголевского судьи? Оказывается, что в царстве раболепия, пресмыкательства и намертво установленной иерархии этот чиновник — «в сильнейшей степени моветон» — достиг некоторой мизерной (но заметной на общем фоне грубой приниженности) степени независимости. Он не только рассудителен и каждому своему слову дает вес, как то указано у Гоголя, есть у него еще не предусмотренная автором дерзость, хотя в исключительных обстоятельствах (сцена взяток) его, как и всех других, трясет от испуга. Зато с городничим он держит себя на равной ноге, и, когда тот рычит на него, он рычит в ответ, роли у них обоих басовые. Ни у кого в пьесе нет самолюбия, а у Ляпкина-Тяпкина, при всей его нелепости и замшелости, оно есть, в самых жалких дозировках, но есть.

Еще недавно Мейерхольду казалось, что сатира в театре не нуждается в оттенках, что ей необходим постоянный и господствующий мотив, как в масках «Мистерии-буфф». Теперь, обратившись к «Ревизору», он признает, что сатиру {184} Гоголя нельзя передать в одной краске, какой бы силой яркости она ни обладала. Помните просьбу Бобчинского сообщить в Петербург всем вельможам, что он, Петр Иванович, живет в таком-то городе, сообщить — и ничего больше, невинная просьба, и в ней, если хотите, звучит тоска затерянной жизни; вот у Добчинского есть к Хлестакову дело «очень тонкого свойства», а у него решительно ничего нет, кроме желания соприкоснуться с другим, непонятным, окруженным ореолом власти миром, лежащим за пределами той суеты, которой он упивается. Но не надо обладать особой проницательностью, чтобы заметить и другую, небескорыстную сторону просьбы Бобчинского: это голос мировой пошлости с ее неистребимым эгоцентризмом, пользующимся всяким случаем, чтобы напомнить о себе, оказаться на виду, распространиться в пространстве.

Собранные вместе, в массе, получившие право на голос, Бобчинские агрессивны и не выбирают средств, чтобы привлечь к себе внимание; предоставленный самому себе, Бобчинский жалок и смешон. Мейерхольд ясно видит две грани этого образа: одну — метафорическую, поднимающуюся до громадного социального обобщения, и другую — житейски-комическую. За анекдотом перед ним открывается история и характер, и он требует от актера Козикова такого же понимания многозначности Гоголя; здесь театр вторгается в сферу психологии, с ее диалектикой движения и перемен, и вместо однообразия маски предлагает нам разнообразие натуры. Иными словами, Мейерхольд пытается *очеловечить* композицию «Ревизора», не выходя за границы сатиры и показывая уродство жизни в объемных и часто контрастных воплощениях.

Гоголевский город существовал для него как вполне реальное, запечатленное в исторических и географических измерениях понятие, и он также был символом конца империи, еще на вершинах ее могущества захваченной процессом распада и омертвения. Финальная сцена с куклами — это итог, но процесс окаменения в «Ревизоре» идет с первого эпизода; иногда оно наступает внезапно и резко, иногда незаметно, исподволь, иногда на мгновения, иногда на какой-то срок и составляет обязательный элемент композиции. Мейерхольд рассчитал по хронометру длительность каждого из эпизодов — в пределах от восьми минут («Единорог») до тридцати двух («После Пензы»), — не так много, если учесть, что в этих цифрах отразились время действия и время бездействия на сцене, те паузы и остановки, которых так было много в «Ревизоре». {185} Л. П. Гроссман связывал склонность Мейерхольда к статике, к застывшим ракурсам, к перепадам темпа (вплоть до полного угасания) с распространенным в некоторых кругах дореволюционной критики взглядом, будто Гоголь был гениальным живописцем внешних форм, рисовавшим портреты человека in statu, то есть не движущегося, не меняющегося. Но это не так, и, может быть, самое сильное, что было в актерской игре в этом спектакле, несмотря на его прерывистый ритм, — это *движение характеров*.

По этому поводу есть интересное признание Мейерхольда в экспликации «Ревизора». Он объясняет выбор Старковского на роль городничего тем, что актер, которому уже за сорок (он принадлежал к старшему поколению в труппе), обладает не притупившейся от профессиональной привычки «подвижной реакцией, быстрыми изменениями, тем, что требуется для Гоголя»[[135]](#footnote-136). Если изобразить роль городничего в форме кривой, то в ней окажется несколько пиков, она идет волнами, рывками, и актеру нужно не только равномерно распределить силы, чтобы не израсходовать себя до кульминации последнего монолога, нужно еще дать роль в протяженности, в переходах, в конечном итоге — каким пришел в комедию городничий и каким стал. Такие скачки происходят, например, в первых двух эпизодах, когда, справившись с паникой и болезнью, городничий проявляет находчивость и распорядительность и оказывается на какое-то время на высоте положения; кривая, достигшая нулевого уровня, рвется кверху. Композиция строится так, что подъемы и спады внутри эпизодов образуют ритм единства в движении роли. И вот наступает развязка. Как она дается у Гоголя? Городничий в последний раз напускается на Добчинского и Бобчинского («Сплетни сеете, сороки короткохвостые») и умолкает, как бы устав от ругани. А у Мейерхольда появляется Гибнер со смирительной рубашкой и двое полицейских хватают городничего, сознание которого явно помутилось.

Прошло уже несколько месяцев после начала репетиций, по первому разу пьеса уже была разучена, тем не менее Мейерхольд все еще просил Старковского не читать последний монолог городничего, потому что «он требует *сильного сдвига в безумие*» (2 февраля 1926 г.) и, следовательно, особой обстановки на сцене: «Вот, когда мы закрутим галоп, выведем гостей, будет каша такая, которая легче даст возможность найти нужную тональность». Мейерхольду {186} казалось, что после всего случившегося ярости бессилия для одураченного городничего уже мало. События приобрели такую драматическую окраску, что он не может спокойно уйти, раствориться в толпе и потом появиться в немой сцене рядом со всеми другими. По законам художественной логики в этот острый момент необходима кульминация, что в расшифровке театра означает безумие. Здесь образуется двойная зависимость: позор городничего доводит его до сумасшествия, а сумасшествие бросает тень на все обстоятельства, предшествующие развязке.

У Старковского городничий человек бывалый, не без приключений пришел он к власти, возможно, в его жизни случались аварии, в этой пьесе у всех рыльце в пуху, а у него в особенности. К тому же времени, когда он выбрался на поверхность, кожа его загрубела и он хорошо усвоил науку управления в двух ее видах — перед кем пресмыкаться и кого давить. Все как будто по традиции и вместе с тем так далеко от нее. Во-первых, городничий у Старковского еще сравнительно молод и, хотя укрепился в своей колее и втянулся в рутину, считает свои возможности до конца не исчерпанными. Во-вторых, при всей провинциальности и дикости, он человек светский — даром что Анна Андреевна страдает от его манер и словечек, — вид у него бравый, столичный, и пиры дает столичные. И вообще в его фигуре есть некоторая, по сравнению с пьесой, повышенная значительность; когда он говорит о трех обманутых губернаторах и, махнув рукой, добавляет: «Что губернаторов!» — бери повыше, слова его не кажутся глупым хвастовством. И в‑третьих, приглядитесь к нему внимательней — и за толстокожестью вы обнаружите чувствительность, за бурбонством неврастению. У непросвещенного чиновника, заматерелого взяточника и циника — томления и драмы! Не случайно уже вскоре после премьеры в критике раздавались голоса, что неуравновешенность и душевная надорванность городничего у Старковского придают его «косной фигуре некоторую одухотворенность». Одухотворенность у городничего — странное, противоестественное соседство слов. Но какой-то надрыв в его игре действительно был, как были провалы в апатию и вспышки ожесточения. Это нельзя назвать патологией, это, скорее, неустойчивость психики в кризисной ситуации, сперва мало заметная, потом нарастающая и в конце концов завершающаяся катастрофой. Возможно, что подчеркнуто драматическая трактовка Старковского была {187} связана с характером его дарования — за несколько лет до того он играл в Театре Революции Дон Жуана (в забытой теперь пьесе Сухотина и Щекотова) с таким нервным напряжением, что Мейерхольд нашел в нем черты Керенского — неврастеника с надрывом (по принятому тогда в театре делению на амплуа).

И еще много интересного было в роли Старковского. Коротко упомяну о его гриме. Смотрю на старую фотографию и вижу резкие черты человека средних лет, уже уставшего, но не утерявшего нервной энергии. Глаза у него беспокойные, куда-то он всматривается, чего-то ждет. Тип лица современный, без подделки под старину и без уступок комедийному жанру и его привычным маскам. От гоголевской ремарки у него осталась жесткость. Андрей Белый говорил, что хотя городничий у Мейерхольда моется из ведра, в нем есть «нечто от вельможи». Насчет вельможности не знаю, но в толпе чиновников он, действительно, выделялся осмысленностью взгляда, он ушел на один жалкий шажок дальше, чем они, по лестнице цивилизации, и человеческого в нем больше, чем животного, но хватает и животного. Нечто новое нашел актер и в отношении городничего к Анне Андреевне, которого редко касаются в театре, да и особых поводов для этого Гоголь не дает. И вдруг оказывается, что роман городничихи с Хлестаковым задевает ее супруга самым чувствительным образом.

В середине тридцатых годов Мейерхольд, проводя рабочие репетиции «Ревизора», вернулся к сцене вранья в тот ее момент, когда гости уже разошлись и Хлестаков идет к Анне Андреевне со словами: «У меня дом первый в Петербурге». Без реплик начинается танец («Они танцуют, потом садятся на диван, потом опять танцуют»), и городничий понимает, что этот танец дорого ему обойдется. Чувственный зажигательный характер музыки не оставляет в том сомнений, и, униженный и обозлившийся, он грозит оркестру кулаком и уходит, признав свое поражение. Об этом уходе Мейерхольд говорил Старковскому в апреле 1936 года: «Вы уходите, уходите медленно, оглядываясь на танцующих. Таким образом замысел отдачи жены Хлестакову будет острее. Это тоже как взятка»[[136]](#footnote-137). Капитуляция городничего менее всего была похожа на сделку. Напротив, раньше он либо пугался, либо лез на рожон, теперь к нему пришло незнакомое чувство. Что {188} это — стыд, ревность, обида? С незапамятных времен он брал взятки и давал взятки, процесс этот происходил безболезненно десятилетиями до той неприятной минуты, когда он впервые увидел себя со стороны.

При таких стараниях и находках удивительно, что Старковский не попал в число призеров спектакля и не заслужил похвалы даже у самых рьяных почитателей Мейерхольда. Более того, Гвоздев назвал его неудачником («Он справлялся частично, в целом не выдерживая трудной роли»). Может быть, так получилось потому, что он был новым человеком в труппе и, не полагаясь на себя, послушно шел за режиссером. А послушание не достоинство в театре: во всяком случае, Мейерхольд, при его нетерпимости, больше любил обламывать строптивых, чем понукать доверчивых. До тонкостей разучив роль, Старковский разыгрывал ее как по нотам, это было искусство хорошего профессионального класса, но бедное юмором, тяготеющее к драме, совсем, совсем не веселое, солидное (в ремарке у Гоголя сказано, что городничий ведет себя «очень солидно») и нахмуренное, без куража, без проблеска улыбки. На важную и упущенную комическую сторону роли Мейерхольд не обратил внимания, хотя не мог не видеть этой диспропорции. Допускаю, что он сделал это сознательно, чтобы повысить *уровень серьезности* игры в комедии. Однако у этой истории есть еще продолжение.

Четыре года спустя, в декабре 1930 года, на очередной дискуссии в его театре Мейерхольд неожиданно обрушился на игру Старковского в «Ревизоре». Повод был такой — культура речи в старом спектакле («Слышно сплошное “ррр”, а фраз не слышно»). Кто-то упрекнул режиссера, что, ставя Гоголя, он не посчитался с его фонетикой. Критику эту он не принял, настаивая на том, что театр больше года, не щадя сил, работал над словом в «Ревизоре». И если у них были какие-то упущения, то их надо отнести за счет Старковского и его «дикционных и декламационных свойств». Далее следовал неслыханный по резкости выпад: «Мы не показываем на каждом участке какого-то своего Сальвини, какого-то исключительного вундеркинда или гения, который все гениально делает. Старковский — актер старой формации, он заболтал свой язык на плохих образцах, не тренировал его на хороших образцах, у него есть способность забалтываться»[[137]](#footnote-138). Конечно, Старковский — не гений и не вундеркинд в свои сорок с чем-то {189} лет. Но зачем нужно было его так всенародно топтать, ведь роль он строил точно, по чертежу Мейерхольда, включая сюда и технику речи. А после городничего он еще играл Фамусова (1928 г.) и много других ролей. Поистине в пылу полемики Мейерхольд не щадил репутаций и самолюбий, — работать с ним было очень трудно, но притягательная сила его искусства была так велика, что, пока хватало терпения, актеры мирились с его деспотизмом, капризами и, мягко говоря, неучтивостью. Но случалось, терпение изменяло им…

В записях репетиций «Ревизора» имя Зайчикова упоминается нечасто, то ли потому, что он легко нашел тон для Земляники, то ли потому, что Мейерхольд не придавал особого значения этой роли (что маловероятно). Всем от него досталось; сколько времени он потратил, например, на Растаковского, — соберите режиссерские замечания об этом отставном секунд-майоре, получится целый трактат о старости и характерной для нее мимической игре. А Зайчикова он не дергал, редко хвалил, еще реже ругал, и роль росла сама по себе, предоставленная инициативе актера. Вот уместный повод вернуться к теме режиссера-узурпатора. Поначалу игра Зайчикова строилась по ремарке Гоголя: Земляника — проныра и плут; от себя актер добавил к гнусности гоголевского чиновника сладчайший оттенок, медовый сироп, если бы гиена могла улыбаться, она улыбалась бы именно так. Зайчиков хорошо знал пристрастие своего учителя к метафорам из животного мира и предложил свою. Мейерхольд принял его замысел и сказал: «Сладко так — замечательно, патока льется, земляничная такая»[[138]](#footnote-139). Не зря же Гоголь придумал такую фамилию. Но остановись Зайчиков на этой метафоре — он не стал бы одним из трех главных героев в мейерхольдовском «Ревизоре» (рядом с Гариным и Райх). Он пошел дальше. Здесь я обращусь к своим впечатлениям зрителя.

Когда мы говорим о «Ревизоре», тема сплетни обычно связывается с Бобчинским и Добчинским, и это действительно так, с небольшим уточнением, что их интерес к подробностям и пустякам жизни совершенно праздный и никому не идет во вред. В самом деле, какой убыток трактирщику Власу, если отцы города узнают, что его жена три недели назад родила пребойкого мальчика! Это невинный вариант сплетни, хотя из нее рождается легенда о ревизоре. Сплетня Земляники другого свойства, она полна {190} низкого умысла и чернит ближних. Сравните, как идет у Гоголя диалог во встречах Хлестакова с чиновниками, — все они отвечают на вопросы, и никто из них не смеет нарушить субординацию. И только Земляника ломает этот порядок, берет себе слово и, едва представившись, обрушивает на своих коллег поток грязи. Конечно, он хочет выслужиться и доказать свою преданность начальству из Петербурга. Но у Зайчикова есть и другой мотив — у этого чиновника бацилла доносительства в крови, он не просто ябедник, он интриган и клеветник по призванию, ему важен самый процесс оговора, независимо от его результата, важно, что он кого-то замарал, кому-то подставил ножку. Зло, которое он приносит, может быть беспричинным, но от этого оно становится еще более отталкивающим, хотя жертвы его клеветы не вызывают нашего сочувствия. В образе Земляники, как его понял Зайчиков, легко угадывалась николаевская эпоха, перед нами был довольно типичный представитель того чиновного племени, за которым укрепились названия «приказная строка» и «крапивное семя». Но этот психологический этюд о могуществе и коварстве сплетни выходил за границы истории, в которую был вписан, сохранив остроту для многих последующих поколений. Так Земляника стал первым сплетником в «Ревизоре».

Известно, что у Мейерхольда все участники эпизода «Взятки» появлялись одновременно из всех дверей («Лезут носы, чтобы было страшно», — говорил он), называли себя и потом, в конце эпизода, длившегося минут двадцать — двадцать пять, прощались тоже одновременно. Их было много, и беседа Хлестакова с ними происходила несколько хаотично, вразброд, вперемежку. При таком мелькании лиц следовало задержать внимание на некоторых из них. Театру понадобился объединяющий и сквозной комментарий, и Мейерхольд выбрал для этого Землянику, сказав на репетиции осенью 1926 года, уже незадолго до премьеры, что Зайчиков должен играть конферансье[[139]](#footnote-140), то есть ведущего программу, или, держась смысла этого слова во французском оригинале, — докладчика, лектора. Такая расшифровка была здесь как нельзя более кстати: ведь глагол *докладывать* в русском языке имеет и такое значение — донести, довести до сведения, представить начальству, чем, собственно, и занимается Земляника. Роль его была разбита на отдельные реплики, гнусным шепотком {191} по ходу диалога он пояснял Хлестакову меру нерадивости, распущенности и неблагонадежности местных чиновников. В его, по ироническому замечанию Мейерхольда, *хронике* была перемешана елейность Манилова и бесцеремонность Собакевича.

Он так и сыплет, не умолкая, как будто в трансе: почтмейстер запустил дела, судья — сладострастник и только ездит за зайцами, попечитель училищ хуже всякого якобинца… Он не только аттестует и шельмует, он вмешивается в чужой разговор и, когда Хлопов спрашивает себя — брать или не брать сигару у Хлестакова, внушает вконец обалдевшему чиновнику: «Возьмите, возьмите». При всем трепете и испуге он ведет себя развязно, полагая, что его наушничество дает ему дополнительный шанс в глазах властей, ставит его выше сослуживцев. Эта комбинация наглости и униженности, доверительности и пресмыкательства бросается в глаза Хлестакову. Мейерхольд по этому поводу замечает: «Сначала Хлестаков внимательно прислушивается к тому, что говорит Земляника, а потом отходит и смотрит пренебрежительно, переглядываясь с Осипом» (28 апреля 1926 г.). Неприкрытое и назойливое подхалимство Земляники вызывает неприязнь даже у Хлестакова, он над ним посмеивается и все-таки, как мне тогда казалось, несколько его опасается: в злословии Земляники есть нечто настораживающее, угрожающее, какое-то бесовское кружение и остервенение, черт знает чего от него можно ждать! Земляника у Зайчикова — ярчайшая фигура, поднявшаяся до символа мерзости ябеды и оговора.

Несколько замечаний об Анне Андреевне. В одном из последних писем, датированном октябрем 1938 года, Мейерхольд писал З. Н. Райх: «Мне без Тебя, как слепому без поводыря. Это в делах. В часы без забот о делах мне без Тебя, как несозревшему плоду без солнца»[[140]](#footnote-141). Это письмо о золотой осени и страхе одиночества уже печаталось в извлечениях и полностью, но я не могу на него не сослаться, потому что оно открывает нам глубину чувства немолодого, шестидесятичетырехлетнего Всеволода Эмильевича к жене и сподвижнице в двадцатые и тридцатые годы. И это, кажется, единственное письмо Мейерхольда к Райх, которое дошло до нас. Свидетельств современников об их любви сохранилось много. Например, Михаила Чехова, который встретился с Мейерхольдами в Берлине в 1930 году. {192} Или более раннее, Пастернака, писавшего Всеволоду Эмильевичу в 1928 году о том, как завидует ему, зная, что он работает с любимым человеком. А вот постскриптум к письму художника Дмитриева, относящемуся как раз к периоду обдумывания замысла «Ревизора» (апрель 1925 г.): «Поклон Зинаиде Николаевне! Как я ей благодарен за восстановление порядка в “Мейерхольде и окрестностях”»[[141]](#footnote-142). Любовь у него была неделимая — жена, друг, помощница, советчица, актриса в одном лице. Мейерхольд верил в актерский талант Райх и старался представить ее на сцене с наилучшей стороны. И как же ему за это доставалось! О язвительной статье Шкловского «Пятнадцать порций городничихи» я уже упоминал, в том же духе писал и В. Блюм, утверждая, что Мейерхольд, предав свою революционность и позабыв о приличиях, поставил городничиху в центр действия «Ревизора»: «За ней, этой “кустодиевской Венерой”, гоняются все прожекторы, она с проворством трансформатора в продолжение спектакля меняет тысячерублевые туалеты»[[142]](#footnote-143). Сердитый критик самого авангардного направления не брезговал фельетонной бойкостью, и любопытно, что, громя режиссера, выступающего в обнимку с «полусумасшедшим Гоголем» (чья «мелкопоместная и мелкобуржуазная душа испугалась собственного размаха»), фамилию Райх даже не упомянул, отвергая ее искусство как дилетантство, не заслуживающее внимания.

Актерская биография Райх началась поздно — ей было двадцать девять лет, когда она сыграла первую роль в Театре имени Мейерхольда, — и оборвалась рано, на сорок пятом году жизни. Немногое сохранилось в нашей памяти из ее репертуара; такие роли, как Сибилла в «Д. Е.» или Гончарова в «Списке благодеяний», промелькнули, не оставив следа, ее ни в чем нельзя было упрекнуть, но она ничем и не выделялась в ряду других. Мне всегда казалось, что Мейерхольд за несколько дней может приготовить несложную характерную роль с любым человеком, обладающим чувством ритма и хотя бы некоторой музыкальностью; в искусстве натаскивания он не имел себе равных. Но эти чудеса внушения не доставляли ему радости, потому что в игре актера, что бы ни писали его неутомимые оппоненты, он дорожил *свободой выражения*. «Конечно, начитать вас я могу, но ведь так и попугая научить {193} можно», — говорил Мейерхольд на репетиции (28 января 1926 г.), объясняя, что его задача «расшевелить машину творчества», а *изобретать* должны актеры. Он отступал от этого правила, когда не верил в талант актера, или, напротив, когда был крайне заинтересован в его успехе. Из Райх он хотел сделать большую актрису и создал для нее самые благоприятные условия, но этот комфорт, как мне кажется, не пошел ей на пользу. На первых порах для каждой роли у нее была сочиненная режиссером модель и ей надо было только наилучшим образом примениться к ней, это было удобно, но малоплодотворно. От себя, от своей человеческой сути, она мало что внесла в свои дебюты. Год за годом продвигаясь вперед в исполнительской технике, как актриса она окончательно сформировалась в «Ревизоре». Одна внимательная зрительница дружески писала Мейерхольду после гоголевской премьеры: «Мейерхольдовская лапа не пригнетила, а окрылила талант Райх»[[143]](#footnote-144). В гоголевском характере, по-новому открытом режиссером, открылась и личность актрисы.

Завязку он взял такую: Анна Андреевна избалована мужским вниманием, за ней постоянно увивается хвост воздыхателей и они порядком ей надоели. И когда из Петербурга приезжает инкогнито, она приходит в раж, еще не зная, как вести себя дальше. Потом, после знакомства с Хлестаковым и его любезностей, она и вовсе теряет голову. Затевается роман, что в чувственной атмосфере дома Анны Андреевны не такая редкость. Притязания и напор Хлестакова столь стремительны, что от рассудительности этой искушенной в любовной игре дамы вскоре не остается и следа. Ловкая интриганка, услышав предложение Хлестакова, растерявшись от неожиданности, *виновато* отвечает: «Но позвольте заметить: я в некотором роде… я замужем» — и, сразу сообразив, что нельзя терять удачу, медленно произносит фразу, заимствованную Мейерхольдом из рукописного текста «Ревизора»: «Впрочем, может быть, в синод…» Хлестаков подхватывает: «В синод, в синод!» В запутанной ситуации, где кроме нее и Хлестакова участвует и Марья Антоновна, она находит ориентировку только ненадолго. В конце концов ей ничего не остается, кроме как уступить дочери-сопернице и сыграть обиду и одиночество (эпизод «Лобзай меня»).

Анна Андреевна у Райх — плоть от плоти ее общества, его порождение, его олицетворение, его гримаса, его управительница, {194} подобно Хлестакову, срывающая цветы удовольствия. Тем примечательней, что ей иногда бывает скучно. Все вокруг вросли корнями в почву, их оседлость определилась навечно, до конца дней, и боятся они одного — перемен, особенно внезапных. Для них приезд ревизора — катастрофа, для нее — праздник, и потому, что обостряется ее специфическое женское любопытство, и потому, что в их уныло сонном царстве, возможно, произойдет какой-то переполох (о том, что он может задеть и ее, она не думает). Зрение у Анны Андреевны устроено так, что при всей своей пошлости она способна видеть пошлость других и с презрением говорит о судье-собачнике и Землянике. «Вся пьеса на вранье, — сказал на репетиции Мейерхольд. — Хлестаков врет. Анна Андреевна врет. Полна пьеса врунов» (25 августа 1926 г.). Но врут они по-разному. Когда городничиха рассказывает о любви красавца штаб-ротмистра Ставрокопытова, которую она отвергла, и тот от отчаяния пытался застрелиться, да в рассеянности забыл зарядить пистолет, она не просто сочиняет небылицы; она, как Настя у Горького в «На дне», *украшает* жизнь, путая Раулей с Гастонами. Оказывается, что при всей низменности интересов Анне Андреевне свойственна некоторая мечтательность. Напомню о фантасмагории с участием бравых офицеров, выскакивающих из мебели, из углов, из пустоты и исполняющих серенаду, «полную превосходного брио», по выражению Луначарского. Что это — плод разгоряченного воображения городничихи, принявшего такую материальную форму, подсознание, выплеснувшееся наружу с ослепляющей наглядностью? Она видит наяву то, что ей мерещилось в счастливых снах. Кому еще в гоголевском городе снятся такие сны? Какая фантазия у этой плотоядной дамы — романтика, рыцарство, культ любви, пусть и в комическом переложении театра.

Другого рода мечтательность в эпизоде, так и озаглавленном «Мечты о Петербурге», особенно если учесть те дополнения, которые внес Мейерхольд в свою «композицию вариантов». Рисуя заманчивую картину завоевания столицы, Анна Андреевна предвкушает ту минуту, когда вместо скверной тряской брички она обзаведется самой модной каретой. «Как хорошо ездить в модной карете. Я, конечно, прикажу ее сделать малиновым цветом. Я очень люблю малиновый цвет». В этом месте увлеченный игрой городничий вносит деловую поправку: «Так лучше уж голубой, как у той полковницы» (явная перефразировка {195} диалога о голубой и красной ленте), на что следует капризная реплика: «Вот потому-то я не хочу, что у полковницы. Я не полковница. Я на полковниц и смотреть не хочу». Легко заметить, как изменилась Анна Андреевна, — от фантасмагории любви, еще недавно преследовавшей ее во сне и наяву, не сохранилось ничего, теперь у нее на первом месте амбиция и благоустройство. Была игра инстинктов, украшенная узором романтики, осталась игра глупого бабьего честолюбия на совершенно пустом месте. Комедия торопится к развязке, уже сходятся гости и несут подарки, уже начинается беспримерное торжество, которое кончится беспримерной конфузией, не пощадив мечты о малиновой карете. И Анну Андреевну в глубоком обмороке подхватывают несколько дюжих молодцов и на высоко поднятых руках выносят со сцены по ритуалу, принятому в трагедии. Что это — апофеоз, насмешка или жанр-гибрид с неустойчивыми границами, который Л. П. Гроссман определил как трагедию-буфф.

У современников по этому поводу не было единодушия. Тот же Гроссман, восхищаясь игрой Райх, назвал ее Анну Андреевну «российской мадам Бовари тридцатых годов» прошлого века, заметив, что она открыла в образе городничихи черты вечной женственности. «Перед нами вскрывается самая сущность боваризма — неизбывная мечта об изящных людях и прекрасном быте среди ужасающих гротесков повседневности, среди медведей и свиных рыл»[[144]](#footnote-145), — писал почтенный историк литературы, утверждая, что в чувственном разгуле Анна Андреевна ищет выхода из тягостной будничности. Думаю, что Гроссмана подвели академические увлечения его юности. Неловко доказывать необоснованность этого сравнения уже по одному тому, что Эмма Бовари, переступив законы своего общества, стала его жертвой, в то время как Анна Андреевна развлекается без ущерба для себя и ее крах связан не с ее поступками, а с внешними обстоятельствами, с крахом ее мужа и его управления. Да и характеры у них разные. Флобер в романе, описывая страстную любовь Эммы, с недоумением спрашивает: «Где впитала она в себя эту почти до бестелесности глубокую и скрытую порочность?» Анна Андреевна чужда таким изысканностям и, хотя тоже воспитывалась на романах и альбомах, не прячет своей чувственности.

Литературные ассоциации, даже самые неожиданные {196} и звучные, не смущали Зинаиду Райх. Она не льстила своей героине, ее городничиха была достаточно легкомысленна и жадно искала приключений, но кончала роль на сильной драматической ноте, упрямо повторяя в разных, все более тревожных интонациях одну и ту же реплику до момента обморока. Волнение ее на пределе, она ни в чем не отдает себе отчета, ее разбуженная потрясением энергия растет, достигает критической точки и, не находя выхода, внезапно и тяжело замирает в неподвижности. Первая в ряду других, Анна Андреевна испытывает «электрическое потрясение» еще до немой сцены. Значение этой роли (как и в случае с городничим) слишком велико, чтобы оборвать ее на полуслове, и для эффекта и кульминации бедную городничиху уносили со сцены, как поверженную Орлеанскую деву. Где здесь кончалась комедия и начиналась драма, как уловить этот момент и можно ли его уловить?

Мы привели свидетельство одной стороны в споре, была и другая — те, кто увидел игру Райх в совсем ином свете. У первых был переизбыток идеализации и поиски вечной женственности. Вторые, напротив, в самых сильных выражениях писали об оргии чувственности и разнузданности инстинктов. Там упоминался роман Флобера, здесь — непристойная символика и эротика его младшего современника, бельгийского художника Ропса. В статье харьковского критика Ал. Станкевича так и говорилось: «Это та женщина упадочного художника Фелисьена Ропса, полуголая самка, которая ведет за собой на привязи свинью. Только здесь все линии грубее, внушительнее, страшнее, и за Анной Андреевной шествует целое стадо свиней». Театру ставилось в заслугу то, что он перещеголял такого признанного изобразителя порока и певца бесстыдства. Похвала не из самых лестных. В столицах критика, за редким исключением, не утруждала себя экскурсами в соседние сферы искусства и писала, оценивая игру Райх, например, в таком духе: «… гвардейская тигресса с замашками Мессалины». Так рядом с мифом о *заблудшей душе* городничихи появился миф о ее *демонических*, задетых тлением декаданса страстях. На самом деле патология, да еще с мистической окраской, вроде скрещения колдовства и блуда на ропсовских картинах, вызывала у Мейерхольда неприязнь и насмешку. Как только в атмосфере некоторой загадочности, которую любил Всеволод Эмильевич, и привычных для него мистификаций, обострявших действие, он замечал то, что презрительно называл инфернальностью, {197} репетиции останавливались. «Откуда вы это взяли? — укорял он актеров. — Это не наше!» Не случайно, восхищаясь искусством Михаила Чехова, в том числе его Хлестаковым, он не принимал метафизических увлечений МХАТ Второго и его мрачноватой ритуальности.

Однажды в беседе с Мейерхольдом Олеша спросил, почему в сцене вранья Хлестакова, сразу после того, как Марья Антоновна говорит, что «Юрия Мило Славского» написал Загоскин, гаснет свет. Нет ли в этой световой паузе тайного смысла и намека на начало конца авантюры Хлестакова? Какое-то роковое предзнаменование, «в поток лжи внезапно упала капля разоблачения». Мейерхольд, выслушав соображения Олеши, возмутился и сказал, что это ерунда: «Ну, просто размахивал руками и опрокинул лампу». Не надо осложнять очевидное, он против игры в иррациональность и ее производные. «Надо весело работать в приятном расположении духа. Дело пойдет, если вы пыхтеть не будете» (29 января 1926 г.). Слово «пыхтеть» здесь надо понимать так: размусоливать, разделывать, запутывать, искать орнамент. Его Анна Андреевна — не мадам Бовари и не колдунья Ропса. Все это от лукавого. Характер у нее сильный, властный и чувственный, но зачем писать, как упомянутый харьковский критик, что ее сжигает «пламя похоти» и ее чувственность сгущена «до какого-то удушья, до какого-то хрюканья»? К чему такие преувеличения со следами не очень строгого вкуса? С другой стороны, зачем ее возвеличивать? Она, действительно, скучает в обществе мужа и окружающих его чиновников, но ее «романтика», при всей экзальтации, не идет дальше мужского поклонения и малиновой кареты. (Луначарский говорил еще более резко, что «обывательская эротика» в мейерхольдовском «Ревизоре» отделена «ничтожными перегородками» от клозета, имея в виду вопрос Хлестакова «Куда вы ходили?» и испуганный ответ Анны Андреевны.)

Чем же привлекла нас игра Райх? В ее *гиперболичности* была *мера*, ей был предоставлен неограниченный простор, и она им воспользовалась в той степени, в какой это было необходимо ее искусству, где сошлись уезд и Петербург, плоть и мечтательность, самонадеянность и растерянность, комедия и драма.

Красота Анны Андреевны не казалась зрителям 1926 года современной, в ней не было спортивной подтянутости, за которую так ратовал Мейерхольд; она тяготела к классическим образцам XIX века, к парадным портретам {198} Брюллова, которые он писал в тридцатые годы, когда создавался «Ревизор». Модница, в платьях с открытыми плечами, сводившими с ума офицеров, чиновников и полицейских, с мягкой, чуть ленивой царственной походкой, она представляла свой век с очевидным уклоном в столичную светскость. Кое‑что из того, о чем мечтала Анна Андреевна у Гоголя, в театре ей досталось, начиная с богатейшего гардероба и кончая экзотической дыней из далекой Средней Азии. Но аппетит, как известно, приходит во время еды, и хочет она еще большего[[145]](#footnote-146).

Не всех актеров, начинавших у него и потом работавших с ним долгие годы, Мейерхольд считал своими учениками. От многих он открещивался; от одних потому, что они застряли на рубеже революции и тяготели к символистскому театру, от других потому, что свой авангардизм они превратили в доходную профессию, от третьих потому, что находил у них свои идеи в обезображенном до неузнаваемости виде, от четвертых — в силу своего крутого характера и возникавших оттого конфликтов и т. д. Но были у него привязанности, от времени не терявшие устойчивости. Э. П. Гарин с первых лет сотрудничества с Мейерхольдом принадлежал к числу любимых его учеников (Игорь Ильинский писал даже так: «… пожалуй, самым любимым»). Мейерхольду нравился его талант, его *осердеченная эксцентрика* с некоторым сдвигом в сторону сатиры, неизбежным при его репертуаре, изящество его игры даже в грубых физиологических сценах, его прирожденная певучая пластичность, отпечаток его личности в каждой роли. Гарин в глазах Мейерхольда представлял ту новую, пришедшую из глубин России, только формирующуюся, {199} революционную интеллигенцию, близости с которой он искал, интеллигенцию, при ее неистово жадной восприимчивости к знаниям и искусству не утратившую на столичной почве непосредственности и независимости взглядов. У Мейерхольда в то время было много фанатичных приверженцев, они слепо шли за ним, разделяя его догму. Преданность Гарина своему учителю была зрячей, он знал, в чем его покоряющая сила и в чем его уязвимость; это была любовь без идеализации, в чем и заключалось ее преимущество. И ее надежность. И, видимо, аналитически трезвый ум молодого актера располагал к доверию, — Мейерхольд с добрым чувством говорил о его министерских талантах и прислушивался к его мнениям. Назначение Гарина на роль Хлестакова, после успеха «Мандата», ни у кого в труппе не вызывало удивления.

В работе актера на этот раз не было привычной для него легкости. Как трудно изучать родственные языки, близкие по звучанию и разные по смыслу слов и синтаксису, так трудно играть похожие роли. Он пытался *охлестаковить* Гулячкина, и ничего из этого не вышло. Игра в «Мандате» могла служить и служила хорошим тренажем для «Ревизора», а не моделью для повторения. И Гарин, по собственному признанию, «ужасно мучился, проклиная все теории актерской игры». Не облегчил его задачу и с блеском сыгранный за несколько лет до того и живой в памяти современников Хлестаков Михаила Чехова. А была ли лучшая модель в истории русского театра? Гарин восхищался ею, но повторять Чехова не хотел, потому что по призванию принадлежал к числу актеров изобретателей, а не продолжателей. Определились точки отсчета: нельзя повторять себя, нельзя повторять других! Уроки Мейерхольда тоже строились по отрицательному признаку. Он просил *не играть* Хлестакова:

— фатом («Не годится молодой человек с тросточкой»),

— героем водевиля («Держать курс на серьезность»),

— гимназистом-подростком («Надо играть взрослого человека… Должна быть очень мужская тональность»),

— неврастеником со склонностью к истерии («Волевые черты в его характере. Он живуч страшно; он шесть суток не будет есть и энергии не будет терять») и т. д.

Так по образцу библейских заповедей устанавливалась система запретов — что не годится, чем надо пренебречь как в интересах зрителя, так и самого Гоголя. Из этой эстетики отрицания вырос и общий принцип — Хлестаков, {200} при всем его ничтожестве, заключает в себе разнородные качества, которые «водятся и не за ничтожными людьми», — принцип, обозначивший поворот в мейерхольдовкой «Ревизоре» от *анекдота* к *биографии*.

Нам много известно о Хлестакове из самой пьесы и последующих замечаний автора. Даже в сцене вранья сквозь феерию с участием министров и послов проскальзывают невыдуманные подробности его неприютного петербургского быта. Что же говорить о монологе Осипа, на который театр всецело опирался, хотя и урезал его в объеме (убрав стариковскую обстоятельность, неподходящую для помолодевшего Осипа). На этом можно было бы остановиться, но Мейерхольд пошел дальше — в портрете Хлестакова ему, полемисту и экспериментатору, не хватало какой-то еще *не угаданной конкретности*, и он предложил его сыграть если не профессиональным, то дилетантствующим шулером («Немножко жуликоват, может в карты передернуть»), тем более что по пьесе он тоже игрок, из-за проигрыша в Пензе надолго застрявший в пути. Тема карт часто появляется в книгах Гоголя, начиная с деда, который играет в дурачка с ведьмами в «Пропавшей грамоте». Много играли в карты и в спектаклях Мейерхольда: до революции — в «Маскараде», в тридцатые годы — в «Пиковой даме». С интересом он относился к гоголевским «Игрокам» и их провинциальной, неприкрыто пародийной гусарской романтике, обернувшейся сплошным мошенничеством. Из «Игроков» он взял Заезжего офицера в партнеры к Хлестакову по штосу. Сцена карточной игры так увлекла Мейерхольда, что на одной из репетиций он предложил пригласить к ним в театр специалиста, который научит актеров технике жульничества, например как орудовать с крапленой колодой. По соседству с театром на Садовой-Триумфальной в ту пору нэпа находилось казино, и отыскать такого специалиста не составляло труда.

По плану Мейерхольда в эпизоде «После Пензы» урывались какие-то минуты для карточной игры, это была как бы репетиция, тренировка руки и глаза, поскольку денег у партнеров не было, что нисколько не убавило их задора. Соответственные изменения были внесены и в текст монолога Хлестакова, насыщенный жаргоном карточной игры, где упоминался известный шулер Кропотов и мелькали такие фразы: «Круглым штосом срезывает и по три угла вдруг загибает». (Я привожу эти вставки по экземпляру пьесы, хранящемуся в фондах ЦГАЛИ.) Для чего Мейерхольду понадобилась карточная афера в пьесе? Не только {201} как характерная для «скверного городишка» краска быта, как одна из присущих ему реалий. Карты нужны Хлестакову потому, что у игры есть свои законы, и даже у шулера-новичка вырабатываются определенные навыки — *быстрота реакций* и *ловкость рук*, то, чего требовал Мейерхольд на репетициях у Гарина.

Из всех фантазий на тему о воплощении Хлестакова — их было много, и они были разные, от плюгавого чиновника, лысого, без возраста, в замызганном сюртучишке, до элегантного обольстителя офицерского звания, наглеца с амбицией, — в конце концов Мейерхольд остановился на его *авантюризме* в ореоле некоторой загадочности. Страх чиновников вознес Хлестакова на фельдмаршальскую высоту, он щедро пользуется выгодой своего положения и живет как в счастливом сне. Никаких усилий от него не требуется, галушки сами летят ему в рот, все само по себе приплывает к его берегу. У Гоголя в «Предуведомлении» так и сказано: «Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор». Они ведущие, он ведомый — и в эту как будто незыблемую схему Гарин, не без участия Мейерхольда, внес существенную поправку. Его Хлестаков не только применяется к обстоятельствам, но в некотором роде создает их. Утробные инстинкты остаются при нем, но, по условиям действия, он еще игрок, не только карточный, а вообще игрок, любитель риска и азарта, и в острых обстоятельствах, в хождении по проволоке и дает себя знать его авантюризм. В октябре 1926 года, когда репетиции подходили к концу, Мейерхольд сказал про Хлестакова — театрального зрителя: «Он видел, очевидно, Каратыгина в Александринском театре, и вопит, и вопит». Можно предположить, что он научился в Александринке не только крику, у него появился какой-то артистический нерв, он получает удовольствие от самого процесса игры, особенно если это игра на опасных поворотах сюжета.

Хлестаков многолик, в его образе нет устойчивости, в сцене вранья у Гарина была даже тонкость, пока он не свалился с ног; в сцене взяток он распоясывается и ведет себя беззастенчиво нагло. Но, независимо от того, задает ли тон Иван Александрович или обороняется, он играет напоказ, в расчете на тех, кто находится с ним рядом. Совершенно свободным он себя чувствует только в окружении дам. В общении с мужской половиной человечества он придерживается каких-то правил логики, в комплиментах дамам допускает любые несуразности.

{202} В книге «С Мейерхольдом» Гарин хорошо описал насыщенный музыкой эпизод «Лобзай меня» с его пьянящим романсом Глинки, с его фигурами кадрили, с его любовной интригой, с его ансамблем, в котором помимо Бабановой, Райх и Гарина участвовали еще Кельберер, эффектно игравший почти бессловесную роль Заезжего офицера, и Маслацов, блеснувший в роли Капитана. Но очень мало что сказал о самом себе. А это была одна из вершин его роли в «Ревизоре». У него были надежные партнеры, но вся тяжесть игры лежала на нем. Эпизод «Лобзай меня», который, в сущности, можно назвать «Строю курбеты им обеим» (эти слова Хлестакова из ранних редакций «Ревизора» служили паролем для головоломно-комедийной сцены), с первых минут захватывал смелостью игры: менялись фигуры кадрили, менялись дамы, и только ловкость жуира и пройдохи Хлестакова оставалась неизменной, он порхал «с цветка на цветок», и было заметно, какое удовольствие получает от игры. По стремительной легкости слов и движений гаринские курбеты я могу сравнить с любовным объяснением в мольеровском «Дон Жуане» приезжавшего к нам в Москву в пятидесятые годы знаменитого Жана Вилара, хотя фактура и манера игры у них были совершенно разные. В стихии игры, где ситуация менялась катастрофически внезапно и где нужны были находчивость и мгновенность реакций, расцветал талант Гарина.

Хлестаков у Гарина остается игроком и в эпизоде «Взятки». К этому моменту он уже вошел во вкус своего нечаянного ревизорства и к церемонии приема местных властей относится как к чему-то само собой разумеющемуся. При всем хищничестве у него нет разработанной тактики действия, хотя Мейерхольд сравнивал его не только с Расплюевым, но и с Кречинским. Что получится из его встречи с чиновниками, он пока не знает. Сам по себе парад лиц на этой аудиенции вызывает его любопытство, он вообще любопытен, о чем уже говорилось. Теперь перед ним кунсткамера — глаза разбегаются, его удивление вызывают и пресмыкательство Земляники, и бутафорски-окостенелая старость Растаковского, и конфузы Хлопова, и бормотание Гибнера, в общем, вся эта пестрая компания «страшных оригиналов», которых надо поместить в литературу, как потом он напишет в письме к Тряпичкину. И только приглядевшись к ним, он приступает к делу; внешним толчком к теме взятки станет фраза о выгоде должности судьи. Раз заходит речь о выгоде, направление {203} мысли Хлестакова меняется и приобретает соответствующую окраску. Меняется и его походка, теперь она крепкая, уверенная, начальственная. Удобно или неудобно ему первому просить деньги, об этом он не задумывается, он просто просит.

В быстром темпе, без долгих пауз, происходит обряд взятки. Хлестаков чертовски деловит, инициатива всецело принадлежит ему, он шутит, посмеивается, рассуждает и стрижет своих овечек. Деньги плывут к нему рекой, он сует конверты куда попало и даже не знает, какой собрал куш, да это и не важно, важно, что судьба ему поворожила и он затеял такую беспроигрышную игру. В приобретательстве Хлестакова есть спортивный размах: он не упустит ни одного шанса, не погнушается мелочишкой, хотя деньги ему нужны не для наживы в чичиковском варианте, его капиталы пойдут не в рост, он потратит их на очередную игру, в этом тоже признак его авантюризма. Мейерхольд говорил, что сцену взяток надо строить по примеру сеанса одновременной игры в шахматы на нескольких досках; Ласкер и его соперники, Хлестаков и чиновники — аналогия рискованная, но она проясняет ситуацию и расстановку сил: один против многих и азарт борьбы; при том, что разбогатевший Хлестаков не добирается даже до уровня Ихарева в «Игроках», тот по крайней мере мечтает пообедать в Москве у Яра и одеться франтом на столичный манер. А о чем мечтает Хлестаков-победитель, когда остается один в финале сцены? Снова встретиться с пехотным капитаном из Пензы и взять реванш за свой унизительный проигрыш. «Посмотрим, кто кого», — говорит Иван Александрович, готовясь к новым схваткам. И брошенная ловкой рукой кверху колода карт разлетается фейерверком по всей сцене.

У Гоголя тоже, оставшись наедине с собой, Хлестаков тускнеет и теряет форс: сравните силу его воображения в пятом явлении второго акта, где мечта изголодавшегося человека не поднимается выше кареты от Иохима, ливреи для Осипа и знакомства с хорошенькой дочкой какого-нибудь местного помещика-пентюха, с оглушающими гиперболами сцены вранья. В одном случае маленький петербургский чиновник остается в пределах реальности; если бы Хлестаков не оплошал в Пензе, разве не мог бы он на захудалой отцовской бричке навестить соседа-помещика и представиться ему по столичной форме, правда, с некоторой утратой эффекта? В другом случае фантазия Хлестакова обгоняет все допустимые возможности, и, не будь {204} этого потока ослепляющей лжи, этого разрастания его личности до какой-то неуловимой химеры («Я везде, везде»), мы бы не знали, что такое хлестаковщина как социально-психологический феномен. Заметьте, что Гоголь был скуп на монологи Хлестакова, не адресованные к слушателю, театр их еще поубавил, потому что *вне общения* бессмертный Иван Александрович способен только жаловаться на то, что в овощенных лавках ничего не дают в долг. Когда Хлестаков отключается от среды и обращается к самому себе, он, по убеждению Мейерхольда, кажется человеком безнадежно серым и скучным. Чтобы разбудить его воображение, нужна аудитория, нужен диалог, он должен к кому-то адресоваться, если не устно, то письменно, недаром Гоголь заставил его делиться своими впечатлениями с Тряпичкиным. Иными словами, пустая светская ветреность нуждается в публичности, в атмосфере восхищения, смешанного с испугом, что хорошо доказывает игра Гарина в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки».

Но еще до толстобрюшки мотив опьянения появится в эпизоде «Шествие». Там, правда, Хлестаков больше расспрашивает и рассуждает, чем исповедуется. В его разговоре с чиновниками после завтрака у Земляники излагается, так сказать, теоретическая сторона хлестаковщины, кредо петербургского чиновника, его философия наслаждения, основанная на животных проявлениях человеческой натуры. Это ранняя сцена опьянения, откровенно грубая, в ней смешались риторика и физиология — Хлестаков *рассуждающий* дается театром на фоне неприглядного его естества, без всяких оттенков. Он напевает, растягивая на слогах свою главную реплику о «цветах удовольствия», и от пресыщения икает, плюет, ведет себя непотребным образом. Тенденция у Мейерхольда обличительная до крайнего предела. Тем интересней, что в сцене вранья с ее кульминацией обжорства и пьянства мы увидели Хлестакова и в других его качествах, вполне человеческих. Чем объяснить эту перемену? Может быть, присутствием дам и их облагораживающим влиянием? Или радушием и изысканностью приема в доме у городничего? Или, напротив, неясным предчувствием, что этот фестиваль добром для него не кончится? Или, может быть, тем, что играть Хлестакова хамоватым жуликом и только Гарину было не интересно?

Мейерхольд придавал большое значение первому появлению Хлестакова. Каким его представить, чтобы сразу стала ясной внутренняя серьезность роли? Видимо, самое {205} правильное — обратиться к его биографии, к его прошлому, к тому, каким он пришел на сцену: исходите из того, говорил режиссер актеру, что позади у Хлестакова «какая-то большая внутренняя драма — неудача в любви, неудача в картах и его заставили подписать подсунутый фальшивый вексель. Занялся краплением карт. Серьезно, крепко встал у стола. Стойка игрока. Но я не хотел бы мелодраматического злодея, просто очень серьезный человек» (11 апреля 1926 г.). *Внутренняя драма* — это уже некоторый проблеск духа, некоторое смятение на фоне беспардонного самодовольства и полной атрофии чувств. Следовательно, к комбинаторству Хлестакова надо еще добавить горечь его неудач, хотя и немудреный, но чувствительный отрицательный опыт, который придаст ему мужскую серьезность. В сцене в гостинице он жалуется на объедки, которые ему достались со стола хозяина: «Я думаю, еще ни один человек в мире не едал такого супа». В его жалобе Мейерхольд услышал не только голос иронии, но и усталость человека, при всем его кураже деморализованного, выбитого из колеи, и так прокомментировал эту сцену: «Хлестаков поворачивается к публике, у него грустное, грустное лицо» (8 апреля 1926 г.). Я напомню также о теме *странного человека*, о которой Мейерхольд говорил еще в начале репетиций, требуя, чтобы Хлестаков был живым, естественным и очень странным (19 ноября 1925 г.). Странность эта была не только внешняя, не только в стилизации его костюма, она была и в его поведении, в комбинации его наивности и цинизма, в неожиданно мальчишеских, детских реакциях и особенно в его пластике непривычно парадоксального рисунка.

В сцене вранья, вдруг сорвавшись с заоблачных высот, Хлестаков Гарина выдавал свою тайну про кухарку Маврушку и лестницу, по которой он взбирается на четвертый этаж[[146]](#footnote-147). Это его оплошность, цена, которую он платит за толстобрюшку, но это и его выигрыш, потому что в момент случайно вырвавшегося признания *очеловечивается* изощренная эксцентрика актера. В лжи его Хлестакова {206} было вдохновение, и этот хаос неуправляемого сознания, этот вихрь в пустоте захватывал наше воображение потоком гоголевских гипербол, идущих от очевидных реальностей и бесконечно далеких от них. Но едва только правда прикасалась к этой сказке о петербургских балах, государственной карьере и супе в кастрюльке, доставленном прямо из Парижа, как наступало тяжелое похмелье — рассеивались миражи и оставался жалкий человек с виноватой улыбкой; глаза у Гарина были недоумевающие, полные сомнения и испуга. В эту исповедную минуту Гарин — актер другого поколения, другой художественной школы, другого физического статута — оказался где-то рядом с Чеховым, — такой же растерянный, такой же потерявший себя… По времени это возвращение к Маврушке на четвертый этаж длилось очень недолго, один миг, потом опять начиналась несусветная кутерьма, авантажность, петербургский миф… Что же, проникновение крупиц лирики в сатиру Гарина отразилось на силе его сарказмов и обличения? Напротив, то, что Хлестакову в спектакле у Мейерхольда не были чужды обыкновенные человеческие чувства, придало его хищничеству, фанфаронству и злокозненному паразитизму, «пустяку его заботы» более глубокий социальный смысл, далеко выходящий за границы взятой в комедии натуры.

… Я долго упрекал себя, что не могу включить в свою работу разбор роли Хлестакова, сыгранного у Мейерхольда другим исполнителем — С. А. Мартинсоном. Так случилось потому, что я видел его в этой роли всего один раз, а Гарина много больше. Помог случай — театральный критик, знаток творчества Мейерхольда Я. Л. Варшавский по моей просьбе любезно согласился восполнить этот пробел. Вот выдержка из его письма ко мне:

«Через три года после премьеры “Ревизора”, когда о спектакле были уже написаны сотни статей и вышли сборники театроведческих работ, Мейерхольд пригласил к себе С. А. Мартинсона — в то время актера Театра Революции. “Я пригласил вас, — сказал Всеволод Эмильевич, — чтобы сообщить вам преприятное известие: вы будете играть Хлестакова”». Такой шуткой Мейерхольд возобновил отношения с артистом, участвовавшим в репетициях «Ревизора» и потом оставившим его театр. Видимо, Мартинсон был необходим Мейерхольду для того, чтобы внести в спектакль новую трактовку или хотя бы новые акценты в роль Хлестакова. Не навязывая актеру своих мыслей о том, как надо играть эту роль, Мейерхольд просил {207} Мартинсона поработать над ней самостоятельно — в Киеве, пока театр будет гастролировать в Харькове. Мартинсон уехал с режиссером П. В. Цетнеровичем в Киев и там в течение нескольких дней самостоятельно готовился к вводу в спектакль. Цетнерович показывал ему мизансцены, «переходы», объяснял другие подробности действия.

Хлестакова — Гарина называли загадочным, фантасмагорическим; своего Хлестакова новый исполнитель видел «пустейшим», «без царя в голове». Разумеется, Мартинсон решал задачу в духе присущей ему эксцентрики. Хлестаков настолько ничтожен и пуст, что свое существование едва ощущает как физическую реальность. Как же показать это средствами эксцентрики?

Далее следует рассказ С. А. Мартинсона: «“Там у нас и вист свой составился, — с важностью произносил Хлестаков и загибал растопыренные пальцы: — министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник…” На большой палец посланника не хватало, и палец оставался торчать. Хлестаков глядел на него в недоумений, пожимал плечами и снова начинал: “… министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник…” Большой палец по-прежнему торчал. Тогда Хлестаков, как бы решив трудную задачку, с решимостью загибал его и торжественно объявлял: “… и я!” Эти министры и посланники были для него как бы реальнее его собственной персоны». И вот, говоря «С Пушкиным на дружеской ноге», Хлестаков — Мартинсон складывал руки на груди, как на портрете Кипренского, и победоносно оглядывал слушающих.

В таком духе Мартинсон разработал эпизоды «После Пензы», «Шествие», «За бутылкой толстобрюшки», «Лобзай меня». За пять дней до объявленного спектакля с участием нового исполнителя главной роли Мейерхольд приехал из Харькова в Киев и вместе со всей труппой смотрел подготовленные эпизоды. Сцена вранья пять раз вызывала аплодисменты Мейерхольда. Он увлекся репетицией и предложил свои добавления к находкам артиста. «Всеволод Эмильевич не отказывался от первоначального замысла спектакля, но, одобряя множество находок Мартинсона, развивал и обогащал их. Он хотел вызвать в зале больше смеха — возможно, в этом сказались многочисленные упреки критики в том, что Мейерхольд “убил гоголевский смех”.

Мартинсон играл человека ничтожнейшего, пустышку невесомую — он умел, как никто, делать своих персонажей {208} как бы парящими над сценой. Он был почти нематериален; голова вот‑вот отделится от корпуса, руки жили своей жизнью, речь рассыпалась на междометия, внезапные выкрики, шепоток, скороговорки… Хлестаков растворялся, исчезал, завивался в пустоту».

## Подводя итоги

Мы убедились, что появление «Ревизора» в театре Мейерхольда не было случайностью. Во времена «Дон Жуана» и «Маскарада» он жил блоковским предчувствием необратимости перемен; близость «великих канунов», реальность смены эпох дала тон и форму его празднично-сумеречным спектаклям последних предреволюционных лет. Там катастрофы и взрывы предвиделись, в «Ревизоре» они обозначились, и в ретроспекции театра развязка комедии стала символом только что рухнувшей империи. На репетициях Мейерхольд говорил: «Почему так важна немая сцена? Чтобы публика знала, что она недаром смотрела “Ревизора”. Они не могли не превратиться в мертвецов, не окаменеть. В них сидит гниль с самого начала». Так суд театра стал судом истории.

В начале тридцатых годов по поручению редакции газеты «Советское искусство» я беседовал с Мейерхольдом о классике и ее интерпретаторах (по свежим следам «Гамлета» у вахтанговцев) и спросил его, как он теперь относится к своему «Ревизору». Он ответил уклончиво, что такие пьесы надо ставить заново каждые десять-пятнадцать лет, и попутно заметил, что если особо выделить грандиозную тему Хлестакова и хлестаковщины, то его «Ревизор» строился в нескольких измерениях — комедия власти, комедия страха и ошибок, комедия любви… Для комедии власти ему нужен был всероссийский размах, нужна была универсальная модель, устанавливающая отношения между управителями и управляемыми не только в глухих уездных городах, но и в столицах, модель сатирическая, что повышало ее значение. Что же касается комедии страха и ошибок, то здесь проводилась известная еще со времен Щепкина мысль о всеобщей вине; потому-то и попутал черт чиновников, что в гоголевском городе все замараны, в пьесе нет обманщиков и обманутых, все втянуты в преступный сговор и страх — главная пружина действия. И наконец, комедия любви — Хлестаков и дамы, новый аспект в «Ревизоре», о котором мы много писали в этом {209} очерке. Итог Мейерхольда не оставлял сомнения: это общество нельзя было исправить, его нельзя было лечить или реконструировать, оно несло в себе гибель и сроки его исполнилась.

Впоследствии Мейерхольд по разным поводам обращался к «Ревизору», он говорил об истоках его реализма, о полемических крайностях, которые были в спектакле, о фонетике Гоголя и многом другом. Самыми интересными были замечания о «Театральном разъезде». Мейерхольд назвал его гениальным, утверждая, что Гоголю этот олицетворенный спор понадобился для того, чтобы «насквозь прорецензировать» комедию; он отдал свое детище на суд толпы, и в шумной пестроте сталкивающихся мнений должен был прозвучать его авторский голос («Ему не хватало хора античной трагедии»). В череде мелькающих лиц были представлены все сословия, посещавшие тогда театр, с явным преобладанием светски-чиновного Петербурга, в оценках которого слышались по преимуществу протесты, брань, ехидство, недоумение. Мейерхольд восхищался умением Гоголя одной-двумя фразами осветить характер человека и даже задумывался над тем, чтобы поставить «Театральный разъезд» на сцене. Одно место в этом многоголосом диспуте особенно привлекло его внимание. Идет диалог двух зрителей, просто зрителей, без всяких званий и аттестаций, первого и второго. И вот второй высказывает замечание, которое поначалу кажется даже противоречивым.

Он признает, что пьеса Гоголя представляет собой *сборное место*, где сошлись пороки, в большей или меньшей степени принадлежащие «личности всех людей», то есть соединившие в себе черты многих, вне обязательных признаков различия. И он же высшее достоинство пьесы находит в том, что «никто из приведенных лиц не утратил человеческого образа; человеческое слышится везде» и вызывает сердечное содрогание. Иными словами, всеобщность сатиры у Гоголя с ее законами больших чисел вовсе не препятствует неповторимой конкретности каждого лица. Стало быть, он, Мейерхольд, не зря пытается *очеловечить* композицию «Ревизора». А это значит — продлить его жизнь во времени, чтобы «всяк зритель», как писал Гоголь, нашел в нем «примененье к самому себе». И «беспечная аллегория» станет тогда не знающей снисхождения сатирой.

Так оно и случилось. Не зря Луначарский, еще недавно упрекавший Мейерхольда в том, что революционность {210} в театре он понимает как разрушительное действие по преимуществу, теперь, не колеблясь, страстно заступился за его гоголевскую постановку. На этот раз, перешагнув через футуризм, поднявшись до возможных вершин своего искусства, Мейерхольд вплотную приблизился к Гоголю, что поспешил отметить Луначарский. В первом отклике на гоголевскую премьеру, напечатанном в ленинградской «Красной газете» (вечерний выпуск от 16 декабря 1926 г.), он писал: «Какое было бы счастье, если бы Н. В. Гоголь, таким, каким он был, когда писал “Ревизора”, мог бы сидеть в зрительном зале и видеть этот спектакль! Я полон абсолютной убежденности, что этот великан художества с недоумением и пренебрежительно отнесся бы к своим “защитникам” и дружески поблагодарил своего сотрудника на столетнем расстоянии — Мейерхольда…»[[147]](#footnote-148) Луначарский, когда ему что-либо нравилось в искусстве, был щедр на похвалы, но эта фантазия о сотруднике Гоголя «на столетием расстоянии» сильнее всякой похвалы.

И была еще одна тема у мейерхольдовского «Ревизора» — Гоголь как личность; театр хотел отыскать на сцене не только его черты мыслителя и художника и дать в одном сплаве то, что потом Андрей Белый назовет *гоголином*, то есть сущность его поэзии, ее зерно, ее фермент; он хотел прикоснуться к его трагедии. Так было и с «Маскарадом» 1917 года и с неосуществленным «Борисом Годуновым» 1936 года; за чертой пьесы всегда был автор и его судьба, бросающая свет на тайну драматургического замысла. Когда Мейерхольд только начинал работу над «Ревизором», его долголетний сотрудник, режиссер Бебутов, прислал ему тревожную телеграмму, в которой предостерегал от губительных последствий увлечения Гоголем и кошмарами его «ночной души». Мейерхольд посмеялся над узостью Бебутова, хотя не хуже его знал, как далек от гармонии гений писателя. Но какие ночные кошмары увидел его младший товарищ в «Ревизоре»? Ведь самый факт написания этой комедии Мейерхольд считал нравственным подвигом Гоголя, бросившего вызов своему обществу и ставшего одновременно его судьей и его жертвой. И это не моя догадка, так писали некоторые дальновидные современники; сошлюсь, например, на слова П. А. Маркова: «… Мейерхольд взял темой спектакля тему о Гоголе, и тему “ревизор” переключил в тему о Гоголе, убитом николаевской {211} эпохой»; и далее мы читаем, что ощущение катастрофы окутывает этот спектакль отнюдь не комедийного звучания[[148]](#footnote-149). Напомнить новому зрителю о мученичестве и подвиге Гоголя, заступиться за него Мейерхольд считал своим непременным долгом художника.

Новые темы подсказали новую композицию текста в «Ревизоре». Мейерхольд и Коренев пошли на этот эксперимент, хорошо зная, каким искажениям подвергалась комедия со дня первого ее представления. Источники были известные. — например, «Очерк истории текста комедии Гоголя “Ревизор”» Н. С. Тихонравова, где говорилось, как на протяжении долгих лет уродовался печатный текст «Ревизора». Отбиваясь от критики, осуждавшей самоуправство театра в его работе над текстом комедии, Мейерхольд утверждал, что у нее нет канонической редакции и это дает ему право на свободу композиции в интересах возрождения слова и образа Гоголя в их первозданности. (И в последующие годы в литературе не раз отмечалось, что текст «Ревизора», как и многие другие гоголевские тексты, изданные Прокоповичем, были выправлены его редакторской рукой.) При этом надо особо подчеркнуть, что композиция вариантов, предложенная Мейерхольдом, несмотря на то, что она опиралась на хорошую академическую основу, не может претендовать на самостоятельное существование вне реальности постановки 1926 года. Это был оставивший заметный след в истории русского театра эксперимент художника применительно к его времени и его пониманию Гоголя.

Как известно, впоследствии Мейерхольд выступал против переделок и переделывателей классики. В своей лекции в мае 1934 года, касаясь этой темы, он начал с самокритики: «Я — виновник этого обстоятельства: я первый начал классиков переделывать…» И, вспоминая работу над «Лесом», говорил: «… самые резкие выражения будут самыми подходящими для определения того, что я сделал». Он сокрушался, что для некоторых режиссеров переделывание классики стало самоцелью, «стали отрываться от задач автора». В качестве примера он назвал печально знаменитого «Гамлета» в Театре имени Вахтангова[[149]](#footnote-150).

Однако ронять профессию режиссера он не собирался и отстаивал право театра на самостоятельную трактовку {212} классики. «Есть такая тенденция, — говорил он, — позвольте, произведение написано, все там сказано — есть ремарки, есть деление на акты, характеристика Хлестакова у Гоголя написана, — и, пожалуйста, не вмешивайтесь, и т. д. Это никуда не годится. Нужно сказать о праве истолкователя произведения и провести аналогию с музыкой. Ведь в музыке все предусмотрено, там и такты расставлены, и 1/8, 1/16, 1/32, — но тем не менее мы видим, что одно и то же произведение в трактовке Малько — одно, а в трактовке Клемперера — другое»[[150]](#footnote-151). Но, конечно, в «Ревизоре» он не только держался авторских «тактов», он пошел гораздо дальше, сообразуясь с теми новыми идеями, которые открыл у Гоголя.

Одна из этих идей заключалась в том, что обреченность гоголевского города нельзя показывать в сверхчувственной, поднимающейся над реальностью форме, как «библейское пророчество». Здесь нет символики, здесь быт, в котором сталкиваются два враждебных начала: неистребимая живучесть (о кипучей энергии Хлестакова и Анны Андреевны Мейерхольд постоянно говорил), цепкость, приспособляемость (известно искусство выживания и мимикрии у городничего, обманувшего трех губернаторов), ритуал, в силу своей длительности установленный, кажется, навечно, — с одной стороны, и с другой — разрушительный процесс, идущий изнутри и прорывающийся наружу то в форме мгновенного окаменения и сомнамбулической отрешенности, то в патологии страха, то в ожидании вмешательства внешних, враждебных, но вполне реальных сил (вроде войны с Турцией), которые неизвестно каким образом подорвут заведенный от века порядок. Так в упор сходятся звериная хватка «существователей», погоня за «цветами удовольствия», оргия жратвы и блуда и неизбежные, обусловленные историей разложение и порча, постепенно затронувшие все живое в гоголевском городе. Из всех мейерхольдовских контрастов в «Ревизоре» это был самый наглядный.

Еще несколько последних слов. Нельзя восстановить «Ревизора» по чертежу Мейерхольда 1926 года. Впрочем, точно так же нельзя повторить и щепкинского «Ревизора». Театр, более чем какое-либо другое искусство, детище своей эпохи. Ученица Станиславского, известная актриса Пыжова однажды спросила у Качалова, имели ли бы теперь, спустя десятилетия, успех чеховские спектакли МХТ {213} начала века, и он, не скрывая своих сомнений, ответил: «Не знаю». Иногда такое возвращение в прошлое удается, но это уже сфера музея, а не театра. Если невозможно с живой непосредственностью восстановить строго уравновешенные, до конца проясненные чеховские спектакли МХТ, то что сказать о «Ревизоре» Мейерхольда с его бунтом и дисгармонией, по-своему отразившими реальности первого послереволюционного десятилетия?

По нашим сегодняшним представлениям, это очень далекая история, и не только театральная история. «Ревизор» Мейерхольда неотъемлемо принадлежит Москве переломных лет, на исходе нэпа, Москве еще булыжной, но уже ставшей мировым городом, революционной столицей, где будущее на каждом шагу сталкивается с прошлым, Москве Маяковского и Булгакова, ее улицам и площадям, ее домам, ее толпе, ее зрителям, заполнявшим театральные залы. Никакой искусный режиссер, возобновляя старые спектакли в их застывшей, отлитой форме, не может вернуть нам это ушедшее время. Только у слова писателя-историка есть такая власть. Попытки в этом направлении уже предпринимались, — например, в книге Гарина-мемуариста, в работах наших исследователей в двадцатые и шестидесятые годы (А. А. Гвоздев, А. К. Гладков, К. Л. Рудницкий и другие). Автор этого очерка не ставил перед собой задачи реконструкции гоголевской постановки Мейерхольда, он только хотел, опираясь на свои впечатления и на документальные данные, рассказать о замысле режиссера и приемах его работы над великой комедией.

# **{214}** Станиславский. Скрещение идей и судеб В «мертвых душах» 1932

## I. Драмы и споры

На рубеже века К. С. Станиславский в большом письме В. И. Немировичу-Данченко из Алупки, помеченном 9 августа 1900 года, подробно обсудив новости и планы дирекции — и то, что Москвин не уйдет из театра, а Мейерхольд под сомнением, и то, что Чехов пишет пьесу из военного быта с четырьмя женскими ролями и двенадцатью мужскими («Три сестры») и через несколько дней собирается приехать в Алупку читать написанное, и то, как следует понимать пьесу Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», и то, что надо одновременно готовить «Штокмана», — неожиданно заканчивает этот перечень дел, соображений и впечатлений такой мечтательной фразой: «Как можно поставить по новому способу “Мертвые души”!!! — прелесть»[[151]](#footnote-152). Вот когда, за десять лет до «Карамазовых», возникла у Станиславского мысль о русской прозе XIX века как о неоткрытом материке для искусства Художественного театра[[152]](#footnote-153).

Но только в 1926 году настал час «Мертвых душ». В том году репертуарно-художественная коллегия МХАТ предложила включить в план его ближайших работ инсценировку поэмы Гоголя. Станиславский горячо поддержал это предложение, и в протоколах коллегии появился состав поначалу намеченных исполнителей, причем Константину {215} Сергеевичу досталась роль Селифана[[153]](#footnote-154). После Астрова. Штокмана и Сатина — Селифан! — реприманд неожиданный, как говорит одна из гоголевских дам. Трудно допустить, чтобы шестидесятитрехлетнему Станиславскому, почти совсем отошедшему от актерства (он доигрывал старые роли), могли предложить роль Селифана без его согласия, более того, без выраженного им желания. Нет, это был его выбор: ему нравились такие безответные, забавно-нелепые, многотерпеливые люди, живущие своей особой, естественной, всем открытой жизнью. С известным основанием можно сказать, что таким был в его трактовке и Ростанев из «Села Степанчикова», роль которого он сыграл еще в 1891 году в Обществе искусства и литературы.

Мы не знаем, читал ли Константин Сергеевич статью С. П. Шевырева, появившуюся вскоре после выхода «Мертвых душ», где говорилось, что из многих лиц поэмы Гоголя «самое большое участие наше возбуждено к неоцененному кучеру Селифану. В самом деле, во всех предыдущих лицах мы живо и глубоко видим, как пустая и праздная жизнь может низвести человеческую натуру до скотской. Один лишь кучер Селифан век свой прожил с лошадьми и сохранил всех вернее добрую человеческую натуру»[[154]](#footnote-155). Известно, что Белинский зло посмеялся над Шевыревым, назвавшим Селифана представителем «неиспорченной русской натуры». И позже, в послереволюционные годы, в критической литературе писалось, что теперь «вряд ли кто-нибудь станет вслед за Шевыревым умиляться человечностью Селифана»[[155]](#footnote-156). Станиславский не спорил со старой и новой критикой; вовсе не умиляясь Селифаном, он хотел его сыграть именно потому, что сквозь все уродства и черты рабства в нем прорывалась человечность. Ее мало, этой человечности, на уровне едва мерцающего сознания пьяного крепостного мужика Селифана, но она есть.

«Мертвые души» промелькнули в планах МХАТ и потом исчезли на целых четыре года. В этой долгой паузе, возможно, была повинна пьеса Д. Смолина, примыкавшая к тем ста пятидесяти (а может быть, и того более) инсценировкам, которые ходили по театрам с начала сороковых годов, когда Гоголь в письме к Плетневу с возмущением писал о корсарах, бесцеремонно перетаскивающих его сочинения на сцену. Сохранившаяся в фондах Музея {216} МХАТ пьеса Смолина обстоятельней своих предшественниц, но ее громоздкость, неуклюжесть, многословность отпугивала режиссуру и актеров; читать инсценировку было скучно, как же ее играть? Время шло, и все надежды театра сошлись на М. А. Булгакове, чье глубокое чувство сцены после «Дней Турбиных» и репетиций не увидевшего свет (несмотря на заступничество Горького) «Бега» высоко ценили в труппе и ее корифеи и ее молодежь. По предложению театра весной 1930 года уже известный тогда писатель, вместе с В. Г. Сахновским и П. А. Марковым, стал работать над планом спектакля, отыскивая ту «драматическую нить», на которую можно было бы нанизать главы поэмы, и параллельно готовил текст инсценировки. К тому времени Булгаков был принят в состав труппы МХАТ в качестве режиссера-ассистента, и Станиславский в сентябре того же 1930 года писал ему: «Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр!»[[156]](#footnote-157) — уместно вспомнив Мольера, который одновременно был человеком литературы и театра.

### Булгаков

Когда заходит речь об инсценировке «Мертвых душ», исследователи творчества Булгакова обычно ссылаются на его письмо к П. С. Попову от 7 мая 1932 года, в котором он жалуется на несчастливую судьбу: она распоряжается им по своей прихоти, берет за горло и вот теперь заставила переделывать поэму Гоголя в пьесу для Художественного театра. С горечью он пишет, что через несколько дней ему исполнится сорок один год; «… к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. … Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза — Ефрона?..». Я не знаю точно, кто первый опубликовал это письмо в отрывках, возможно, что С. А. Ермолинский, близкий и надежный друг писателя, в своих воспоминаниях, в сущности открывших нам Булгакова таким, каким он был в жизни[[157]](#footnote-158). Письмо к Попову, при нелюбви Булгакова к исповедничеству и самооценкам в любой форме, в том числе эпистолярной, — ценнейший документ. Но, видимо, в результате типографской опечатки, вкравшейся {217} при публикации мемуаров, в журнале «Театр» было сказано, что Булгаков работу над «Мертвыми душами» начал в 1932 году; это смутило многих читателей. Вот почему следует напомнить, что в обстоятельном и отвечающем самым строгим научным требованиям исследовании М. О. Чудаковой[[158]](#footnote-159) первая запись Булгакова — инсценировщика «Мертвых душ» датируется 17 мая 1930 года. И в Музее МХАТ среди многих вариантов инсценировки «Мертвых душ» есть и такой — с пометкой Булгакова: «1930 г. Октябрь».

Наш интерес к датам — не праздный. Одно дело, если письмо к Попову написал инсценировщик Гоголя, только взявшись за свой труд, — тогда в его признаниях вы легко отыщете уступку обстоятельствам, усталое ремесло, тяжелый гнет заказа. Другое дело, если письмо было написано на третьем году работы театра над инсценировкой, — тогда вы увидите в нем итог долгих усилий, по многим причинам (требования режиссуры, борьба мнений в театре, неосуществимость самой идеи инсценировки поэмы Гоголя без тяжких потерь и пр.) не оправдавших его надежд. Разобравшись с хронологией, мы можем с полным правом сказать, что Булгаков начинал работу над «Мертвыми душами» с наивозможной самоотдачей, без душевных терзаний и следа скепсиса. Напротив, в его занятиях Гоголем были азарт и усидчивость, — сочетание редкое. Разумеется, ему было бесконечно интересней и *необходимей* писать свои книги. Но из всех предложенных ему литературных предприятий инсценировка «Мертвых душ» была для него самой приемлемой, не оставляя места для насмешливых аналогий с театрализацией словаря Брокгауза и Ефрона.

Гоголь был одним из любимых, а может быть, самым любимым писателем Булгакова; еще в школьные годы «Мертвые души» стали его настольной книгой. К. Г. Паустовский, его товарищ по Первой киевской гимназии, рассказывал, как с возрастом менялось отношение Булгакова к поэме: в детстве его увлекали авантюрный сюжет и веселые маски, в зрелости — сатира всечеловеческого значения. Я не знаю, можно ли в идеале перенести действие «Мертвых душ» на сцену; у Гоголя на этот счет были серьезные сомнения. Но я убежден, что с такой художественной задачей, если она уже поставлена, никто не мог {218} лучше справиться, чем Булгаков, — и по уровню знания и понимания Гоголя, и по родственности юмора, в котором равно представлены и узаконены мир обыденного и мир невероятного. С чего же он начал?

В «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год», в статье Б. Ф. Егорова «М. А. Булгаков — “переводчик” Гоголя», приводится выдержка из рецензии на постановку «Мертвых душ» в МХАТ в нью-йоркском журнале «Вэрайети» от 27 декабря 1932 года[[159]](#footnote-160). Русский текст этой рецензии — не вполне идентичный — хранится и в Музее МХАТ (оригинал, к сожалению, отсутствует). Он полней, чем в статье Егорова, и потому я привожу его: «Велика заслуга — и советская пресса не умаляет этого — Михаила Булгакова, переделавшего поэму для сцены. В течение всех четырех актов ни одно из действующих лиц не произносит ни одного слова, которого бы не было у Гоголя. Потребовался бесконечный труд для того, чтобы “расчленить” поэму на мелкие кусочки и затем опять собрать эти разрозненные части в пьесу. Булгаков применил систему каталога, занося на отдельные карточки все слова каждого из действующих лиц поэмы. Потом он их соединял — при написании отдельных картин. Но, несмотря на эту “анатомическую” процедуру, в пьесе нет даже намека на какую-либо искусственность»[[160]](#footnote-161). На мой взгляд, метод Булгакова, описанный в «Вэрайети», правильней назвать не анатомией, а *реконструкцией*, рассечением живого для воссоздания живого.

Следует еще добавить, что смелые приемы монтажа, которых придерживался Булгаков в первых редакциях инсценировки, выходили за пределы текста поэмы. Упомяну, например, соседство и смыкание кусков, взятых из «Рима» и «Невского проспекта», в сцене, открывавшей тогда действие пьесы, или «камеральную» сцену, составленную по гоголевскому тексту с непредусмотренным Гоголем движением сюжета. Уже в раннем Сообщении для художественного совещания при дирекции театра (7 июля 1930 г.) о режиссерском замысле «Мертвых душ», написанном Сахновским и отредактированном им совместно с Булгаковым, сказано, что театр должен прибегнуть к такой реконструкции, чтобы «спектакль явился именно спектаклем, а не иллюстрацией к роману»[[161]](#footnote-162). Эта степень свободы, при строжайшей {219} самодисциплине и пиетете к тексту Гоголя, представляла одну из наибольших сложностей в работе инсценировщика. Свобода с осознанным пределом необходимости в искусстве всегда труднее, чем нерассуждающая свобода.

Булгаков сочинял инсценировку легко, не заглядывая в пособия; перед ним был Гоголь, его книги и письма — в этом смысле он ближе к Станиславскому, чем Сахновский, который до начала репетиций и во время репетиций перечитал, кажется, всю необъятную мемуарную и критическую литературу о Гоголе. Булгаков остерегался посредничества ученых консультантов; потом, проверяя себя, приглашайте их на генеральные репетиции, а пока не прячьтесь за авторитетами, добывайте тайну сценичности Гоголя у него самого. С первого дня он столкнулся с неразрешимым противоречием, чисто количественным, — как сохранить на сцене грандиозный размах поэмы, ее архитектурную соразмерность, ее веру в Россию, ее перешагнувшую через рубежи истории общественную сатиру, ее лирику, ее одушевленную природу и т. д. У него не было иллюзий: сохранить целостность «Мертвых душ» нельзя, можно найти только известную меру соответствия, обусловленную природой театра. И выход был один — привлечь к участию в пьесе *автора*, предоставив ему широкие полномочия: он должен вмешиваться в действие, направлять его, совмещая обязанности комментатора событий, прокурора, высшего судьи, исповедника и прорицателя. Он один-единственный, как хор в античной драме.

Нового в этой идее ничего не было. В МХАТ уже случались такие эксперименты — чтец Званцев когда-то в «Карамазовых» и чтец Качалов совсем недавно, в 1930 году, в «Воскресении». Но Булгаков и Сахновский в своем Сообщении писали, что помимо задач информации и оценки прошлого с позиций настоящего «лицо от автора» в «Мертвых душах» — это еще трагическое воплощение внутреннего разлада писателя: здесь сталкиваются Гоголь «ищущий положительного человека» и Гоголь «той действительности, которую он вынужден был осмеять в таких разрушительных сатирических красках». В названном конфликте Гоголь как бы раздваивается и трезвейший реализм берет верх над ускользающей утопией.

По первоначальному варианту роль автора возвращала действию как бы утраченное им пространство и начиналась со сцены в Риме. Формальным поводом для этого служили слова Гоголя из письма Плетневу от 17 марта 1842 года: {220} «… уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живой мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде»[[162]](#footnote-163). Булгаков инсценировал это признание в эффектной мизансцене: Гоголь диктует Анненкову в запущенном римском палаццо строки о солнце в Италии и мысль его обращается к России. Идея сцены проста — римское солнце служит контрастом петербургским туманам, чей образ преследует Гоголя, — в эту минуту он особо остро чувствует свою миссию русского писателя, долг, возложенный на него историей и судьбой. Любопытно, что многие исследователи творчества Булгакова писали о римской интродукции в его инсценировке «Мертвых душ», но мало кто упоминал, что в первых вариантах пьесы действие и кончалось в Риме и после слов автора (Первого) о потомках, которые принесут умиротворение его тени, следовала такая фраза: «И я глянул вокруг себя и, как прежде, увидел Рим в час захождения солнца». Цикл замкнулся, точка поставлена, о чем с горестью сообщает нам автор.

В книге В. Г. Сахновского «Работа режиссера» сказано, что, написав римскую сцену, Булгаков впоследствии «отказался от этой мысли». Необходимо добавить, что отказался не по своей охоте. В уже цитированном письме к П. С. Попову говорится: «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил exposé. И Рима моего мне безумно жаль!» Произошло это неприятное осложнение во время первых встреч Булгакова с дирекцией МХАТ, видимо, с Немировичем-Данченко, который в связи с болезнью Станиславского взял на себя руководство постановкой и высказал пожелание, чтобы театр показал в «Мертвых душах» «широкую картину русской жизни в ритме эпического спокойствия». Приподнятый тон римской сцены, ее парадность не гармонировали с такой эпичностью. Да и сама метафора Булгакова не вызвала сочувствия у дирекции МХАТ — она казалась слишком умозрительной и программной, чтобы срастись с тканью гоголевского спектакля. С начала 1931 года Станиславский деятельно включился в репетиционную работу и вел занятия с актерами по преимуществу у себя дома — в протоколах репетиций замелькала запись: «У К. С. — Леонтьевский переулок, 6». Но тема Рима на репетициях не возникала.

Первая серьезная вымарка в тексте огорчила Булгакова, {221} но ничуть не убавила энергии, с которой он продолжал работать над инсценировкой. Он написал новый пролог; действие его происходило в петербургском трактире, где из случайной фразы, оброненной чиновником из Опекунского совета, мгновенно рождался план аферы Чичикова, который, по словам Станиславского, «приходит в мир, чтобы отравлять». Уйдя от высокой отвлеченности римской сцены с ее до конца не проясненными литературными ассоциациями, Булгаков пришел к конкретности сюжета, к казуистике государственного закона, из которой вырастает фантасмагория чичиковских покупок. Булгакова даже упрекали в том, что он разрушил покров таинственности вокруг предпринимательства Чичикова, — ведь оно все-таки не похоже на обыкновенную коммерцию. Но писателю нравилась быстрота деловой хватки Чичикова и образ деятельной пустоты, возникающей тоже из пустоты, из сплошной мнимости. Понравился этот пролог и в театре, где чичиковский анекдот просматривался от истоков, — как говорится, ab ovo, то есть от яйца, с самого начала. Булгаков работал не покладая рук, постоянно что-то меняя и придумывая: подобно тому как пьеса «Бег» делилась на сны, все сцены в «Мертвых душах», связанные с Чичиковым, назывались похождениями, начиная с встречи с губернатором и кончая визитом к Коробочке. Многие из сцен Булгаков снабдил эпиграфами, или, по его выражению, девизами. Перечислим некоторые из них:

К сцене у Манилова — «У всякого есть свое, но у Манилова ничего не было».

К сцене у Собакевича — «Кулак, кулак, да бестия в придачу».

К сцене у Плюшкина — «Здесь погребен человек».

К сцене у Ноздрева — «А не подоспей капитан-исправник?»

К сцене у Коробочки — «Гроза».

Все как будто по Гоголю, но в транскрипции Булгакова. Сладчайший Манилов — это инертная материя, вне всякой определенности, оболочка без наполнения. Он — знак «минус», и его портрет у Гоголя складывается из отрицательных признаков — никаких страстей, никаких привязанностей, только привычки, только рефлексы. При видимой отзывчивости и расположенности он самый равнодушный человек в поэме. Формула Собакевича с некоторым полемическим упором. Его медвежий образ вводит в заблуждение — в сказках и поговорках косолапый Топтыгин часто является в добродушном виде. На самом деле {222} Собакевич — злой медведь, на первом месте у него хищничество и рядом с ним обман и плутовство, он хитрый мошенник, с первого взгляда видит Чичикова насквозь. И кратчайшая формула Плюшкина: хотя все человеческое в нем давно вымерзло и заглохло, он все-таки был человеком. Формула Ноздрева берет одну существенную сторону его характера, в первой встрече с Чичиковым решающую, — азарт охотника. Назначение этой формулы — чисто театральное: вот на грани какой катастрофы должна идти сцена их ссоры. Еще минута — и Порфирий и Павлушка измололи бы Чичикова в порошок. И, наконец, ироническая формула Коробочки — гроза, тоже чисто театрального плана, — возмущение природы, ее встревоженная стихия и уснувшее в невообразимой глуши поместье, разбуженное незваным ночным гостем. Булгакову очень хотелось, чтобы эта сцена предстала в блеске театральной техники, которую он, вообще-то говоря, недолюбливал: вспышки молний, лай своры собак, шум, переполох, возня, катавасия, и на этом фоне происходит знакомство Чичикова с Коробочкой. Вот откуда и пойдет тема Ринальдо Ринальдини…

Еще один пример усилий Булгакова-инсценировщика. Известно, что Станиславский просил его подготовить реплики для участников сцены бала, выдержанные в ее настроении и ритме («Разговоры должны быть на тему, а не простая болтовня»[[163]](#footnote-164)), — реплики, которые не будут слышны в зале и сольются в общем шуме празднества и которые позарез необходимы актерам, чтобы почувствовать атмосферу бала с его игрой в «столицу», с его жеманностью и мечтательностью, с его курьезностью и нелепостью, безусловно смешной и чуть-чуть печальной. И Булгаков написал эти реплики. Вот они:

— Сомнительно, чтобы такие господа способны были влюбляться.

— У меня инкомодите на правой ноге в виде горошины[[164]](#footnote-165).

— Почтмейстерша уж слишком забрала себе в голову.

— Я подхожу к вам не без чувства робости, мой приговор уже подписан.

— И пустился летать по паркету.

— На ней белое, почти совершенно простенькое платье.

{223} — Целое море фиалок.

— Хотя он и миллионщик и в лице величие, но есть вещи, которые нельзя простить никому.

— Есть случаи, когда женщина тверже мужчин.

— И затворились перед ним двери рая, и все кончено.

— Я осужден весь век скитаться.

— Блеск ваших глаз — влажный, бархатный, сахаристый.

— Адельгейза Гавриловна, Маклатура Александровна.

— Сердечишко у него прихрамывает.

— Женщину нельзя умолить, хоть в характере ее и нет жестокости.

— Я нахожусь в таком блаженстве, что и желать больше ничего не хочу.

— Вальс сладкими муками наполняет сердце бедного смертного.

— У него величие в чертах.

— Это наглость — занимать стул поближе к двери.

— Это тонкая аллегория.

— Неужели овладели так вашим сердцем, что в нем нет самого тесного уголка для безжалостно забытых вами?

— Звонский и Линский приехали.

— В России все в широком размере.

— Позволено ли нам, бедным жителям земли, спросить вас, о чем вы мечтаете?

— Где порхает мысль ваша?

— В сладкой долине задумчивости.

— Он так неучтив, что отошел в сторону.

— У ней недурные плечи[[165]](#footnote-166).

Пожалуй, для гостей губернатора Булгаков отобрал у Гоголя материю слишком тонкую. Но это ведь слова для актеров Художественного театра, чья интеллигентность в годы моей молодости вошла даже в поговорку.

Когда инсценировка Булгакова вчерне была готова, Немирович-Данченко попросил некоторых актеров театра, которым предстояло играть в «Мертвых душах», высказать свое мнение о ней. Он вызвал для беседы и Леонидова, но Леонид Миронович болел, прийти в театр не мог, а некоторое время спустя позвонил О. С. Бокшанской и подробно изложил свои впечатления о прочитанной пьесе с тем, чтобы она написала об этом Владимиру Ивановичу (тогда его уже не было в Москве). Раз зашла речь об О. С. Бокшанской, я не могу упустить возможности, чтобы {224} не сказать несколько слов о ней. Она была скромной секретаршей-машинисткой с гимназическим образованием и до революции служила в Петрограде в фирме Зингера, торговавшей швейными машинами. В Художественный театр попала в 1919 году, тоже на техническую работу, и почти четверть века провела как неутомимая и самоотверженная помощница Немировича-Данченко. Ездила во время гастролей МХАТ в Америку; под диктовку Станиславского напечатала первый вариант его книги «Моя жизнь в искусстве» и потом не раз его перепечатывала. Но это был в масштабах десятилетий недолгий период, все остальное время она работала с Немировичем-Данченко, и ее сотрудничество никак нельзя назвать техническим, — в великой кооперации МХАТ она была доверенным лицом Владимира Ивановича. Он часто и надолго уезжал, особенно в тридцатые годы, и Ольга Сергеевна день за днем писала ему письма — обзоры текущей жизни в театре. Вот здесь и проявился ее оригинальный талант, соединивший в себе остроту наблюдений и кристальную ясность слога; она строго держалась фактов и вместе с тем не скрывала своих пристрастий, и этот элемент субъективности придает ее документальной хронике живой трепет жизни.

Тема «Мертвых душ» появилась в письмах О. С. Бокшанской с сентября 1930 года. Сперва речь шла о распределении ролей, о том, что Москвин хочет сыграть Ноздрева, Тарханов — Чичикова, Качалов еще не решил, будет ли он играть («как ему подойдет текст»), Топорков претендует на роль Плюшкина, о том же, не говоря вслух, мечтает и Хмелев, но Плюшкин «зависит от Леонидова, захочет ли он играть». Все это короткая однострочная информация, актерские заявки, предложенные на суд дирекции. А первое большое письмо по поводу «Мертвых душ» представляет запись упомянутого разговора с Леонидовым относительно инсценировки Булгакова; датировано оно 11 ноября 1930 года[[166]](#footnote-167). Для нашей темы: Гоголь — Станиславский — Булгаков — это разговор важный. Мнение Леонидова сводится к следующему: «В общем, он вынес очень и очень приятное впечатление, особенно от первых семи картин. Нет умаления Гоголя, образы соответствуют гоголевским. В последних пяти картинах автор как бы торопится, хочет поскорее, но возможно закругленнее привести пьесу к концу. Поэтому эта вторая часть пьесы легковесна. Примерно он так делит инсценировку: 1‑я часть — {225} показ монолитных фигур, это получается хорошо, 2‑я часть — сплетня — вот здесь чувствуется какая-то торопливость автора, 3‑я часть — финал (взятка, освобождение) — дает прочную и удачную точку всему спектаклю»[[167]](#footnote-168).

Любопытно в свете будущих событий, что одним из крупнейших недостатков инсценировки Леонидов считает «отсутствие лица от автора». Формально автор существует и называется у Булгакова Первый, но действия его стеснены, функции принижены, что придает пьесе некоторую «однобокость и мелкость». Роль Первого, настаивает Леонидов, — первостепенного значения, и ее надо *чрезвычайно развить*. Он не согласен с Булгаковым, назвавшим свою пьесу комедией, по его убеждению — это трагедия («Гоголь, его зерно — это “Мертвые души”, а Гоголь — это никак не комедия, а трагедия»). Очень важно найти угол зрения для сегодняшней трактовки Гоголя: «Если вспомнить, что сказал Пушкин, прочтя “Мертвые души”, то что же должен сказать современный зритель? А вот тут, — продолжает Бокшанская, — он не видит отношения автора к своим героям. И высказывать отношение надо через Первого в первую очередь. Форма и дух этой постановки — для него несомненно — должны быть совсем иными, чем были в постановках прежних инсценировок».

Тема телефонного разговора Леонидова с Бокшанской еще далеко не исчерпана. По ходу этой беседы, в сущности — монолога, он говорит, что до него дошли слухи [слухи неосновательные. — *А. М*.], будто Немировичу-Данченко разонравилась инсценировка Булгакова и он готов поставить на ней «окончательный крест», — это его, Леонидова, огорчает и он просит «не делать этого». Он рекомендует взять за основу «булгаковский текст, углубив его расширением образа Первого. *Уж очень образы в инсценировке “играбельны”*. Записав со стенографической точностью {226} слова Леонидова, Бокшанская заметила, что недавно на совещании в театре Булгаков выступал против развития роли Первого, говоря, что для нее нет в поэме текста; Леонидов сразу возразил, что в разговоре с ним Михаил Афанасьевич “уже не ставил так категорически вопрос”». От себя Бокшанская добавляет, что и Сахновский теперь держится мнения, что роль Первого «надо расширить и это совершенно возможно». И на этом еще не кончилось содержание ноябрьского письма; Леонидов рассуждает также о сцене бала, которая обязательно нужна, видимо, для ритмического разнообразия спектакля, о мимической технике игры, о том, что сцену за столом надо строить так, чтобы она не была похожа на мейерхольдовскую в «Горе уму». Этот мотив спора с Мейерхольдом в гоголевской постановке МХАТ прозвучал здесь впервые. Потом мы не раз его услышим в замечаниях Станиславского на репетициях.

Еще одно письмо по поводу булгаковской инсценировки, написанное полгода спустя (после многих репетиций «Мертвых душ» с участием Станиславского) Марией Петровной Лилиной С. М. Зарудному (7 июня 1931 г.). Помимо автора письма интересен и адресат — друг семьи Станиславских, В. И. Качалова и всего Художественного театра, юрист по образованию, ценитель театра и музыки на самом высоком уровне вкуса и знаний. С Лилиной Зарудный поддерживал переписку на протяжении многих лет и был главным ее советчиком, когда она готовила роль Коробочки. Ему она послала телеграмму, наконец сыграв эту роль: «Коробочка родилась вчера, 21 декабря, вполне благополучно». Было это в 1935 году. А письмо, которое я здесь привожу, написано за четыре с половиной года до того.

«… Итак, экзамен сдан, Коробочка начерно сделана, внешний образ есть, внутренний будет дорабатываться, летом и осенью опять начнем репетировать. Сдавать будем пьесу в октябре[[168]](#footnote-169), Боюсь только, что Вас разочарует булгаковская переделка! Нам она нравится, она *динамитна*, как теперь принято называть. Сквозное действие Чичикова в погоне за мертвыми душами очень выпукло, и потому, когда в тюрьме он бросается на свой ящик с купчими и не хочет отдавать его, то чувствуется, что Чичиков, как Мефистофель, хранит в этом ящике не купчие, {227} а все людские пороки, по которым он проехался и благодаря которым он, как по ступеням лестницы, взобрался на желаемую высоту. Конечно, чтобы вложить толстый том “Мертвых душ” в один спектакль, пришлось многое и многое сократить. И тут противоречивым толкам конца не будет, одному недостает одного, другому другого. Когда Булгаков читал нам свою переделку, мне в первую минуту она показалась профанацией; а где же чудные описания, где же излюбленные словечки, как наш прелестник, глазки да лапки, Неуважай-Корыто и т. д. и т. д. Но вставлять все это оказалось невозможным, бытовая сторона в переделке Булгакова занимает минимальную часть, все сосредоточено на “мертвых душах”, сквозным действием является фраза Коробочки: “Мертвых стали продавать, цены узнать надо”. Не знаю даже, есть ли эта фраза у Гоголя, но *несомненно*, что она ее произнесла, когда велела Фетинье закладывать свой пузатый, как арбуз, рыдван, чтобы ехать в город к протопопше. Еще более спорным явился вопрос, могла ли Коробочка явиться на балу у губернатора с вопросом: “Почем ходят мертвые души?” Но это очень эффектная сцена»[[169]](#footnote-170). В приведенных словах Лилиной я хочу выделить одно признание принципиального свойства. Возможно, что реплики «Мертвых стали продавать» нет в тексте у Гоголя, допустим такую вероятность. Но *именно так*, в силу логики действия, характера Коробочки и психологии минуты, она *должна была* сказать, когда распорядилась закладывать рыдван. Здесь уже театр получает право на *сотворчество*, которым так отважно и с таким умением пользовался Булгаков.

Репетиции «Мертвых душ» шли непрерывно в зимние и весенние месяцы 1931 года. Помощник режиссера Н. Н. Шелонский в объемистом гроссбухе вел их подневную запись. Будни театра: кто присутствовал, кто опоздал, какую проходили сцену. Иногда в «Дневниках» промелькнет тема творчества; так, отмечено, что Станиславский на одной из встреч с актерами принял игру Кедрова в роли Манилова и сказал ему, что все выходит как следует; часто речь идет о гримах, костюмах, вещах, например о шкатулке Чичикова. Репетиции с участием «стариков» — ветеранов труппы, как правило, не срываются, но нередко идут, так сказать, вполнакала. Театр стареет — это постоянный мотив для беспокойства Станиславского и Немировича-Данченко.

{228} Режиссеры в «Мертвых душах» принадлежат к следующему поколению, это люди сорокалетние с большим или меньшим хвостиком. Они ведут занятия по расписанию и никогда не опаздывают. Булгаков, если он в Москве, является на репетиции точно в указанное время. Сахновский в своей статье «Как и почему ставятся “Мертвые души”?», появившейся накануне премьеры[[170]](#footnote-171), пишет, что обязанности у режиссеров были строго разграничены. Булгаков — он на афише будет значиться как режиссер-ассистент — работал главным образом над текстом. По сравнению с Сахновским и Е. С. Телешевой у него есть одно преимущество: оказавшись по ту сторону рампы, он не перестал быть зрителем, став служебным лицом в театре, он остался и частным лицом; в своем профессионализме он не перешагнул последней черты — он равно принадлежал кулисам и зрительному залу. И когда он говорит: «Это логично», «Это ново», «Это смешно», — или когда остается холоден и осуждает актерскую игру, к нему внимательно прислушиваются. Если во время репетиций «Турбиных» у него были споры и расхождения с режиссурой и дирекцией, то теперь все идет мирно и гладко. МХАТ привык к нему, и он привык к МХАТ.

… Из всей театральной литературы, появившейся в семидесятые годы, мне кажется одной из самых значительных работа И. Н. Виноградской — летопись жизни и творчества К. С. Станиславского. С чем сравнить это издание — и по охвату времени (1863 – 1938), и по богатству сведений, открывших нам громадные пласты русской культуры, на фоне которых только и мог сложиться и подняться до вершин Художественный театр, и по достоверности многих тысяч названных источников, и, наконец, по объективности взгляда, опирающегося на историю[[171]](#footnote-172). Это памятник гению Станиславского и увлекательная, с самодвижущимся сюжетом, история его исканий, сомнений и открытий.

И все-таки книга Виноградской, при всех ее достоинствах, не должна вводить нас в соблазн обращаться к ней, минуя первоисточники. Есть святая заповедь, известная {229} каждому архивисту: поглядеть, если только это возможно, на бумажку, на которую ты ссылаешься, в натуральном виде, потрогать ее руками. Кто знает, что она подскажет?.. Нужны ли многие тому доказательства? Я приведу только одно. В декабре 1931 года Булгаков написал Станиславскому письмо, полное восхищения его искусством и верой в магию его репетиций. Естественно, что оно попало в летопись, но с небольшими купюрами, — опущена и вводная фраза, где говорится, что потребность написать это неделовое письмо возникла у Булгакова на другой день после репетиции сцены вечеринки у губернатора, но он стеснялся своего порыва и к тому же был нездоров. Виноградской фраза о стеснительности инсценировщика была не очень нужна, в ее энциклопедии отмерены строчки, ее торопят другие сюжеты. А для тех, кто изучает отношения Станиславского и Булгакова, вымаранная краска — обидная утрата. Ссылки на это письмо приводились во всех новейших работах, но и я не могу пройти мимо него. Напомню слова Булгакова: «В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство! Во мне оно возбуждает лучшие надежды и поднимает меня, когда падает мой дух»[[172]](#footnote-173). Что толкнуло Булгакова на такую юношескую экспансивность? Исключите какие-либо побочные соображения — элемент дипломатии, тактики, куртуазности, столь распространенной в театральной среде. Нет, это чисто душевное движение; каждодневная близость даже с великими художниками иногда смещает перспективу, — сколько анекдотов связано с такой искажающей видимость дистанцией. Так было с Толстым, так было и со Станиславским. И вдруг в какой-то будничный рабочий момент общения ты прозреваешь и видишь знакомого тебе человека во весь его титанический рост…

Идет очередная репетиция, задача намечена и даже изложена на бумаге. Актеры сосредоточенны, полны нетерпения и ждут сигнала к действию; режиссура как будто знает все ответы на проклятые вопросы. И в эту минуту готовности происходит заминка; что-то разладилось, утерян нерв, и репетиция застревает на какой-то незначащей фразе. С кого спрос? С режиссера — дружно говорят актеры, — с тех, кто день за днем в рабочих встречах продвигается вместе с ними к тайнам «Мертвых душ» и обладает {230} по крайней мере двумя преимуществами: широтой обзора задуманного спектакля в его разветвленности, движении и конечной форме и историко-филологической подготовкой, то есть всесторонним знанием Гоголя и его эпохи. Сахновский как знаток Гоголя не имел себе равных в Художественном театре. Булгаков это ценил и не только обращался к нему за консультациями, но и заключил с ним договор с соблюдением необходимых формальностей, где предусматривалось, что одна шестая часть всех гонораров за инсценировку «Мертвых душ» будет выплачиваться Сахновскому — за участие «в собирании и разработке материалов, как литературных, так и исторических», а также за работу «по установлению конструкции пьесы». Шестая часть не так много, но ведь сочинял Булгаков, а Сахновский подсказывал и подчищал. На репетициях Сахновский читал целые куски из поэмы, не заглядывая в книгу, и видно было, как легко он управляет своей памятью и как она у него великолепно натренирована. Но и при таких незаурядных данных утолить жажду мхатовских актеров ему удавалось далеко не всегда.

Станиславский, присутствуя на репетициях Сахновского, хвалил его за показы и даже находил у него актерский талант. Но кроме живых и характерных иллюстраций, даров не скудеющей памяти и богатства литературных ассоциаций актеры ждали от него той театральной фантазии, которая способна превратить звучащее слово Гоголя в игру. Станиславский говорил Сахновскому, что фантазию актера надо все время *будить*. «Нельзя ничего давать актеру в готовом виде. Пусть он сам придет к тому, что вам нужно. Ваше дело — помочь ему расстановкой на его пути дразнящих манков»[[173]](#footnote-174). Искусство «приманивания» давалось Сахновскому очень нелегко. Топорков в своей книге приводит диалог Сахновского с Кедровым, с упрямой настойчивостью пытавшимся перевести свою роль с языка описания на язык действия. Сам Сахновский рассказывал о том, как шла его работа с Леонидовым, который, наслушавшись комментариев о Гоголе и теме поэмы и спектакля, категорически потребовал от режиссуры — «давать только то, что помогает актеру действовать»[[174]](#footnote-175). А когда речь опять уходила в филологию, Леонидов останавливал репетицию, чтобы отыскать *манок*, который {231} может задеть и подтолкнуть его воображение. Поистине «Мертвые души» рождались в муках и немыслимом труде, без той легкости, о которой мечтал Булгаков. И на таком фоне интуиция, фантазия и подсказы Станиславского в дни счастливых репетиций (не обремененных педагогикой и общими замечаниями по системе) казались Булгакову светлым праздником, музыкой Моцарта. И он верил, что Гоголь придет в МХАТ *через* Станиславского. И второе замечание в этом воодушевленном надеждой письме Булгакова, относящееся к движению гоголевского сюжета, к его перепадам и переходам от беззаботности начала к беспокойству и глухо прорывающейся тревоге в развязке. Булгаков выражает уверенность в том, что Гоголь придет в МХАТ «в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет подернутый пеплом больших раздумий». Что значит «пепел раздумий»? В данном контексте я вижу только одну разгадку иносказания Булгакова — *скорбь итога*, который предлагает нам Гоголь и вместе с ним театр, познакомив с похождениями Чичикова. Присутствуя на репетициях, Булгаков убедился, что Константин Сергеевич ведет действие поэмы от комической игры к острому чувству неблагополучия, в измерениях той далекой исторической эпохи («черт подери, гадко на свете», как говорится в «Портрете») и далеко за ее пределами, потому что Маниловы и Ноздревы не столько стареют, сколько видоизменяются как художественные типы непреходящего значения — суть та же, маска неузнаваемо другая.

«Мы искали Гоголя», — будет потом не раз повторять Станиславский. В каком же направлении? Леонидов, как мы знаем, считал, что инсценировка «Мертвых душ» может быть оправдана только при условии, если в ней будет выражена трагедия Гоголя и России. У Станиславского на то прямых указаний нет, но размахивается он широко и отнюдь не миролюбиво: «*Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке*», — говорит Константин Сергеевич на репетиции. Это внушительный шаг в сторону драмы, и юмор театра, при всем эпическом спокойствии, должен быть жестким, без следа расслабленности. Если «Мертвые души» можно назвать комедией, то из разряда самых печальных, которые знала мировая литература. Недаром у Сахновского после встреч со Станиславским в черновых тетрадях появляется запись, что воздействие поэмы Гоголя можно сравнить с поэмой Данте. Значит, если комедия, то по крайней мере божественная. {232} Тем более удивительно, что в интересной работе К. Л. Рудницкого «“Мертвые души”. МХАТ — 1932» есть такие строки: «В 1926 году, когда Гоголя ставил Мейерхольд, его “Ревизор” прозвучал трагедией. В 1932 году, когда Станиславский показал “Мертвые души”, Гоголь смеялся»[[175]](#footnote-176). Эффектная параллель, но далекая от замысла режиссеров и их заметного, хотя до конца не открытого спора вокруг Гоголя — исторических корней его творчества и формы его интерпретации, спора, к которому мы еще вернемся. Линию же водораздела, намеченную Рудницким, нам трудно принять. Как ни тянул Мейерхольд к серьезности, он говорил, что убить смех в «Ревизоре» — это значит убить Гоголя. С другой же стороны, Станиславский предостерегал Топоркова, игравшего Чичикова, от легкомыслия и от того, что в музыке называется brio, так излагая сквозную тему пьесы: «Как будто кто-то взял реторту и капнул в вас яду, и все страсти забурлили». При такой алхимии с непредугадываемыми последствиями можно ли говорить о благодушии комедии? Трудность же заключалась в том, что и при бурлении страстей следовало сохранять внешний покой.

Итак, кончался целый год совместной работы Станиславского и Булгакова, и, хотя инсценировка «Мертвых душ» уже была сильно урезана, позиция у них в главных пунктах толкования Гоголя оказалась общая. Когда же началось их расхождение и было ли оно? Ведь еще в начале мая 1932 года Булгаков в известном нам письме П. С. Попову писал, что, к его ужасу, Станиславский всю зиму прохворал (Немирович-Данченко был за границей) и с «Мертвыми душами» творится «черт знает что», у него одна надежда, что «Ка-Эс поднимется в мае, глянет на сцену». А что произошло потом? Может быть, в бумагах Булгакова остались какие-либо признания и оценки последнего периода работы над «Мертвыми душами»? Мне они неизвестны. Да и Станиславский впрямую в письменной форме об этом не высказывался, если не считать его обращения к участникам производственных совещаний работников Художественного театра в апреле 1932 года. Я читал протоколы этих совещаний: в них идет речь о разных сторонах жизни театра, его репертуаре, администрации, сроках выпуска спектаклей, многих организационных неурядицах. Станиславский на нескольких больших страницах, написанных от руки, на все упреки ответил {233} терпеливо, не щадя себя. Особенно откровенно он писал о нелегкой и продолжающейся уже два сезона работе над «Мертвыми душами».

«Когда я брался за постановку “Мертвых душ”, я еще не сознавал тех трудностей, которые ждут нас. Я не знал, что эта постановка является учебным классом даже для таких стариков, как я. Надо было не только поставить инсценировку, но надо было найти в ней самого Гоголя. Не знаю, нашли [ли] мы его, знаю, что мы его искали, что из этих поисков мы поняли многое, важное, что без этого важного Гоголь — мертв. Мы искали Гоголя»[[176]](#footnote-177). Приведенные слова относятся к прошлому, к репетициям 1931 года и начала 1932‑го, но в них излагается программа на весь оставшийся срок, на те месяцы, которые еще пройдут до выпуска «Мертвых душ» в декабре. Эти поиски Гоголя самым непосредственным образом отразились на инсценировке Булгакова. Чтобы дать гению Гоголя простор, надо было его очистить от всех напластований, вернуть ему прелесть новизны в самой строгой аскетической форме, так, чтобы актерам было удобно и легко играть, надо, чтобы Гоголь был не конструктивистским, не символистским, не ветхозаветно академическим, не был ни Гоголем Гофмана, ни Гоголем Овсянико-Куликовского, ни Гоголем Мережковского, ни Гоголем школьных утренников…

Недавно я прочитал в одной журнальной статье, что известное нам с школьных лет понятие катализа, то есть действия вещества, ускоряющего или замедляющего химические реакции, приложимо ко многим классам природных явлений и жизненным ситуациям. И к искусству тоже; более того, в качестве носителей таких пертурбаций в статье назывались Яго и Фигаро, каждый по-своему направляющий ход действия. Очень нужно было такое вмешательство изнутри и для неспаянных и автономных сцен «Мертвых душ». Правда, там есть Чичиков и его сквозное действие. Но передвижения Чичикова в пространстве нуждаются еще в осмыслении и осознании, без чего Гоголь не Гоголь. Булгаков об этом подумал в самом начале, о чем уже здесь говорилось. Потом, когда началась повседневная работа над инсценировкой, его отношение к тексту *поверх* и *вокруг* действия стало более настороженным. И позиции сторон сложились так: Булгаков в раздумье, актеры настаивают на значении роли Первого, к {234} тому же склоняется Сахновский и, по его сообщению, Станиславский. «В черновых планах Константина Сергеевича, — писал Сахновский в “Советском искусстве”, — у Первого были отдельные сцены, были особые вхождения, был план и особых приемов, когда входит Первый». Добавим от себя, что план этот был подвижный и неустойчивый, и по мере того, как шли репетиции, у Станиславского все чаще возникали сомнения об уместности приема конферанса в «Мертвых душах»: нет ли в нем признака бессилия театра, его неспособности своими средствами, внутренней техникой актера передать в игре стихию Гоголя.

В замечаниях Константина Сергеевича на репетициях «Мертвых душ», записанных Е. С. Телешевой и любезно расшифрованных по моей просьбе научными сотрудниками Музея МХАТ О. А. Радищевой и Е. А. Шингаревой, читаем:

«Вы повернули треугольник[[177]](#footnote-178), а чтец сидит и говорит, или сидит в первом ряду и встает и говорит публике.

Вы что-то просмотрели, засмеялись, а вдруг вышел человек и сказал: это не просто — вы забыли то-то и то-то.

И публика смотрит и говорит: “Сейчас дядя придет”.

И Станиславский задает вопрос: “Как поставить его в образ не бытовой, а общечеловеческий?”»

Ставка на дядю, который явится со стороны, рассудит и наведет порядок, смущает Константина Сергеевича, ему неприятна такая опека, перст, устремленный в зрительный зал; что может быть хуже искусства с готовой указкой? Любопытно, что одновременно с «Мертвыми душами» в МХАТ возникла идея инсценировать «Войну и мир» (тоже с участием Булгакова), в связи с чем Бокшанская писала Немировичу-Данченко о своем разговоре со Станиславским: «Относительно применения в постановке [“Войны и мира”. — *А. М*.] того же приема, что употреблен в “Воскресении”, К. С. бегло сказал, что ему кажется — такой двигающийся и разговаривающий чтец уже не будет интересен и что его, пожалуй, придется придумывать по-новому»[[178]](#footnote-179). Нельзя театру безрассудно эксплуатировать свои открытия.

Пока длились эти колебания и менялись взгляды Станиславского на место чтеца в спектакле, Булгаков сочинял, {235} вымарывал и вслед за тем опять сочинял новый текст. У его сочинительства были как бы две стадии. Первая — с широким адресом, это лирика и исповедь участвующего в действии автора, где отразилась и его судьба, и судьба России, и то «упование на будущее», о котором писал Герцен в «Дневнике» 1842 года. И вторая стадия, где текст чтеца сопутствовал развитию сюжета, представляя события и лиц, в них участвующих. Со временем программная часть роли «от автора» сперва пострадала, а потом и вовсе исчезла, далее наступила очередь и второй части — информационной, пояснительной. В последних вариантах пьесы остались только немногие реплики, которые чтецу следовало произносить в начале и конце далеко не всех сцен. Иногда это было, как в сцене с Плюшкиным, лирическое восклицание «О моя юность! о моя свежесть!», мало что говорящее зрителю, иногда бесстрастное, словно газетная хроника, сообщение (сцена у прокурора) о дремавшем городе, вдруг взметнувшемся в вихре, иногда, как в заключительной сцене (тюрьма), замечание об обстановке действия («С железной решеткой окно. Дряхлая печь» и т. д.), в силу своей очевидности не нуждающейся в комментариях. Обрывки когда-то распространенного, эмоционального текста постепенно теряли свое значение, и театр их убрал. Нельзя сказать, чтобы этот затянувшийся на месяцы демонтаж доставил Булгакову удовольствие — как-никак многие его старания оказались напрасными.

Во второй половине шестидесятых годов, в связи с одной переводческой работой, я время от времени бывал в Художественном театре, не раз беседовал с его режиссерами и, вероятно, мог бы обстоятельно расспросить М. Н. Кедрова и В. Я. Станицына, с триумфом представлявших второе мхатовское поколение в «Мертвых душах», о Станиславском, Булгакове и их совместной работе над Гоголем. Но такой повод, к сожалению, не представился. И все-таки мне повезло — тогда же в театре я встретил М. М. Яншина и темой нашего разговора послужил не так давно вышедший том «Избранной прозы» Булгакова (1966 г.) и то место, которое принадлежит писателю в истории МХАТ. О своей роли почтмейстера в «Мертвых душах» Яншин не упомянул, зато с увлечением рассказывал о знакомстве с Булгаковым и о Станиславском на репетициях гоголевской поэмы. Из рассказа Яншина я лучше всего запомнил неожиданную параллель между Маяковским и Булгаковым, писателями, принадлежавшими к {236} двум непримиримым полюсам нашей литературы двадцатых годов[[179]](#footnote-180), но в психологическом плане, по словам Яншина, натурами родственными. Он называл черты этой родственности — нетерпимость, неподкупность и отвращение, до физической брезгливости, к лжи. Далее Яншин говорил о «Мертвых душах», этом, может быть, последнем спектакле старого МХАТ, в репетициях которого участвовали все лидеры и старейшины театра (кроме Книппер-Чеховой), и несколько раз повторил, что тому, кто не видел «камеральной» сцены, трудно судить о режиссуре Станиславского в поисках вечно живого Гоголя.

Кроме Яншина «камеральную» сцену упоминают еще Сахновский, Топорков, Калужский и другие, до нас дошел ее текст с вставками и последующими исправлениями, и мы располагаем данными, чтобы наметить ее общий контур и ритм нарастающего в ней действия.

Весь гоголевский спектакль Станиславский строил на крупных планах, предпочитая острым, нервным темпам мейерхольдовского «Ревизора» рассудительный покой, без которого не поймешь Чичикова. У Константина Сергеевича были для того веские аргументы. Он хорошо понимал, что у этого путешествующего дельца с замашками авантюриста мирового класса был степенный характер. Ведь что говорит о нем Гоголь в начале пятой главы, описывая его встречу с прелестной незнакомкой в момент дорожного происшествия: «… герой наш уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного характера». Может быть, еще большее впечатление на Станиславского произвели слова Гоголя о том, как Чичиков готовился к балу у губернатора, потратив целый час «только на одно рассматривание лица в зеркале». Нет, Чичиков не должен торопиться — он действует осмотрительно; трепыхается, кипятится в «Мертвых душах» главным образом Ноздрев. (Но и Ноздрева — Москвина, по мере того как шли репетиции, Станиславский перевел в «план полнейшего спокойствия».) У всех остальных помещиков и чиновников чаще всего темп замедленный, иногда близкий к неподвижности (правда, за этой застылостью прячется беспокойство, но оно вспыхивает волнами, редко напоминая о себе).

В полном контрасте с такой статикой шла стремительная «камеральная» — сцена в кабинете полицеймейстера, {237} где по плану театра происходил при свечах допрос причастных к афере Чичикова. Сцену эту нельзя назвать массовой, как, например, бал у губернатора, — там была толпа, фигуранты, танцующие пары, здесь каждый существовал в своей особости, начиная с кучера Селифана и кончая прокурором-моргуном. В «камеральной» не было крупных планов, как в сценах покупок, но в потоке движения ясно различались лица. Станиславский знал все, что писал Гоголь об участниках действия, и нечто еще *свое*, такое, что он угадал и распознал за текстом.

Сцена шла таинственно и непринужденно, при приглушенном свете встревоженный полицеймейстер пытался выяснить у пьяного и вконец сбитого с толку Селифана, кто же такой его барин и называется ли он, действительно, Павел Иванович? Отец города, знающий технику допроса, чувствовал свою беспомощность: Селифан его слышит и не слышит — он отвечает впопад и в то же время, ничего не замечая вокруг, продолжает жить в своем привычном мире, рядом со «сполняющим свой долг» Гнедым, Заседателем и Чубарым — «Эй, вы, други почтенные!». Булгаков как будто знал, что Станиславский не так давно хотел сыграть Селифана, и отыскал для этой роли в тексте у Гоголя несколько реплик, смешных и по-своему трогательных, в обстановке паники, охватившей чиновников, прозвучавших нелепо и даже несколько фантасмагорично. У мертвецки пьяного Петрушки слов не было, только жесты и мимика; это был бытовой жанр, не более того. Потом появлялась Коробочка, и вслед за ней — Ноздрев, и это уже была чистая фантасмагория. Но прежде чем подробно говорить о допрашиваемых, надо поближе познакомиться с допрашивающими.

Губернские власти здесь были представлены довольно полно, включая почтмейстера, как известно, у Гоголя остряка и философа, которому предстояло в финале сцены коротко изложить историю капитана Копейкина. Времени и текста у них было мало, и все-таки складывалось впечатление, что они держатся сплоченно, не так, как на совете нечестивых в «Ревизоре», где каждый готов утопить каждого. Здесь была солидарность и сознание общей опасности, правда, в каких-то мгновенных реакциях, потому что на первом плане в «камеральной» оказались *выспрашиваемые*, а *спрашивающие*, сохраняя характерность, держались в тени. Может быть, это была одна из многих причин, не главная, которая побудила Станиславского в конце концов вымарать всю сцену целиком?

{238} Сумятица начиналась с диалога с Коробочкой, ее допрос вел рассудительный и любезный председатель палаты, и постепенно с него сползла светскость и благостность и проснулось неистовство, при том, что в глазах его было отчаяние. Вот когда гоголевское слово *дубинноголовая* стало живой и даже пугающей явью. Чего было больше у этой Коробочки — глупости, жадности, одурманенности, подозрительности? Все в ее мозгу помутилось, и люди делились по двум признакам — покупщики и обманщики, она истово вела торг и опасалась подвохов, усвоив жалобную, сиротскую ноту.

Привожу отрывок из диалога:

«Коробочка. Нет, батюшка… Теперь я вижу, что вы сами покупщик…

Председатель. Я председатель, матушка, здешней палаты!

Коробочка. Нет, батюшка… Сами хотите меня обмануть… Да ведь вам же хуже. Я бы вам продала и птичьих перьев» и т. д.

Это уже не упрямство, а одержимость, род мании; после встречи с Чичиковым и пятнадцати рублей ассигнациями, доставшихся ей за нечто неосязаемое, за фуфу, она вроде как бы тронулась, и, представьте, в глазах у нее тоже было отчаяние… Вторая часть этой трагикомедии абсурда, связанная с Ноздревым и его оргией лжи, сохранилась в окончательном тексте инсценировки в одиннадцатой картине — у прокурора. А интрига с капитаном Копейкиным, из фольклора превратившаяся в реальность в образе фельдъегеря из Санкт-Петербурга, бесследно исчезла вместе с «камеральной» сценой.

Почему же Станиславский вымарал эту, по общему мнению, захватывавшую комизмом в *гомерических степенях* сцену? Похоже, что как раз из-за этого нагнетания и форс-мажора. Булгаков писал Попову, что «для того, чтобы гоголевские пленительные фантасмагории ставить, нужно режиссерские таланты в Театре иметь». А Станиславский, талантом которого Булгаков восторгался и чей театр еще недавно считал *единственным и лучшим* в России, был против фантасмагорий. Смысловые сдвиги, повышенная характерность, игра с объемами — чего-то больше, чего-то меньше — на это Станиславский согласен. Но когда странности и чудачества помещиков и чиновников в «Мертвых душах» пугают своей призрачностью, неразъясненным смыслом, нарочитой уродливостью, химерой, выходящей за грань быта, — это против Гоголя, как его {239} понимал Станиславский. Е. В. Калужский, игравший зятя Мижуева в «Мертвых душах», в своих воспоминаниях пишет, что Станиславский, «боясь упреков в слишком “вольном” обращении с Гоголем», посоветовал Булгакову «отказаться от некоторых интересных сценических положений, введенных им в пьесу. Прав был Константин Сергеевич или чересчур осторожен — сейчас уже не важно. Михаил Афанасьевич так уважал Станиславского и верил ему, что согласился на его предложение». В осторожности ли здесь дело и подходит ли это слово к Станиславскому даже на склоне лет, в самый академический период его творчества? Конечно, он относился к слову Гоголя как к незыблемой ценности, но не с охранительных позиций. Ведь сама идея инсценировки есть уже покушение на первоисточник — кому это неизвестно? — и требует хирургии, вмешательства в живую ткань произведения, перестановки и перетряски его частей. И пригласил он Булгакова не для того, чтобы тот оберегал поэму — такая реконструкция была в силах самого театра, — а для того, чтобы он ее *переиначил*, перефантазировал в рамках, предложенных Гоголем.

Итак, не существует никаких табу! Ведь и Калужский пишет, что сделанные Булгаковым «прибавки к тексту зятя Мижуева и заново введенные персонажи — городские обыватели Макдональд Карлович и Сысой Пафнутьевич — органически слились с бессмертным текстом Гоголя». Значит, дело ни в чем другом, как только в совместимости дополнений и переделок инсценировки с поэтикой Гоголя, в праве и обоснованности такого сотворчества. Здесь у Станиславского были возражения.

Я скажу сперва о принципе усиления, подчеркивания, фиксации текста. Пример такой неумеренности Станиславский нашел в одержимости Коробочки в «камеральной» сцене. Роль Коробочки у Лилиной рождалась в муках, затянувшихся на годы; незадолго до ее выпуска, в декабре 1935 года, она писала Зарудному: «Я все время думала: надо, надо и надо — и дотянулась, даже без особого напряжения. Три репетиции дома с Магом и Волшебником — Станиславским и одна — *единственная* на сцене — с его помощницей Телешовой, et voilà tout»[[180]](#footnote-181). Таким образом, роль Коробочки волновала Станиславского и по семейным обстоятельствам. М. П. Лилина была его счастливой спутницей более сорока лет, с конца восьмидесятых {240} годов, и хотя заботы об актерах он делил поровну, не давая никому предпочтения, драма нерождающейся роли, не раз испытанная им самим, а теперь происходившая рядом с ним, не могла не привлечь особого его внимания. Еще раньше, во время репетиций, диалог Коробочки с председателем палаты казался ему слишком вызывающим и эксцентричным, взвинченным до той степени преувеличения, когда фантасмагория переключает Гоголя в гофмановский ряд; спор о Гофмане у него будет с Сахновским, но и здесь он отстаивает реализм без нажима, без тумана, без загадок гротеска.

У Гоголя в конце пятой главы «Мертвых душ» есть замечание о том, что «всякий народ, носящий в себе залог сил», своеобразно отличается «своим собственным словом», выражая им «часть собственного своего характера»; про немца там сказано, что он «затейливо придумает свое, не всякому доступное умнохудощавое слово». Не пользуясь именно этими словами, Станиславский, если собрать разбросанные им высказывания, просит Булгакова приглушить «европейскую броскость» и изощренность в интересах более демократического, *бойкого и замашистого* русского слова, не боясь при этом косноязычия Гоголя. Это такая заманчивая возможность, что уже не понадобится никакой вздыбленности, никаких приемов форсирования текста.

Второй принцип, которому следовал Станиславский, работая над инсценировкой «Мертвых душ», я назвал бы принципом *экономии*. Гоголь — великий искуситель, и трудно отказываться от соблазнов, которые ждут тебя на каждой странице поэмы. Хорошо бы сохранить на сцене двух мужиков и их разговор о колесе, с которого начинается действие поэмы. Или вывести чиновника Ивана Антоновича из гражданской палаты, с лицом — кувшинным рылом, этим воплощением николаевской бюрократии, вошедшим в речевой обиход русского человека. Или поэзия дороги и тройки! И сколько еще таких ассоциаций, связанных с «Мертвыми душами»… Оставьте праздные мечтания, внушал Станиславский актерам и одним росчерком пера, в сущности, вымарал даже Селифана и Петрушку — этих неотступных спутников Чичикова. Такая мера со стороны Константина Сергеевича — жертва, если вспомнить его интерес к фигуре Селифана. Жертва в поисках гармонии стала темой репетиций «Мертвых душ» летом и осенью 1932 года. Особенно неодобрительно Константин Сергеевич относился к промежуточным фоновым {241} сценам, не связанным с покупками Чичикова. Его редакция инсценировки, как правило, вела к ограничению пространства, на котором разыгрывается действие поэмы. В идеале он хотел бы сохранить только несколько игровых точек, единственно необходимых для его портретной композиции.

Широту фона в «Мертвых душах» нельзя передать техническими средствами, введением панорамных сцен, приемами музыки или живописи, какими бы искусными они ни были. Это, может быть, возможно в кинематографе, да и то сомнительно. Впоследствии сомнения подтвердились, когда известный кинорежиссер И. А. Пырьев по сценарию Булгакова задумал ставить фильм «Мертвые души» со многими параллельными сюжетами. Фон у сценария угрожающе разросся, все купюры из мхатовской пьесы были восстановлены и переведены на язык экрана. Кое‑что добавил и Пырьев, вроде сцены обольщения Чичиковым одной из губернских дам в кустах сирени, с чем Булгаков не соглашался. Сценарий много раз переделывался, и один из поздних его вариантов был не так давно опубликован[[181]](#footnote-182). Я изложу здесь сцену сна Чичикова как пример вольного пересказа Гоголя приемами кинематографа. События происходят на кладбище: Петрушка ведет перекличку мертвых душ, купленных у помещиков[[182]](#footnote-183). Из могил, радостно отряхиваясь, появляются Неуважай-Корыто, Степан Пробка, каретник Михеев и среди многих прочих полнотелая баба Елисавет Воробей. Оглядев оживших мертвецов, Чичиков командует: «В Херсонскую губернию! Шагом!.. Марш!» После чего «мужики-покойники с могильными крестами на плечах, с разухабистой солдатской песней “Во кузнице” строем шагают за погребальной колесницей, запряженной чичиковской тройкой». В процессии также участвуют Селифан в траурном цилиндре, на козлах, и блаженно улыбающийся в сладком сне Чичиков под балдахином, с шкатулкой в руках…

Легко себе представить, какая оторопь взяла бы Станиславского, прочти он описание этого веселого danse macabre. Нет сомнения, что он увидел бы в озорстве этой пристройки к Гоголю, какой бы броскостью она ни отличалась, {242} своеволие и незаконное соавторство, несовместимое с непринужденностью и естественностью реализма Гоголя, — такая игра воображения не мирилась с позицией МХАТ. Станиславский не хотел фантастики и символики и убрал вполне невинную, в свете кладбищенской жути приведенного отрывка, «камеральную» сцену еще и потому, что не принял ловкого трюка с капитаном Копейкиным, оказавшимся как бы двойником фельдъегеря Копейкина, явившегося из столицы с высочайшим предписанием. Трюков Станиславский остерегался. Эксцентричность в полицейском доме («Чиновники падали от страха на пол, лезли под стол, прятались под шкаф», — вспоминал М. М. Яншин), на взгляд Константина Сергеевича, была навязчивой и ненужной. И в инсценировке Булгакова стало одной сценой меньше. Экономия для Станиславского означала не только борьбу за ясность формы и ритма игры, это была еще борьба за очищение смысла поэмы.

Пьеса Булгакова уплывала по кусочкам: не стало Рима, исчезло «лицо от автора», вымарали «камеральную» сцену, появились купюры в сценах покупок и т. д. Этот процесс обуздания и усыхания текста тянулся месяцы, и, может быть, поэтому Булгаков относился к нему с наивозможной для него терпимостью. Да и доводы Станиславского нелегко было оспорить, он все больше склонялся к мысли, что нельзя соединить на сцене калейдоскопичность поэмы и резкость изображения характеров, — либо широта *обзора* с историческим комментарием, либо *портреты* в своей конкретности, поднимающиеся до образов национального и мирового зла. Разве театр не пытался прорваться сквозь невидимые стены интерьеров, не пытался разнообразить формы общения за пределами парных сцен? И ничего не достиг, кроме упадка темпа, — вводные сцены были поясняющими и разъясняющими, и, чтобы как-то их *взбодрить* и растормошить, понадобилась нелюбимая Станиславским эксцентрика. Возможно, другой театр, с нажитой гротескной техникой, мог бы эти сцены разделать вовсю. Но традиции Художественного театра такое было несвойственно и даже враждебно, в чем Булгаков после нескольких лет сотрудничества со Станиславским мог убедиться.

И все-таки он не мог признать правоты театра до конца. Константин Сергеевич на репетициях говорил, что «Гоголь труден, потому что он весь на страсти». А страсть — это размах, нарушение нормы, потрясение, и {243} Булгакову хотелось нарушить плавность и повествовательность мхатовской редакции «Мертвых душ», взвихрить ее, подстегнуть, взбаламутить! Станиславский неохотно шел на такие *курсивы*, говоря, что «Гоголя надо найти через актера», через «частицу зла», которую он должен почувствовать в себе; зло это выражено в *будничных формах* весьма динамичного, но накрепко спаянного с бытом губернской России предпринимательства Чичикова, бытом, не нуждающимся во взвинчивании, в наркотических средствах. Как видите, к концу репетиций у них не было полного согласия; последний вариант инсценировки далеко отошел от первого.

И в труппе на этот счет не было сомнений. Сошлюсь на письмо Бокшанской; она пишет Немировичу-Данченко о своих впечатлениях о первом, еще закрытом спектакле «Мертвых душ». Воздав должное историко-культурному, так сказать, просветительскому, значению новой работы МХАТ и мимоходом упомянув, что «нигде не смогли бы дать» такого «исполнения первейшего качества», она спешит разъяснить, какой ценой добыт этот успех на грани искусства и педагогики. Пришлось поступиться пьесой Булгакова и ее целостностью; в той форме, как она была написана, театр ее не играет, поскольку «показывается ряд великолепнейших портретов, и Марков должен был еще раз воскликнуть: все-таки прав был именно Владимир Иванович, когда он говорил, что МХТ в “Мертвых душах” должен и может показать галерею портретов. Так оно в конце концов и вышло!»[[183]](#footnote-184)

Если поверить оценке Бокшанской, придется признать, что мхатовская постановка была чем-то вроде музейной экспозиции, явлением общей культуры, а не собственно искусства. А как же тогда быть с великими актерами и просто актерами МХАТ, с теми из них, кто открыл нам новые черты в галерее гоголевских характеров? Разве добытое таким образом знание не предмет искусства? И разве это был спектакль действующих по своему усмотрению одиночек, не спаянных в ансамбле? И разве там не происходил непрерывный, рассчитанный в ритме убываний и нарастаний поединок Чичикова с его партнерами? Конечно, Станиславский сознательно шел на потери, очень ощутительные потери, но выбор был у него такой — либо всего понемножку, миниатюризация поэмы с вкраплениями {244} лирики и патетики, либо зло Чичикова в полноте его выражения. Третьего пути он не видел и не считал, что такая всеобъемлемость вообще доступна театру.

Так или иначе, после многих переделок режиссуры мало что осталось от замысла Булгакова 1930 года. День премьеры не был для него праздничным, он подсчитывал потери. Газеты много тогда писали о пагубе инсценировок, о литературном «кондитерстве». Его совесть была чиста, он переделывал гоголевскую поэму по законам искусства, а не ремесла. Театр с ним не согласился, но на разрыв Михаил Афанасьевич не пошел. Сотрудничество продолжалось, правда, в отношениях Булгакова со Станиславским появилась трещинка. Как иначе можно объяснить, почему глубоко почитаемому им Станиславскому в день его семидесятилетия, 18 января 1933 года, он отправил такую телеграмму: «Дорогой Константин Сергеевич. Сердечно поздравляю Вас. Михаил Булгаков»[[184]](#footnote-185). Официально и сухо. Почему он не нашел более душевных и неформальных слов? Пока это была трещинка скрытая, не обнаружившая себя, потом, после неудачи «Мольера» в 1936 году, она станет явной.

Я должен забежать ненамного вперед. Иначе волнующая тема отношений двух выдающихся деятелей русского искусства оборвется на полуслове. А у нее есть продолжение: во второй половине тридцатых годов Булгаков написал «Театральный роман», в котором нетрудно угадать, даже не очень осведомленным читателям, автобиографические черты и портреты современников из его литературного окружения. Что же касается Независимого театра, его руководителей и актеров, то здесь и не надо было догадываться, кого имеет в виду автор в своих осязаемо предметных, при всех сатирических сгущениях, описаниях: это Художественный театр, его труппа, его репетиции, его быт, его сила и его слабость. Не вполне обычная сатира Булгакова кончается признанием в любви к тому, что он высмеивает, и зло высмеивает. Да, многое в МХАТ, в его давно заведенном и нерушимом порядке кажется ему непонятным и намеренно старозаветным, но расстаться с театром он не может, прикованный к нему, как «жук к пробке». Это состояние раздвоенности, восхищения и протеста, отрицаний и увлечений попеременно, а иногда, как то ни удивительно, и одновременно, он испытывает и на репетициях «Мертвых душ» и потом, во {245} время работы со Станиславским над «Мольером». Следы этой *раздвоенности* — я назвал бы ее драматической — мы находим в «Театральном романе».

Когда редакция «Нового мира» в шестидесятых годах впервые опубликовала «Театральный роман», послесловие к нему написал В. О. Топорков — известный актер, любимец Станиславского, автор книги о нем, незабываемый Оргон в «Тартюфе», этой последней режиссерской работе Константина Сергеевича. Топорков хорошо знал Булгакова, часто встречался с ним на репетициях «Мертвых душ» и с дружеским расположением представил его роман читателям журнала. Но, при всем уважении к автору послесловия, я позволю себе не согласиться с ним по двум пунктам.

Во-первых, о времени действия романа. Топорков относит его целиком к двадцатым годам. Литературный быт в романе действительно взят в ретроспективе. Другое дело — Независимый театр, события, связанные с ним, относятся к тридцатым годам, что не вызывает сомнения. Время берется здесь еще неостывшим, впечатления недавние, связанные с последними работами Булгакова в театре. Да и образ Ивана Васильевича — Станиславского выдержан в духе и ритме тридцатых годов с их непрестанными педагогическими поисками и новейшими экспериментами в разработках системы. Конкретность и сроки в этом случае важны, потому что речь у Булгакова идет не о чем-либо когда-то случившемся, а о текущем дне театра.

Второе мое несогласие касается меры и характера сатиры в романе. Топорков пишет, что по жанру он близок к старым мхатовским «капустникам», это дружеская шутка, «веселая необидная насмешка», нечто фельетонное и беспечное. На мой взгляд, «Театральный роман» ближе к сарказму, чем к милой улыбке.

Существовало еще одно мнение о мотивах, побудивших Булгакова написать «Театральный роман», — толчком к тому будто бы послужила его обида, та немилосердная редактура, которой подвергалась каждая очередная его работа для МХАТ: он сочинял, его поправляли, ужимали, уминали, так продолжалось долго, примерно десять лет, пока накопившееся раздражение не вырвалось наружу, и он, вопреки своей привязанности к театру, написал памфлет. У сторонников этого мнения есть аргументы — письмо Булгакова тому же П. С. Попову от 14 марта 1935 года, где, описывая, в каких муках рождается его «Мольер» и какой остроты достиг его конфликт с дирекцией, он {246} признается, что дошел до ярости: «Опьянило желание бросить тетрадь, сказать всем: пишите вы сами про гениев и про негениев, а меня не учите, я все равно не сумею». Ему впору поднять голос, взбунтоваться, протестовать, но делать это нельзя: «… пойти на войну — значит сорвать всю работу, вызвать кутерьму форменную, самой же пьесе повредить…» И выбора нет — надо «вписывать зеленые заплаты в черные фрачные штаны!..». Опубликовавший это письмо в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год» Б. Ф. Егоров пишет, что в свете изложенного в нем конфликта становится «психологически понятным тот сатирический яд, который пронизывает “Театральный роман”»[[185]](#footnote-186). С этим нельзя не согласиться. И все же писатели масштаба Булгакова не пишут сатирические романы по соображениям обиды и злопамятства, по личному поводу и только. На самом деле в основе «Театрального романа» было столкновение двух характеров и типов художественного мышления.

Известно, что Станиславского в последние годы его жизни мало привлекала практическая режиссура, если она не была связана с теорией и педагогикой[[186]](#footnote-187). Репетиции «Мертвых душ», как вы помните, он называл *учебным классом* не только для актеров, но и для себя самого. Эти поиски общих законов творчества он вел на протяжении десятилетий. Он часто говорил, что моделью для его системы должна служить природа: «Никакая артистическая техника не способна подняться до тех высот, до которых поднимается артистическое подсознание под невидимым суфлерством природы». А ведь к «суфлерству природы» постоянно обращается современная научная мысль. Тогда же, в начале века, в письме к А. А. Блоку по поводу пьесы «Песня Судьбы» он писал: «… оказалось, что места, увлекающие меня, математически точны и в смысле физиологии и психологии человека, а там, где интерес падает, мне почудились ошибки, противоречащие природе человека»[[187]](#footnote-188). Творчество природы и природа творчества — {247} эти сопрягающиеся понятия привлекают внимание Константина Сергеевича на протяжении многих лет, и его наблюдения в области человеческой психики за порогом сознательного принадлежат мировой науке. Письмо Блоку датируется декабрем 1908 года.

К тридцатым годам мысли Станиславского о законах творчества сложились в стройную систему, которой он был фанатически предан и не жалел для нее ни времени, ни усилий. Отсюда сроки его работы с актерами, вынужденные задержки на репетициях, тот ассоциативный, как будто обходной, кружной метод, к которому он прибегал, чтобы разбудить фантазию актера (вспомните гротескный до нелепости образ велосипеда в «Театральном романе»). И особый язык, которым он пользовался в общении с актерами, код для действия, недоступный для непосвященных, удобный тем, что у каждого из предложенных им терминов (самочувствие дня, степени правды, подводное течение и т. д.) было совершенно конкретное значение. Станиславский говорил на репетициях «Мертвых душ», что сделать систему самоцелью — большая ошибка, что работа над системой — внутреннее дело театра, это путь к искусству, а не само искусство. Булгаков был рядом со Станиславским, был свидетелем лабораторных опытов на репетициях, и его сильный, аналитический, насмешливо-иронический ум увидел в этих поисках и занятиях непонятную и неприятную ему обрядность, игру почтенных людей в шарады, какое-то чудачество, какое-то волхвование.

Он восхищался искусством Станиславского, его показами и подсказами, но его метод работы казался ему непродуктивным, запутанно-ветвистым, далеко не всегда ведущим к цели. К тому же Булгаков был натурой артистической, не отягощенной бытом и не дорожащей бытом, веселым мистификатором, о чем хорошо написал С. А. Ермолинский. Напротив, у великого артистизма Станиславского были глубокие корни в быту, питавшие его искусство. Труд Булгакова был импровизационным, легким, несмотря на трагические тона, развивающимся в пушкинском ключе. Труд Станиславского в ту последнюю пору его жизни был беспокойным, с уклоном в педагогику и полемику, экспериментальным, он в одно и то же время медлил и торопился, потому что, как мало кто из его современников в искусстве, чувствовал бремя долга перед будущим. Булгаков отдавал должное гению Станиславского, но понимал ли он его до конца, до самых глубин?

### **{248}** Дмитриев

31 мая 1942 года, едва оправившись после болезни, продолжавшейся пять месяцев, Немирович-Данченко — ему тогда было восемьдесят четыре года — писал В. В. Дмитриеву из Тбилиси, что, думая о ближайших постановках, читая, записывая, фантазируя, он постоянно видит его рядом с собой. Все чаще напоминающая о себе старость, тяжелый недуг не отразились на планах Владимира Ивановича: на очереди был Шекспир, «Антоний и Клеопатра», для чего ему нужен был Дмитриев. Но помимо деловых мотивов в его письме было открыто выраженное личное чувство — Дмитриев ему нравился, он даже ему снился. «Очень рельефно. В каком-то театральном совещании, где-то вроде аванложи Большого театра или в его верхнем фойе, где угощают чаем. И кто-то назвал Вас, а Вы куда-то испарились. И кто-то суховато отозвался о Вас как художнике театра, и я загорячился до сердцебиения. И сказал я, на все собрание — сказал то, что постоянно думаю, — что Дмитриев до сих пор недооценен, что как театральный художник он талант громадный, — вот тут-то я и загорячился: да, да, громадный, не желаю преуменьшать значение этого слова… Ну, там еще что-то в этом смысле… Слов не упомнишь. И от сердцебиения проснулся»[[188]](#footnote-189). Редко-редко Немирович-Данченко позволял себе такую чувствительность даже в письмах[[189]](#footnote-190).

Письмо Немировича-Данченко не раз публиковалось, но я не могу писать о Дмитриеве и его работе над «Мертвыми душами», не сославшись на слова Владимира Ивановича, тем более что в его письме кроме похвалы есть еще вопрос, который можно изложить так: чего недостает Дмитриеву для *полной оценки*, то есть для единодушного признания. Возможно, причина тому — его скромность, то, что он держится в тени, в ущерб своему делу. Но это свойство характера, а может, причина в свойстве таланта? Немирович-Данченко задает Дмитриеву и вместе с ним и себе самому вопрос: «Может быть, в Вашем эклектизме Вы еще не нашли случая, где проявили бы себя полноценно». Что же такое эклектизм применительно к искусству Дмитриева? Очевидно, его разбросанность, его работа в {249} разных манерах, дистанция между юностью и зрелостью, его головокружительный зигзаг от «Зорь» у Мейерхольда (1920) до мхатовских «Трех сестер» (1940) — две крайние точки в развитии художника.

Когда в 1948 году, в расцвете сил (ему не было и пятидесяти лет), Дмитриев внезапно умер, в одной из статей его творчество было поделено на две части — первое десятилетие, пораженное «корью и скарлатиной» беспредметничества и конструктивизма и заполненное «фактурными фокусами», и последующие восемнадцать лет сотрудничества с МХАТ и другими театрами реалистического направления; годы зря потраченные и бесплодные и годы выздоровления, принесшие гармонию[[190]](#footnote-191). Так ли было на самом деле?

После «Зорь» Дмитриев работал в оперных театрах Ленинграда; постановки «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» прошли мало заметно, известность же ему принесла доведенная до виртуозности острота оформления нескольких опер современных западных композиторов. Несомненно, что у этих сдвинутых в сторону модного тогда экспрессионизма, с избытком приперченных, порой экстравагантных спектаклей Малого оперного театра, при веселой игре, была некоторая надсадность и болезненность. Тем не менее, вымарать целое десятилетие из жизни художника, как совершенно бесплодное, у нас нет оснований.

Читаю отклики ленинградских газет на эти старые спектакли и нахожу рецензию Луначарского по поводу премьеры оперы Кшенека «Прыжок через тень» (художник Дмитриев). В ней он замечает, что экспрессионизм у ленинградцев «сам хохочет над собой, пишет свою собственную карикатуру». И далее: «В лучших моментах этого спектакля современный европейский базар веселья, который является доброй половиной всей европейской культурной жизни, изображен в необычайно сконцентрированном виде. Чрезвычайно трудно передать в словах, почему это так, но действительно в этом металлическом спектакле, с его огнями и отсветами, которые аккомпанируют своим движением пляске людей и звуков, есть что-то от волшебного кристалла, заглянув в который видишь всю фокстротно-милитаристическую Европу, внутренне пустую, мчащуюся с огромной скоростью к ближайшей {250} катастрофе»[[191]](#footnote-192). Если это действительно так, нельзя говорить, что Дмитриев начинал в МХАТ с нуля, на пустом месте, и все, что было у него в прошлом, — забава, игрушки, в лучшем случае неуправляемая фантазия художника-формалиста. Значит, от легенды о бедном художнике, который принес в МХАТ только разочарование, надо отказаться.

На самом деле Дмитриев, уже составивший себе имя в «левом» искусстве, уже постигший тонкости изобразительной техники, переходит в МХАТ по внутреннему побуждению. Были у него колебания, было нарастающее чувство неудовлетворения, менялось время, и менялись требования к себе, и, все обдумав и взвесив, он принял предложение Немировича-Данченко, о чем впоследствии написал: «В конструктивистском театре меня как художника тяготила невозможность осуществить свои живописные планы, и, несмотря на свое преклонение перед Мейерхольдом, которого я почитаю огромным талантом, я решил перейти в МХАТ, правда, не без опасения пресловутого мхатовского “натурализма”»[[192]](#footnote-193).

Он пришел в МХАТ, чтобы принять его веру, и вместе с тем у него была тайная мысль подтолкнуть Станиславского и Немировича-Данченко к реформам, которые увлекут их своей смелостью. Каким же было разочарование, когда из первых разговоров выяснилось, что все его открытия (с теми или иными видоизменениями) давно знакомы и, более того, испробованы МХАТ. «Черный бархат уже использовался в 1907 году, серый в 1915 году, условный павильон в 1912 году» и т. д. Как будто в самом деле под луной нет ничего нового! Что же, он не читал не так давно вышедшую книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», не знал истории Художественного театра и того, что на его афишах помимо Симова — одного из основателей МХТ — в разные годы появлялись имена Крэга, Добужинского, Бенуа, Крымова, Ульянова, Головина? Разумеется, читал и знал, и если теперь растерялся, то не из-за своего неведения. Он понял, что от него ждут не реформаторства, не ломки и обновления традиций декорационного искусства МХАТ, а повседневного, в меру отпущенных ему возможностей, участия в поисках режиссуры и труппы.

Трудность заключалась в двузначности задачи; ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не намерены были {251} стеснять его изобретательность и находчивость, они только требовали от него *полноты слияния* с плотью и душой спектакля. «“Режиссер должен быть незаметен” — фраза, часто повторяемая руководителями Художественного театра; значит, и художник должен быть незаметен», — писал Дмитриев в том же журнале «Искусство», вспоминая первые встречи в МХАТ. Как же совместить незаметность с авторским началом? Это был гамлетовский вопрос, и в поисках ответа Дмитриев стал сравнивать две режиссерские системы: одну, с которой знакомился, и другую, к которой привык, одну, требующую сплоченности, совместности, поглощения в ансамбле, полноты жизни в ее неделимости, и другую, где общность создается из разрозненных частей, каждая с правом автономности, и где предметом искусства служит и процесс его создания. Чтобы объяснить, как далеко отстоят друг от друга эти системы, Дмитриев построит такую параллель: он назовет «Даму с камелиями» у Мейерхольда и «Анну Каренину» в МХАТ — постановки близкие по времени и приемам оформления и одновременно непримиримые по исходному замыслу. «… В “Даме с камелиями” все было направлено к тому, чтобы театрально подчеркнуть оформление и разрушить иллюзию, а в Художественном театре, напротив, — к созданию иллюзии, ощущения реального, к скрытию приема»[[193]](#footnote-194). В одном случае — свобода, в другом — необходимость! Дмитриев выбрал необходимость, путь к внутренней гармонии, где не так важны привлекающие к себе внимание лидеры, как единодушие, единомыслие и всеобщий закон ансамбля. И искусство Дмитриева заключалось в том, чтобы при самоограничении открыть для себя простор. Не сразу он отыскал такую уравновешенность; иногда его сильная художественная натура прорывалась наружу в ее обособленности, как, например, в «Мертвых душах», иногда он слишком заметно усмирял себя, подавляя свою фантазию. И не в этих ли колебаниях, в бросках от одной крайности к другой Немирович-Данченко видел проявление его эклектизма?

Начинал Дмитриев в МХАТ с «Бесприданницы» и «Первой Конной». В его эскизах к пьесе Островского сошлись две темы — поэзия волжского пейзажа, необозримость его далей, и скука и старозаветность провинциальной жизни, хотя действие драмы происходит в большом городе, уже затронутом промышленным развитием. По авторитетному {252} свидетельству Н. Н. Чушкина, Дмитриев очень любил эту свою первую мхатовскую работу, не доведенную до конца, так как театр после долгих репетиций не выпустил «Бесприданницу». Не увидела света и пьеса Вишневского, которая не удалась МХАТ из-за своей открытой публицистичности. Таким образом, для публики дебютом Дмитриева в МХАТ стало «Воскресение» (1930).

Произошла неожиданность — он стал мхатовцем, чтобы сменить конструкцию на живопись, а в инсценировке толстовского романа не рискнул обратиться к приемам живописи, чтобы не размельчить «суровую и скупую композицию действия». Не годилась для Толстого и сухость конструктивизма. Он отыскал третий путь — *повествовательность*, вместившую в себя и парадную безжизненность сцены суда в обрамлении тяжелых колонн, и тесноту тюремных камер, где в пределах замкнутого пространства как-никак тлела жизнь, и освещенную весенним солнцем березовую рощу из одних белых стволов, где действие из нелюбимого и мстительного города уходило к природе, к ее необжитости, природе, только просыпающейся после зимней спячки, — по приближению к Толстому эту сцену в деревне Дмитриев считал самой удавшейся в спектакле. В первых двух сценах были гнет и казенная обрядность, в третьей — проблеск лиризма, скупо отмеренного Толстым. Что касается типажа, то существовало мнение, будто Дмитриев шел по следам Л. О. Пастернака, иллюстрировавшего «Воскресение». Но у Пастернака было смятение, ушедшая вглубь тоска, растерянность перед неумолимостью жизни. У Дмитриева персонажи толстовского романа ближе к XX веку, к его началу, их драматизм более открытый, более нервный. Да и сатирический рисунок у него обозначен более резко. Точно так же год спустя в модели Агина и Боклевского, известных художников, иллюстрировавших сочинения Гоголя, Дмитриев внесет свой мотив.

Итак, мы подошли вплотную к «Мертвым душам». Первые сведения о планах и поисках Дмитриева мы можем получить из книги Сахновского «Работа режиссера». Какое-то время у все еще нового для МХАТ художника ушло на изучение источников, на этой стадии подготовки он задержался ненадолго; избыток комментария только затруднял непостижимую легкость его интуиции. Да и необходимости в новых знаниях он не испытывал — он был хорошо знаком с Гоголем, целый год рисуя эскизы для «Ревизора» Мейерхольда. Потом был еще «Нос» Шостаковича {253} в Малом оперном театре (1930). До нас дошли скудные сведения об этом гоголевском спектакле трудной судьбы; где-то в хронике старых газет затерялось имя Дмитриева — одного из его авторов. Но мне посчастливилось — люди, близкие к Г. М. Козинцеву, предоставили мне сохранившееся в его бумагах письмо (копию) к Н. Н. Чушкину о том, как при участии Дмитриева материализовался мир Гоголя в этой оперной постановке. «Дмитриев, — пишет Козинцев, — сделал реально существующим гоголевский фантасмагорический гротеск; открыл, что трагичность появляется на стыке пошлости и ужаса. Вместо школьного (по старой гимназии) Гоголя на сцене ожила (в декорациях Дмитриева) сила образности писателя, не только современного (на уровне формальных достижений XX века), но, более того, пророческого писателя, который даже в фарсах мог открыть историю». В декорациях Дмитриева музыка Шостаковича стала зримой.

Гоголевские университеты пошли Дмитриеву на пользу, в его первоначальных эскизах к «Мертвым душам» трагичность тоже возникала в скрещении пошлости и ужаса. (Кое-какие опыты в этом направлении в свое время делал и Мейерхольд, например в «Шарфе Коломбины».) Правда, от стилизации быта в «Носе» Дмитриев в «Мертвых душах» сделал шаг к реальности, сперва один только шаг. Он взял два начала в изобразительной стихии гоголевской поэмы: ее *нелепость*, придающую бытовым пустякам серьезный, а иногда и страшноватый смысл, — упомяну, например, переполох в конце сцены бала (ищут Чичикова) и пестроту кричащих красок — зеленых мундиров, черных фраков, дамских платьев с голубым, сиреневым и желтым рисунком, создающих впечатление адской неразберихи и гоголевского галопада, потерявшего веселость и превратившегося в погоню и сплошное кружение, — и ее *принаряженность*, приукрашенность, особенно заметную на фоне человеческой бедности, о которой с горечью пишет Гоголь.

Сперва о нелепости. Гоголь у Дмитриева был асимметричный, очень близкий к реальности и в каких-то характерных особенностях уклоняющийся от нее, его мебель комплектовалась по музейным образцам, его костюмы соответствовали модам и модели тридцатых годов прошлого века, и секрет заключался в том, что в главном он повторял натуру, а в частностях уходил от нее: диван с полосатой обивкой, с нарушенной пропорцией, будто треть его {254} отрубили топором; особенный самовар у Коробочки, сразу не разглядишь, какой он — раздавшийся в ширину; шкаф у Собакевича ядовитого цвета и вроде как бы многоугольный. Откуда же берутся странные вещи, окружающие человека в «Мертвых душах»? Это фантазия, подсказанная Гоголем; предметы, сопутствующие его героям, не нейтральны, они суть их, подобие и продолжение, их рефлекс, — присмотритесь получше и вы увидите тайную родственную связь между хозяином вещи и самой вещью. Даже дрозд Собакевича похож на него самого. Но фантазия Дмитриева не бесконтрольна, и есть одно условие, которого она придерживается: в мире безразмерности нужна осмотрительность — вещи попадают на сцену не для самодемонстрации, не для того, чтобы разжечь наше любопытство, их предназначение — служить тем, кому они принадлежат. Это предметы обихода, но обихода не вполне привычного для нашего глаза. Мебель и утварь Дмитриева не из серийного потока, это вещи индивидуальной выделки, и у их утрировкри есть правило: пузатое ореховое бюро Собакевича не настолько пузато, чтобы им нельзя было пользоваться. Таким образом, материальная среда в «Мертвых душах» у Дмитриева была деформированной и в объеме вещей и в их строении, но в границах реалистического рисунка, правда, на последнем его пределе.

Теперь о парадности и столичной внушительности, или, как не без ехидства писал в своей книге Сахновский, петербургской лакированности Дмитриева. Слово, я думаю, не точное — глянца, блеска полировки, спокойной и нарядной завершенности формы у него не было даже в таких спектаклях, как «Анна Каренина» или «Война и мир». Старый Петербург Дмитриева, при всей монументальности декоративных мотивов, нес в себе движение, тревогу, неразрешимые конфликты; он был близок головинским предчувствиям катастрофы в предреволюционные годы, хотя и много демократичней в своих живописных и архитектурных композициях. Да, художника привлекал Петербург, его улицы, дома, интерьеры, его рассветы и туманы, лермонтовско-блоковская романтика, ракурсы «Пиковой дамы», и он радовался возможности перенести хоть в одной сцене действие «Мертвых душ» на петербургскую почву. Среди хранящихся в Музее МХАТ эскизов Дмитриева к гоголевской поэме есть и такой — петербургский трактир, где в момент встречи Чичикова с опекунским секретарем возникает головокружительная в своей несбыточности идея обогащения, тем и заманчивая, {255} что никто в нее не поверит. На картинке — второразрядный трактир, скорее на окраине, чем в центре Петербурга. Несколько посетителей в свободных позах, половой направляется с подносом к столику Чичикова. На столике графинчик, чашки и никакой закуски. Тон сцены темно-красный, но поблекший, со следами запущенности. Обстановка будничная и грошовая, должно быть, в контраст торжественной минуте рождения чичиковской негоции.

Видимо, это был уже не первый эскиз, потому что поначалу сцена в трактире задумывалась со всеми операми гусарско-цыганского разгула, и краски здесь были праздничные, правда, с некоторым пьяным надрывом. Вот описание этого хмельного кутежа, происходившего на двух этажах первостатейного трактира, обставленного по высшему классу столичного ресторанного промысла. Наверху ярким пламенем горели свечи, мелькали фигуры офицеров в ментиках и без них; подбор типажа был соответственный: гвардейцы, гусары, светская цивильная молодежь, цыганки. Подробности сообщает Сахновский: «В комнатах этого трактира стояли тахты, висели турецкие шали. В стене второго этажа было дано огромное окно, за которым виднелась триумфальная арка с квадригой Московско-Нарвской заставы на фоне прозрачной петербургской ночи. Внизу были спланированы маленькие “углы” ресторана с занавесами, зеркалами и низкими дверями»[[194]](#footnote-195). Комфорт, нега, зеркала, свечи! Когда пьяный кутеж наверху стихал, начинался внизу разговор Чичикова с чиновником, под заглушённые звуки гитары и пение пушкинской «Черной шали». Все это промелькнувшее, как видение, петербургское великолепие театр — я думаю, не без участия Немировича-Данченко — нещадно вымарал, и остался заурядный интерьер распивочной в ночной час, с безмолвным трактирщиком, в глубине фона подбивающим на счетах дневную выручку. Дмитриев сожалел об этой утраченной романтике, как будто знакомой нам по другим спектаклям, по взятой им в непривычно насмешливой аранжировке, как то и подобает Гоголю — надрывно и смешно. И, потерпев урон в прологе к пьесе, Дмитриев отыгрался в сцене бала. Тут никто не препятствовал расточительству его красок, тем более что в его парадности была пародийность. Перед нами безнадежная провинция со столичной замашкой. Смешивать французское с нижегородским было во вкусе художника.

{256} Известно, с каким раздражением осуждал Чичиков тех, кто выдумал моду на балы, веселье не в русском духе — «всё из обезьянства, всё из обезьянства», — от которого наутро если что и остается, то только тягостная пустота. Конечно, у его досады было особое основание — скандал на балу, затеянный Ноздревым, после которого дрогнула и зашаталась чичиковская афера. Но Дмитриев не вникал в эти причины и следствия, он дал свою трактовку гоголевского бала: праздник, музыка, блеск нарядов, выставка невест, всплеск чувств, нарушающий скуку будней, — все это фасад, а изнанка — зависть, злословие, борьба самолюбий, торг за первенство, желание всех обойти. Если нужна формула, чтобы объяснить механизм дмитриевского бала, то вот она, почерпнутая у Гоголя: «… нет, это не губерния, это столица, это сам Париж! Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлинье перо в противность всем модам по собственному вкусу». К этой программе, как мы знаем, Дмитриев пришел интуитивно, сам по себе набрел. Сколько таких перьев, если не павлиньих, то страусовых, разбросано по его эскизам. Он придумывает неожиданные фасоны бальных платьев, изящных при всей их замысловатости, тратит на них бездну вкуса (среди этих моделей были в своем роде шедевры, например эскиз костюма губернаторши) и вдруг к чуду портновского искусства пришпилит какую-нибудь бляху, как у вокзальных носильщиков, которые появятся много лет спустя, присочинит какие-нибудь невиданные буфы или пуговицы. Как ловко он портит красоту своей выдумки, отыскивая в моделях гримасу уродства.

Все в одну точку! Мир Дмитриева многоцветен, но это колористическое богатство не всегда служит эстетической задаче, иногда, напротив, оно вносит ноту безвкусия, раздражающую глаз аляповатость. Вот комната у прокурора, где спустя немного времени ему предстоит умереть в одночасье: «*Белые* стены. Прямо окно, на подоконнике *зеленая* жардиньерка. По бокам вьющиеся растения. На диване с *коричневой* обивкой сидит дама в *лиловом* платье. Рядом другая дама в *песочном* платье с *коричневой* отделкой. Здесь же кушетка с *синей полосатой* обивкой, слева в клетке *зеленый* попугай» и т. д. Какой напор красок! И что примечательно — полихромия Дмитриева вызывает сочувствие у Сахновского, в чем он позже честно признается. Он даже найдет пестроте и хаосу в театральном переложении поэмы теоретическое обоснование, сославшись {257} на записанные Меззофанти слова Гоголя: «Какие деревья и ландшафты теперь пишут. Все ясно, разобрано, прочтено мастером, а зритель по складам за ним идет. Я бы слепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать»[[195]](#footnote-196). Эта эстетика путаницы и дисгармонии не оставляет места для той рациональности, которую по природе своего таланта поначалу оберегал Дмитриев.

Есть еще одно обстоятельство, отразившееся на его позиции и понимании инсценировки Булгакова, о чем мне хотелось бы сказать особо. Когда Дмитриев стал готовить эскизы к «Мертвым душам», он не мог не задать себе вопроса, в какое время года происходит действие поэмы. Он знал, что для МХАТ это существенный вопрос — действие в «Чайке» начинается в конце лета, в «Трех сестрах» по мере развития драмы сменяются картины природы. В «Мертвых душах» такая фиксация времен года затруднительна, потому что, как давно было отмечено в литературе, счет зим и лет у Гоголя спутан. Вспомните грозу с ливнем на пути к Коробочке, сад Плюшкина с молодой ветвью клена, протянувшего сбоку свои зеленые лапы-листы, пруд у Манилова, по которому бредут две бабы, по колени подоткнув подолы, пыльную от долгого зноя дорогу, и, с другой стороны, мужиков перед воротами в овчинных тулупах, встречу в городе Чичикова с Маниловым — оба они в медведях, крытых коричневым сукном, а у Манилова еще теплый картуз с ушами. Эти курьезные несовпадения нельзя считать намеренными. Но чем их объяснить? Дмитриев этого не знал, как не знали и старые профессора, изучавшие творчество Гоголя. Неужели небрежностью гения? Возможно, что так. Но сама эта небрежность разве не показывает свободу фантазии Гоголя, отвергающей очевидную необходимость держаться последовательности календаря?[[196]](#footnote-197) Какой же путь выбрать художнику, иллюстрирующему Гоголя, — повторять натуру или ее преображать, показывать историческую Россию, какая она была в тридцатые годы прошлого века, или Россию, {258} запечатленную в ее фантасмагорическом образе в «Мертвых душах»? Не зря ведь в эскизе сад Плюшкина — это поэтическое видение Гоголя — выглядел у Дмитриева, как будто над ним пронеслась буря, разметала живую листву и оставила искривленные стволы деревьев, теряющиеся в странном тумане. К какому времени года относится это запустение?

… У Дмитриева и его семьи был в Москве родной дом, где, приезжая из Ленинграда, они часто и подолгу жили: это был дом О. Л. Книппер-Чеховой. 10 февраля 1931 года Ольга Леонардовна писала одному из своих зарубежных корреспондентов, в прошлом работавшему в МХТ, С. Л. Бертенсону, что Станиславский после болезни вернулся к делам и принимает дома актеров. «Сегодня повезли к нему макет “Мертвых душ”. Володя в страшном волнении, ведь он никогда с ним не виделся»[[197]](#footnote-198). Володя — это В. В. Дмитриев. Как прошла их первая встреча, мы не знаем. Но позже, в апреле 1932 года, объясняя, почему постановка «Мертвых душ» затянулась на два сезона и все еще не закончена, Станиславский, обращаясь к общественным организациям театра, писал: «Может быть, нам следовало вместе с макетом переменить самого художника? Не потому, что он плох. Нет! Он очень хорош! Но потому, что он, очутившись на распутье, не нашел еще самого себя и ходил ощупью. Но художников-живописцев мало, и мы отнеслись бережно к тому, кто переживал важный момент своей артистической жизни. Можно ли за это упрекать нас?»[[198]](#footnote-199) Эта ретроспекция проясняет многое: во-первых, то, что Станиславский с самого начала оценил оригинальный талант Дмитриева, во-вторых, то, что он почувствовал смятение художника на перекрестке путей от условного искусства к реализму МХАТ, понимая, как труден этот процесс выбора и переоценки, и, в‑третьих, что он был бесконечно терпелив, когда сталкивался с ярким, пусть и неподатливым талантом и не жалел ни своего времени, ни времени театра, чтобы этот талант привлечь на свою сторону.

Те макеты, которые 10 февраля повезли Станиславскому, он после поправок и переделок в конце концов отверг, хотя с Дмитриевым деловые отношения не порвал и вместе с ним искал другие варианты оформления поэмы Гоголя на сцене — прежде всего живописные. То, что предложил {259} Дмитриев вначале, было скорее инженерным решением, инженерной эстетикой. Особенность этого нового конструктивизма была в том, что он служил обличительной задаче и к окружающей среде относился не как к абстрактно-геометрическому понятию, а как к живой социальной реальности, взятой в свете гротеска. Отсюда и характер деформации в эскизах и макетах интерьеров, мебели и вещей на сцене. Яркость и изобретательность дизайнерства Дмитриева начала тридцатых годов, на взгляд Станиславского, шли в ущерб целостности инсценированной поэмы. Было забавно рассматривать в упор коллекцию чубуков у Манилова, ковер, увешанный затейливым оружием, у Ноздрева, знаменитую кучу у Плюшкина, античные сюжеты на портале в сцене бала и т. д. Но мир вещей дробился и существовал в разрозненности. Я думаю, что Станиславский увидел в этом варианте оформления «Мертвых душ» тот самый грех эклектизма, то есть промежуточности форм и совмещения несовместимого, о котором десятилетие спустя Немирович-Данченко писал Дмитриеву в своем взволнованном и очень лестном для художника письме из Тбилиси.

После того как Станиславский отклонил первый вариант оформления, сразу началась работа над вторым, который должен был вернуть живопись на сцену МХАТ. Видимо, к этому времени относятся замечания Станиславского на репетициях «Мертвых душ», записанные Е. С. Телешевой (без указания даты). Я уже ссылался на эти записи в связи с темой ведущего (Первого) в спектакле. Некоторые из замечаний относятся к режиссуре Сахновского, и в дальнейшем я их приведу. Но главное место в записях занимает тема Дмитриева и его декораций, а также общего принципа художественного оформления в современном театре. Слова Станиславского я даю курсивом, сопровождая их своим комментарием.

Станиславский начинает с недоумения и вопроса: «*Чем бы я мог быть полезен? Постановка задумана, продумана*» — и касается возможных последствий его критики: «*Я легко могу переломать всех. Я должен подходить от вашей точки зрения, иначе я могу быть вреден*». Он хочет быть объективным, отвергая всякую предвзятость: «*То, что вы хотите, очень интересно. Я иду от осязаемых возможностей; что я могу сделать из актеров и декораций*».

После этого вступления он излагает в броской форме афоризма свою неожиданно аскетическую программу: «*Мой идеал — два стула и стол*» и ничего более — в интересах {260} актера. Он против всяких предварительных планов и манифестов, его пугает, если бы он пошел «*не с актером работать, а нафантазировал дома*». Далее он касается «*коренной болезни театров*» — «*общество желает расширить театральные средства*». Из всех средств, на его взгляд, «*сильны только краски и живопись. Если актер мне не дает*», то есть если он холоден, пуст, не заражается энергией пьесы, «*я подставляю стул*», то есть предлагаю удобное для него приспособление. «*Так бывало раньше. Художник и музыкант бывали на репетициях до ста раз. Наконец, художник и музыкант, навинченные репетицией, создавали музыку и декорацию*».

Теперь дело обстоит не так, и, уже не смягчая резкости слов, он переходит к разбору того, что видел на репетиции: «*Общее впечатление — ультранатурализм, так загромождено, что голова пухнет. Меня задавило. Обстановка при разбросанности*», то есть парад вещей на сцене, вне отбора, вне систематизации. «*Детализированность так трудна для актера, что ее нужно побеждать*».

*«Эпоха тридцатых годов не верна. Все утрировано, раздуто для театральности, на громадного актера»*.

*«Нельзя давать на сцене то, что мне вздумается. Надо разгадывать ребус»*. И это не случайно. «*Это тенденция*».

«*Если меня отвлекают от того, что я пришел смотреть, я возмущаюсь и нервлюсь*».

«*Я бы хотел, чтоб был такой стул, который везде есть, так что мы к нему привыкли и его не замечаем*». Гоголь и «Мертвые души», продолжает Станиславский, «*это разворачивание русской души, а это не передать мебелью*». И сочиненная Дмитриевым мебель ему не нравится.

«*Я не вижу ни одной меткой мебели*».

«*Такого шкафа, как у Собакевича, я не видал*».

«*Почему комнаты без стен? Это один из фокусных принципов*».

«*Я, зритель, говорю: это я видел во Втором МХАТе —* “*Петербург”. К Гоголю этот принцип не относится*».

После всего сказанного у него есть основание обрушиться на конструктивизм как на «*момент, страшный для художника*». «*Дайте краски, дайте живопись. Все конструкции стали жалки и ничтожны, ушли от времени, от требований публики. Конструкцию больше нет сил терпеть*». Здесь Станиславский становится нетерпимым, но это только эмоциональная вспышка. И делится таким наблюдением, небезынтересным для современных режиссеров: «*если спектакль труден для рабочих*», — имеются в виду {261} рабочие сцены, — «*этот пот уже чувствует зритель. Должно быть легко рабочим, актерам, и тогда легко будет зрителю*».

«*Что ни дайте, конструкция — это уже видено*».

«*Это как эксцентричная мода — это так старо и надоело, что нет сил. Это пришло из Америки, где это делается с такой роскошью, что бедная Россия не может конкурировать. Но и там это брошено*».

И лозунг: «*Проще и проще — не утомлять зрителя нагромождением*».

И еще несколько замечаний:

«*В каждой картине надо видеть только ту декорацию, а не другую комнату. У грубой сцены есть свои законы*».

«*Когда я поставил “Жизнь Человека” на черном бархате, пришла Дункан и сказала: “Oh! quelle maladie!”*»

«*На сцене давайте хорошего актера, хорошее исполнение*». «*В “Фигаро” актерам пришлось превозмогать декорации*». Это замечание в адрес Головина.

«*Тут еще я не вижу определенного принципа постановки. Мы хотели так делать с Крэгом. Эта недоделка дает грязь постановки*».

«*Возьмите недельку и попробуйте искать, где больше выражается всего. У меня деревня и Петербург смешались*».

Мы убедились, с какой категоричностью на этот раз Станиславский осудил чужое ему искусство. А дальше поступил с удивительной для него непоследовательностью и выбрал не оправдавшего надежд и несколько сконфуженного Дмитриева в качестве исполнителя, я скажу больше, в качестве соучастника эксперимента, о котором думал долгие годы, — как в театре актера-гегемона оправдать участие живописи? Сцена требует поэтического преображения материальной среды; в колдовство мебельщиков, портных и бутафоров он не верил и давно понял, что подлинные вещи, попавшие на подмостки, кажутся плохо придуманными и плохо выполненными. Спасение только в живописи. Но в каких границах допустимо ее присутствие? У французского слова «декорация» в русском обиходе два смысла — один, относящийся к сфере искусства, и другой, означающий нечто показное, обманно-нарядное, уводящее от сути; смыслы эти антагонистичны, о чем не следует забывать. План Станиславского был прост и сложен: надо, чтобы живопись участвовала в действии, а не украшала его; первое условие, которое он ставит перед Дмитриевым, — идти вслед за актером и давать декорации крупным планом в ограниченном пространстве сцены. События в {262} «Мертвых душах» разыгрываются на разных игровых площадках; здесь, на высветленном участке сцены, перед нами овеществленный мир и у предметов хорошо очерченная форма, у них, как говорили в театре, есть живописная определенность, причем художник должен скупиться на подробности, рассчитывая, что если он дает, например, написанный на холсте срез стены, мы почувствуем ее массивность. Сплошь крупные планы, а вокруг них, так сказать, по периферии, постепенно угасающие краски, размытые тона, поглощающая темнота фона… Дмитриеву нравился этот план, и он с увлечением писал декорации.

Идиллия продолжалась, однако, недолго. Вскоре у Станиславского появилось опасение, что этот прием иллюзорности все-таки разрушит гармонию игры и художник окажется впереди актера. Тогда возникла идея цветового решения, окрылившая Дмитриева, в сущности, еще в первых эскизах разработавшего гамму меняющегося цвета с преобладающими мотивами — сахаристо-розовый у Манилова, беспокойный коричнево-красный у Собакевича и т. д. Но и этот план был отвергнут, потому что гоголевскую полифонию нельзя было свести к одному преобладающему голосу, к одной господствующей краске. Все надо было начинать сначала. Почему же так случилось? Может быть, Дмитриев не сдержал своей фантазии и уклонился от планов театра? Может быть, он плохо понял его намерения, исказил их? Нет, его увлекли идеи Станиславского и он был предан им, о чем позже, в конце тридцатых годов, не раз будет говорить, и притом добавит, что уроки «Мертвых душ» помогли ему в работе над «Анной Карениной». Объяснение другое — великий экспериментатор Станиславский шел к цели путем проб и ошибок, невзирая на все тернии и травмы. Он шел на риск, который далеко не всегда оправдывался, но иного выбора у него не было. Он отклонил опыты Дмитриева в искусстве живописной декорации, но он признал неосуществимость и собственной идеи — в этом можно не сомневаться.

Однако театр — это еще и производство со своими обязательными циклами, сроки для выпуска «Мертвых душ» давно прошли, больше тянуть было нельзя, и Станиславский пригласил Симова, который незадолго до того уже выручал его в похожей ситуации с «Бронепоездом». Он не ждал от Симова новшеств, он верил в надежность его сотрудничества, начавшегося еще в домхатовские времена. Это не была капитуляция, это был разумный выход из положения, потому что он дорожил «Мертвыми душами» {263} прежде всего как спектаклем актеров — великих солистов Художественного театра, собранных в ансамбле.

И Сахновский, по его поручению, написал Дмитриеву, что театр отказывается от услуг художника, поскольку он не представил эскизы в предусмотренный срок. История оказалась неизобретательной в этом случае: когда Дмитриев оформлял «Ревизора» у Мейерхольда, все происходило в точности так, это повторение с тем же юридическим обоснованием потрясло его. Формально у МХАТ был повод для расторжения договора. Но Дмитриев не заблуждался, он понимал, что Станиславский разошелся с ним не из-за его неаккуратности; период их совместных поисков кончился, и кончился неудачно. Теперь Станиславский мог вернуться к своему идеалу — два стула и стол, но Симов не согласился на такую демонстративную простоту, он был человеком другой художественной традиции.

Что оставалось делать Дмитриеву? Он написал письмо Станиславскому, сохраняя по возможности спокойный и даже рассудительный тон, хотя за каждой строкой чувствовалась боль и обида. Письмо датировано 10 декабря 1931 года, ровно десять месяцев прошло после его первой встречи со Станиславским.

«Многоуважаемый Константин Сергеевич! Сообщение, полученное мною от Василия Григорьевича, не явилось для меня полной неожиданностью, так как я все время ясно сознавал, что театр не может считаться с моими задержками и превращаться в школу художников. Для меня же это именно так. С тех пор, как в первый раз я был у Вас, я резко меняю свои точки зрения на театр и искусство, каждая встреча с Вами предвкушалась мною заранее и всякий раз являлась событием, производящим новые перемены в этой общей революции, происходящей во мне.

Конечно, как всякий переворот, все это происходит в большой внутренней борьбе, которая иногда сразу разрешается в работе, иногда же требует вживания более продолжительного. Параллельно с “Мертвыми душами”, я с первой встречи с Вами начал опять заниматься станковой живописью, что все время идет рядом и часто помогает мне отвечать на театральные задачи.

Так именно и случилось в прошлый месяц. Мне было необходимо, для того чтобы подойти к новым Вашим задачам более правильно, на время удалиться к живописи. Иначе я поступить не мог… Сделав картину, я заново смог заняться “Душами” и, кажется, достиг для себя чего-то нового. На этом застигло меня сообщение Вас. Григ.

{264} С деловой точки зрения я не прав, но сейчас у меня момент, имеющий значение для всей жизни. В течение всего этого года я счастлив тем, что нашел свой путь вновь, и только работа и упорство помогут мне довести его до конца. Поэтому мне и было сейчас необходимо, невзирая на последствия, сделать это. Сейчас, конечно, для меня положение трагично, так как в момент, когда я у цели, все вылетело из-под ног, тем более потеря Вашего руководства более чем страшна, ибо я рассчитывал на долгое время идти, невзирая ни на какие самолюбия, под Вашим управлением. Преданный Вам В. Дмитриев»[[199]](#footnote-200).

Так произошло расставание Дмитриева со Станиславским; повернуть ход событий вспять он не мог. Надо было выручать «Мертвые души», и Станиславский довел репетиции до конца.

Рапа Дмитриева долго не заживала. В мае 1934 года, когда вновь возник вопрос о его привлечении к работе в МХАТ, он писал Немировичу-Данченко: «В особенности остро для меня стоит проблема работы в Художественном театре, с коим я в течение ряда лет очень сжился и принципы которого в большой степени оказали на меня влияние. Изгнание меня из Художественного театра явилось для меня событием наиболее болезненным и чувствительным среди фактов моей биографии последних годов, как в порядке творческом, так и по причинам самолюбия»[[200]](#footnote-201). Он добавляет, что не собирался касаться этой темы, но, поскольку ему стало известно, что у Художественного театра есть определенные виды на него, он хотел бы знать, насколько они реальны. На письме Дмитриева есть запись Бокшанской: «В. И. просил ответить, что непрерывно о Вас помнит — как для Музык., так и для Х. Т. и что постановка “Пиковой дамы” почти решена». Станиславский, видимо, не возражал против возвращения Дмитриева в театр, но больше встретиться им не пришлось.

Прошло еще несколько лет, Дмитриев оформил на сцене Художественного театра «Анну Каренину» и «Три сестры», уже были готовы эскизы и макеты для «Кремлевских курантов», когда А. М. Эфрос написал статью, в которой противопоставил двух художников-антиподов: блистательного и парадного Вильямса — он хочет нравиться и умеет нравиться — и скромнейшего Дмитриева, никому себя не навязывающего, целиком принадлежащего театру {265} и выступающего с ним заодно, в его ансамбле. Эфрос пишет, что большинство зрителей просто не замечают его декораций, их можно увидеть только в редкие мгновения, когда сцена свободна от игры актеров, а как «только появился актер, Дмитриева нет, он стушевался, стерся»[[201]](#footnote-202). Незаметный Дмитриев! Какие же перемены произошли с ним со времен «Мертвых душ» и как отозвались на его искусстве давнишние уроки Станиславского! Эфрос даже упрекает Дмитриева в повороте от «пересола» его начальной поры, прошедшей под знаком живописности Петрова-Водкина, к некоторой пресности и «недосолу». Думаю, что этот упрек неоснователен. Конечно, в зрелые годы Дмитриев стал другим. Но можно ли говорить о бескрасочности и «незаметности» художника — соавтора такого поэтического спектакля, как «Три сестры» 1940 года!

### Симов

Почему же Станиславский, порвав с Дмитриевым, не раздумывая, обратился в прошлое и пригласил Симова? Ответ мы находим в мемуарах художника, хранящихся в фондах Музея МХАТ. Когда в конце девяностых годов Станиславский и Симов впервые встретились, им пришлось некоторое время приглядываться друг к другу, теперь они были «старые знакомцы, погашающие все с полуслова»[[202]](#footnote-203). Здесь было налицо полное единомыслие и могущество привычки. Случилось так, что через два с половиной месяца после премьеры «Мертвых душ» театральная Москва праздновала пятидесятилетие художественной деятельности Симова (февраль 1933 года) и Станиславский по этому поводу подготовил небольшую речь, которую из-за его болезни прочитал на торжественном вечере Л. М. Леонидов. В приветствии говорилось, что в русском декорационном искусстве, с его долгой историей и многими славными именами, Симов открыл нечто повое — *третье измерение*. До него знаменитые живописцы были в театре преимущественно гастролерами, и сцена служила им выставкой для больших полотен; они были званые гости, а Симов стал мхатовцем, как все прочие участники ансамбля, приблизившись к жизни в ее наивозможном подобии. К двум измерениям {266} сцены — ширине и высоте — он добавил третье — *глубину* с ее «театральным полом, по которому ходят актеры, на котором живут и страдают действующие лица пьесы». Симов установил новый статут для художника в театре, став одним из соавторов спектакля. Архитектор, строитель интерьеров, главный светотехник, искусный мебельщик, сочинитель костюмов и т. д., «он вместе со всеми нами, — говорил Станиславский, — живет внутренней жизнью пьесы и часто подсказывает нам свои образные подходы к ней»[[203]](#footnote-204). Не существует никаких граней между ним и театром, они заодно и вместе.

По случаю юбилея Симова в 1933 году в журнале «Театр и драматургия» было опубликовано приветствие Немировича-Данченко, в котором он назвал художника *великолепным русским*. «Поддевку, высокие сапоги, чесучовую рубаху Чехов взял у Симова для Пищика. Пиджак ему меньше шел»[[204]](#footnote-205). И этот тончайший знаток русской истории поехал вместе с Немировичем-Данченко и Бурджаловым на несколько недель в Рим, готовясь к постановке задуманного театром шекспировского «Юлия Цезаря», и потом у себя в мастерской в подмосковном Иванькове написал декорации к трагедии (кабинет Юлия Цезаря из мозаики и мрамора Немирович-Данченко считал перлом декорационной живописи). Русский художник по духу и облику, он обладал редким даром проникновения в далекие эпохи и чужие миры. Но Станиславскому он теперь был нужен как русский художник. Напомню известные слова Константина Сергеевича, сказанные на репетиции «Мертвых душ»: «Гоголь прежде всего русский писатель. Островский из Гоголя вылился. Сейчас понимают Гоголя, как Гофмана; получается немецкий Гоголь»[[205]](#footnote-206). И кто еще, как не Симов, мог вернуть Гоголя к той почве, которая взрастила его поэзию и сатиру. Все это соображения деловые, зафиксированные в документах и всем нам доступные.

А вот еще соображения, опирающиеся, скорее, на догадку, чем на безусловные доказательства. На исходе двадцатых годов Станиславский долго болел, лечился за границей, ни на день не оставляя работы по совершенствованию системы, и, вернувшись в Москву осенью 1930 года, намерен был применить свою теорию на практике, но {267} застал театр в плохом положении: внутренние неурядицы, упадок дисциплины, наскоки извне, атака со стороны влиятельной РАПП, недоброжелательство некоторых теоретиков из Наркомпроса, и самая главная беда театра — его гвардия, «старики», с которыми он начинал, болели и уходили из жизни. Несколько позже он подводил неутешительный итог: «Александров умер, Лужский умер, Грибунин тяжко болен, Книппер проболела полсезона, Качалов болен, Москвин болен, Леонидов болен, Подгорный болен, Раевская больна…»[[206]](#footnote-207) В этом скорбном списке он увидел грозный симптом заката и гибели театра. Примечательно, что некоторые из названных здесь актеров были заняты в «Мертвых душах», а Лужский принадлежал к числу инициаторов инсценировки гоголевской поэмы. И, как не раз в прошлом, трагизм обстоятельств подтолкнул Станиславского к действиям. Он знал, что его поколение вступило в полосу старости с ее неизбежными катастрофами. Значит, надо смелее выдвигать молодых, а старым надо торопиться, хотя его экспериментальный метод не допускал спешки. В этом свете понятно, какое значение он придавал «Мертвым душам», где старая гвардия была представлена лучшими ее силами, — пусть игра Москвина, Леонидова, Тарханова, Лилиной, близких его системе, в известной мере олицетворяющих ее, системе, как будто окончательно сложившейся, но все еще неокрепшей (не всеми понятой, не всеми принятой), станет единственным в своем роде уроком для будущего. В ряду вечных искателей, не зря проживших свою жизнь, по праву был и Симов, для которого «Мертвые души» действительно стали последней, пятьдесят первой по счету, работой в Художественном театре.

Все изменилось вокруг, изменился и МХАТ. Когда-то они выступали вместе, как группа бунтарей, поднявшись против традиций академизма, теперь они заслужили мировое признание, но появились другие театры, которые претендуют на первенство. С этого замечания начинаются воспоминания Симова о его совместной работе со Станиславским над «Мертвыми душами». Сама обстановка их первой встречи располагала к ностальгии. Константин Сергеевич был болен; лежа в постели, излагал план мизансценировок, обозначенных в условных рисунках; манера его речи не изменилась — вопрос, пауза, «обычное кусание руки и пристальный взгляд прищуренных глаз». Но чувства свободы, {268} которое приходило после таких деловых свиданий в прошлом, теперь у Симова не было: что он должен делать — чинить или сочинять, фантазировать применительно к тому, что за долгие месяцы репетиций было изготовлено в мастерских театра, или начинать все заново?

О степени расхождения с Дмитриевым в своих мемуарах Симов не пишет, видимо, придерживаясь законов цеховой этики; напротив, некоторые цветовые решения своего предшественника он целиком принял, например розовую раскраску гнездышка Манилова. В чем Симов разошелся с Дмитриевым, так это в оценке пьесы Булгакова. Признавая яркость импровизаций писателя, он не принял его композиции. Почему так однообразны сцены покупок — сплошь в интерьерах; чем мотивирован выбор сцен; зачем придумывать допрос в «камеральной» и упускать канцелярию с незабвенным Иваном Антоновичем Кувшинное Рыло? Много таланта и мало логики — вот его впечатление от работы Булгакова. «Чего-то не хватает. … Материал использован как-то не до дна, выхвачен словно в профиль, а не в en face» (с. 193). Булгаков искал в «Мертвых душах» беспорядка жизни, ее хаотического течения, для Симова даже в этой крайней, не укладывающейся в норму ситуации важны были последовательность и порядок. И, отложив пьесу в сторону, он стал перечитывать Гоголя.

На протяжении долгой жизни (ему, ровеснику Немировича-Данченко, было уже семьдесят четыре года) Симов редко расставался с Гоголем. Теперь он вернулся к поэме как театральный декоратор, для дела. Все было ему знакомо, и все-таки при профессиональном чтении он немало узнал нового относительно натуры и ее изобразительных свойств у Гоголя. Конечно, она многоцветна, она в движении и непостоянстве, и даже в плюшкинском запустении сохраняет некоторый элемент эстетики. Только не следует этим обольщаться. Гоголя петербургского, музейного, созданного усилиями антикваров и краснодеревщиков, уже повидал наш зритель, ему в самую пору показать Гоголя с изнанки, «в домашнем наряде, в будничной ежедневности». Ход мысли для Симова привычный, ведь когда-то он поднял руку на боярскую Русь с ее обрядностью и украшенностью в духе «Князя Серебряного», придерживаясь тон истины, что «гости не каждый день, а праздники — не круглый год», бывает еще и проза жизни, и притом довольно драматическая, к ней-то он и намерен был обратиться в «Мертвых душах». Как правило, приступая к таким фундаментальным работам в прошлом, для окончательного {269} уяснения натуры он отправлялся в ближние и дальние экспедиции; в мемуарах он пишет, что, если бы МХАТ ставил Гоголя в девятисотые годы, ему поручили бы объездить «дворянские гнезда» пристенной полосы, где *вояжировал* Чичиков. Но время не пощадило эти гнезда, они давно стали пепелищами, и Симов обратился к своим альбомам полувековой давности.

Еще в прошлом веке он был частым гостем в уездах Подмосковья и хорошо знал окраины таких губернских городов, как Нижний Новгород и Ярославль. История тогда не торопилась, и гоголевские типы еще встречались в русской провинции. И архитектуру и убранство домов не надо было выдумывать, их можно было просто копировать. Но копировать он остерегался и тогда, когда модели были доступны, и теперь, когда за ними надо было охотиться; более того, к концу жизни он пришел к убеждению, что изученную натуру следует рассматривать только как необходимую основу для фантазии. Так прямо говорится в его мемуарах, и так он не раз поступал. Сроки у Симова были до предела сжатые, но Станиславский не давал ему поблажек и редко с первого раза принимал его эскизы. Рисунку, на котором изображена вечеринка у губернатора, повезло, Константин Сергеевич сразу его одобрил, хотя потолок в гостиной, где происходит действие, Симов расположил на двух уровнях — над тем, который пониже, нависли антресоли, опирающиеся на тяжелые колонны. Эта композиция со сдвинутой перспективой была далека от норм архитектуры гоголевского времени, но в ней были следы той самодеятельности и нерегламентированности, какой отличались даже солидные здания в русской провинции тридцатых-сороковых годов прошлого века. Разъясняя свой замысел, Симов писал: «Несуразно, зато производит воздействие, как отклик чего-то давно минувшего…» (с. 199). Видимо, этот мотив убедил Станиславского. Симов доказывал ему, что «типичные черты могут примелькаться, типичные несуразицы остаются ярко памятными». Само сочетание слов «типичность», включающая признаки множественности, сродства, повторения, и «несуразица», то есть исключительность, аномалия, не могло понравиться Станиславскому. Теорию Симова он отверг, частный ее случаи принял, потому что при всей непреклонности не страдал узостью взгляда. К тому же губернаторская гостиная выглядела действительно занятно.

Не раз Симов говорил, что он изучал систему Станиславского в процессе ее создания, задолго до того, как она {270} стала так называться, и за годы общения с руководителями Художественного театра постиг если не режиссерскую науку, то по крайней мере ее технику. Он научился мысленно обживать декорацию и заселять пространство сцены играющими актерами, хотя две его сущности — декоратора и режиссера — иногда враждовали, и случалось, что *деспотия мизансцены*, диктующая ход игры, вынуждала его менять планировки; понимая неизбежность потерь, он огорчался и искал компромиссных решений. Со Станиславским во время работы над «Мертвыми душами» у него порой возникали споры. Если странную архитектуру губернаторской гостиной Станиславский утвердил, то по поводу бала у губернатора у них не было согласия («полная диаметральность»). Симов возражал против дворцового размаха, сохранившегося еще от Дмитриевского варианта. Станиславский, внеся некоторые поправки, поддерживал этот вариант, чтобы оживить монотонность парных сцен, дать праздничную, бравурную краску на фоне замедленно-размеренной, бедной событиями жизни гоголевских помещиков и чиновников; без этого у него не выстраивался ритм спектакля. Симов выдвигал контрдоводы; с особой энергией он возражал против современного электричества (имея в виду силу света) и настаивал на том, что тускловатый свет сальных и, как исключение, стеариновых свечей больше бы подошел губернаторскому празднику.

У него в запасе был целый монолог о замызганности и безвкусице как об эстетическом принципе для «Мертвых душ»: «Пусть Большой театр удивляет зрителей роскошью люстр и канделябров, а у нас гоголевский провинциальный бал с придатком нескрываемой насмешки» (с. 207), — Симов полагал, что, ничего не приукрашивая в этой сцене, надо взглянуть на нее глазами Чичикова, тоже «столичной штучки». Но Станиславский не поддался уговорам, он видел в этой картине «ударное звено в цепи соседних колец». К тому же была причина и вовсе прозаическая — театр потратился на дорогие бальные наряды, они уже были готовы (мундиры и фраки взяли в костюмерной из старых спектаклей — «Горе от ума» и «Николай I и декабристы»). Так что Симову пришлось смириться с фамусовским балом у Гоголя, где, по его ироническому выражению, «милейший Павел Иванович вполне искренно, не покривя душой, мог бы назвать блестящее собрание — столицей» (с. 208). Столкнулись два взгляда: Симов, изобличая гоголевскую провинцию, показывал ее скучную неприглядность, Станиславский, изобличая ту же провинцию, показывал ее претензию {271} на столичную светскость. Чему же отдать предпочтение — неприкрытой убогости, такой, как она есть, или убогости в парадном наряде, одномерному снимку с натуры или комедии с двумя планами — лицевой и обратной стороной?

Парадность сцен бала и ужина кончалась скандальным появлением Ноздрева, исчезновением Чичикова и всеобщим конфузом и паникой. И тогда, по плану Станиславского, шел поворотный круг и перед зрителем открывалась закулисная сторона губернаторского дома, его задворки, коридор, заваленный хламом, прислуга, застигнутая врасплох, шубная с круглой вешалкой, где на пути обескураженного Павла Ивановича неожиданно появляется Коробочка, и он, пугаясь этой встречи, мечется по сцене. Симов не пожалел усилий и обставил это закулисье, как лавку старьевщика. Но в окончательном варианте ничего похожего не осталось, потому что «сценарий, — по словам Симова, — был сшит не по росту спектакля». А может быть, потому, и это вероятней, что в сценах после бала была та экстраординарность, тот пережим красок, которого избегал Станиславский. Он сохранил только короткую немую сцену в буфетной (девятая картина), где, как указывается в ремарке, «Повар готовит блюда, лакеи готовятся их подавать. Лакеи причесываются. Судомойки моют и перетирают посуду. Дворецкий установил лакеев с блюдами в очередь и пошел открывать дверь». Симову такой ритуал казался бедным и бескрасочным. А Станиславского эта сцена привлекала именно своей мгновенностью и возможностью одним взглядом охватить подспудную сторону праздника. Была в этой сцене тема великого неравенства верхов и низов, барства и челяди, потребителей и служителей.

В интерьере у Манилова художник бился над тем, чтобы соединить воедино сентиментальный вкус хозяина и его мечтательность, щегольство и неряшество, но Станиславский не одобрил его эскизы, выдержанные в неприятно розовом цвете. И принял только громоздкое, царственное кресло, столь важное в обиходе этого помещика, по определению Гоголя, *страшно трудного* для портрета литературного (и тем более театрального). Всю прочую мебель надо было делать заново, в строгом соответствии с подсказкой автора. Спор возник и по поводу архитектуры дома Собакевича. По замыслу Симова, чтобы подчеркнуть «деревянный феодализм» этого ненавистника европейской моды, стены внутри его дома должны быть бревенчатые и отличаться той кряжистостью, которая определена на «вековое {272} стояние», под стать кряжистости самого Собакевича. Конечно, Симов знал, что богатые помещики в средней полосе России не жили в таких домах-срубах. К тому же Гоголь подробно описал деревянный дом Собакевича, где столкнулись педантизм архитектора и своеволие заказчика, в результате чего родилось дитя-урод с перекошенным фасадом и стиснутыми колоннами. А про стены у Гоголя ничего не сказано, разве что на них висели портреты греческих полководцев, гравированных во весь рост. И вскоре Симов получил из театра официальную бумагу, в которой говорилось, что «по поводу комнаты Собакевича К. С. полагает, что его дом не был изнутри из рубленого леса, а или был оштукатурен, или имел обои». Попутно в бумаге театра высказывалось пожелание «как можно строже придерживаться описаний Гоголя». Два последних слова для внушительности были подчеркнуты.

Споры возникали часто, но вкус Симова к работе не пропал, тем более что неудовольствие, связанное с поправками и переделками, не отразилось на его отношениях со Станиславским, они по-прежнему были дружескими и ровными. А иногда, не скрывая радости, Константин Сергеевич поддерживал его эскизы и принимал их с первого раза. Так было, например, с интерьером у Ноздрева: в его доме идет ремонт, по-видимому, капитальный, и, придравшись к этой подробности, Симов сдвинул мебель с места, расставил ее в беспорядке, как попало, за временной ненадобностью. Посреди комнаты оказался большой буфет, завешенный каретным чехлом. Вокруг картина хаоса и разрухи, явные следы «малярной стряпни: кисть в ведре с краской, лопаты, ящик с известкой, все забрызгано мелом» (с. 199). Рядом продолжается обычная жизнь дома, и как два атрибута обыденности — два столика, один для выпивки, а другой для игры в шашки; действие концентрируется на узком участке и постепенно приобретает характер скандала с самыми дурными последствиями для Чичикова. Он должен, преодолевая препятствия, спасаться бегством. Театр тщательно разработал пробег Чичикова, номер едва ли не цирковой и плохо укладывающийся в эстетику Станиславского. «… Он карабкается по доскам, а потом, когда его осыпают опилками, он укрывается свисающим чехлом, дальше ныряет к двери и старается в нее проскользнуть» (с. 200). И этих препятствий оказывается мало — Станиславский потребовал устройства еще каких-то барьеров на пути убегающего Чичикова. В окончательной редакции такую чрезмерность убрали. Но эскиз Симова, {273} одобренный Станиславским, строился с расчетом на акробатику Чичикова.

Благополучно прошли эскизы дома и сада Плюшкина, хотя художник, не без санкции Станиславского, допустил некоторые отклонения от Гоголя. Чего он добивался в своем павильоне? Наполнить его жизнью так, чтобы именно «жизнью-то в нем и не веяло». Логика здесь обычная, как у всех скупцов в мировой литературе: человек в плену у вещей, он их владелец, и он их слуга. Только у гоголевского скупца, в отличие от пушкинского, нет даже сознания могущества, которое приносит золото. Сцена освещена угасающим лучом заката, «тусклобагряная стрелка задевает угол запыленной горки». Вы видите померкшие краски и задаете себе вопрос — может быть, тайна этого скупца в том, что он, в сущности, такой же нищий, как и мрущие и бегущие от него крестьяне? Он есть некий символ омертвения и угасания, всеобщей деградации, захватывающей всех, кто с ним соприкасается; эту тему потом с блеском разовьет Л. М. Леонидов в своем Плюшкине. У Симова она изначальная, в его мемуарах говорится, что свою задачу декоратора он видел в том, чтобы дать нам почувствовать «замирание человеческого существования», создать мертвое пространство вокруг «мертвой души». В этом духе изображен и сад Плюшкина — несколько засохших, как бы обугленных деревьев с вороньими гнездами. Стоит сравнить с ним плюшкинский сад в Дмитриевском варианте — там произошла катастрофа, сад стал жертвой бури, неуправляемых сил природы. У Симова не чувствуется такой внезапности, можно предположить, что разорению сада предшествует долгий процесс, теперь он мертв, и вот его особенность: там живет воронье — единственный признак жизни в сумрачном застылом мире.

А многое из того, что он придумал и подолгу обсуждал со Станиславским, вовсе не попало в спектакль. Например, номер Чичикова в гостинице, которому в симовских мемуарах посвящена целая новелла. Немало художник побывал на своем веку в провинциальных гостиницах, и по этим воспоминаниям восстановил не раз виденный интерьер, так, чтобы все было в нем знакомо и вместе с тем чувствовалась временность протекающей там жизни. Обычные вещи, вроде пузатого комода, зеркала, потускневшего от старости, ширм, отделанных полинялым цветным ситцем, и никаких следов оседлости, никаких следов личности сменяющихся постояльцев, кроме чемоданов и дорожных сумок разного фасона. Станиславскому нравилась эта привычность {274} обстановки при ее отчужденности, что-то давно примелькавшееся и одновременно с тем не обжитое, существующее само по себе, для всех и ни для кого особо. Он только просил, чтобы в номере стоял таз для умывания (от себя Симов добавляет: умывание — пристрастие Станиславского). За окном этого номера воображению художника рисовался постоялый двор, заставленный подводами с распряженными лошадьми, и где-то в ряду прочих — исколесившая пол-России бричка Чичикова с поднятым верхом и торчащими ногами уснувшего Селифана. Табор этот зритель не увидел бы, тем более что действие в гостинице перенесли на ночной час, когда происходит арест Чичикова. И весь этот занятно описанный сюжет, на который ушло столько выдумки, оказался ненужным. По хронометру режиссуры для него не осталось нескольких необходимых минут.

Сцена у Коробочки мало была похожа на то поэтическое описание, которое ей дал Симов в своих мемуарах. У него был литературный дар, и в своей фантазии он воссоздал до мелочей зрительно-звуковую картину этой «сытой, дремливой, полуживотной жизни», от хриплого щелканья маятника, лишь усиливающего тишину, до клеенчатого дивана, на котором, взгромоздясь на перины, спит промокший до нитки Чичиков. Симов придумал для ночной встречи с Чичиковым сцену, которую сам назвал недурной. Я приведу из нее короткий отрывок: «… Фетинья со слипающимися веками, с повязкой на боку понесет в объемистой охапке (засученные по локоть рукава) целую гору пуховиков и ситцевых синих подушек. Диван-раскоряка, семейственный. Признаюсь, искал его форм потипичнее, чтобы сквозил отпечаток кустарности» (с. 197). Станиславский, не посчитавшись с этой идиллией умиротворенности, придумал новую мизансцену и запрятал диван с подушками за ширму. Симов возражал и доказывал, что без таких подробностей тускнеет живописность Гоголя и никакого впечатления от «домашнего уклада копеечной помещицы» не остается. Станиславский отвечал: «Нельзя затягивать, а то спектакля и к четырем утра не кончим».

Это важная, но лишь формальная причина купюр театра. На самом деле Константин Сергеевич опасался не только абстрактности Дмитриева, но и конкретности Симова. Зачем это изобилие подробностей? Зачем эта вязкая и затягивающая материя быта? Зачем ему Фетинья с ее пуховиками? Ведь он говорил Симову еще при первых свиданиях, что жаждет «из тончайших намеков и предпосылок {275} вылепить “кривую рожу”», которой «неча на зеркало пенять», что оформление «Мертвых душ» должно «соответствовать литературной манере Гоголя, то есть чтобы язык живописи сливался гармонически с текстом автора». А обязательное условие для этой гармонии — «новшество», которое он предлагает: «*… предельная выразительность при сравнительной скупости антуража, кроме того — ударность на ограниченном поле зрения, показ как бы из-под ладони*» (с. 194). Иными словами — сосредоточенность в отмеренных пределах! Симов хорошо понял, чего от него хочет Станиславский, но видел Гоголя по-своему и с неохотой отказывался от наглядности и красочности быта в «Мертвых душах».

Показ как бы из-под ладони, упомянутый Симовым, предполагал целую революцию в технике мизансценировки, причем у этой революции была своя предыстория. Напечатанная в шестом томе Собрания сочинений Станиславского заметка о кино датируется составителями и комментаторами ориентировочно 1930 годом, то есть годом начала работы над «Мертвыми душами». Совпадение дат знаменательное! Заметка Станиславского пророческая, в ней говорится, что уже близки сроки, когда кино станет трехмерным, цветным, поющим и говорящим. И тогда выдержать конкуренцию с хорошим кино сможет только очень хороший театр, потому что «приятнее смотреть и слушать на экране за двугривенный Шаляпина, чем смотреть в театре за два рубля среднюю или плохую труппу актеров»[[207]](#footnote-208). Станиславский отдавал предпочтение в ту пору театру, его актерской школе, его репертуару, его живой плоти; естественно, что кинематограф многому от него научился. А что может взять театр у кинематографа? Оказывается, такая возможность тоже существует, и новая мизансценировка в «Мертвых душах» — итог братания этих двух искусств, старейшего и молодого. Симов называет принцип кадрировки, предложенный Станиславским, *театральной кинематографией*, поскольку играющий в инсценировке гоголевской поэмы актер постоянно находится в фокусе нашего внимания, сам по себе, в ограниченном рамкой пространстве, вне вспомогательных средств, лицом к лицу со зрителем. Для этого Станиславский разработал сложную систему драпировок, в каждой сцене меняющих очертания, открывая в освещенном пространстве площадку для действия и «отрезая край дивана, стула, если около них не {276} сосредоточена игра»[[208]](#footnote-209). Новшество было заманчивое, при такой концентрации в одной игровой точке общение с залом достигало полного слияния и синхронности, связь была прямой и обратной даже при паузах. Но система драпировок требовала сложного управления, техника же не давала никаких гарантий, что в какой-то момент не произойдет серьезной накладки (путаницы в дергании веревок и веревочек), не просто огорчительной, а совершенно невозможной при требованиях и репутации Художественного театра.

Симов не скрывал своих опасений. «Станиславский стоял на своем, он образно делал движения пальцами, как бы перебирая шнурки, и перед его воображением зеленая портьера послушно принимала какие ему угодно скосы, разрезы, овалы и т. д. Мне же дело представлялось несколько иначе, — пишет Симов. — Допустим, что шнурок наверху запутается, зацепит за выступ — и тогда очаровательный фасон останется “висеть в воздухе”, зияя прорехой и коробя глаза» (с. 213 – 214). Пришлось отыскивать другой способ драпировки, более элементарный, упрощающий рисунок Станиславского, и это доставило ему немало огорчений. Сохранилось письмо Константина Сергеевича Н. В. Егорову — заместителю директора Художественного театра по части администрации и хозяйства, — написанное в Баденвейлере 19 октября 1932 года, уже на исходе репетиций «Мертвых душ».

Письмо горькое и показывающее, какое значение придавал Станиславский предложенному им декоративному принципу. «Весной, на дворе Леонтьевского, ко мне приносил занавески для “Мертвых душ” наш театральный драпировщик. Он устроил занавеску так, как я хотел, и вышло то самое, что нужно — простая, естественная складка, без всяких завитушек. Я просил *по возможности* применить эти занавески и переделать другие — к существующим декорациям “Мертвых душ”. Как обстоит это дело? {277} Если наши постановщики начнут хвататься за голову и уверять, что всю работу надо переделывать сызнова, что на это нужны баснословные средства и время, что ж делать, придется отказаться и сознательно портить новый принцип с драпировками, оставив ту гадость (из парикмахерской), которая сейчас приклеена к декорации»[[209]](#footnote-210). Выполнили ли эту просьбу Станиславского, я не знаю, времени для выпуска спектакля оставалось уже совсем немного.

Совместная работа над Гоголем не принесла полного удовлетворения, как это бывало в прошлом, ни Станиславскому, ни Симову. Что-то у них не сладилось. Было слишком много компромиссов, при всей их неизбежности не укреплявших чувство общности. Когда уступки касались частностей, например рисунка обоев в комнатах помещиков или обстановки в арестантской — на какую высоту поднять окно в этом промозглом подвале, — они легко принимали решение. Но когда вопрос касался природы изобразительности у Гоголя, появлялись разногласия, слабой стороной в споре был, разумеется, Симов, но иногда уступал Станиславский. Не было того безусловного единомыслия, ради которого он пригласил художника вернуться к нему в театр. Фантазия Симова не угасла, сохранила стойкость, и он так излагал свою программу: «… увидеть прошлое глазами Гоголя, а воспроизвести кистью художника XX века» (с. 195). Что же он в конце первой трети нового века предложил театру? Красочный мир Гоголя в его раздробленности, быт, взятый под углом курьезности, не намеки и предпосылки, как того требовал Станиславский, а плоть вещей в ее зримой сущности. И согласитесь, что для того были основания: какие тонкости вы найдете у Коробочки и Собакевича и у всех прочих небокоптителей в городе N. и расположенных поблизости поместьях? Но ведь и Станиславский на этот счет не заблуждался и не приписывал Гоголю чеховской недосказанности или тургеневской лирической ретроспекции.

Нет! Нет! Он тоже за плоть и материальность Гоголя, только при том условии, что натуральность не следует показывать на сцене через *сверхнатуральность*, черное в форсированном черном. Опыт русского театра десятых и двадцатых годов оставил свой след, театр ушел далеко вперед, и иллюзорность, независимо от того, был ли у нее европейский блеск, как у Дмитриева, или русская основательность, {278} как у Симова, теперь не привлекала его. Симов искал характерность, Станиславский предпочитал ненавязчивость, нейтральный фон и какую-нибудь деталь — заметную и символическую, вроде пяльцев у губернатора. Вы ведь помните его идеал — два стула и стол и вокруг пустота; пусть все оттенки комедии — ее подвижность и неповоротливость, ее острословие и косноязычие, ее погруженность в быт и свободу от него — пусть все эти оттенки и многие другие покажут актеры в своей игре, — вот *первооснова* и *закон* для Гоголя на сцене.

Наконец наступили генеральные репетиции «Мертвых душ». Симов по обязанности присутствовал на них и потом в мемуарах написал, что они «не воскресили “Мертвых душ”. Очень многое осталось недосказанным» (с. 214). А Топорков в книге о Станиславском вспоминал, что после многих проб, выбрав компромиссный вариант оформления Симова, Константин Сергеевич не был «им удовлетворен вполне» и принял его по необходимости[[210]](#footnote-211). Таковы факты, но повторю еще раз, что встреча в «Мертвых душах», при всех связанных с ней осложнениях, не отразилась на сердечности их отношений. И когда в конце лета 1935 года Симов умер, Станиславский очень тяжело переживал эту утрату и писал брату В. С. Алексееву из санатория в Стрешневе, что открывающийся завтра сезон в МХАТ начинается со смерти Симова: «Это горе подействовало на меня очень сильно. Слишком много было пережито вместе»[[211]](#footnote-212). Начиная с «Потонувшего колокола» Гауптмана (1898) он поставил с участием Симова примерно тридцать спектаклей.

### Сахновский

7 июня 1931 года М. П. Лилина в письме к С. М. Зарудному, поблагодарив его за советы и разъяснения, касающиеся ее гоголевской роли (они стали «путеводителем к моей Коробочке»), попутно писала о ходе репетиций и сообщала: «Режиссерами наших “Мертвых душ” назначены были Сахновский и Е. С. Телешева, они оба очень приятные, любят дело и работать с ними было удовольствие. Мне очень хочется, чтобы Вы познакомились с Сахновским; он необыкновенно приятный, воспитанный человек, с пространным литературным образованием… Я очень {279} жалею, что он много раньше не пришел к нам в театр, когда Константин Сергеевич был полон сил, энергии и жаждал иметь помощника, которому он мог бы передать все свои, опытом добытые, знания»[[212]](#footnote-213). Лучше, чем кто-либо другой, Лилина знала, как нуждался Станиславский в общении с людьми, которые до конца поверят в его дело и продолжат его во времени.

У жажды учительства Станиславского не было романтического ореола, у нее была вполне деловая основа; нечто похожее на те школы, которые возникали вокруг великих художников Возрождения с их неутолимой заботой о будущем — если ты что-то сделал, пусть твой след останется в общем движении искусства. Станиславский, при его безжалостной, не знающей никакого снисхождения самокритичности, не принижал значения своего опыта, коль скоро он касался его открытий в области теории творчества актера и предусмотренной ею педагогики. За долгие годы работы в Художественном театре у него было много учеников — надежных и ненадежных, знаменитых, как Мейерхольд и Вахтангов, и оставшихся для нас безвестными, приезжавших к нему со всего света и после бесед и посещений репетиций (иногда только нескольких) создававших у себя дома театры и театрики в духе его системы. Стоило бы написать книгу об учениках Станиславского; она, возможно, получилась бы излишне пестрой, но, безусловно, драматичной. Особенно драматичной там, где речь шла бы о самом Станиславском, до конца дней не утолившем своей жажды учительства и однажды признавшемся: «За всю мою жизнь у меня было только полтора ученика… Полностью меня понимал только Сулержицкий и наполовину Вахтангов»[[213]](#footnote-214). Это было сказано в августе 1931 года, через пятнадцать лет после смерти Сулержицкого.

Уходили годы, но образ Сулержицкого не тускнел в памяти Станиславского. Какая, если судить формально, несообразность! Гонитель дилетантства, основатель современной науки о театре, автор фундаментальных книг с восхищением говорит и пишет о человеке без специальных знаний и подготовки, в сущности — дилетанте, ставшем самым необходимым ему помощником. «Нет дня, нет ни одного дня, чтобы я не вспоминал о Сулере… Верьте, что это так. Я говорю правду»[[214]](#footnote-215). Это слова Константина Сергеевича, {280} сказанные О. И. Сулержицкой в конце мая 1938 года, за три месяца до его смерти.

Уже при первых встречах с Сулержицким на рубеже века Станиславский почувствовал его необыкновенную и разностороннюю одаренность, светлость и гармоничность его таланта, при абсолютном и даже несколько утонченном вкусе, ничуть не нарушившем его природного демократизма. Он был избранником судьбы и человеком из толпы (по паспорту — житомирским мещанином), он принес театру свежесть взгляда и богатство «живого духовного материала, прямо от земли», в чем так нуждался реализм Станиславского с его преимущественно чеховской темой.

В письме к Гордону Крэгу в период работы над «Гамлетом» (октябрь 1909 г.) Сулержицкий писал, что, хотя он чувствует и понимает красоту, настоящим художником себя не считает, потому что не может держаться только в кругу явлений искусства, сосредоточиться в них: «Мое сердце слишком открыто человечеству, я никогда не забываю горестей и мрака жизни, я ощущаю жизнь, какова она в данный момент»[[215]](#footnote-216). Да, отзывчивость гуманиста в нем была сильнее, чем потребность художника в самовыражении, сердце управляло его воображением, что не всегда облегчает задачу артиста. Станиславский прекрасно это понимал и тем больше ценил самоотверженность и бескорыстие Сулержицкого. Что же касается собственно театра, то плодотворность их сотрудничества объясняется по крайней мере двумя обстоятельствами: интересом к этической стороне искусства, унаследованным Сулержицким от общения с Толстым и занявшим такое большое место в эстетической системе Станиславского, и великим умением Сулержицкого приобщать и вовлекать взрослых, порой рассудительных людей в стихию игры и возвращать им детство. Была еще и заразительность юмора, и волшебная легкость импровизации, и смелость экспериментатора, и искусство педагога…

Нельзя сказать, что в последующие годы в окружении Станиславского не было сильных и близких его взглядам людей. В позднюю пору был, например, такой глубокий знаток системы, как М. Н. Кедров; в более ранние времена — Л. Я. Гуревич, талантливый литератор, умный редактор, с хорошей способностью, говоря словами Достоевского, вгонять мысли в слова; П. А. Марков — проницательный ценитель искусства, в безошибочности вкуса не {281} уступавший самому Немировичу-Данченко. Я назвал несколько ярких имен, их было много больше, однако никто из них не мог заменить Сулержицкого. Но надежды Станиславского не остывали, и он подолгу приглядывался к молодежи и новым лицам, появлявшимся в его театре. Сахновский пришел в МХАТ в 1926 году. Находившийся тогда в Голливуде Немирович-Данченко писал Бокшанской: «Сахновский в Художественном театре. Это ведь событие!..»[[216]](#footnote-217) И, действительно, случай был особенный.

Он был человеком со стороны, ни прямо, ни косвенно не связанным с МХАТ, режиссером с серьезной репутацией. К тому времени Сахновский поставил примерно тридцать, а может быть, того поболее, спектаклей. Он получил очень основательное историко-филологическое образование: три года проучился в Германии (на философском факультете во Фрейбурге), потом окончил Московский университет; вел курс литературы, сотрудничал в дореволюционных журналах «Студия» и «Маски», был профессором в университете Шанявского, в Брюсовском институте и т. д. Он был человеком кабинетным, тружеником-ученым в строгих рамках избранной им истории и эстетики. Писал прозу; в его книге «Захолустье» присутствует автобиографический элемент. Это лирика — память о юности, проведенной в провинции с ее тусклыми осенними красками, с ее мечтательностью и бездеятельностью, без признаков перемен. Тем интересней, что в театральных исканиях Василия Григорьевича не было и намека на мотивы скорби и увядания. Напротив, программа Театра имени Комиссаржевской, где он сперва был режиссером, а потом художественным руководителем, излагалась в его статьях в духе жизнестойкого романтизма, не только Шиллера, но и Клейста с его вниманием к психологии и обязательностью «внутренних событий». «Разбитый кувшин» он поставил еще в сезоне 1919/20 года в Показательном театре. Романтизм Сахновский понимал широко, включая сюда Диккенса и Достоевского — желанных авторов для Театра имени Комиссаржевской. В этой программе Сахновского нет ничего, что бы говорило о его симпатиях к Художественному театру, более того, там есть прозрачные намеки насчет «утонченной замкнутости» полутонов, пауз, подчеркнутой естественности переживаний. Нетрудно догадаться, в чей огород эти камушки… И все-таки романтик Сахновский, склонный, по выражению Луначарского, к «воздушным полетам» {282} в мире фантазии, принял предложение МХАТ войти в его состав и, кажется, даже бел особых колебаний. Все быстро менялось в художественной атмосфере того первого послереволюционного десятилетия.

Почему же Станиславский позвал его? Вероятно, потому что МХАТ, как он сложился на рубеже века и потом в предреволюционные годы, нуждался в обновлении — на этот счет Константин Сергеевич не заблуждался. Ни формально, ни фактически Сахновский не принадлежал к какой-нибудь театральной школе, он искал своего непроторенного пути. Я не скажу, что он его нашел, но в тех разных, порой совершенно несовместимых пьесах — от Озерова до Метерлинка, от Шекспира до Леонида Андреева, от шиллеровского «Дон Карлоса» до инсценировки «Мертвых душ», — которые Сахновский ставил в первые послеоктябрьские годы, он стремился идти навстречу бурям времени; эта тенденция иногда казалась очень наивной, но никогда не была вульгарной.

Несомненно, что в отношении к революции он сделал выбор очень рано и в своих экспериментах революционность понимал не как эксцентричность формы и оголтелую левизну, что в ту пору стало поветрием. Его постановки — репертуар у него был тогда классический (за исключением экспрессиониста Г. Кайзера) — отличались сдержанностью, я бы сказал — корректностью, если бы это слово не звучало для того времени несколько одиозно; его можно было упрекнуть в холодности, книжности, но не в самоуправстве, как многих и многих его коллег. Он придавал большое значение театральной живописи, и даже такие художники, как Г. Якулов, П. Кузнецов, Ю. Анненков, в совместных с ним работах считались с его пониманием реализма. Я убежден, что эта академичность при обостренном интересе к сегодняшнему меняющемуся дню сыграла свою роль при приглашении Сахновского в МХАТ. Добавьте, что в поставленных им спектаклях выступали такие выдающиеся актеры, как Певцов, Кторов, Массалитинова, Блюменталь-Тамарина, — еще один козырь в его пользу. Да и сам характер его образованности — я рискну сказать: энциклопедичности — не мог не привлечь к нему внимания. (В свое время он отдал дань немецкой филологии и философии, но и тогда и после много занимался историческим прошлым русского театра. Ему принадлежали книги и статьи об уездном, усадебном и крепостном театре, о «потехах и веселье в старину». Одна из его ранних работ была посвящена историку Забелину.)

{283} Начал он в МХАТ с «Унтиловска» — ранней пьесы Л. Леонова. Проходила она трудно: после первой читки в театре было бурное обсуждение; все его участники признавали талантливость пьесы, но с некоторыми оговорками: пугала ее мрачность, нагнетение чувств, надрыв. Слово взял Станиславский и сказал, что проще, ничем не рискуя, обратиться к классическому репертуару, но это не выход — театру нужна современность, а «Унтиловск» из новых, известных ему пьес — лучшая, хотя, возможно, и спорная. Значит, надо за нее браться и вместе с молодым и высокоодаренным автором довести до конца. После выступления Станиславского произошел перелом, и все ораторы, как пишет Бокшанская в очередном письме Немировичу-Данченко, пришли к единодушному мнению, что пьесу ставить «не то что можно, а даже нужно». Есть у Бокшанской такая строка: «Очень горячо в защиту пьесы говорил ее режиссер Сахновский»[[217]](#footnote-218). В начале января 1927 года театр стал репетировать пьесу.

Репетиции шли с переменным успехом. План Сахновского в какой-то мере отталкивался от его воспоминаний, связанных с дремотой и скрытыми драмами провинциального городка его детства, где-то под Смоленском. А у Леонова была дикость, страсти, новое, рвущееся сквозь старое, жестокость в самой природе. И Станиславский на одной из первых репетиций говорил актерам: «Много Чехова и мало Достоевского», надо, чтобы «пьеса летела вовсю», чтобы «актеры хватали реплики энергичнее», но не говорили слова быстро — не следует торопить переживания, следует только чувствовать остроту происходящих событий. Сахновский хорошо понимал Станиславского, но заменить его ни в какой мере не мог; он умело *разъяснял* актерам, им надо было *подсказывать*, как одухотворить и материализовать слово Леонова и превратить его в действие. Сахновский был очень силен в анализе, но там, где начиналась техника перевоплощения с ее тайной открытий (для которой Станиславский искал научной основы), там он чувствовал себя неуверенно. В дневнике, датированном январем 1928 года, Лужский писал: «Спешу, спешу и спешу на “Унтиловск” с К. С. Слава богу, что он [вел репетиции] вчера и третьего дня; без него — в яму!»[[218]](#footnote-219) Сказано сильно, может быть, обидно, но без Станиславского репетиции действительно не всегда ладились.

{284} Я ни в какой мере не хочу принизить значение режиссерского наследства Сахновского; такие его спектакли, как «Волки и овцы» в театре бывш. Корша (сезон 1927/28 г.), старожилы помнят по сей день. Я хочу только сказать, что рядом со Станиславским его многознание не всегда выручало и он не столько полагался на самого себя, сколько на авторитеты и прецеденты. Соседство с гением все-таки затруднительно… Нет, нового Сулержицкого Станиславский не нашел, но Сахновского ценил, считая, что такая культурная сила нужна МХАТ. Недаром Лилина, спустя четыре года, писала, как ей интересно было репетировать с Сахновским.

Мы ничего не знали бы о двух редакциях мхатовских «Мертвых душ», если бы Сахновский с такой обстоятельностью не изложил в своей книге первоначальный план постановки. Я просмотрел в музее несколько вариантов его воспоминаний, и, хотя они отличаются от окончательного, опубликованного, в них неизменно присутствует романтическая дымка, которая окружала первые рабочие встречи авторов задуманного спектакля. Летом 1930 года труппа разъехалась — кто на гастроли, кто на отдых, — безлюдье и тишина, и в одном из кабинетов опустевшего театра день за днем собираются Булгаков, Сахновский и Марков, чтобы отгадать тайну театральности поэмы. Гоголь разжигает воображение, у каждого из них есть своя, как бы «беспредельная гамма приближений» к первоисточнику. Булгаков хочет, идя за автором, все переиначить применительно к сцене, Марков проявляет разумную сдержанность. Проще положение у Сахновского — еще свежа память о его «Мертвых душах» в Театре имени Комиссаржевской, — там он примеривался, здесь он даст себе волю! Нельзя назвать традиционной его первую постановку хотя бы потому, что Чичиков в ней вовсе не был шармёром с приятными манерами; он был лукавым и опасным игроком. Чичикова играл молодой Астангов, с этого начался его актерский взлет. В глазах у него был демонический блеск — отчаянный человек, из такого теста делаются шиллеровские разбойники. Комедия здесь прорывалась сквозь скрытую бурю страстей. Это было не вполне по Гоголю, зато образу стяжания театр придал характер символа, поражающего жутью и дерзостью. Эта нота задавала тон в нестройном гоголевском спектакле Сахновского 1925 года.

Теперь намерения у него были более серьезные. Он еще и еще раз перечитывал Гоголя и часто возвращался к его известным словам о том времени истекающего дня, наступающих {285} сумерек, когда свет перемешивается с тенью и предметы теряют отчетливость очертаний. Помните, как дальше: «Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе». Разве это тоже не Гоголь? О, эти усы поверх глаз и исчезнувший нос — как повезло им в критической литературе! Не избежал искушения и Сахновский, пожелав привнести в мхатовские «Мертвые души» *какой-то загадочный отблеск*[[219]](#footnote-220). Теперь над инсценировкой они работали вдвоем — у Маркова было много других обязанностей; потом их снова стало трое, на этот раз к ним присоединился художник Дмитриев. Пока еще было неизвестно, кому будет принадлежать общее руководство спектаклем, поначалу Сахновский отчитывался перед Немировичем-Данченко. В газете «Советское искусство» Василий Григорьевич приводит такую справку: больше тридцати часов он провел с Немировичем-Данченко в сложнейших беседах, где «решалась линия спектакля», и тот, как я уже писал, рекомендовал «развернуть широкую картину русской жизни, показать ее мерное течение, как большой русской реки». Однако из дальнейших слов Сахновского выясняется, что, пока шли совещания и споры, Владимир Иванович предоставил ему право развивать иной режиссерский план, «чем тот, о котором говорил», то есть дал то, что называется «carte blanche», неограниченные полномочия, свободу выбора. И он вел репетиции с декабря 1930 года с учетом замечаний Немировича-Данченко, но в той манере, где Гоголь пересекался с Гофманом и где элемент странности и недосказанности, хотя и взятый в ироническом плане, часто врывался в эпическое течение событий.

Потом Немирович-Данченко уехал за границу и «Мертвые души» перешли под начало Станиславского — он взял на себя эти обязанности охотно, ведь инсценировка поэмы занимала его, как вы помните, уже целых тридцать лет. Он стал вести занятия с актерами, преимущественно в одиночку или попарно, пока не слишком вникая в общий рисунок спектакля. Возможно, это означало, что первенство в спектакле он отдает актерам. А может быть, окончательно не был решен вопрос, кто будет выпускать спектакль — Станиславский или Немирович-Данченко, которому Сахновский весной 1931 года показывал готовые куски. Обратимся снова к письмам Бокшанской к Немировичу-Данченко, {286} в которых отразились все стадии работы театра над «Мертвыми душами» в те времена, когда Владимир Иванович уезжал из Москвы. А уезжал он часто и надолго.

В письме от 20 ноября 1930 года Бокшанская сообщает о переменах в составе исполнителей: «Неожиданное (против весеннего) назначение Тарханова на Собакевича отчасти объясняется тем, что в начале заседания [режиссерского совета. — *А. М*.] Москвин указал на необходимость занять в спектакле таких “гоголевских” актеров, как Грибунин и Тарханов». Грибунин уже тогда серьезно болел, и ему поручили не слишком обременительную роль губернатора. «Кандидатуре Тарханова в Собакевиче режиссура очень обрадовалась, находя, что Собакевич (по Гоголю — “средних размеров медведь”) не должен непременно подавлять своей объемистостью». Другие новости касаются назначения дублеров — Ливанова на роль Ноздрева (он потом ее играл много лет) и Хмелева на роль Плюшкина (он ее вовсе не играл). Тон писем Бокшанской конца 1930 года бодрый и полный радостных ожиданий. Так, из письма от 23 декабря мы узнаем, что репетиции «Мертвых душ» идут и «при этом в комнате, которая называется со времен Реж. совета кабинетом Сахновского, то есть рядом с моей комнатой. Я получаю от этого громадное удовольствие».

После весеннего просмотра Немировича-Данченко (1931 г.) репетиции продвинулись далеко вперед, и в сентябре Бокшанская пишет, что Сахновский надеется вскоре довести постановку до такого состояния, когда ее можно будет показать Станиславскому. А с октября характер этих писем-отчетов меняется, картина репетиций как бы раздваивается, и рядом с превосходными степенями появляются сомнения и огорчения. Одно дело — режиссура Станиславского: «Мне говорили… многие, — пишет Бокшанская, — что “Мертвыми душами” К. С. занимается совершенно потрясающе, что наконец пьеса начинает поблескивать и, конечно, заблестит так, как она должна была бы блестеть в исполнении наших актеров». Совсем по-иному предстает в этом письме роль Сахновского. Факты не приводятся, говорится только о настроении в труппе, и только в предположительной форме: «Я слышала (передаю это только как слух), что будто бы, толкаемый жалобами исполнителей на беспомощность режиссера, К. С. назначит Сахновского в “Страх” для того, чтобы довести спектакль для выпуска, взяв, вероятно, в это время “Души” на себя». Дата письма — 10 октября.

{287} А через два дня произойдет катастрофа: 12 октября Станиславский посмотрел два акта «Мертвых душ» на сцене, был холодно любезен, не стал делать замечаний после репетиции и только позже потребовал коренных перемен и переделок. 15 октября Бокшанская ставит в известность Немировича-Данченко о том, что именно произошло и чего требует Станиславский: «К. С. прежде всего меняет всю декоративную часть, он ею недоволен и считает, что она мешает актеру. В связи с этим он собирается менять мизансцены, а потому нашел, что дальнейшие репетиции не нужны, пока он не просмотрит второй части пьесы. После этого, вероятно, он поведет репетиции за столом. … Я думаю, К. С. убедился, что действительно больше уже от режиссуры актер ничего не получит, а надо ему самому заделывать и каждому роль и спектакль в целом». Разразилась первая драма Сахновского, все вышло не так, как он задумал.

Достаточно почитать книги Сахновского, чтобы понять, каким он был убежденным психологом-реалистом и от каких земных мотивов шла его фантазия. Мне почему-то особенно запомнилось его описание репетиций «Грозы» (сезон 1921/22 г.) с участием И. В. Ильинского и В. Н. Поповой. Это была сцена Катерины и Тихона. И они оба, вместе с Сахновским, в перерыве между репетициями стали фантазировать — каким был последний день Катерины. Все как будто шло по традиции: пасмурная погода, пустынный бульвар над Волгой, нудный и тяжелый порядок в доме Кабановых, и вдруг в атмосфере этого дня возникли какие-то неожиданно всплывающие чувства. Негромкий разговор длился более часа, и картина стала до того зримой, объемно, пластически обозначенной, что нельзя было держать при себе нажитую тревогу, и репетиция пятого акта началась как бы сама собой, потрясая всех присутствующих, вплоть до осветителей и бутафоров. А отношение Сахновского к музыке? А его вкусы в живописи? Никто не упрекнет его в измене реализму. И все-таки он пришел в МХАТ не как скромный ученик. У него, как и у Дмитриева, было тайное, может быть, неосознанное, намерение сдвинуть МХАТ с его традиционных позиций. Во всеоружии знаний он хотел, по собственному его выражению, чтобы «совершенно реальные и знакомые нам лица» гоголевской поэмы «переливались в отдельных сценах в фигуры фантастические»[[220]](#footnote-221). Он искал реформы для МХАТ, а Станиславский {288} ставил «Мертвые души» для того, чтобы это был самый *мхатовский* спектакль, построенный по системе, очищенный от ракушек ремесла, но обязательно мхатовский. Когда произошла катастрофа, Сахновскому было жалко не своего труда, — драма заключалась в том, что его старания не нашли отклика.

Приговор Станиславского звучал сурово. В той записи Телешевой, на которую я ссылался дважды, есть такие слова: «*Бывает так, что режиссер расширит свою фантазию, а потом ему надо одуматься. Посадить спичечника в первый ряд и посмотреть, что он поймет, и заставить его заволноваться[[221]](#footnote-222). Я всю жизнь этого искал и больше всего боялся*», если спектакль «*обращается в сплошной ребус, в вопрос “почему?”*». Далее он выражает несогласие с принципом Мейерхольда, который любит загадывать загадки. И в заключение, как бы смягчая силу удара, говорит, что «*много в этой постановке от ума, от большого знания, от личных аффективных воспоминаний. Надо сесть и обдумать, что может дойти и что не может*». При такой ревизии от идей Сахновского мало что осталось. Как же соединить высокий дух и массовость (а какое другое искусство доступно спичечнику)? Задача трудная. Станиславский за нее взялся.

Его расхождения с Сахновским начались с теории. В итоговой статье в «Советском искусстве», касаясь посвященной Гоголю критической литературы нашего советского времени, Василий Григорьевич ссылался на В. А. Десницкого, чьи работы ему много помогали в режиссерской композиции «Мертвых душ». Друг Горького, известный общественный деятель и талантливый исследователь литературы, Десницкий был автором нескольких книг о Гоголе, одна из них вышла в 1931 году, в разгар репетиций мхатовского спектакля. Что же узнал из них Сахновский? То, что реализм Гоголя, при всей глубине проникновения, не обладает всеобщностью, его гений не столько в широте, сколько в самоограничении. В более поздней работе Десницкий развивает эту мысль с не оставляющей сомнения категоричностью: «Гоголевские типы взяты в ведущей черте их характера, остальные черты взяты в соответствии с {289} ней; гоголевские типы, можно сказать, изумительно озаглавлены, но не раскрыты во всей противоречивости сложной человеческой психики. Гоголю, в его морально-проповеднических целях, нужно было поразить в каждом случае определенный вид человеческой пошлости»[[222]](#footnote-223). Иными словами, герои «Мертвых душ» — олицетворенные моральные сентенции, как типы грешников в средневековых лубках религиозного содержания. Самые имена действующих лиц предопределяют их нарицательность; это имена-прозвища, указывающие на форму их существования.

Нельзя сказать, что эти мысли были для профессора Сахновского новостью, нечто похожее он читал — и не раз читал — в старой, дореволюционной литературе. Например, у С. А. Венгерова, который писал, что Гоголь «никогда не рисует индивидуальных портретов и всегда дает портреты типовые», что коллективное у него всегда поглощает индивидуальное[[223]](#footnote-224). В сущности, там уже все было сказано о морально-сатирическом характере творчества Гоголя. Но в изложении современного ученого это прозвучало для Сахновского гораздо более веско. Станиславский, что называется, с порога отверг эту одномерность сатирической маски: во внешних портретах Гоголя может доминировать, и часто доминирует, какое-нибудь одно свойство, но как можно реализм поэмы свести к этим назидательным лейтмотивам? Конечно, Сахновский до конца не придерживался морально-социальной догмы, предложенной старыми и новыми теоретиками, он хорошо понимал, что такой реализм «визитных карточек» для МХАТ не подходит, но от каждого отдельного лица, будь то Чичиков или Плюшкин, он требовал определенности, без возможных оттенков. Станиславский же настаивал на том, что Чичиков, Плюшкин и все прочие — не маски, олицетворяющие пороки, а люди, наделенные пороками.

Его главное требование заключалось в том, чтобы в статичных парных сценах поэмы найти движение, умножающее наше знание о Чичикове и его клиентах. Незадолго до премьеры, 25 ноября 1932 года, Станиславский, объясняя, почему он сломал поначалу сложившуюся структуру спектакля, наметил три момента в его сквозном действии, связанных с тем злом, которое несет в себе Чичиков.

Первый момент — *вливание яда*. Впереди Чичиков, ему {290} принадлежит инициатива, и он бесконечно изобретателен в приемах обольщения и обмана, с лету угадывая, кого чем пронзить.

Второй момент — *процесс отравления*. Помещики и чиновники заглатывают яд; Чичиков продирижировал, они поддались на посулы и лесть и теперь в приятном неведении предвкушают выгоду или предаются мечтаниям. Настроение умиротворенное.

Третий момент — *реакция от этого яда*. Наступает отрезвление одураченных жертв, полная обескураженность, стыд и паника.

Интересно проследить эту динамику хотя бы на роли губернатора — не первой, но и не последней среди действующих лиц поэмы. В архиве Сахновского я нашел запись, подробно, по кускам перечисляющую задачи всех участников действия в первых картинах пьесы. Текст машинописный, но, судя по манере письма, он, без сомнения, принадлежит Василию Григорьевичу. Вот как в этой записи излагается задача губернатора в первой картине: «С огромным увлечением вышивать, то есть заниматься самым любимым делом. Это любимое дело поглощает его всего. Он во все горло распевает шансонетку, как будто никого нет в доме. Он привык себя чувствовать о своем доме без стеснения». А Станиславский на репетиции 9 июня 1932 года (записанной Е. С. Телешевой и Е. С. Кречетовой) осудил такую развязность. Дословно он говорил так: «Станицыну [исполнителю роли губернатора. — *А. М*.] — шить и петь не утрируя. Публика будет смеяться, это может потянуть на шарж. Все хорошо, все нужно оставить, но исполнение должно быть серьезным, не опереточным. Помните, что это “Мертвые души” Гоголя»[[224]](#footnote-225). Это по существу роли. Теперь несколько слов по поводу динамики ее развития. Станиславский спросил Станицына, какая реакция у губернатора на яд Чичикова. Актер ответил, что он раздувает честолюбие его героя. В общей форме это правильно, но почему губернатор так, с первого взгляда, поверил Чичикову, что хочет отдать ему свою дочь? Откуда его слепота? Он глуп, но этого мало, он еще падок на лесть, и околпачить его проще, чем хозяйственную Коробочку. «Если бы Чичиков попросил губернатора помочь ему купить мертвые души, то губернатор согласился бы». Он — Манилов, которому поручили управлять целой губернией, он, продолжает Станиславский, «очень милый мещанин. Он {291} *дама*. Мне важно, чтобы было сквозное действие. Я хочу видеть, как яд на него действует. Он должен дойти до обожания и потом сойти в отчаяние. Нужно, чтобы вы, придя со сцены, сказали, что вы эту градацию сделали» (репетиция 25 ноября 1932 г.). Качнулся вверх, качнулся вниз до самой предельной точки — вот дистанция между началом и концом роли. Сколько же меняющихся оттенков в игре этой жеманной, сентиментальной, любезной, болтливой и глупой дамы в звании статского генерала![[225]](#footnote-226)

Другое разногласие Станиславского с Сахновским касалось романтики и национальных корней в «Мертвых душах». Тема русско-немецких литературных связей в начале XIX века не входила в круг интересов Константина Сергеевича, и он, вероятно, не рискнул бы ответить на вопрос, в какой мере Гоголь был близок к Гофману. Но с попыткой подтянуть Гоголя к Гофману на русской сцене не мог согласиться. У руководителей Художественного театра на этот счет было полное единодушие. Правда, Станиславский на репетициях «Мертвых душ» только бегло упоминал Гофмана, искусству которого опасно подражать, потому что, по его мнению, не всякую нелепость можно считать фантастикой[[226]](#footnote-227). Немирович-Данченко пошел дальше. В письме к П. А. Маркову (9 августа 1940 г.), в связи с предложением включить в репертуар Музыкального театра романтическую оперу Оффенбаха «Сказки Гофмана», он писал, что ничего определенного пока сказать не может, поскольку давно не держал в руках либретто. «Из музыки хорошо помню только популярнейшую серенаду. Да и вообще сказки Гофмана читал мало и, по правде сказать, никогда ими особенно не увлекался. Помню, что всегда Гофмана литературоведы ставили рядом с Гоголем, Гоголем-мистиком, Гоголем гримасничающим, а эта сторона меня никогда и в Гоголе не увлекала»[[227]](#footnote-228). «Гримасничающий» Гоголь не привлекал и Станиславского, он и не находил этих уродств в «Мертвых душах».

{292} Анекдотическая сторона чичиковской одиссеи занимала его мало. Нельзя — это и невозможно — пренебречь своеобразием реализма Гоголя, но разве оно сводится только к странностям и зашифрованной символике? По разным поводам и в разной редакции Станиславский повторяет в разговорах с Сахновским одну и ту же мысль: вы исходите из *исключительности* происходящего и придаете поэтому остроту и пряность своим мизансценам; надо же идти от *типического*, сгущая его до максимальной формы, если хотите — зовите это гротеском. Слово «гротеск» Станиславскому давно уже не нравилось, оно было заезженное и примелькавшееся и раздражало своей неопределенностью; ему приписывалось столько значений, что оно потеряло всякое значение, кроме мрачного преувеличения, хотя во французской основе его можно понимать и как веселое шутовство, как забавное, смешное, комическое. Гротеск Сахновского не оставлял просвета, не ведая пути к катарсису.

Нельзя также забывать и о национальной основе юмора Гоголя, при том, что у него нет географических границ, его санкции подлежит всемирная пошлость во многих ее выражениях. Ведь писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» о статейках некоторых европейских журналистов, что они сочиняются «отчасти французскими Маниловыми, отчасти французскими Чичиковыми, потому что, нечего греха таить, во Франции, как и повсюду, есть свои Маниловы и Чичиковы»[[228]](#footnote-229). Не знаю, читал ли эти строки Станиславский, только он говорил Сахновскому, что всемирность юмора Гоголя идет от русской конкретности, точно так же, как корни юмора Диккенса скрыты в английской почве. Не надо только перекладывать краски, прибегая к крайностям. Помните, как Станиславский разошелся с Симовым из-за пуховиков Фетиньи! Но при всех прочих обстоятельствах театр не вправе упускать из виду, что «Мертвые души» — русская поэма и что Плюшкин не Гарпагон и т. д. Безадресную фантастику и вненациональный гротеск он, быть может несколько своевольно, назвал гофманианой (содержание этого понятия гораздо шире) и безжалостно вымарывал из режиссерских разработок Сахновского то дьяволиаду с погоней в сцене бала, то таинственность допроса и заговора в «камеральной» сцене, то намек на двойничество капитана Копейкина и пр. Лозунг Станиславского был краток: вернуть Гоголя к Гоголю!

Что можно сказать дурного об этом лозунге?! Однако {293} в театральной среде у него нашлись противники, и притом влиятельные. Прежде всего Мейерхольд, возмущенный тем, что «натуралисты из МХАТ» проглядели Гоголя-поэта, и не случайно, а преднамеренно. Наблюдательная и всеведущая Бокшанская, описывая триумф гоголевской премьеры, докладывает Немировичу-Данченко: «Пожалуй, только хвалили, плохих отзывов не слышала, если не считать плохим отзывом лицо Мейерхольда — ужасающее, скучающее, недовольное. У меня было такое впечатление, что он, смотря на сцену, думал: стоило ли мне делать в театре то, что я все время делал, чтоб все же остался МХАТ в том виде, в каком он существует, и притом имел такой громадный, серьезный успех» (11 декабря 1932 г.). А на следующий день, у себя в театре, Мейерхольд выразил свое неудовольствие в бурном монологе — его записал известный историк театра Н. Н. Чушкин и опубликовал впоследствии в книге «Встречи с Мейерхольдом»[[229]](#footnote-230).

Я хочу обратить внимание на одну подробность, замеченную Пушкиным, — неистовство Мейерхольда длилось долго, он был зол и не скрывал раздражения, но имени Станиславского не называл; когда же его впрямую спросили: а как же Станиславский, ведь его фамилия значится на афише? — он, не задумываясь, ответил: «Ну какой же это Станиславский! Ведь он любит театральность. Мало ли под чем нам приходится подписываться, как художественным руководителям?» На протяжении многих лет Мейерхольд вел словесную войну с Художественным театром, в иных случаях прибегая к эвфемизмам, а чаще выступая в открытую. Но даже когда, не церемонясь и не выбирая выражений, он громил «мхатовскую братию», вздумавшую ставить «Ревизора» (1921 г.), он не назвал имени Станиславского. Суть от этого не меняется, но, видимо, были какие-то пределы, которых он не мог переступить. Нельзя объяснить его умолчание тактикой — это было усвоенное в молодости и не нарушенное годами противостояния восхищение личностью и гением учителя. Но в осуждении «Мертвых душ» Мейерхольд допустил оплошность: ведь он и Станиславский по-разному понимали, что такое театральность у Гоголя. Для Константина Сергеевича в работе над «Мертвыми душами» театральность, утеряв автономность, стала строго функциональной — наиболее экономной формой («два стула и стол») проникновения в реальность мира, где происходят покупки Чичикова.

{294} И самое главное — идеи Мейерхольда в монологе, записанном Чушкиным, не были откровением для Художественного театра; примерно так задумывали инсценировку «Мертвых душ» Булгаков, не ладивший с Мейерхольдом, и Сахновский, относившийся к нему вполне терпимо, а иногда даже сочувственно. С некоторой таинственностью («оглядываясь по сторонам, чтобы… никто не подслушал») Мейерхольд говорил о смятенности, трагических предчувствиях, странном чередовании реального и фантастического как об обязательных условиях сценического воплощения «Мертвых душ». О том же, только другими словами, напишет позже Сахновский в вариантах книги «Работа режиссера», сравнивая поэтику Гоголя с поэтикой Данте и архитектурными фантазиями Пиранези. Станиславского не соблазнили эти параллели, из мира эстетики он тянул Гоголя в мир реальности. Много опасностей подстерегало его на этом пути: бесцветность Гоголя из дореволюционного школьного курса; поэма, разрубленная на куски, удобные для исполнения на благотворительных вечерах; бытовой анекдот, выше которого не поднялись даже такие великие актеры, как Варламов и Давыдов; введение автора как действующего лица пьесы, тем самым отодвигающее всех других ее участников на второй и третий план, и т. д. Он помнил об этих опасностях, но ведь, на его взгляд, еще коварней вариант гротеска с уклоном в эксцентрику, то, что он называет гофманианой, гротеска, который, независимо от Мейерхольда, смутил умы помощников и сотрудников Константина Сергеевича, начиная с Сахновского. Он выбирает третий путь, куда менее эффектный и целиком опирающийся на игру актеров.

Крутой поворот в ходе репетиций «Мертвых душ» мало задел Е. С. Телешеву — тоже режиссера спектакля. (У нее было несколько интересных постановок, например, нашумевшая в тридцатые годы «Васса Железнова» с Раневской в Театре Красной Армии. Но главным ее призванием неизменно оставалась педагогика. В Музее МХАТ хранятся письма к Е. С. Телешевой С. М. Эйзенштейна; в одном из них он пишет, что нуждается в ее сотрудничестве и просит взять на себя работу с актерами в фильме «Иван Грозный», который он снимал в Алма-Ате в начале войны. Секреты актерской педагогики ей были известны, как мало кому другому.) Телешевой в «Мертвых душах» ни от чего не надо было отказываться, напротив, замечания Станиславского открыли ей Гоголя с новой стороны, и она с увлечением работала с актерами. Иное дело Сахновский — {295} реформы Константина Сергеевича задели его самым чувствительным образом: все надо было начинать едва ли не с азов и сроки были кратчайшие. Он перенес этот удар с достоинством и пошел за Станиславским без ропота, понимая, в чем его ошибка, — он пытался перевести МХАТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко на другие рельсы, дать ему другой голос.

Перечитываю рукописи Сахновского и все время нахожу одну повторяющуюся тему: МХАТ — такой, какой он есть, и нельзя требовать, чтобы он стал другим, как нельзя было заставить Левитана писать батальные картины, а француза Бургиньона, художника XVII века, посвящавшего свои картины военным сюжетам, — гладь и тишину дремлющей реки. Сахновский хотел поставить «Мертвые души» в ритмах скандала и фантасмагории, с той разрушительной экспрессией, которая, как он теперь понимал, больше подходит Достоевскому, чем Гоголю. Вероятно, так тоже можно сыграть «Мертвые души» в наш торопящийся индустриальный век, и когда-нибудь так и сыграют. Только Станиславскому ближе эпичность Гоголя, чем лихорадочность Достоевского. Чего же хочет Константин Сергеевич? Есть известные гоголевские слова о странном устройстве жизни, при котором веселое мигом обращается в печальное, если только «застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову». Где же эта граница на сцене, в каких мгновениях она измеряется? Найдите ее, эту критическую точку, этот момент переключения, и тогда в атмосферу старозаветного покоя пусть врываются волнения и бури. Дайте передышку, остановите внимание, и потом уже взвинчивайте ритм! Сахновский без видимых колебаний принял принцип и формулу Станиславского и защищал ее, как мог, в газетах, на диспутах, на широких обсуждениях (например, на московском заводе «Серп и молот»), внутри театра. Оппоненты у него были и серьезные и поверхностные, и доброжелатели и проработчики (один из них упрекал театр: почему он обратился к автору, который «не дал увязки на сегодня», имея одновременно в виду и Гоголя и Булгакова). Василий Григорьевич отвечал терпеливо, держался стойко и апеллировал к истории.

Потом, когда пыл этих дискуссий остыл и Сахновский стал писать свой очерк о «Мертвых душах», он и в ретроспективе не изменил Станиславскому. Зачем же ему понадобилось подробно знакомить нас с режиссерской редакцией, которую он первоначально предложил театру? Чтобы {296} посрамить критику, тянувшую их вспять, к тому, что они отвергли, однажды испытав? Безусловно, это так. Но был еще стимул, побудивший его вернуться к воспоминанию о «Мертвых душах». Я назвал бы его *авторским*. Я не знаю, в какой мере Сахновский был честолюбив, но в положение он попал зависимое. Тогда, летом 1930 года, в пустынном Художественном театре вместе с Булгаковым он создавал и фантазировал. Теперь, два года спустя, он был только вторым режиссером, высокочтимым ассистентом при гениальном художнике, исполнителем предписаний Станиславского. А что же лучше — быть первым в деревне или вторым в городе? — как говорили еще в классической древности; вопрос не праздный и для искусства. Все пришло к разумному исходу, но к чему свелось его участие в спектакле? Может быть, потому так трудно шли его репетиции, что он был только посредником между Станиславским и актерами: один предлагал, другой разъяснял в пределах предложенного — в какой мере это авторская задача?

Еще одна драма Сахновского — режиссера «Мертвых душ». И несколько страничек своей книги по неодолимой внутренней потребности он посвятил рассказу о первом образе спектакля, сотворенном им самим. Это был искусный гротеск в романтическом духе, со следами Италии, с каменным порталом в манере Пиранези — любимого им художника, с замысловато асимметричным губернаторским домом, обитатели которого виделись ему как «старомодные чудаки, проходящие мимо пыльных старинных зеркал», — откровенная стилизация с примесью иронии, с грозой, для эффекта которой он намерен был применить всю наличествующую театральную технику; с Чичиковым-авантюристом, в чертах которого угадывалась дьявольская интрига, с Ноздревым не просто хамом и лгуном, но еще немножко маньяком, и, что самое важное, — с сопутствующей ходу действия атмосферой скандала и невероятности происходящего. Все это было остроумно придумано и вполне доказательно с позиций той художественной логики, которой держался Сахновский в прежние, домхатовские времена. У Станиславского был другой взгляд; по его логике, эта гофманиана принадлежала вчерашнему дню театра. День сегодняшний для него означал приоритет смысла над техникой (независимо от степени совершенства, каким она обладает), в чем он довольно легко убедил Сахновского. Как человек умный, Василий Григорьевич сразу оценил ситуацию и, хотя на сердце у него скребли кошки, он честно служил идее Станиславского.

### **{297}** Андрей Белый и другие

В архиве Станиславского сохранилось письмо редакции газеты «Советское искусство», обратившейся к нему (4 февраля 1933 г.) с просьбой выступить на ее страницах: ответить критикам «Мертвых душ» и дать «развернутое толкование» понимания гоголевской поэмы и ее «подачи в театре». Я работал тогда в «Советском искусстве» и хорошо помню, как возникла мысль об этом письме. Прошло уже почти два месяца после гоголевской премьеры, страсти не улеглись, критика в неистовстве продолжала громить Художественный театр, не выбирая выражений для своей полемики. Один из лидеров РАПП, распущенной год назад апрельским постановлением ЦК партии, В. В. Ермилов, оправившись после пережитого потрясения, ехидничал и острил в привычном ему стиле. Вот как начиналась его статья: «Слухи о том, что Художественный театр поставил на своей сцене поэму Гоголя “Мертвые души”, следует признать по меньшей мере преувеличенными. На самом деле он поставил пьесу Булгакова, сработанную им при помощи Сахновского, под явным “влиянием” поэмы Гоголя, но, однако, имеющую с ней столь же мало общего, как мало общего имел бы, например, с памятником Гоголю на Кропоткинском бульваре человек, который “под влиянием” этого памятника закутался бы в длинную шинель, выставил бы из-под нее свой более или менее длинный нос и, принеся с собой складное кресло, сел бы, сгорбившись, рядом с памятником, назвав себя при этом “памятником Гоголю”»[[230]](#footnote-231). Остроумно? По-моему, развязно и натужно. Конечно, это крайний пример литературной бойкости, но ведь и все другие обрушились на МХАТ. И ни одного голоса в его защиту!

У нас в «Советском искусстве» 21 декабря 1932 года была напечатана весьма уклончивая статья И. Крути «Поэма, пьеса, спектакль» с таким примечанием: «Считая, что спектакль Художественного театра затрагивает ряд важнейших театральных проблем (классическое наследство, актерское и режиссерское мастерство и т. д.), редакция приглашает театральных работников, критиков и читателей высказаться о спектакле». Первым таким откликом стала авторизованная запись доклада Андрея Белого во Всероскомдраме — «Непонятый Гоголь»[[231]](#footnote-232), тоже страстное {298} порицание мхатовских «Мертвых душ», как некой неудавшейся антитезы мейерхольдовскому «Ревизору». Между тем зритель, не считаясь с яростью критики, валом валил в Художественный театр и устраивал овации едва ли не на каждом спектакле. И мы в редакции решили обратиться к Станиславскому с просьбой принять участие в дискуссии, которая больше походила на расправу, чем на спор. Мы знали, что Константин Сергеевич очень раздражен тем, что в ругательных статьях его, как правило, вовсе не упоминали, Сахновского изрядно трепали, и больше всех досталось Булгакову, которого Д. Тальников, видимо для приличия, назвал «способным драматургом», взявшимся за непосильное для него дело. Эта иерархия в ругани вызывала возмущение у Константина Сергеевича. И мы надеялись — вдруг он откликнется? Расчет наш не оправдался, на бланке редакции он написал: «Объяснить по телефону, что я болен, 2) занят налаживанием театра Корша, 3) создание Академии[[232]](#footnote-233). Не имею никакой возможности вступать в дебаты. А мое мнение — частное, — что нельзя убедить людей, которые разучились смотреть актеров и умеют видеть только режиссерские трюки»[[233]](#footnote-234). В редакцию позвонил Н. В. Егоров и, не вдаваясь в подробности, сообщил, что Константин Сергеевич болен и не может принять участие в дискуссии. Подлинные мотивы его отказа я узнал спустя сорок шесть лет, знакомясь с документами Музея МХАТ.

Не умеют смотреть актеров! Оказывается, это трудное умение. А может, и не хотят смотреть! Станиславский никого особо не выделял из числа своих критиков, но главные из них разместились на двух полюсах — Ермилов и его социология, подталкивающая Гоголя в сторону современности в жестких рамках сатиры с ее неприязнью к психологии, допускающей оттенки в понятии зла, и Андрей Белый и его эстетика, бросившая вызов Художественному театру на том основании, что он упрямо цепляется за традиции русской критики XIX века и ее «фальшивые ризы», в которые она рядила Гоголя; в одном случае предлагалась гримировка «Мертвых душ» применительно к текущему моменту, в другом — реализм Гоголя был утоплен в символике зрительных и звуковых ассоциаций. Между {299} этими полюсами нашли свое место и прочие хулители мхатовского спектакля. Их было не так много тогда — профессиональных критиков театра, — все наперечет. Большинство из них начинало еще в дореволюционные годы: состав пестрый, включая позавчерашних эстетов и вчерашних пролеткультовцев; рядом с университетскими профессорами подвизались дилетанты с репортерским стажем. На этот раз высказалось несколько самых известных критиков, тон у них у всех, как любил говорить на наших совещаниях один из первых редакторов «Советского искусства», Феликс Кон, был «убойный», не в бровь, а в глаз! И почему-то всем им казалось, что жизнь спектакля будет недолгой, промелькнет и исчезнет в туманах времени. Эта тема случайности «Мертвых душ», их ненадежности, уязвимости прозвучала и в устных обсуждениях. Но авгуры, как это часто бывает, просчитались.

24 декабря 1979 года на экранах телевидения состоялась премьера фильма-спектакля МХАТ «Мертвые души», очень близкая редакции 1932 года, полностью сохранившая текст булгаковской инсценировки, с участием двух актеров, которых готовил к игре еще Станиславский: Зуева играла Коробочку сорок семь лет назад, в декабре 1932 года, Петкер несколько позже сменил Леонидова в роли Плюшкина. Факт долголетия, мало сказать, примечательный, — случалось ли такое в истории мирового театра? Что же это — редчайший пример биологической устойчивости или искусство, неподвластное времени? Станиславский говорил актерам на репетиции (25 ноября 1932 г.): «Только через сто спектаклей вы увидите, как вы вырастете, если будете очень нежить и любить сверхзадачу и сквозное действие», — то есть если до самозабвения отдадите себя роли, не упуская перспективы всей пьесы в целом. Мог ли он думать, что его спектакль доживет до восьмидесятых годов и пройдет более тысячи раз, что у него такой запас прочности? Конечно, мхатовские «Мертвые души» изменились за долгие десятилетия. Станиславский ставил их с участием корифеев театра, великих актеров, окружавших его в самом начале тридцатых годов. Теперь играют, несомненно, талантливые люди, но Москвины, Тархановы и Леонидовы рождаются не в каждом поколении.

Нет необходимости подробно перечислять те упреки, которые предъявляла критика «между полюсами» режиссуре МХАТ. Я возьму только две темы. Одну — совершенно риторическую: почему театр отвернулся от истории, где реальность николаевской России? Почему нет распада поместной {300} среды, отношений между барином и мужиком, разрастания капиталистических связей в крепостнической стране и т. д. По нашим временам, эта риторика выглядит достаточно нелепо. А тогда рассерженный критик, ссылаясь на Гоголя, допытывался: где же хоть намек на былую хозяйственную деятельность Плюшкина, где его мельницы, валяльни и прядильни? Куда все это девалось? И задумывался ли театр о том, что Ноздрев, помещик и хозяин, неспроста водил по конюшням и полям приехавшего к нему Чичикова? В чем же его социальная функция на сцене? («Мы видим только пьяного забулдыгу, не больше».) Что мог сказать театр в свое оправдание? Что его область — искусство, а не урок политической экономии, что Гоголь, хоть и писал матери и сестрам письма в Васильевку, как вести их имение, чтобы оно окупилось и приносило доход, исследовал социальные связи как великий художник, а не как земский статистик.

Тема вторая — с претензией на теорию, ее можно определить так: лица и олицетворения в мхатовском спектакле. Инициатива на этот раз принадлежала известному деятелю театра двадцатых-тридцатых годов П. И. Новицкому, человеку резкому и прямому, без всякого двоедушия. В конце 1928 года, по случаю тридцатилетия МХАТ, Новицкий выступил с докладом в Комакадемии, знаменательно озаглавленным «Социология юбилея МХАТ», где рисовалась мрачная картина островного существования Художественного театра среди бурь современности. «Мы не руководили юбилеем, — сокрушался он, — и в результате юбилей послужил лишь на руку новой опасности»[[234]](#footnote-235). Опасности чего? Распространения системы Станиславского с ее якобы парализующим волю самоуглублением, с ее запутанностью анализа, с ее нездоровым интересом к душевной патологии и т. д. Особое внимание докладчика привлекла ответная речь Константина Сергеевича на юбилее, показавшая, по его утверждению, всю степень отчужденности Художественного театра от задач нашей эпохи[[235]](#footnote-236). Менее агрессивной по тону, но беспощадной по существу {301} была статья Новицкого о «Мертвых душах». Ее резюме не оставляло сомнений: «Это, конечно, не Гоголь», беда театра в том, что он «показал Манилова, Чичикова, Ноздрева, но не показал маниловщины, ноздревщины и чичиковщины»[[236]](#footnote-237), иными словами, в том, что герои поэмы у Станиславского реальные лица, а не знаки эпохи. С недоумением читали эту критику в театре — как будто Станиславский и Сахновский не знали, что Ноздревы, пусть в других одеждах, еще долго не «выведутся из мира», что Собакевичи проживали и в Петербурге и во всей России и некая их разновидность не исчезла и по сию пору, что черты Коробочки есть и у великосветских дам и т. д. Но как, минуя их характерность, подвести аудиторию к их типичности, как предложить в театре абстракцию вне конкретности лиц и обстоятельств? Этого Станиславский не знал, как, впрочем, я думаю, не знал и Новицкий. Тем не менее его фраза о Чичикове и чичиковщине пошла гулять по свету и ее почти дословно повторил в 1936 году С. С. Данилов в объемистом двухтомнике «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», на который я уже ссылался. Там говорилось: «МХАТ не мог подняться до тех обобщений, которые дает Гоголь, и показал Чичикова, а не “чичиковщину”, Манилова, а не “маниловщину”, — что и дало повод С. С. Данилову заметить, что реализм МХАТ оказался гораздо уже и беднее реализма Гоголя»[[237]](#footnote-238).

«Мертвые души» в МХАТ на какое-то время стали главной темой работ В. В. Ермилова, человека умного, хорошо знавшего русскую поэзию, но принципиально не выбиравшего средств в критике. Помимо упомянутой статьи в «Литературной газете» он выступил с большой речью на дискуссии во Всероскомдраме и напечатал в «Известиях» (27 февраля 1933 г.) беспрецедентную по объему статью, примерно в тысячу строк сплошного текста; только событиям важнейшего государственного значения газета отводила столько места. Щедрость редакции объясняется, видимо, тем, что «Мертвые души» послужили Ермилову поводом высказать несколько соображений относительно общих задач художественной критики. Вступительная, установочная часть статьи при всей ее многословности, в сущности, сводилась к одной справедливой и не требующей особых доказательств мысли: нельзя предъявлять одинаковых (это слово подчеркивает автор) требований к разным {302} художникам, искусство не терпит уравнительности и путь к истине революции у каждого свой. Возможно, что Ермилов задержался на этой аргументации, чтобы между строк упомянуть рапповскую критику, которая в недавнем прошлом «этим грехом очень грешила». Так, мимоходом простившись с прошлым, он мог уже с легким сердцем обратиться к Андрею Белому (отдав ему для необходимого баланса должное как талантливому художнику и знатоку Гоголя) и упрекнуть его в том, что он спутал два адреса и осуждает Станиславского — постановщика «Мертвых душ» с позиций Мейерхольда и его эстетики. Что же, и эта мысль справедливая и не требует многих слов, чтобы с нею согласиться. Но Ермилову она нужна для того, чтобы расчистить поле действия, — вот тогда он останется один на один со Станиславским и выложит ему всю горькую правду. Горечь поначалу будет с примесью сладости. Признав гениальность своего оппонента, оценив окончательную и максимальную правдивость его искусства, он соберется с духом и скажет, что пролетарский зритель недоволен «Мертвыми душами» и он, Ермилов, очевидно, по полномочию этого зрителя, разделяет его недовольство.

Заручившись таким мандатом, он уже без обиняков пишет: «Вся напряженная страстность гоголевских “Мертвых душ”, весь трагизм этой великой поэмы, вся безвыходность тогдашней России, весь ужас идиотизма собственности, разновидности которого представлены в поэме, весь мучительный путь Гоголя — все это съедено, вытравлено, выхолощено в спектакле и вместо этого — музейная правильность костюмов, мундиров, мебели комнат, вещей…» В чем же причина этой катастрофы? Оказывается, в прекраснодушии МХАТ, в его терпимости, равно внимающей добру и злу, в его старой болезни дурной объективности — в черном искать белое. Забыв о восторгах, которые только что расточал, Ермилов пишет, что психологический натурализм отчаянно подводит МХАТ, смещая точку его зрения. Он не умеет срывать маски — и «*в этом неумении срывать маску вообще ахиллесова пята Художественного театра*». Далее следует цепь силлогизмов. Губернатор у Гоголя вышивает по тюлю и вместе с тем он разбойник. «Вышивание по тюлю, — замечает критик, — объективно есть не что иное, как социальная маска губернатора». (Бедняга губернатор — притворщик и водит нас за нос!) МХАТ же, со своим закоренелым благодушием, вместо того, чтобы сорвать эту маску, иронически обыгрывает ее, даже ею любуется, на этот счет предлагается такой {303} каламбур: МХАТ «вышивает целую сцену вышивания по тюлю». Это не значит, торопится добавить критик, что МХАТ любит губернатора, он посмеивается над ним. А надо не посмеиваться, а срывать маску. Далась Ермилову эта маска! Можно представить, какое чувство растерянности охватило Станиславского, если он прочитал эту статью, — как ему поступить с губернатором, про которого у Гоголя сказано, что он был большой добряк, как же превратить порося в карася…

Более всего Ермилова огорчало, что, не пожелав срывать маски, Станиславский не пренебрег человеческим началом в сатире Гоголя. Зачем очеловечивать этот зверинец, зачем вдаваться в оттенки этого безобразия? В признании возможности такой светотени есть уже амнистия и дух прощения. Рубите наотмашь, а не собирайте улики «за» и «против». И, приведя всем известные слова Пушкина, критик восклицает: «Не так уж она грустна, эта страшная Россия, в постановке Художественного театра; ведь все они, в сущности, “люди” — все эти Чичиковы». И этот, на взгляд Ермилова, ветхозаветный, с либеральным душком гуманизм есть результат общественной инертности Художественного театра и козней или профессиональной недобросовестности Булгакова — автора «слабенькой и безыдейной пьесы». Получается, что Булгаков ввел в искушение Станиславского и тот, по наивности, ему поддался, — очевидная нелепость для всех, кто знает историю спектакля. Спустя полвека мы обязаны спросить себя, кто же оказался прав перед судом истории — Ермилов или Станиславский? Ответ, мне кажется, не вызывает сомнений. Та модернизация Гоголя, которую навязывал Художественному театру его критик, вела к непростительному упрощению; в сущности, он предлагал учинить опеку над зрителем, приготовить для него отвар, удобный для глотания, сумму лозунгов, ходячую формулу, итог без процесса. Станиславский же с неизмеримо большим уважением относился к нашему зрителю начала тридцатых годов, он доверял его социальному опыту и критическому чувству, он вовлекал его в сферу действия поэмы и вместе с ним добывал конечное знание. Ермилов, не сводя концы с концами, упрекал Станиславского в музейности его постановки, а что он рекомендовал взамен? Тот же музей, но разрядом похуже — паноптикум разоблаченных уродов. Здесь был бы парад фигурантов, тогда как психологические этюды Станиславского на темы «Мертвых душ» должны были обличать зло, которое хоть и представляло точно обозначенную {304} эпоху, но не кончалось вместе с ней. Бессмертие этой сатиры в том и заключается, что она показывает *человеческие* пороки, это люди у последней черты низости и нравственного падения, но люди.

Еще несколько слов по поводу актерской игры как самоцели. Познакомившись со статьями Сахновского в «Советском искусстве» и «Вечерней Москве», опубликованными перед премьерой «Мертвых душ», Ермилов, несомненно, знал, что Станиславский задумал гоголевский спектакль как актерский и только актерский — никаких вспомогательных средств, поменьше музыки, минимум вещей, простейшая, даже скудная декорация, пустая сцена и в ее трехмерном пространстве актер, несущий на себе всю тяжесть игры. «Мертвые души» — самое последовательное в истории МХАТ отрицание режиссерского всевластия и идеи синтеза искусств. В чистом виде этот эксперимент не удался, аскетизм Станиславского не нашел поддержки у Симова, да и сам Константин Сергеевич в конце концов засомневался в своем бескомпромиссном лозунге — стол и два стула! Уж очень рискованно было ставить такой опыт в гоголевской инсценировке с ее насыщенным бытовым фоном. Но музейность как постановочный принцип он отрицал не менее решительно, чем критики. Актер — крупным планом, все остальное — только в меру необходимости! На этом основании придирчивый Ермилов сочинил теорию о двух опасностях в современном театре.

МХАТ он поместил на правом фланге. «Если у “левых” режиссеров, — писал Ермилов в той же статье, — самоцелью оказывалась и оказывается чисто *внешняя* сторона, физкультура, тело актера, гимнастика, блеск изобретательства, биомеханика, то МХАТ в “Мертвых душах” обнаружил ту же опасность, но в другом ее проявлении, опасность переживания как такового, опасность психологизма как *самоцели*, ставки на “внутреннюю”, “переживанческую” сторону актерского мастерства». И в том и в другом случае искусство замыкается в себе, служит как бы самоцелью для актера. Знакомые слова, где-то я уже читал что-то похожее. И вдруг из глубин памяти возникает театральный документ РАПП, принятый в декабре 1931 года с шумом и немалой рекламой как своего рода манифест на все времена, где скучно говорилось примерно то же самое об идеализме МХАТ. Психология для психологии! Замкнутый в себе процесс творчества! Душевный тренинг, и только! Сосредоточенность, напоминающая йогу и ее самосозерцание! Сплошная интроспекция с крохами отдачи! {305} Обычно находчивый Ермилов, на этот раз ничего своего не придумав, шел по готовому следу. Но слова эти после апреля 1932 года сильно поблекли и мало кого могли убедить. В самом деле, перечитайте вышедшую впоследствии книгу В. О. Топоркова «К. С. Станиславский на репетиции» — и вы узнаете, какие гигантские усилия на репетициях «Мертвых душ» потратил Константин Сергеевич, чтобы актеры МХАТ заговорили на языке Гоголя, чтобы открыть и прояснить смысл его поэмы, так что признать бесцельной и отрешенно-формальной внутреннюю технику актера, над которой работал Станиславский, просто бессовестно. А можно не читать книги Топоркова и восстановить в общих чертах картину старого спектакля, чтобы убедиться, как далеко продвинулись в понимании Гоголя актеры Художественного театра, не все в равной мере, но каждый по-своему. Что же остается от второй опасности, о которой оповестил Ермилов читателей газеты в феврале 1933 года?

Я присутствовал на докладе Андрея Белого во Всероскомдраме и помню, как удивился, когда на следующий день один из наших сотрудников принес в редакцию запись этого доклада в форме вполне доступной для чтения. Было не очень понятно, как можно перевести обрушившееся на нас явление стихии на язык логических понятий. Но рукопись лежала на столе, и для ее публикации нужно было только согласие Белого, он его охотно дал и, как мне теперь кажется, не сделал особых поправок, разве что выделил курсивом некоторые ударные места. Манера Белого на кафедре не раз описывалась в нашей мемуарной литературе. Я запомнил слова Марины Цветаевой: «… смесь магистра с фокусником, в двойном, тройном, четвертном танце: смыслов, слов, сюртучных ласточкиных фалд, ног, о, не ног! всего тела…» Сюртучных фалд во Всероскомдраме не было, мелькала крылатка замысловатого покроя, а танец был, как были и профессорская ученость и движения рук иллюзиониста, добывающего свои наблюдения и доказательства откуда-то из воздуха, из пустоты.

Поскольку я не делал собственных записей, я буду опираться на изложение доклада, опубликованное в газете. Поразив слушателей стремительной легкостью речи и абсолютным знанием предмета (нам неизвестно было, что всего только месяц назад была сдана в печать его фундаментальная книга о Гоголе), Белый не скрыл, что позиция у него непримиримо тенденциозная. Во всеуслышание он объявил, что, глядя на мхатовские «Мертвые души», {306} видел их только «сквозь воспоминания о “Ревизоре” Мейерхольда, гениально сумевшего извлечь из Гоголя *гоголин*, то есть тот живой фермент, который поднимает на недосягаемую художественную высоту Гоголя на театральных подмостках этого мастера»[[238]](#footnote-239). Эта заранее оговоренная предвзятость и у сочувствующих Белому слушателей вызвала настороженность: как будто после мейерхольдовского спектакля была установлена монополия на Гоголя и характер его трактовки; в искусстве такие приоритеты всегда опасны. Но в чем Белый не ошибся, так это в понимании отрицательного отношения Станиславского к искусству начала века в его символистской ветви и связанной с тем полемики с режиссерским театром, то есть с Мейерхольдом, и в некотором роде и с самим собой — таким, каким он был во времена «Драмы жизни» и «Жизни Человека». В своей книге Белый говорит, что Гоголь «дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего»[[239]](#footnote-240). Вот этого второго ветра, второй волны с ее реформированным и переосмысленным Гоголем в разных вариантах иррациональной эстетики, отвергающей, как нечто старомодное, реализм XIX века, Станиславский опасался и не скрывал своих опасений. Ему близок был Гоголь без символистской ретуши и росписи.

Голос Белого звучал вдохновенно. Он был тогда заметной фигурой в литературной жизни Москвы. Мы с интересом читали его мемуары, в которых отразилась целая полоса духовных исканий московской интеллигенции начала века, ее избранной академической и артистической среды. В кругах молодых филологов внимательно следили и за поэзией Белого, знали наизусть многие его стихи. Но, оригинальный поэт и мыслитель, с его трагическим чувством разрыва культур и смятенным сознанием «невнятиц бытия» (эта смутность и сдавленность чувствовалась и в инсценировке его романа «Петербург» на сцене МХАТ Второго), годился ли он в учителя? Горький, высоко ценивший Белого, не раз писал, что, поскольку он представляет {307} в русской литературе явление столь особое и замкнутое в себе, невозможно как-либо его повторять и следовать за ним и что такие попытки всегда кончаются плачевно. В письме Горького к Федину сказано совершенно недвусмысленно: «Белый — человек тонкой культуры, широко образованный, у него есть своя оригинальная тема, ее, пожалуй, другим языком и невозможно развивать, она требует именно того языка, тех хитросплетений, которые доступны и уместны только для Белого»[[240]](#footnote-241). Это писатель ни на кого не похожий, и таким его надо принимать. Тогда, во Всероскомдраме, в последний год жизни Белого, голос его гремел и атака его казалась неотразимой. Но впечатление это было обманчивое. Он, как и Мейерхольд, о чем я уже упоминал, предложил МХАТ план постановки Гоголя, который не был для Станиславского и его окружения ни в какой мере новостью. Я не знаю, как назвать эту ситуацию — абсурдной или конфузной? Выдающиеся люди, глубокие знатоки театра и Гоголя предлагают МХАТ в качестве панацеи то, что театр уже испробовал, примерял и так и этак и от чего наотрез отказался. Им кажется, что фантасмагория на темы «Мертвых душ» есть последнее слово в искусстве, его сегодняшний день; Станиславский же убежден, что условная техника и средства усиления постановочного и игрового эффекта — день вчерашний и что нет более важной задачи, чем вернуть театр к классической простоте, где для слияния актера и зрителя не нужны посредники и вспомогательные звенья.

Что же предложил Андрей Белый в поучение Художественному театру? Я остановлюсь на трех моментах. Изо всех сил доказывая, что Гоголь — это не Ибсен, что мрачную динамику чичиковских разъездов в МХАТ подменили серией медленно сменяющихся помещичьих кабинетов, Белый заступился за Гоголя, который и есть главный герой «Мертвых душ», не Чичиков, а именно он — его создатель; театр же по недосмотру утаил это от аудитории. А надо было дать ему слово, дать ему простор! («Как могло это быть интересным».) И, развивая свою мысль, Белый говорил: «Возможно же было во время оно вывести на сцену андреевского “некто в сером”, этого истукана с огромной свечой в руках. Почему же выпал Гоголь из текста мхатовских “Мертвых душ”?» Читаешь эти слова Белого с неловкостью — неужели он предполагал, что Станиславский, отдав свой талант Чехову, Ибсену и Гауптману, {308} не знал, как подступиться к Гоголю, и не мог додуматься до идеи авторского комментария, чтобы восполнить неизбежные потерн инсценировки и по части лирики и по части патетики? Странное заблуждение. Ведь после Андреева (кстати, нет никаких оснований предлагать аналогию между персонажем из пьесы «Жизнь Человека» и лицом от автора в инсценировке прозы) МХАТ еще ставил «Карамазовых» и «Воскресение», где щедро использовал прием авторского конферанса.

Значит, не из-за оплошности и недостатка воображения не было в «Мертвых душах» комментария Гоголя. Мы-то теперь знаем, что Булгаков еще в 1930 году написал роль Первого, что Сахновский вносил в нее поправки, что Леонидов поначалу горячо поощрял такую композицию пьесы и что Станиславский долго ее поддерживал, а потом, в разгар репетиций, решил Первого вымарать. Получается, что Белый напрасно укорял Константина Сергеевича в нечуткости к манере Гоголя — чего-то он недоглядел, что-то упустил. Нет, после долгих размышлений он решил, что вмешательство автора в свой текст, его отслоение, его отстранение — прием не раз уже использованный, даже надоевший, и что самое главное — прием публицистический, а не художественный, нарушающий гармонию пьесы, закон ее ансамбля.

Максимализм Станиславского разделяли далеко не все даже внутри театра. Не так давно, просматривая старые комплекты «Советского искусства», я нашел интервью с Немировичем-Данченко, возвратившимся из долгой заграничной поездки. Корреспондент газеты спросил его, как расценивает он последнюю постановку МХАТ — «Мертвые души», — начатую три года тому назад под его руководством. Владимир Иванович ответил, что «спектакль вышел не таким», каким он его задумывал. Он намерен был повторить опыт «Воскресения», «где Качалов говорил от лица Толстого» (как известно, роль эта принадлежала к числу лучших в репертуаре актера). «На этот раз Качалов должен был выступить от лица Гоголя — “Мертвые души” мыслились на сцене как поэма Гоголя, а не как комедия. И для этого нужно было, чтобы у Качалова были большие патетические куски. К сожалению, это не вышло — оттого ли, что это было невозможно, или не понравилась эта идея — не знаю»[[241]](#footnote-242). Я бы сказал, не вышло и по той и по другой причине: и потому, что не ужились два {309} начала — игровое и повествовательно-разъясняющее, идущая изнутри субъективность у героев Гоголя и стоящая над действием объективность «чужого дяди», по выражению Станиславского, — это во-первых; и, во-вторых, потому что само смешение этих приемов было не по духу Константину Сергеевичу, ему казалось, что авторский комментарий, узаконенный театром, — это признание бессилия актера, неспособности его своими средствами выразить идею Гоголя. Как видите, у темы автора в «Мертвых душах» была своя немалая история.

Очень досталось МХАТ тогда во Всероскомдраме за то, как умирал на сцене прокурор в одиннадцатой картине. Он свалился в одночасье от внезапного недуга, не дав нам понять, что «эта смерть — грозный факт аграрных волнений, начавшихся вокруг похождений Чичикова». Здесь Андрей Белый выступил в несвойственной ему роли социолога и раскритиковал режиссуру театра, не усмотревшую в скоропостижной кончине губернского чиновника символического значения, преддверия «близкой катастрофы, охватившей представителей правящей России перед лицом надвигающегося будущего». Не очень похоже на Белого, но это он. Горький был прав, когда говорил, что у Белого был свой язык хитросплетений, которым он владел с виртуозностью очень крупного поэта. Язык газеты был ему неудобен, и рядом с острыми наблюдениями появлялись прописи, не усложненные даже словесной вязью. Между тем Станиславский действительно придавал большое значение смерти прокурора. Но ее символику понимал не в таких всероссийских масштабах, не как знамение истории и наступающего возмездия. Его трактовка была не столько социологической, сколько психологической. Случай частный, но располагающий к размышлениям. Станиславский шел за Гоголем. А у него сказано, что авантюра Чичикова и тот переполох, который она вызвала в городе — всевозможные слухи, брожение умов, паника, — «больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того, ни с другого, умер». Что же произошло?

Случается, люди умирают от страха, но прокурор был напуган не более, чем все другие чиновники, и умер не потому, что боялся расправы и связанных с тем последствий. Он умер от простого усилия мысли, которое так пагубно отразилось на его организме: он привык думать в определенных категориях, принятых в городе N., а теперь {310} произошло нечто непостижимое, и эта тайна довела его до точки. В поэме прокурор умирает «пришедши домой» и погрузившись в свои мысли в одиночестве. На сцене это смерть публичная. Времени думать у прокурора нет, поначалу он отдает хозяйственные распоряжения Параше, потом, когда соберутся чиновники, участвует в общем разговоре. Наедине он успевает сказать всего несколько слов о каше, которая заварилась в губернии, и в растерянности крестится.

Начинается допрос Ноздрева (попугай, качаясь в кольце, возбужденно повторяет: «Ноздрев, Ноздрев!»), и юмор этой сцены, по Станиславскому, заключается в том, что чиновники принимают его вранье за чистую монету, совершенно всерьез; более того, чем нелепей его ложь, тем достоверней она им кажется. И когда прокурор робко задает самый невероятный вопрос: правда ли, что Чичиков переодетый Наполеон, — а Ноздрев, не смущаясь, отвечает: Наполеон, — в эту минуту чиновники застывают в неподвижности, и у самого доверчивого из них — прокурора — глаза лезут на лоб. Его физическая смерть наступит через минуту, после того, как жандармский полковник объявит о назначении в их губернию генерал-губернатора. Но не будь этого финала, прокурор все равно умер бы, потрясенный вестью, что знакомый ему Чичиков — бежавший из заточения Наполеон. Умер бы от удивления, от невероятности того, что стряслось. Что же ближе к Гоголю — символика Андрея Белого или конкретность Станиславского?

И третье замечание Андрея Белого — насчет музея на сцене МХАТ[[242]](#footnote-243). Он был недоволен стилизацией помещичьего быта, отделкой интерьеров, рисунком мебели, бальными туалетами дам, подражанием моде тридцатых годов прошлого века — в общем, всем антуражем николаевской России на ее губернском уровне. «В лесу этих музейных подробностей, — говорил Белый, — театр запутался». Но музейность, как мы знаем, вовсе не входила в задачу Станиславского. Да и не было ее в «Мертвых душах». Тот налет стилизации, который вызвал протест Андрея Белого, целиком относился к излишествам Симова; их убирал, хотя, возможно, до конца не убрал, Станиславский, никогда еще он не был так аскетичен в своих вкусах, как на этот раз. В поисках актерских решений он не придавал {311} сколько-нибудь серьезного значения декоративному фону. Не нужна нарядность! Не нужна парадность! Единственная парадная сцена в «Мертвых душах» — бал, и Станиславский пишет относительно этой сцены Сахновскому в феврале 1932 года: «Ничего не понимаю, неужели для всего бала делать новые фраки. Было решено так, что фраки берутся из “Горя от ума”. Причем участвующих в “Горе от ума” назначают теперь же и одевают в костюмы “Горе от ума”. Они же будут участвовать и в “Мертвых душах”. Я бы сделал так: отобрал наиболее светских, годных для бала в “Горе от ума”, заставил бы их померить фраки, кому годятся без переделки, тем пусть и останутся фраки без переделки. Другим же ушил [бы] и приладил, не обрезая материи и костюмов… Итак: отобрать и одеть лиц для бала “Горе от ума”. Они же будут одевать те же костюмы и для “Мертвых душ”. Если кому не хватит, сделать по рисункам Симова. Небольшую разницу в фасонах 20‑х и 30‑х годов никто не заметит»[[243]](#footnote-244). Вдумайтесь в эти строки — и вы поймете, как изменился Станиславский к годам старости. Дело ведь не только в том, что можно спутать моду двадцатых и тридцатых годов, — она на самом деле близкая. Дело в том, что грибоедовскую столицу и гоголевскую губернию можно представить в одном и том же наряде. Речь идет только о фраках. Но какое значение подобного рода частностям в зримом образе спектакля придавали в старом Художественном театре! Какая же здесь музейность?..

Прежде чем расстаться с Белым, поясню, что, не соглашаясь с его критикой в ее главных и общих чертах, я все же не могу не признать некоторых его замечаний. Он, например, говорил о заключительной сцене спектакля: «С легкой руки театра перечеркнуты десять лет творческих мук Гоголя над второй частью “Мертвых душ” для того, чтобы механически пристегнуть к финалу спектакля сцену с арестом и освобождением Чичикова». Неудачу финала не отрицали и видные деятели Художественного театра, среди них и П. А. Марков. Да и трудно было ее отрицать. В самом деле, следовало ли в интересах формальной завершенности инсценировки, в интересах ее симметрии так сближать концы и начала поэмы? Мы ведь только у старта — Чичиков поскользнулся, ловко улизнул от преследователей, и зло покатилось по России. Общеизвестно, что в первом томе «Мертвых душ» *нет итога*, окончательной {312} точки — впереди долгий путь. «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?» Ответа мы не услышим, чудным звоном заливаются колокольцы — безграничность пространства, безмерность времени. А в театре сроки сдвинуты, и Чичиков налегке, хотя и помятый жизнью, но не вкусивший всей ее горечи, я бы сказал — еще недозревший, произносит монолог «Покривил, покривил» и за тридцать тысяч покупает свободу. Если судить по правилам сюжетосложения драмы, как будто ни к чему не придерешься. Но какой ценой достигается эта уравновешенность в пределах пьесы? Тончайший ее механизм разлажен, и криминальная история — уличенный преступник и продажная власть — оказалась на первом месте. Для Гоголя этого куда как мало. Можно поспорить и еще кое с чем в мхатовских «Мертвых душах». Но об этом будет речь впереди.

## II. Портреты

Опять спрашиваю себя — перечитывал ли Станиславский Гоголя перед занятиями с актерами? И опять прихожу к мысли, что такого особого каждодневного штудирования он не признавал. В нем жили с детства запечатленные образы поэмы, теперь заново обновленные, и если он порой заглядывал в Собрание сочинений Гоголя, то только для того, чтобы уберечься от фактических неточностей. Какие-то второстепенные вещи, бытовые факты, фамилии и даты он иногда путал, но самая суть предмета, гоголевская стихия, гоголевская характерность, гоголевский юмор сохранили для него всю непосредственность и спустя многие десятилетия.

Как строил Станиславский свои занятия с актерами в «Мертвых душах»? Он исходил из законов естественного поведения *современного человека*, из логики его чувств, из норм и отклонений от норм в его поступках, из принятого им жизненного порядка. Это была основа, опирающаяся на выработанный к сегодняшнему дню психологический опыт, на ту фазу человеческой цивилизации, которую представляли мы, люди тридцатых годов XX века. Потом наступало время углубления этого опыта в ретроспекции, применительно к истории и условиям, предложенным Гоголем, к неповторимости его стилистики, к исключительности взятой им ситуации. Психологический тип помещика и чиновника в «Мертвых душах» давным-давно вымер {313} как некий социальный феномен, и вместе с тем след его остался. И какой заметный след! Чем иначе объяснить живучесть Чичиковых, Маниловых и Ноздревых в новой физической оболочке и старой сути. Зло изменило форму, силы его, как механизма управления, подорваны, но оно не сдает своих позиций. Гений Гоголя обращается и к нам, у него самые решительные намерения — такова была исходная нравственно-педагогическая идея Станиславского — постановщика «Мертвых душ».

А как же играли актеры? Как преломились в сознании каждого из них уроки Станиславского? По привычке обращаюсь к богатейшим фондам Музея Художественного театра и нахожу несколько не очень внушительных папок на интересующую меня тему. Только немногие из «стариков» МХАТ отдавали свои досуги писательству даже в эпистолярном жанре, кое-что попадается, но мало. Не вникая в конкретность, пользуясь шкалой оценок в пределах не более чем десятибалльной системы, писала об актерах современная критика. Источники скудные. Надо, очевидно, полагаться на свою память, но ей нужны точки отсчета, толчки для ассоциаций, данность зафиксированная, хотя бы в намеке. Как это трудно — «нажить непустоту», по известному совету Немировича-Данченко на репетициях «Трех сестер». Но надо пытаться…

### Тарханов

Серию портретов начну с М. М. Тарханова, с его Собакевича — самой заметной удачи мхатовских «Мертвых душ». Он был одним из столпов театра. Его смерть в 1948 году оплакивали русские актеры всех поколений. Для его учеников и почитателей это был день траура. Газета «Советское искусство» посвятила памяти Тарханова целую страницу, отмечая общенациональное значение его творчества. А что появилось с тех пор? Статья Н. М. Горчакова в «Ежегоднике МХТ», вышедшем в 1950 году, тридцать лет тому назад. А что было до того — одна маленькая, объемом в полтора листа, книжечка М. Б. Загорского, изданная в 1946 году в массовой библиотеке издательства «Искусство». Справедливо ли такое забвение? Ведь пятьдесят лет жизни русского театра связано с именем Тарханова: самое начало века и дебюты в глухой провинции, десятые годы и его роли в лучших антрепризах страны — в Киеве, Харькове, Казани, Саратове, наконец, двадцать шесть лет, {314} проведенные в Художественном театре, и такие незабываемые его работы, как Градобоев в «Горячем сердце», Лука в «На дне», Собакевич, булочник Семенов, — высшие художественные достижения актера, про которого в МХАТ говорили, что блеск и заразительность его игры — *явление природы*, которое нельзя подменить техникой и выучкой.

История Художественного театра никогда не была похожа на идиллию. За полгода до его открытия, в апреле 1898 года, Немирович-Данченко писал Чехову, что их театр, еще не родившись, «начинает возбуждать сильное… негодование императорского. Они там понимают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаблоном, признанными гениями и т. п.»[[244]](#footnote-245). Это была оппозиция сверху, со стороны правящей бюрократии в искусстве, обеспокоенной вызовом, брошенным новыми, революционными силами. Была еще оппозиция снизу — протестовал Охотный ряд и большой слой московского мещанства, защищая свои вкусы и свое искусство (включая сюда зубоскальство водевиля и все еще не вышедший из моды канкан) от «торопящей прогресс интеллигенции». «Московский листок» — газета, усердно читавшаяся замоскворецкими домовладельцами и чинами полиции, — по поводу первых спектаклей Художественного театра с насмешкой писал: «Математики все, а не актеры». Это была извечная вражда черни в пушкинско-блоковском значении этого слова к новым духовным ценностям. Потом, когда МХТ завоевал мировое признание, возник еще один оскорбительный миф — об его избранности и потому цеховой замкнутости: это, мол, высшие этажи искусства, академия, отделенная непроницаемой стеной от всей массы русских актеров.

На самом же деле Станиславский презирал олимпийство в искусстве и считал, что по исконному чувству демократизма Художественный театр есть плоть от плоти всего русского театра, его детище, одно из его ответвлений. Он создал свою систему творчества, студии и школы, но отвергал кастовость в любых ее формах и охотно приглашал в свой театр не только юных и начинающих, но и зрелых и искушенных, если находил у них черты сродства со своим искусством. Даже у великих «стариков» МХТ был опыт на стороне. Двадцатипятилетний Качалов пришел в МХТ после нескольких сезонов в Петербурге и в провинции, Леонидов тоже играл в провинции и в Москве у Корша и уже как известный актер, в тридцать лет, вступил в {315} труппу МХТ. Случай Тарханова особый, он стал актером Художественного театра на сорок пятом году жизни и сразу вошел в группу его лидеров. На юбилейном вечере в ЦДРИ 3 октября 1947 года, посвященном семидесятилетию Тарханова, тема его провинциальных сезонов сильно прозвучала в речи П. А. Маркова: «То, что вы начали в далекой провинции, то, что вы пережили весь этот тяжкий опыт, который формировал замечательный тип русского актера, то, что вы… глубоко, коренно узнали и горечь, и радость, и слезы, и страдания жизни, — это во многом сделало вас замечательным, своеобразным»[[245]](#footnote-246), во всех смыслах выдающимся актером, для которого народность была не умозрением, не только идеологическим понятием, а способом существования, воздухом, которым он дышал. Такой опыт русской провинциальной жизни нужен был МХАТ, ведь эта почва питала его поэзию, возвращала ее к первоисточникам.

В конце тридцатых годов Михаил Михайлович на встрече с группой молодежи в ВТО вспоминал, как в двадцать один год, бросив хорошо обеспечившую его службу в Коммерческом банке, выбрал скитальчество и нищенский быт дебютанта в провинциальном театре[[246]](#footnote-247). Тяжело, шаг за шагом поднимался он вверх по актерской лестнице, поначалу совмещая редкие выступления на сцене с обязанностями помощника режиссера, переписчика ролей, бутафора, рабочего. Потом, заслужив первое признание, он сгибался под тяжестью репертуара, занят был пять раз в неделю и всегда в разных ролях; как правило, больше одного-двух раз пьеса в сезоне не повторялась. По подсчетам Тарханова, с 1898 года (время его дебюта) по 1938 год (время публикации этих воспоминаний) он сыграл более восьмисот ролей, причем на мхатовские сезоны приходится самая малая часть этого массива. Картина, знакомая и по другим актерским мемуарам. Ее особенность в том, что, несмотря на все злоключения и превратности, Тарханов вспоминает свою молодость и первую зрелость с добрым чувством, называя годы своего кочевья по России «наукой жизни». Он менял города, и перед ним прошли сотни лиц мещанского, купеческого, офицерского, чиновного и духовного звания, учителя гимназий и железнодорожные служащие, земские фельдшера и мастеровые. И помните удивление и вопрос Горького по поводу булочника {316} Семенова из спектакля «В людях»: встречал ли актер этого булочника в жизни? Тарханов учился наблюдать и параллельно учился играть. Учителя у него были знаменитые на всю Россию — Орленев, Мамонт Дальский, братья Адельгейм, «непревзойденный король диалога» М. М. Петипа.

В те далекие годы определились некоторые черты его искусства, то резкое обозначение натуры, которое позже привлекло к нему внимание Станиславского; его гротеск шел от сути роли, и это обезоруживало Константина Сергеевича, он получал удовольствие от его игры, от *осмысленности* его гипербол. Сам про себя в конце тридцатых годов Тарханов говорил: «Я скучать на сцене не люблю. Если я соскучился, если я приличный человек и актер, я делаюсь неприличным актером, так как в себе не переношу одного элемента — равнодушия и скуки… А что я делаю? Я разбойничаю, как актер»[[247]](#footnote-248). «Разбойничать» он начал еще в молодости. На втором году службы в Рыбинске, в свой бенефис, он играл Градобоева в «Горячем сердце». Роль не самая выигрышная в комедии, хотя впоследствии и прославившая Тарханова в МХАТ. Но и в Рыбинске он не оплошал и вышел на сцену во втором акте с живым гусем под мышкой. Гусь визжал, публика выла от восторга — она поняла намек актера. Судья Ляпкин-Тяпкин, охотник по призванию, брал взятки борзыми щенками, хозяйственный городничий у Островского предпочитал хорошо упитанных гусей. Нельзя сказать про эту бенефисную выходку, что она отличалась тонким юмором. Но вещественная природа театра, его наглядная материальная суть требует порой и грубоватости, так сказать, осязаемости метафоры, что не раз признавал и Станиславский. Впоследствии к таким эксцентричностям Тарханов прибегал редко, но, чтобы побороть скуку, не останавливался и перед дерзостями.

Правда, в мхатовские времена он чаще обострял *смысл* роли, чем ее *видимость*; он не любил повторений, монотонности, уже установленных норм. Между тем он начал работать в МХАТ в период заграничных гастролей 1922 – 1924 годов и вынужден был выступать в ролях текущего репертуара; в этом дублировании — и тогда и позже — сразу обнаружилась самостоятельность взгляда актера. Он играл Фирса в «Вишневом саде» совсем в другой тональности, {317} чем Артем, жестче и печальней; это был Чехов в ином историческом измерении, прошедший уже полосу революций и войн. Несомненный интерес представляет тархановский Лука в «На дне». На этом стоит задержаться. От москвинской канонической трактовки он отличался очень заметно — и ощущением загадки, которая осталась у Луки где-то позади, и жаждой общения, и страхом перед одиночеством. Я не могу не привести слов Тарханова о Луке, которые открывают нам силу мысли актера и общие принципы его исканий в искусстве. «… Что его заставляет скитаться все время?.. Все время он от чего-то бежит, что-то в нем неблагополучно, его несет какая-то волна… Я беру разговор его с Актером. Таким коротким объяснением нельзя подействовать так на пьяницу Актера… Словами этого нельзя сделать, если нет страстности в самом. Найти себе какое-то оправдание. Я хоть тут что-то сделаю. А когда я один, у меня неспокойный дух… Он немножко боится один остаться. Его к людям тянет… Чтобы он был принят хоть каким-нибудь обществом… Я хочу сказать, что он какой-то опустошенный, он что-то потерял и что-то хочет наработать, с чем можно было бы жить. Он тоже ищет возрождения»[[248]](#footnote-249). Это была полемика не только брата с братом, Тарханова с Москвиным, это была полемика и с самим Горьким, который за несколько лет до того в статье «О пьесах» назвал Луку вредоносным утешителем; если он ищет чего-то на свете, так это «привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души». А тархановский Лука тянулся к людям, чтобы спасти себя. Вот на какой риск шел актер!

В «Мертвых душах» спорить ему было не с кем — с него начиналась история роли. Возможно, что в тех варварских переделках поэмы, о которых упоминал еще Гоголь и которые потом появились в изобилии, кто-то из видных актеров играл Собакевича, но театральная хроника не сохранила на этот счет никаких ценных сведений.

Как мало кто из современных актеров, Тарханов чувствовал природу гоголевского смеха, его земную, бытовую, локальную основу и ту невероятность, которая скрывается в гиперболе писателя, не в гофмановских туманностях, а в русском контексте. Познакомившись с инсценировкой Булгакова, он поначалу был в смятении, не потому, что она не понравилась ему, а потому, что это был экстракт, {318} конспект, концентрация смысла, а ему нужны были подробности. Как и все другие мхатовские актеры, игравшие в «Мертвых душах», он больше всего страдал оттого, что не находил *игрового эквивалента* гоголевским описаниям, зрелищной формы, необходимой и удобной для его реализма, переключения из сферы мысли в сферу пластики. Настойчивые указания в тексте поэмы по поводу медвежьего образа и повадки Собакевича не задели фантазию Тарханова до того времени, пока Сахновский не обратил его внимания на то, что Гоголь говорит о медведе, который «в лесу очень скор и ловок в своих движениях и в то же время сохраняет свою тяжелую, неуклюжую повадку. Я видел, что он это принял и это осталось у него для образа Собакевича»[[249]](#footnote-250). *Грация неуклюжести* запомнилась и нам, зрителям.

У него были сапоги, по размерам превосходящие все, что можно отыскать в современных фирменных магазинах «Богатырь». Во всяком случае, так казалось нам из зала. Медвежьи лапищи, притом, что сам медведь был средней величины и вполне вписывался в человеческую структуру. Поражала не физическая мощь Собакевича, хотя Чичиков болезненно вздрагивал, когда он, при первом знакомстве на вечеринке у губернатора, наступал ему на ногу. Поражала асимметрия его странной фигуры, как будто составленной из разных, плохо компонующихся кусков. И это грузное тело, по Гоголю, сколоченное с размаху, второпях топором, обладало звериной быстротой реакций, уследить за которыми было не просто. Я не стану описывать его внешность; она хорошо видна на фотографиях — круглое, скуластое лицо, начес на лбу, узкие свиные глазки под редкими бровями, глубокие морщины вокруг губ; порода кряжистая, возраст по тем временам уже не молодой, но еще цветущий — где-то под пятьдесят. Не запечатлена на фотографиях только улыбка Собакевича с многими ее значениями: иногда она презрительная, иногда вымученная, иногда прищуренно-хмурая, иногда чуть-чуть сладкая. Может быть, слишком много оттенков для грубой натуры Собакевича? Но ведь без искусства дифференциации, то есть разности, различности, различительности игра для аналитического таланта Тарханова теряла всякий смысл. Он говорил, что энтомолог простого муравья может описать в бесчисленном множестве состояний. А Собакевич, какой он ни есть жмот и небокоптитель, — человек. {319} Чем же актер хуже натуралиста, пусть он смотрит, внимательно всматривается и много чего найдет.

Собакевич появлялся на сцене три раза, и у каждой из наших встреч с ним, неравноценных по назначению, был свой сюжет. Первую встречу можно озаглавить — *знакомство* с Чичиковым. По каким-то своим надобностям попав в город, Собакевич, как лицо заметное среди местных тузов, оказывается на вечеринке у губернатора, куда затесался и Чичиков; они знакомятся, беседуют и не склонный к гостеприимству помещик приглашает заезжего гостя. Вторая встреча целиком отдана *торговле* — это центральная сцена в роли Собакевича, где происходит поединок двух мошенников, в трактовке театра натур родственных, хотя все у них разное: один — прижимистый и преуспевший хозяин, гнущий свою линию без особых затей, другой — предприимчивый авантюрист, с некоторой романтической жилкой. И третья встреча — на балу, с ее темами *подстрекательства* Собакевича и его поспешного *бегства* в момент начавшейся паники.

Первая сцена доставила Тарханову немало хлопот. Он и сам привык ничего не делать в театре, не добравшись до корней случившегося. А в МХАТ наука логики, связи причин и следствий, обязательной преемственности и непрерывности была доведена до степени культа. Допускались, правда, в необходимых случаях внезапность и крутые немотивированные повороты, тот принцип монтажа по несходству, который все больше завоевывал права в тогда еще только заговорившем кинематографе. Но какие же могли быть исключительные обстоятельства для первой беседы Собакевича с Чичиковым? Вспомним, как все изложено в поэме и как на сцене.

У Гоголя эта беседа происходит уже в имении Собакевича. После томительной паузы, не зная, с чего начать разговор, Чичиков берет светский тон и рассказывает, как приятно провел вечер у председателя палаты, где добрым словом был помянут и Собакевич. В ответ следует неожиданный афронт: бесцеремонный хозяин, не жалея яда, дает свою аттестацию городским чиновникам — все они, в отдельности и скопом, жулики и христопродавцы. Чичиков несколько смущен злоязычием и грубостью Собакевича, но этот ушат грязи ничуть не отражается на их деловых отношениях, и далее наступает очередь коммерции. А в театре все происходит по-другому. На вечеринке губернатор знакомит Чичикова с Маниловым, они обмениваются любезностями, идет деликатнейший разговор с таким расточительством {320} сахара, что Чичиков не поспевает за Маниловым. А затем к Чичикову подходит Собакевич и без всякого посредничества представляется сам. Чичиков с готовой улыбкой (еще не прошел дурман маниловских слов), с восхищением говорит о достоинствах местного общества и выслушивает негодующие отзывы Собакевича, несколько даже укоризненные, — как так заезжий человек не распознал этих душегубов, этих Гог и Магог, обосновавшихся у них в губернии.

Надо сказать, что сцена эта была и с позиций театра несколько рискованной, ведь ей ничего не предшествовало, и рядом, всего в нескольких шагах, в зоне видимости и слышимости, расположились губернатор и его чиновники. Вот вам условность театра, без которой не мог обойтись Станиславский, — время здесь исчислялось по другим законам, не плавным течением быта, а его разломами и перемонтировкой. Тарханов был в некотором замешательстве: зачем Собакевич подошел к Чичикову, зачем он перед незнакомым человеком с первого слова позорит всю губернию, зачем он, бирюк, скопидом и домосед, зовет к себе в гости этого столичного любезника во фраке по последней петербургской моде? И Тарханов спрашивал себя: может быть, этот медведь средней величины в образе человека тоже обуреваем какими-то страстями? Ведь говорил же о нем Станиславский: «Собакевич кокетничает, что у него все самое лучшее, не то что у кого-нибудь из чиновников или помещиков»[[250]](#footnote-251). Может быть, отсюда его злопыхательство и фронда (хотя смысл этого слова ему неизвестен). Итак, первое открытие Тарханова заключалось в том, что он нашел у монстра Собакевича мотив честолюбия, понял его потребность покрасоваться, держаться на виду. Недаром он единственный из помещиков (до скандала с Ноздревым) присутствует на балу у губернатора.

Второе появление Собакевича гораздо более длительное — у себя дома он принимает Чичикова, и там идет отчаянный торг, по всем правилам купли и продажи, независимо от предмета сделки. Начинается сцена несколько нескладно: Собакевич, указывая на портреты, развешанные на стене в его гостиной, дает пояснения, упиваясь звучностью имен греческих полководцев — Маврокордато, Колокотрони, Канари, — какая-то мелодия, все округлые звуки и каждый слог сам по себе! Вкусы коллекционера, несмотря на то, что в его собрании оказался и «наш, худенький» {321} Багратион, вполне определенно указывают на его пристрастие к недавним событиям греческой истории. Чичиков же отвечает ссылкой на древнюю римскую монархию, которая здесь совсем ни при чем. Даже мизерное образование Павла Ивановича не может позволить ему такой путаницы. Но никто не заметит этой несуразицы, поскольку Чичикову нужен любой повод, чтобы перейти к законоположениям Российской империи, где мертвые ревизские души числятся живыми, пока их смерть не установлена в государственном порядке, а это обременительно для душевладельцев, которые должны платить подати «как бы за живой предмет». Момент важный для Тарханова. В поэме торг происходит не вдруг, хозяин и гость хорошенько присмотрелись друг к другу прежде, чем возникла их афера; в театре Чичиков едва успевает в своей осмотрительной, с чиновничьими завитушками, манере намекнуть, чего, собственно, ему нужно — только намекнуть, — как в диалог вступает Собакевич.

Несмотря на необычность предмета покупки, на фантастичность негоции Чичикова, реакция у Собакевича незамедлительная. «Вам нужно мертвых душ?» — спрашивает он как ни в чем не бывало своим отрывистым, лающим голосом (спустя много лет в опере Р. Щедрина «Мертвые души» партии Собакевича будут вторить контрабасы и контрафагот — это его характерность в музыке). В лице у него нет удивления, как будто всю жизнь он торговал мертвецами, как будто речь идет о пшенице или пеньке! Нельзя сказать, что спокойствие дается ему даром, он взволнован, не каждый день случаются такие оказии, любопытство его задето до чрезвычайности. Но ведь он кулак и делец, и зачем ему загадки, разве только для того, чтобы не упустить своего, чтобы сорвать посланный ему судьбой куш. Умнейший Тарханов сделал своего Собакевича умным мошенником, может быть, с некоторым превышением по сравнению с первоисточником. Тем очевидней злокозненность его ума: философия этого гоголевского помещика доступна и универсальна — все продается и покупается, в том числе «не осязаемый чувствами звук», если есть на то покупатель. Но покупатель на этот раз твердый орешек. Преимущество Чичикова перед Собакевичем в мхатовском спектакле в том, что покупатель хладнокровен, а продавец горячится и выходит из себя.

И вот начинается единственная в своем роде дуэль двух мошенников. Я не знаю, какой это был театр — режиссерский или актерский. От Станиславского был ритм сцены, {322} идущей все время крещендо, и неслыханная смысловая нагрузка в каждом слове, от актеров — азарт игры у Тарханова и терпение у Топоркова. Спор разгорается. Чичиков все время держится на почве реальности, на почве трезвомыслия — он покупает нечто невесомое, какие-то фантомы, у которых нет рыночной цены. Логика у Собакевича другая: раз есть спрос — значит, есть цена. В игре у Тарханова были две стадии. Сперва он ведет себя как барышник, который сбывает с рук негодную лошадь и заламывает ни с чем не сообразную цену, зная, что такая тактика взвинчивания, при всех последующих уступках, пойдет ему на пользу. Куда девались его лень и позевывание, — он, рассудительный небокоптитель, приходит в ажитацию. А потом его так захватывает стихия торга, что, человек азартный, он забывает о призрачности своего предприятия и искренне верит, что таких людей, как плотник Пробка Степан или каретник Михеев, хоть они и покойники, надо ценить на вес золота. Конечно, он низкопробный плут, но какая-то струна у него задета и звенит, — хоть минуту, а звенит.

«Но позвольте, — говорит ему Чичиков. — Зачем вы перечисляете все их качества? Ведь это все народ мертвый». И он (в ремарке сказано: «одумавшись») отвечает: «Да, конечно, мертвые…» — и, после короткой паузы, продолжает: «Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Разве это люди…» Этот Собакевич держится плохого мнения не только о тех, кто с ним рядом, он плохого мнения вообще о роде человеческом, на его взгляд — мелкокостном, слабогрудом, тщедушном, испорченном городской жизнью, европейской модой, влиянием француза, который обдерет кота и подаст на стол вместо зайца. У него есть своя непререкаемая «позиция жизни», и ему, как вятскому битюгу, на которого, как замечает Чичиков, он похож со спины, противна всякая цивилизация, даже в ее зачаточных формах, дошедших до него. Есть в его варианте только один надежный способ расквитаться с нелюбезным ему человечеством: объегорить всякого и каждого, каким бы он сам ни был жуликом. Собакевич, осклабившись, иногда шутит, а он бестия — так называет его Гоголь. А бестия — слово латинское, и значит оно — зверь. Так что этот медведь средней величины на самом деле шутить не любит. На Чичикове он срывается и в конце сцены говорит о нем, обращаясь к публике под занавес: «Мошенник». И все-таки ему удается хоть в малом, в самом мелком пройдошестве, {323} перехитрить этого мошенника, превратив в купчей крепости мертвую бабу в мертвого мужика. Какой же это бытовой Гоголь, если такие страсти разыгрываются вокруг совершеннейшей пустоты и предметом жульничества служит торговля призраками. Игра Тарханова в этой сцене, на мой взгляд, принадлежит к числу высших достижений театральной культуры последнего полувека.

В третий раз Собакевич появляется в десятой картине («Ужин»). Желчный человек, даже меланхолик у Гоголя — у Тарханова он здесь озорник и затейник. Резвясь в своем медвежьем стиле, он обращается к Чичикову с язвительным вопросом: почему он скрытничает и не рассказывает собравшимся подробно о своих покупках? И не без риска для себя хвастает, каких работников он продал новому херсонскому помещику. Зачем-то ему нужна такая встряска нервов! Происходит небольшая заминка. Чиновники хорошо знают славного мастера каретника Михеева, о смерти которого Собакевич говорил председателю. И председатель растерянно спрашивает: как же так, «вы ведь мне сказывали, что он умер?» Ничуть не смутившись, насмешник объясняет, что умер другой Михеев, брат каретника. Ситуация знакомая, как в «Ревизоре» другой «Юрий Милославский»! А дальше он уже не врет, не без сарказма убеждая гостей губернатора, что народ, который он продал Чичикову, отменно тихий и бунтов устраивать не будет. За это можно быть спокойным… Все слушают разиня рот, а он ехидничает и развлекается. Это новая стать Собакевича — озорство. Чествование Чичикова продолжается до того момента, пока в зал шумно не ворвется Ноздрев. Паника, нечто вроде немой сцены, и пантомима ухода Собакевича: он старается улизнуть незаметно, лица его не видно, он пробирается бочком, бочком, играет только его могучая битюжья спина — счет времени идет в микровеличинах. Столько было фанаберии и такое конфузное бегство!

### Москвин

Со дня премьеры «Мертвых душ» до семидесятилетия Станиславского прошло немногим больше месяца. Это был месяц триумфа; приветствия приходили с разных концов света, надо было всем отвечать, что он и делал с возможной обстоятельностью. Старость Станиславского была покоряюще красивой. Помните, как в почтительном письме {324} Горький назвал его тогда «красавец-человек». Но состояние его духа было не совсем праздничным. О приближении старости Константин Сергеевич стал думать очень рано. В черновых рукописях книги «Моя жизнь в искусстве» последний раздел назывался «Артистическая старость» (в окончательной редакции он озаглавлен «Артистическая зрелость»). Датируется этот раздел рукописи 1925 годом, а события, в нем описанные, начинаются в памятное лето в Финляндии, то есть в момент кризиса, переоценки прошлого и сознания необходимости перемен в психологии и технике творчества актера. Было это в 1906 году, и, хотя Станиславскому исполнилось только сорок три года, он считал себя немолодым человеком: одну жизнь он прожил, начиналась другая, и он принял зрелость за старость. Теперь для обремененного годами и недугами Станиславского старость была уже не абстракцией, не обозначением суммы опыта, не концом какого-то жизненного цикла перед началом другого, она была постоянно напоминающей о себе очевидностью.

Интуиция Станиславского редко его обманывала. Он ценил талант И. М. Кудрявцева (сыгравшего в МХАТ до обидного мало, всего несколько ролей) и был с ним откровенен, как редко с кем. Как раз в те январские дни 1933 года, после одной из репетиций «Талантов и поклонников», Станиславский попросил Кудрявцева остаться и с глазу на глаз ошеломил его вопросом, что, по его мнению, он должен делать теперь, когда кончилась юбилейная сутолока: «Может быть (это между нами), мне нужно подать в отставку?» «Меня останавливает одно — а как же вы тогда, — я-то найду себе работу, я буду работать в кино (!), в каком-нибудь другом театре, — а вы? Те, которые хотели бы со мной работать? Что думает труппа? Я ничего не знаю. Какое настроение в театре?»[[251]](#footnote-252) Кудрявцев пишет, что он был потрясен тем, что Константин Сергеевич доверил ему свою муку, которая не оставила его и в момент празднества и выражения всеобщей любви и преданности. Возможно, что одной из причин этих душевных терзаний Станиславского были ожесточенные нападки критики на его «Мертвые души». Но в общем счете эти нападки были только частностью. К успеху он тогда уже относился как к бренности. Его угнетала мысль, что он живет в том ритме, как прежде, а надо жить теперь по-другому. {325} Дел у него было по горло: он репетировал «Таланты и поклонники» и «Севильского цирюльника», его увлек проект создания Театральной академии, он просил Горького помочь ему в работе над книгой, которая была уже «трижды сделана» и все еще недоделана, и т. д. Он знал, что медлить ему нельзя.

В старости Станиславского помимо красоты была и тревога, помимо покоя и мудрости — неотвязчивые мысли о прожитой жизни, о людях театра, за чью судьбу он был в ответе. В 1936 году в санатории «Барвиха» Качалов записал слова Станиславского, звучащие как исповедь: «К. С. сегодня сказал: “Я часто упрекаю себя за то, что, наверное, я на многих не обратил должного внимания, многих недооценил, многим не помог как следует вскрыться и проявиться вовсю. Не думаю, чтобы я мог совсем не заметить или проморгать, не признать какое-либо исключительное, крупное, яркое дарование — вроде Качалова, Москвина, Леонидова. Но все-таки меня беспокоит и удручает, что к целому ряду настоящих дарований я относился без должного внимания”»[[252]](#footnote-253). Следуют имена и примеры, в данном случае для нас не так важные. Гораздо существенней понять предмет тревоги Станиславского на исходе жизни. У него не было того страха смерти, который преследовал Толстого, о чем когда-то интересно рассуждал Плеханов, говоря, что для великого писателя не было «ничего утешительного в христианской мысли о бессмертии души: *ему нужно было бессмертие тела*»[[253]](#footnote-254). Языческое сознание его единства с природой ничуть не облегчало Толстому ужаса перед тем, что он должен раствориться в природе, исчезнуть в ней. Для Станиславского страх смерти в его последние годы — это прежде всего страдание от незавершенности его дела, это вина неисполненного долга. И не для того ли он обратился к «Мертвым душам», чтобы великие «старики» Художественного театра могли сказать свое слово в новую эпоху. В первую очередь это относилось к Москвину, которому он поручил роль Ноздрева.

В фондах Музея Художественного театра есть заслуживающая внимания запись Н. Д. Телешова (тогдашнего директора Музея), сделанная 17 июня 1944 года. В ней говорится: «Актер Малого театра Скуратов рассказал мне сегодня про И. Москвина в связи с его юбилеем — 70‑летием, {326} которое мы будем завтра торжественно отмечать». Из рассказа этого старого актера следовало, что Немирович-Данченко два раза приглашал своего ученика по Филармоническому училищу в Художественный театр в 1897 году. В первый раз Иван Михайлович не знал, как ему поступить: он служил у Корша на маленьких ролях и не решался поменять скромную синичку на журавля в небе (дело новое, может провалиться, и я «останусь на бобах»). Тогда Немирович-Данченко заручился письмом от Корша, что, если новый театр потерпит неудачу («в случае прогара»), антрепренер возьмет его обратно в свою труппу. Гарантия была надежная, и Иван Михайлович стал актером МХТ. Почему он боялся риска? Он просто не знал своих возможностей и не представлял размаха нового дела (пугавшего его своей нетрадиционностью) и того места, которое ему там уготовано. А потом был «Царь Федор». Телешов пишет: «В вечер открытия Художественного театра Москвин, бывший для московской публики полным нулем, так захватил всех своей игрой, что на другой день проснулся почти знаменитостью»[[254]](#footnote-255). *Почти* можно отбросить — первая мхатовская роль принесла ему мировую славу.

В огромной почте Москвина есть письмо к нему М. П. Лилиной, написанное 16 мая 1942 года. МХАТ был тогда в эвакуации в Саратове, и Москвин — кажется, без особой подготовки — вернулся к своей старой роли. Саратовский «Царь Федор» произвел сильное впечатление на многих в труппе, весть дошла до Лилиной, и она сразу откликнулась: «Хочу поздравить Вас от всей души с Вашим громадным успехом в роли царя Федора. … Была счастлива за Вас и за Константина Сергеевича, мне чудится, что Вы осуществили его мечты, то есть “*бессознательное* через *сознательное*”. Восторг был вызван Вашей *гениальной интуицией*, которая вливалась в *путь*, проложенный многолетним сознанием; ведь Вы эту роль играете 44 года. У другого актера *не* толка Станиславского она обросла бы *позорными* штампами, а Вы после 44 лет сумели в ней заново *творить*. Вот что *замечательно*»[[255]](#footnote-256). Я думаю, что Москвин чрезвычайно дорожил этим признанием Лилиной, в нем как бы звучал голос Константина Сергеевича, умершего четыре года назад. Уроки его не были забыты, школа {327} его продолжала жить. К числу этих уроков можно отнести и длившиеся два года репетиции «Мертвых душ».

В конце двадцатых — начале тридцатых годов Москвин играл не так часто, как он бы того хотел и как мог. Сезон 1925/26 года был для него щедрым — сразу две такие знаменитые роли, как Пугачев в пьесе Тренева и Хлынов с его сатирой разрушительной силы. Потом за шесть лет до Ноздрева у него, в сущности, была одна роль Червакова в «Унтиловске» Леонова. И, репетируя с Москвиным «Мертвые души», Станиславский старался возместить эти пустые сезоны, дать ему вволю поиграть, *не повторяя себя* и помня, что мир безобразия у Гоголя мало чем похож на «хлыновские стихии». У Островского, при всей гениальной остроте социального гротеска Москвина, события отодвинуты в историю; хлыновщина — одна из ярчайших масок «темного царства», и МХАТ за ее блажью и оскорбительным шутовством — вместе со скукой от вседозволенности — разглядел комедию истинной и мнимой власти в уездной России, относящейся примерно к тому же времени, что и действие «Мертвых душ». Но у хлыновщины не было продолжения — ухарство пьяных зубров, оригиналов и самодуров, вроде лесковского купца из «Чертогона», осталось где-то далеко позади, в дистанциях, отмеренных десятилетиями. А о Ноздреве Станиславский судил по Гоголю: «Ноздрев еще долго не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане, но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком». Вот с какой поправкой шли репетиции «Мертвых душ», при том, что кафтан у Ноздрева остался его собственный, а бессмертные черты «человека без узды» не расплылись, не состарились…

Уже с первых встреч с Константином Сергеевичем намечается тема «сладкой жизни», которую позже Москвин изложит так: Ноздрев «все делает для того, чтобы его собственная жизнь была сладкой, беззаботной. Он из всех пустяков хочет извлечь пользу. Тут сорвать, там сорвать, только бы мне сладко жилось». И завершает свои признания: «В таком сквозном действии можно дойти до геркулесовых столпов. И Ноздрев до них доходит»[[256]](#footnote-257). Станиславский вносит в эту схему исправления, она кажется ему слишком рациональной: Ноздрев — человек инстинкта и бесконтрольного действия. Конечно, он ищет «сладкую {328} жизнь», но не принадлежит к породе приобретателей и накопителей, как почти все другие гоголевские помещики и чиновники. Он транжир, мот, прежде всего игрок, и притом нерасчетливый, хотя и плутует в картах и шашках. Он, действительно, доходит до геркулесовых столпов хвастовства и бурбонства, но не по ступеням логики. Станиславский двигает его в сторону бессознательного и настаивает на том, чтобы роль не состояла из одних эксцессов. Напротив, как это ни парадоксально, ей необходимо спокойствие. В книге записей помощника режиссера за 6 марта 1932 года читаем: «Репетировали всю картину у Ноздрева с остановками. Добивались простоты и минимального нажима». Несколько позже — запись замечаний Станиславского на репетиции 9 июня 1932 года: «Не играть пьяного, не топтаться на сцене, получается старческая походка. Не сажать Чичикова на колени — не оправдано. Мазурка с Чичиковым — не оправдана». Как же так, спокойствие при кураже Ноздрева?

Объяснение этой кажущейся несообразности надо искать прежде всего в педагогической идее Станиславского. Он держался того мнения, что таланты, даже такого масштаба, как Москвин, должны не только постоянно тренировать себя и развивать свое умение, они должны от чего-то нажитого отказываться, должны *разучиваться*, чтобы продолжать учиться; процесс этот бесконечен, и когда иссякает энергия самоотрицания, падает и энергия творчества. Закон этот более или менее известный, но существенный в данном случае. Я убежден, что роль Ноздрева досталась Москвину для такой переориентации, для того, чтобы в похожести найти различие. Но и по содержанию в ноздревской буре надо было уловить минуту затишья. Театр вовсе не собирался превратить его в трезвенника и вегетарианца. Все ноздревское должно остаться при Ноздреве, но режиссура обращает внимание актера, что Ноздрев — компанейский человек, сама бойкость и подвижность — в разгар скандала в городе уединяется на целых четыре дня и в добровольном заточении подбирает «из нескольких десятков дюжин карт» одну талию, которая будет верно ему служить за игорным столом. Неожиданная краска! Не значит ли это, что помимо трепыхания Ноздреву свойственна и некоторая усидчивость? Да, он человек неуправляемый, без тормозов, но играть надо без перехлеста: в самой его природе есть гротеск — его и надо угадывать, ничуть не форсируя ни жеста, ни звука; больше легкости, меньше напряжения!

{329} В одиннадцатой картине, где собрались губернские власти, идет допрос Ноздрева как лица причастного к авантюре Чичикова: что за притча эти мертвые души? Ноздрев обычно задает тон в разговоре, здесь он ответчик. Город охвачен паникой, слухи самые неправдоподобные. Может быть, этот в высшей степени ненадежный человек даст хоть какую-нибудь ниточку для разгадки? С первой фразы выясняется, что в предприятии Чичикова нет никакой логики; у Ноздрева на этот счет нет сомнений. Значит, это область невероятного, и фантазии за гранью фактов есть где разгуляться. Ноздрев во всех случаях врет легко, не стесняя себя выдумкой, но в начале диалога от него не требуется даже лжи, ему не нужны свои слова, он повторяет чужие, как попугай (который, как я уже писал, качается в кольце тут же на сцене). «Не шпион ли Чичиков?» — «Шпион». «А не делатель ли он фальшивых бумажек?» — «Делатель». Они ведущие, он ведомый, как эхо повторяющий первичный звук. Потом пойдут подробности и Ноздрев даст себе волю, скажет и про Чичикова в школе, и про его опечатанный дом фальшивомонетчика-миллионера, и про венчание губернаторской дочки, и про попа Сидора и т. д. И так будет врать, пока не зайдет разговор о Наполеоне, который коварно пробирается по России под личиной Чичикова; вот уж действительно геркулесовы столпы и театр абсурда!

Как же ему вести себя в такую ошеломляющую минуту? Когда Ноздрев рассказывал про ярмарку, про свои кутежи и проигрыши, он горячился, теперь, когда чиновники заметались от потрясения и потом застыли в состоянии шока (еще одна немая сцена, хотя и мгновенная), он, по контрасту, грозно спокоен, ноздревский балаган прорывается в одном резком движении. Не верите?! Я вам докажу! — и он напяливает на себя обыкновенную форменную казенную шляпу на манер наполеоновской треуголки и свирепо смотрит на мир из-под ее полей. Смешно, по-клоунски нелепо и немножко жутко. Станиславский на репетициях ему внушал: «Отвечать на все вопросы без заминки, без пауз, без сомнений, без полутонов» (9 июня 1932 г.). И он отвечал уверенно, с чувством превосходства — что они, председатели, прокуроры, полицеймейстеры, по сравнению с ним, для которого во всей этой адской суете нет загадок? Он может поиграть на их нервах! Ноздрев, при всем его простодушии у Москвина (а наивность была в его игре), понимает, что он не последнее лицо в этой сцене, и чем меньше суеты в его движениях, тем {330} больше выигрыш. И еще одно важное свидетельство на тему о спокойной краске скандалиста Ноздрева. На этот раз — В. Г. Сахновского. «Константин Сергеевич, много занимавшийся сценами Ноздрева и сам иногда великолепно показывавший Ноздрева, на репетициях переводил все ноздревские сцены у Ивана Михайловича в план полнейшего спокойствия. И вот тогда Москвин нашел этот прищуренный глаз, движение руки к усам и к бакенам и низкие нотки в голосе»[[257]](#footnote-258). Иными словами, нашел маску и ритм, замедляющие действие, не располагающие к сплошной экспрессии.

Однако переутишить Ноздрева тоже нельзя. Москвин задавал себе вопрос — почему губернские чиновники, зная о пьяных бесчинствах «человека-дряни», о его взбалмошном и непредсказуемом поведении, о его опасном вранье, о его нечистой игре, не только допускают Ноздрева в свою среду, но и садятся с ним, едва ли не профессиональным шулером, за карточный стол? Что это? Сословная солидарность? Терпимость к грешкам ближних? Сила давно установившейся привычки? Ни то, ни другое, ни третье — отвечает Москвин. Суть в том, что не только Ноздреву нужны партнеры, но и они в нем нуждаются. Город N. испытывает потребность в таком возмутителе спокойствия, в скудное течение жизни города врывается скандал. Причем не скандал Чичикова с тайной его покупок, которые грозят неведомо какой катастрофой. А скандал, если так можно выразиться, в пределах житейских норм: учинил драку на ярмарке и сам на том пострадал, зато высек помещика Максимова розгами в пьяном виде. Хроника уголовная, но в пределах рядового полицейского протокола, происшествие чисто местного значения, но *происшествие*, на которое так падки Макдональды Карловичи и Сысои Пафнутьевичи и их жены. Скучно жить в гоголевском городе, и ноздревские подвиги заполняют эту зияющую пустоту. Сплетни, страсти, мифы; извечная тоска небокоптителя по сюжету с острой приправой. Так, по многим дошедшим до нас данным, думал Москвин, и режиссура с коррективами приняла его план. В записях Сахновского говорится, что Ноздрев в первом своем выходе на сцену приносит с собой «атмосферу кутежа и ярмарки».

Он появляется в конце второй картины. Мизансцена делится на три части: в левом углу за столом чиновники с картами в руках, в игре у них перерыв, в правом углу {331} расположился Чичиков на полосатом диване, в центре — губернатор. Поднявшись из-за карточного стола, он встречает Ноздрева — позднего гостя, явившегося на вечеринку с зятем Мижуевым («оба явно выпивши» — сказано в ремарке у Булгакова); Ноздрев — еще неостывший, взмыленный от ярмарочных баталий, откуда пожаловал прямо сюда, в губернаторские апартаменты; проигрыш и потасовка нисколько на него не подействовали. Его ненаигранное веселье — физиологического порядка, это функция здоровой плоти, хорошего пищеварения. Его энергия бьет через край, он человек публичный и воодушевляется, когда видит перед собой аудиторию. Но монолог срывается. Председатель палаты, посмотрев на него, насмешливо замечает: «Один бакенбард у тебя меньше другого». Ноздрев спешит к зеркалу, чтобы в том удостовериться, и в своей веселой манере соглашается: да, действительно, меньше! Ему не жаль своего бакенбарда — так даже занятней, это не потеря, это трофей, добытый на ярмарке. В эту минуту его знакомят с Чичиковым, новые лица ему всегда интересны: новые возможности для куража, для игры, для обмана. Начинается абракадабра и, так сказать, первое завихрение. Растерянному Чичикову, о существовании которого Ноздрев только что узнал, он, не смущаясь, говорит, что все утро прождал его на ярмарке, а он, этакий свинтус, не явился. Здравомыслящий Чичиков его не понимает — что за шутки! Тем временем Ноздрев все больше входит в раж, и его ничем не удержать. Фантазия его разыгралась, теперь он брат Хлестакову, но там были послы и курьеры, а здесь пьяный кутеж с семнадцатью бутылками шампанского.

Такой была наша первая встреча с Москвиным в «Мертвых душах». Он много колдовал над своей внешностью. Альбом с агинскими рисунками, самыми достоверными, на взгляд Н. С. Лескова, служил ему хорошим пособием. Но он мало что в нем почерпнул. У Агина в большой серии (тринадцать рисунков), посвященной Ноздреву, он встрепанный, взъерошенный, неприбранный, кое-как, наспех одетый, а у Москвина он поаккуратней, в ловко скроенной венгерке, в высоких сапогах, подтянутый, складный, при своей приземистости. Разве мог позволить себе Москвин, в пятьдесят восемь лет играя тридцатипятилетнего Ноздрева, распуститься и не выползать из халата? Да и глаза у него другие — на рисунках Агина они удивительно пустые, чего-то выжидающие, без определенного выражения, а у Москвина они озорные, с усмешкой, с {332} прищуром, — черт знает что он сейчас выкинет! Актер посматривал в альбом и все переиначивал на свой вкус — модель оказалась с обратным знаком. И жесты у него были свои, их было немного, куда меньше, чем у Агина, два‑три, но очень заметные и сразу запоминающиеся. Недаром П. А. Марков в докладе на вечере Москвина (в Клубе мастеров искусств 3 апреля 1935 года) назвал его игру в последних по тому времени ролях неподробной, экономной, с обязательной характерностью, не допускающей повторения. И привел слова Ивана Михайловича: «Я не хочу, чтобы в эту систему жестов и в мои приемы вторгалось то, что будет говорить обо мне как о мелочном, единичном [то есть одинаковом, однотонном, не меняющемся. — *А. М*.] актере, который должен скрыться за кулисы»[[258]](#footnote-259), или проще, что он не хочет тащить *себя* в каждую роль и стремится к перевоплощению, к тому разнообразию, которое есть в природе и должно быть в искусстве. И здесь вы слышите голос Станиславского.

Главная ноздревская сцена — встреча с Чичиковым, посетившим его поместье, — начиналась сразу после обеда, оказавшегося не по вкусу гостю: он гурман, а Ноздрев в еде неразборчив и налегает больше на вина, их вкусы не сходятся. В разговоре Чичиков пока не участвует. Для завязки идет диалог Ноздрева с зятем Мижуевым — зять старается улизнуть домой, к жене, родственничек его не пускает и не выбирает слов для ругани. Но податливый Мижуев на этот раз проявляет твердость. Расстаются они ненадолго, потому что Ноздрев, стерпев обиду, будет и дальше таскать зятя по всей пьесе. Фигура малозаметная в поэме пришлась в театре в самую пору. Роль Мижуева — одна из счастливых находок спектакля.

Гоголь любит составлять такие дуэты, вроде Бобчинского и Добчинского, — они держатся вместе и каждый существует сам по себе, они разные и почему-то прилипли друг к другу. (Этот прием композиции всячески обыгрывал Мейерхольд в «Ревизоре».) Ноздрев — чернявый, Мижуев — белесый, один среднего роста, другой высокий, один жизнерадостный сангвиник, другой худощавый меланхолик. Один врет не умолкая, другой немногословен и не скрывает недоверия к фантазиям своего предприимчивого спутника, один рвется вперед, другой притормаживает. У Е. В. Калужского в роли Мижуева преобладала одна краска — он понурый, поникший даже в подпитии, {333} что и создавало комический эффект. Очень примечательная пара и в чисто комедийном плане, хотя совершенно неизвестно, зачем понадобился медлительный Мижуев, человек без возраста, помятый жизнью, неугомонному и быстроногому Ноздреву. Может быть, по соображениям меркантильным, для того, чтобы при случае взять у него какую-нибудь сумму и тут же ее продуть? В деньгах, когда они у Мижуева есть, он ему не отказывает. Может быть, такой оруженосец нужен Ноздреву для того, чтобы было кем помыкать? А может, эта дружба по пьяному делу? Допускаю и то, что москвинский Ноздрев, такой, каков он есть, безобразник и дебошир, искренне привязался к безответному Мижуеву и слоняется с ним по ярмаркам и гостиным без всякой надобности и умысла, по привычке и дружескому расположению.

Как только Ноздрев остается с глазу на глаз с Чичиковым, происходит сцена у окна, короткая, но не легкая для игры. Вот сейчас Ноздрев будет хвастать своими землями и угодьями. Укажет рукой в даль, за которой скрываются неоглядные просторы, и скажет Чичикову: «Вон граница. Все, что ты видишь по эту сторону, все это мое, а по ту сторону — весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом — все мое». До горизонта и за горизонтом все его собственность: воздух, лес, поля… Сколько в этом монологе у окна вранья и есть ли крупица правды? Богатый ли он помещик или уже промотал свое состояние? Не лишний вопрос для Москвина; он перечитывает у Гоголя описание деревни Ноздрева, там нет плюшкинской нищеты, но убогости хватает, барские затеи — и запущенность и развал в хозяйстве. Да и в доме Ноздрева непорядок, и вид у комнат нежилой, как будто хозяин бывает там только наездом… Так оно у Гоголя. Театр пошел дальше.

Москвинский Ноздрев всеми корнями врос в быт, но жизнь ведет цыганскую, бродячую, без всяких признаков оседлости, как бы над бытом. Может быть, такое впечатление складывается потому, что вокруг него нет женщин. Гоголь упоминает про смазливую няньку, которая присматривает за его детьми, а сам Ноздрев охотно рассказывает про волокитство поручика Кувшинникова, а про себя если и скажет, то так, мимоходом. Предмет его гордости — лошади, собаки, охота, картежная игра, кутежи, лукулловы пиры, а насчет клубнички он почему-то скромен. Куда ему до Хлестакова и его романов! Взвесив все обстоятельства, Москвин приходит к итогу: разгульная (без дамского общества), заполненная суетой обманов, {334} шулерством и барышничеством жизнь Ноздрева подорвала его состояние, но не разорила до конца. И кое-что из тех земель и угодий, на которые он перстом указывал Чичикову, видимо, принадлежит ему. Отсюда следует, что он не деклассированный человек (как его показывали в старых инсценировках), он помещик и в гостиной губернатора чувствует себя свободно не только по своей природной бесцеремонности, но и по имущественному праву. Такого же мнения держался Станиславский, который интересовался состоянием Ноздрева и на основании подсчетов (по неведомым мне источникам) говорил, что Ноздрев «мог иметь до двухсот умерших крестьян, числящихся живыми, то есть тех, какие и нужны были Чичикову»[[259]](#footnote-260). Если двести умерших, то сколько живых, даже при высокой смертности в тогдашней России?

Последующий диалог хозяина и гостя самый веселый в пьесе. Чичиков рассчитывает на легкомыслие Ноздрева, на то, что при своем беспутстве он не обратит внимания на странность его просьбы и сразу отпишет ему своих мертвецов. И роковым образом ошибается. Ноздрев, нюхом чувствующий всякую аферу, угадывает в его просьбе подвох и тайну. Интересно было наблюдать за ним в эту минуту: он, как брудастая собака из его псарни, напрягается и берет след — не будет ли какой поживы? Чичиков пытается что-то объяснить, но его доводы не действуют на прожженного мошенника. Тогда Чичиков предлагает новый козырь — он готов купить мертвые души за наличные. Это меняет дело… Булгаков монтировал текст пьесы из разных кусков, взятых у Гоголя, — диалог Ноздрева и Чичикова не нуждался в такой сборке, он вошел в текст пьесы таким, каким был в поэме, с немногими сокращениями и дополнениями. В чем же соль этой сцены? Ноздрев попадает в родную стихию торга и обмена, не вполне обычного торга, потому что предметом купли-продажи здесь служит жеребец розовой масти, краденый щенок неслыханных кровей, шарманка из красного дерева и т. д. Инвентарь живой и мертвый, с каким-то особым коллекционным знаком, все с выставки, все на подбор. А есть и вовсе чудеса, вроде жеребца розовой масти. И какое богатство вариантов и какие подробности: бочковатость ребер у суки уму непостижимая! Шарманка вовсе не шарманка, а орган! Нужно обладать хладнокровием Чичикова, чтобы выдержать такой напор.

{335} Теоретически Москвин сразу освоил эту сцену с ее ритмом, идущим в сплошном нарастании. Недаром же Чичиков говорит Ноздреву: «Эк, тебя неугомонный бес обуял». Но практически этот штурм без пауз сыграть было трудно. Нужен был какой-то дополнительный фактор, толчок изнутри, новый запас энергии для такой размашистости. Е. С. Телешева вспоминает, как на рядовой репетиции «Мертвых душ» с участием Константина Сергеевича зашел разговор о Ноздреве. Занятия вел Сахновский и много рассказывал о Гоголе, но, пока он держался в пределах толкования текста, Станиславский молчал, чувствовалось, что его «фантазию это не греет». Когда же Сахновский сказал, что Ноздрев может снять колесо с экипажа и спрятать, чтобы гость не уезжал, Константин Сергеевич загорелся: «Вы знаете, какой это человек, Ноздрев? К нему придет гость, он отвинтит колесо. — Ну‑ка, посидите. Когда захочу, тогда отдам!»[[260]](#footnote-261) Метафора пришлась по вкусу и Москвину — вот какой человек Ноздрев, для него нет препятствий, когда ему чего-то хочется[[261]](#footnote-262). Он может гору своротить, чтобы исполнить свою глупую прихоть. Образ колеса многое прояснил Москвину, и все-таки что-то еще его стесняло в лихорадке торга и обмена в шестой картине.

Для его эскапад и бесовского кружения, хоть и приглушенного Станиславским, ему нужен был простейший житейский мотив, ну, например, то, что Ноздрев пьян и неспособен держать себя в узде, или какой-то другой психологический повод, оправдывающий чрезмерность игры. Против опьянения Станиславский категорически возражал — ведь и Хлынов был пьян. Но время шло, и роль не ладилась, не было легкости, не было слаженности; так продолжалось до тех пор, пока Леонидов, наблюдая терзания Москвина, не попросил Константина Сергеевича отменить свой запрет: «Дайте возможность Москвину сыграть Ноздрева пьяным». И, представьте, Станиславский снял свое вето — и игра пошла.

{336} Играть пьяного на сцене — это целая наука, Москвин хорошо ею владел. На внешней манере поведения его Ноздрева алкоголь мало сказывался (он не шатался, не куролесил, не падал, не коверкал слова). Его разгул шел изнутри, раскрепостив его волю, развязав руки, убрав тормоза… На зрителя обрушивалась лавина: не хочешь лошади — купи собаку, не хочешь взрослой собаки — купи щенка, настоящего мордана, не хочешь щенка — купи шарманку, и т. д. И вот скрипучая шарманка заиграла «Мальбрука», чтобы актер мог перевести дыхание. Все по Гоголю, но какая же одержимость была в игре Москвина и как раздельно-внятно, возникая по наитию, звучали слова! Все новое, как будто мы не читали «Мертвых душ» и впервые знакомились с Ноздревым в этой реконструкции поэмы применительно к образам актеров. Юмор Москвина в его атаке на Чичикова был такой заразительный, что, вспоминая его, смеешься и спустя полвека. Я и сейчас слышу его глухой голос с ударением на гласных — бричка, шарманка, мертвые души — вот его товар! Он настроен пока благодушно, но если бы не Гоголь и его воля, кто знает — не выпорол ли бы Ноздрев своего клиента, как уже однажды выпорол помещика Максимова!

Сцена близится к концу: осталось только два эпизода — один еще сравнительно мирный, игра в шашки, где за доской решается судьба мертвых душ, и второй, когда скандал уже разразился и Чичикову надо спасаться от физической расправы. Оба эти эпизода запечатлены на хорошо выполненных фотографиях; действие происходит в ноздревской столовой, где идет ремонт, не убраны козлы и на столе раскупорены бутылки. Ракурсы на фотографиях разные, момент игры дается крупным планом. Чичиков озабочен — похоже, что сделка срывается (Станиславский подсчитывал, какой, в случае удачи, куш он должен сорвать, получалось сорок тысяч, по тем временам огромное состояние). Пока что он вскочил со стула, нагнулся над доской и пытается восстановить позицию, какой она была в партии до подтасовки Ноздрева. А Ноздрев, развалившись в кресле, выглядит победителем, хотя его поймали за руку, хитро щурит глаза и разыгрывает оскорбленную невинность. Его бесстыдство веселое — напакостит на глазах у всех, нанесет сору, сплутует и потом будет ухмыляться: я не я, и лошадь не моя! Даже рассудительный Чичиков, понимая, что его ставка бита, выходит из себя. Ссора разгорается, и теперь уже Ноздрев в азарте спора зовет своих людей и собак, чтобы хорошенько {337} проучить непочтительного гостя. Второй эпизод почти бессловесный. На фотографии — общий план той же ноздревской столовой. Мизансцена на этот раз фронтальная. Момент наивозможно критический: Чичиков, удирая от преследователей, забрался под потолок на какой-то шкаф, стараниями художника Симова укрытый чехлом. Внизу разбушевавшийся Ноздрев, вооруженный лопатой с песком, замахивается на покупщика. Хорошо, что сцена кончается, потому что Чичикову некуда деваться, он буквально приперт к стене. Охота в разгаре, и под занавес слышится реплика Ноздрева: «Порфирий, на приступ! Ура!» Он, по Гоголю, «человек исторический» и часто попадает в самые непредвиденные и обязательно скандальные истории; иногда его бьют, а иногда он бьет! Такова хроника его жизни.

### Леонидов

Сцена у Плюшкина представляет свод реплик, извлеченных Булгаковым из шестой главы поэмы. Из текста полностью ушли описания, перипетии прошлого и лирика автора, остался только диалог, которого не так много у Гоголя. Ноздрев и Собакевич — фигуры сквозные, с ними по ходу действия всякое случается. Сцена у Плюшкина бедна событиями и переменами. Чичиков быстро входит в доверие к обычно болезненно подозрительному скупцу, подкупает его своей почтительностью и щедростью, заключает сделку, прихватив к мертвым еще и беглых, вручает расписку и, заручившись, как сказано у Гоголя, *прибыточной* поживой, в веселом расположении духа навсегда расстается с Плюшкиным. Сцена эта автономная, ничто ей не предшествует, и нет у нее продолжения. Леонидов не заблуждался, понимая невыгоду роли Плюшкина, не включенной в общий поток действия; собственно, даже не роли, а своего рода диалога с участием Чичикова. Тем не менее без особых колебаний актер согласился играть Плюшкина, хотя самое слово «игра» в этом случае считал неподходящим.

Есть воспоминания Н. М. Горчакова о том, как относился Леонидов к похвальным отзывам о его игре в «Мертвых душах». Выслушав комплименты, он говорил: «Э, батенька, вам только кажется, что я хорошо играл сегодня, а если бы я действительно хорошо играл, так вы бы и само словечко “играл” забыли!» Ему возражали, что так всегда говорят в театре. «Нет, не всегда, — настаивал Леонидов. — {338} Говорят и так: “Какой Плюшкин!” Или так: “Я вас не узнал!”»[[262]](#footnote-263) Ему вообще не нравилось принятое в обиходе сопоставление актера в жизни и актера на сцене, и он предлагал свой вариант — актер в обычной жизни и во «второй жизни», имея в виду необходимость и обязательность его перевоплощения. При малых возможностях, отведенных ему мхатовской пьесой, он рискнул взяться за Плюшкина, чтобы показать его во «второй жизни».

Лето 1930 года Леонидов провел в Баденвейлере, том самом немецком курорте, где умер Чехов и теперь жил после тяжелой болезни Станиславский. Выбор места для отдыха был не случайным, Леонидов знал, что поблизости будет Константин Сергеевич, и искал этой встречи. Она была очень сердечной, и на протяжении месяца Леонидов ежедневно посещал Станиславского и их беседы длились долгие часы. Тогда же в Баденвейлере он начал работу над ролью Плюшкина. В Музее МХАТ сохранилась записная книжка Леонидова, открывающаяся эпиграфом из Белинского. Вот он: «Страсть скупости — идея не новая, но гений умеет и старое сделать новым. Идеал скупца один, но типы его бесконечно различны. Плюшкин Гоголя гадок, отвратителен — это лицо комическое, барон Пушкина ужасен — это лицо трагическое. Оба они страшно истинны. Это не то, что скупой Мольера — риторическое олицетворение скупости, карикатура, памфлет. Нет, это лица страшно истинные, заставляющие содрогаться за человеческую природу». У Белинского в этом отрывке два раза повторяется, что Плюшкин и пушкинский барон лица *страшно истинные*. Этого мнения держался и Леонидов. Вслед за эпиграфом шел текст шестой главы поэмы, относящейся к Плюшкину, переписанной рукой Леонидова с некоторыми пометками синим и красным карандашом. Коротко, в нескольких словах, он дает пояснения и подсказывает самому себе движения (подошел, встал), силу звука, характер жеста, манеру поведения (пожевал губами, удивился, вспылил) и т. д.

В конце записной книжки мы находим несколько общих замечаний относительно будущей роли Леонидова:

«1) Одиночество, хочет быть один.

2) Подозрительность, все кругом воры.

3) Сам вор. Злой. Прошка-волчонок.

{339} Бумага — 100 тысяч. Звериное начало.

4) Забаррикадировался от Чичикова.

5) Одержимость.

6) По ходу дела должен быть мелочен. Собирает мелочи»[[263]](#footnote-264).

Расшифровать здесь следует только одну запись: «Бумага — 100 тысяч». Меры вещей в их ценностном выражении для Плюшкина не существует. Утеря лоскутка бумаги — это утеря ста тысяч. Критерий у него только один — наличность. Вот почему при виде чичиковских двадцати четырех рублей девяноста шести копеек он, несмотря на свою звериную настороженность, становится доверчив, как ребенок. Слепота не знающей счета и отрешенной от реальности скупости — одно из открытий Леонидова[[264]](#footnote-265).

Эти заметки он писал в близком соседстве со Станиславским, но, видимо, без всякого его участия. Темы их ежедневных разговоров, тянувшихся допоздна, были другие, главным образом они касались новой книги Константина Сергеевича и его теории творчества актера. Мнением Леонидова, его проницательностью и прямотой он очень дорожил и писал Р. К. Таманцовой в Москву в октябре 1929 года из того же Баденвейлера: «Обожаю, когда он говорит об искусстве»[[265]](#footnote-266), заметив при том, что письма Леонида Мироновича он не складывает в архив, они служат ему материалом для книги. Такой друг-оппонент всякому пишущему человеку во сто крат важнее, чем все приемлющий почитатель. Леонидов по праву считал себя учеником Константина Сергеевича; еще в 1910 году, сыграв свою самую знаменитую роль — Мити Карамазова, он писал Лилиной, что многое в его успехе «принадлежит ему. На многое К. С. открыл мне глаза, чего я раньше не видел»[[266]](#footnote-267).

Роль Плюшкина давалась Леонидову туго, и, не щадя себя, он вместе со Станиславским долго над ней работал. {340} И многого достиг. По словам Леонидова, есть актеры, для которых игра является парадом, им приятно быть в центре внимания, — он этого самоупоения никогда не испытывал, потому что шел в театр, даже если играл Плюшкина, на страдание и заклание.

Всю жизнь, с молодых лет до старости, Леонидова, которого Станиславский называл великим русским трагиком, при его высоком профессионализме и годами выработанной привычке к публичному творчеству не оставляла тревога: как сегодня, именно сегодня, он сыграет свою роль. Уже незадолго до смерти, в конце тридцатых годов, он писал о себе: «Отличительная черта моей игры — неровность исполнения. Отчего это происходит, сказать не могу»[[267]](#footnote-268). Этот вопрос он задавал себе и за тридцать лет до того, еще во времена «Карамазовых». «Меня хвалят [за роль Мити. — *А. М*.], сам же я боюсь что-нибудь сказать, — жаловался он в 1910 году. — Я такой неровный актер. Неизвестно почему могу все испортить»[[268]](#footnote-269). Проходит двадцать лет, в момент репетиций «Отелло» он снова возвращается к этой теме ненадежности своей игры: «Меня постоянно мучает вопрос, почему я актер, играющий неровно, почему я так не уверен в себе, почему я сегодня могу хорошо сыграть, а завтра из рук вон плохо…»[[269]](#footnote-270) Откуда этот каприз случая, нерегулярность, непредсказуемость? Ведь он человек волевой, сосредоточенный, целеустремленный. «Познать самого себя — это штука мудреная». Сколько еще раз в его дневниках, письмах, газетных заметках промелькнет эта тема: «А странный мой актерский путь. *Неровный*». Потому ему и пришлось за секунды счастья и «взлета в стратосферу» платить годами страданий.

Актер МХАТ В. Л. Ершов, игравший в «Пугачевщине» Перфильева, на которого в приступе ярости бросался Пугачев — Леонидов, вспоминает, как на одной особо удавшейся репетиции присутствующие восхищались неукротимостью темперамента Леонида Мироновича, на что тот ответил: «Да, но ведь я актер репетиций. На сцене я так играть не смогу…»[[270]](#footnote-271) Мы, зрители, к сожалению, видели его только на сцене.

Памятником его игре на репетиции «Отелло» осталось письмо Сахновского. Зная сдержанность Василия Григорьевича, {341} трезво-аналитический образ его мысли, его суховатую корректность, трудно представить себе ту степень воодушевления, с которой написана исповедь этого искушенного театрала, потрясенного великим искусством. Недаром в постскриптуме он просит: «Разорвите это письмо или сожгите, когда прочтете». Ему неловко было писать: «… кланяюсь Вам в пояс, до земли, и плачу». И все-таки он так написал.

Приведу отрывок из этого письма: «Уже первый час ночи. Я вышел из театра в шесть и не могу прийти в себя, я не могу с собой справиться, — все Отелло, Вы — Отелло в ушах, перед глазами, тут же где-то около моего стола, за моей спиной, в моей душе, в мозгу, в крови, в сердце. Я тушил свет, впихивал себя в угол дивана и старался думать о другом, но потрясение, именно потрясение застало так неожиданно врасплох, как страшный суд, что я плачу, а я никогда один не плачу. Какое сладостное и испепеляющее потрясение! … Тут всем место: и Шекспиру, и Вам, и Пушкину, которому непременно надо бы оставить место в театре, ибо он будет приходить на этот спектакль. Вы, когда смотрели на нее, на Дездемону, после разговора с Эмилией, невольно подозвали его тень. Ваше (я что-то и не знаю, как написать: исполнение — неверно), просто Ваше в Отелло — это *пушкинское*, это венок его славе»[[271]](#footnote-272). Тем печальнее, что роль Отелло, впервые сыгранная Леонидовым 14 марта 1930 года, ненадолго сохранилась в репертуаре театра. И не было потрясения, и не было гения Шекспира, и не было тени Пушкина… Конечно, произошла катастрофа, следы которой мы находим в дневниках и переписке Леонидова, следы, не настолько явные, чтобы мы имели право с уверенностью говорить о них. В его дневниках есть короткая запись: *трагедия трагика*. Видимо, время от времени у него возникала боязнь открытого пространства сцены, боязнь ничем не спровоцированной, внезапной, мгновенной потери памяти, боязнь, ничуть не отразившаяся на внушительной мощи его интеллекта. Он боролся с болезнью героически и после «Отелло» сыграл профессора Бородина в «Страхе», Плюшкина, Егора Булычова и несколько ролей в кино. Это был подвиг самовнушения и самообладания.

В архивах Музея МХАТ я нашел в записных книжках Леонида Мироновича несколько страничек, относящихся к сравнительно позднему периоду репетиций «Мертвых {342} душ». Они очень критические, эти странички, но в них есть уверенность, что положение можно улучшить и поднять искусство МХАТ на этот раз до уровня, достойного Станиславского. С этого и начинается запись:

«Удельный вес спектакля, его значимость не должна уступать “Карамазовым”. Смех должен [оправдывать] слезы. Нужно оправдать слова Пушкина: “До чего грустна наша Россия!”»

Отдают ли себе в этом отчет актеры? Леонидов в этом не убежден, ему кажется, что «они не чувствуют, не понимают, какую пьесу они играют». И он с тревогой пишет:

«Пока что я вижу желание посмешить, дать на сцене уродство для уродства… У нас все растянуто, все скучно, чеховские паузы (Халютина, Топорков), напор (Москвин), провинциальная простота (Топорков). Общего тона спектакля еще нет. Не берут сразу быка за рога. У нас в последнее время замечается у режиссеров и актеров отношение к автору — чего я хочу от автора».

Согласиться с таким отношением, по мнению Леонидова, нельзя. Гоголь диктует свою волю, с этим надо считаться:

«Я не вижу поэмы. Поэма это что-то веское, вечное. Ведь мы играем не типы, а прототипы. Мы играем абсолют, от которого пойдут Маниловы, Плюшкины, Собакевичи, Коробочки».

И задает себе вопрос — как это сделать?

«Нужно довести образ до экстаза, нужно, чтобы в исполнителе трепетала, дрожала нота скупости, фальши, глупости, пошлости. Нужно смаковать эти чувства, как Собакевич смакует осетра».

И кто должен вести действие? Нельзя упускать из виду, что «Чичиков в пьесе занимает то же место, что и Хлестаков. Приехал, все вверх дном перевернул и удрал».

Нехорошо, что в спектакле смещена дистанция между прошлым и настоящим:

«Потом наши актеры очень современны. Для них Ринальдо Ринальдини и другие уже отжившие слова звучат, как замзав, Моссельпром, даешь и т. д.»

И одно общее замечание:

«Если постановка симовская, то игра должна быть простая, яркая. Здесь нет народных сцен, здесь нельзя пестрить. Здесь все на виду, все запоминаются».

И напоследок упрек Булгакову: он ставил перед собой одну задачу — «сделать из поэмы пьесу по всем законам {343} драматургии. Как бы чего не пропустить, как бы где не застояться, и только»[[272]](#footnote-273).

А может быть, в этом случае важней экономия, чем обстоятельность?

Мысли Леонидова не остались в его записных книжках; когда был к тому повод, он высказывал их вслух, и Станиславский прислушивался к его замечаниям; с фанатическим упорством, ничуть не подорванным болезнью, Константин Сергеевич работал с актерами над каждой ролью, вплоть до слуги у губернатора или чиновника Перхуновского. Но что все эти тревоги Леонидова, естественные для традиции и духа коллективности МХАТ, по сравнению с главной его заботой — о собственной роли, о том, как же ему сыграть Плюшкина. Об этом он оставил мало записей, и все-таки кое-что мы знаем.

Вслед за Плюшкиным, с перерывом в три года, Леонидов стал готовить роль пушкинского барона в «Скупом рыцаре» и еще год спустя сыграл Гобсека в фильме у Эггерта. Трудно признать такое совпадение случайным. Тема скупости и, более широко, тема обладания с его ненасытностью и бунтом страстей привлекала Леонидова во все годы актерства. Много занимаясь Пушкиным, он однажды написал, что «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость», при всем их различии, объединены общей темой о разных формах страстного влечения к обладанию. Он не соглашался с тем, что тема скупости устарела в нашем обществе, где подорван безусловный приоритет материальных благ и стимулов. И разъяснял свою точку зрения: «Скупость отображает в характере человека не только отношение к деньгам в узком смысле слова, но и к собственности вообще. И даже больше того: скупость есть проявление своеобразной трагической ущербности человеческого сознания, боязни внешнего мира, ощущения своей внутренней неполноценности. Скупость — явление, свойственное в разных формах разным эпохам»[[273]](#footnote-274). В этих словах заключено теоретическое обоснование роли Плюшкина, сыгранной им за три года до того. Но не напрасно Леонидов называл себя актером действия: из идеи должны были следовать поступки, не конструкция, а физическая плоть роли, ее образ существования. Для игры ему всегда нужны были «возбудители роли», подсказы автора, извлеченная из его текста главная тема, вроде знаменитой фразы {344} Мити Карамазова «В крови отца моего не повинен». Такой определяющей фразы у Плюшкина он не нашел; толчком для его фантазии послужил образ-символ.

Я имею в виду сухарь из кулича, которым Плюшкин, в знак своего расположения, вознамерился угостить Чичикова. Любопытно, что в этом месте, видимо по просьбе актера, Булгаков допустил некоторую вольность. У Гоголя Плюшкин говорит, чтобы Мавра пошла в кладовую и взяла там на полке сухарь, который когда-то привезла ему Александра Степановна. В пьесе есть уточнение и есть дата. Плюшкин называет ее: оказывается, Александра Степановна привезла ему сухарь *три года* тому назад. Эта подчеркнутая подробность нужна была Леонидову. Такую несуразицу в поприщинском духе нельзя играть в бытовой манере, хотя никаких признаков безумия у Плюшкина нет, напротив, при всей невероятности ситуации он сохраняет рассудительность и мелочную заботу: «Сухарь-то сверху, чай, испортился», — как рачительный хозяин, требует, чтобы Мавра соскоблила с него плесень и крохи отнесла в курятник. Что это такое? Проще всего сказать — патология. Но Леонидов (в этом его поддерживал Станиславский) остерегался физической ущербности гоголевского скупца, каких-либо намеков на его старческое изнурение. Напомню, что П. А. Марков писал: Плюшкин у Леонидова «не был слаб и дряхл», он мог «прожить еще десятки лет в состоянии застоя и неподвижности»[[274]](#footnote-275). Это аномалия не медицинская, болезнь духа, а не плоти. На репетициях Леонидов говорил, что долг театра — развернуть в «Мертвых душах» пороки во всей их монументальности. *Мы играем страсти*. А страсти — это еще отрава, лихорадка, дурман, меняющий и искажающий перспективу, когда сухарь трехлетней давности вырастает до мрачнейшей метафоры. Мелочность и монументальность рядом — трудное соседство.

Я не помню, чтобы на тех спектаклях «Мертвых душ» с первым составом, которые я смотрел в начале тридцатых годов, кто-нибудь смеялся по ходу пятой картины, отданной Плюшкину. Вероятно, безжалостность фантазии Леонидова можно было поставить ему в вину: у Гоголя больше улыбки, больше воздуха, больше снисходительного понимания, хотя хватает и жесткости. А в Художественном театре был беспрецедентный урок анатомии — все {345} извлечено наружу, все рассмотрено, всему даны определения. Процесса нет, нарастания и динамики тоже, только итог. Смотрите, какие формы может принять распад и расчеловечивание человека! И притом никаких смягчающих обстоятельств, привычных для МХАТ, и если они появляются, как мы увидим дальше, то только обостряют тему зла и бесчувственности. Плюшкин — не убийца, не какой-нибудь особенный злодей, его скряжничество и алчность помещика и владельца живых душ несет смерть и нищету людям, это феномен социальный. Но все начинается с саморазрушения. И надо, чтобы зритель почувствовал драму опустошенности, выраженную без малейшей истерии, но с тем реализмом, который, не выходя за границу художественности, не боится анатомического ножа.

Перед нами свидетельства очевидцев — трех из среды МХАТ и одного зрителя. Первым назову недавно ушедшего от нас П. А. Маркова, который был и остается самым надежным экспертом во всех трудных и до конца не разгаданных случаях в истории Художественного театра и по степени компетентности, и по наличию неизменной доброй воли, и по строго научной объективности. Что же писал Марков о Леонидове в «Театральных портретах»? «В Плюшкине, может быть, он был обвинителем более, чем когда-либо»[[275]](#footnote-276). Картина падения человека была у Леонидова такой *до страха* истинной, что она вызвала примерно одинаковую реакцию у трех непохожих людей, на которых я сошлюсь.

М. О. Кнебель, сделавшая очень много для изучения и популяризации опыта Художественного театра, была партнершей Леонидова в «Мертвых душах». Ввели ее в спектакль в аварийном порядке, по внезапно возникшей необходимости. Позже она вспоминала: «Стоя на выходе, я услыхала крик: “Мавра, Мавра!” — от которого мне буквально стало холодно. Выйдя на сцену, я увидела страшные, буравящие меня насквозь глаза. Никогда в жизни не испытывала я такого страха»[[276]](#footnote-277). Кнебель объясняет это чувство страха тем, что в глазах Леонидова («смотрящих мне прямо в душу») она увидела его непреклонную уверенность в том, что именно она, Кнебель, а не гоголевская Мавра, украла заветную четвертушку бумаги. Такова была сила внушения Леонидова, вызывавшая страх даже у его партнеров по сцене.

{346} В том же духе выдержано и свидетельство Б. Н. Ливанова, прекрасно и много лет игравшего Ноздрева в тех же «Мертвых душах». На сцене с Плюшкиным Ноздрев, как известно, не встречается, и видел Ливанов Леонидова на репетициях, а может быть, из зрительного зала, когда Ноздрева играл первый исполнитель, Москвин. Спустя много лет Борис Николаевич писал: «Плюшкин Леонидова был тяжел, страшен, даже могуч — в такую степень возводил артист страсть стяжательства. Это был Плюшкин не из поэмы, а из трагедии»[[277]](#footnote-278).

И, наконец, свидетельство зрителя, побывавшего по приглашению Станиславского на репетиции примерно за полгода до выпуска «Мертвых душ». Зрителя совсем необычного — А. М. Горького. Пять лет спустя, в докладе, прочитанном в ВТО (28 февраля 1937 г.), Е. С. Телешева рассказала о некоторых подробностях этого посещения Горького. «Он приехал, какой-то страшно простой, очень серьезный, собранный. Сидел он рядом с К. С. … Я слышала все его замечания. … Целый ряд вещей, которые, казалось, могли бы быть интересными для обычного зрителя, он отвергал и, наоборот, какие-то незаметные детали, которые может понять как будто бы только специалист, он заметил, радовался, много смеялся». Упоминая о необыкновенной тонкости замечаний Горького на той необычной репетиции, Телешева говорила, что особенно ему понравилась Лилина в роли Коробочки[[278]](#footnote-279). Леонидова он не называл, но они встретились случайно после репетиции, во дворе Художественного театра. Горький был с Бубновым, тогдашним народным комиссаром просвещения, их ждала машина, и свидание продолжалось одно мгновение. «Алексей Максимович, — пишет Леонидов, — поздоровался со мной и сказал мне по поводу роли Плюшкина: “Понимаете, страшно, страшно делается…”»[[279]](#footnote-280) Итак, всем троим было страшно, и играл Леонидов по законам трагедии.

Почему же страшно? Может быть, потому, что, по версии Леонидова, время во владениях Плюшкина не движется, оно потеряло текучесть, а может быть, у него и вовсе нет счета. (У Ингмара Бергмана в фильме «Земляничная поляна» есть кадр, где засняты уличные часы без стрелок — образ исчезнувшего времени в его намеренной наглядности. Тоже было страшно.) Для леонидовского {347} Плюшкина не существует срока давности: засохшему куличу на полке в кладовой три года, с равным основанием ему могло быть и тридцать три года. В этом мире необузданных гипербол есть свое понимание вероятности. В самом деле, сколько лет Плюшкину? У Гоголя он говорит Чичикову, не поверившему, что за три года горячка у него выморила сто двадцать мужиков (диалог этот остался в пьесе): «Стар я, батюшка, чтобы лгать, седьмой десяток живу». А в театре у него не было возраста.

Кащей — сказочное лицо, его называют бессмертным, — угадайте, сколько ему лет? Леонидов интересовался фольклорными истоками, объясняющими происхождение фигуры русского скупца, про которого говорят — владеет городом, а помирает голодом; готовясь к роли Плюшкина, знакомился с разными источниками и прочитал в словаре, что самое слово «Кащей» связано с глаголом «кастить», означающим — грязнить, гадить, пакостить, марать, сорить, — определения, которые очень подходят мусорщику Плюшкину, собирающему всякую дрянь.

Конечно, он был стар, леонидовский Плюшкин, но у старости тоже есть возрастные ступени. Похожий на бабу, он держался молодцевато; в его походке было что-то от строевой выправки, давно утерянной, но оставившей свой след, хотя к военному сословию он относится с нескрываемым презрением. Как же нам разобраться во всем этом? А стилизованно-замысловатая одежда, в которую его нарядили художники, — комбинация халата, юбки, сюртука, а может, и чего-то другого, длинный шарф на шее, связка ключей в одной руке, посох в другой, обноски и рвань (без признаков неряшливости) — еще больше затрудняла возможность определить его возраст. Может быть, ему было на самом деле лет шестьдесят с чем-то, а может, и все сто. Время у Плюшкина остановилось, но у природы есть свои законы, и нельзя задержать процесс ее убываний и роста, в этом случае, правда, только убываний. Прикидывающийся нищим, богатейший помещик Плюшкин не врет, когда говорит об упадке своего хозяйства: «… кухня у меня низкая, прескверная, и труба-то совсем развалилась, начнешь топить — пожару еще наделаешь». И этот процесс разорения, не только имущественного, но и человеческого, способен вызвать отвращение и ужас у самого нечувствительного зрителя[[280]](#footnote-281).

{348} У Станиславского были опасения по поводу роли Плюшкина, он не мог согласиться с тем, что она строилась на сплошном общении; ему казалось важным, чтобы этот «заплатанной», как его называют окрестные мужики, какое-то время побыл один на сцене. На репетициях Леонидов вел роль нервно и быстро (в дневниках И. М. Кудрявцева под датой 27 ноября 1932 года есть запись: «Леонид Миронович торопит Плюшкина»), и Константин Сергеевич предложил ему несколько придержать темп и начинать действие с большой паузы. Нагруженный Плюшкин возвращается домой после «охоты» и к куче разной рвани, загромождающей его комнату, добавляет очередные трофеи. На какое-то малое время он остается наедине со своей коллекцией и любуется бабьими тряпками и глиняными черепками, как будто это «редчайшие антикварные вещи», по выражению Станиславского. С этого и начинается уже упомянутая нами *слепота его скупости*, и мы погружаемся в мир превратностей, граничащий с безумием, но далекий от него, потому что Плюшкин, утеряв всякое чувство реальности в своей страсти накопления и обладания, во всем остальном сохранил остатки здравомыслия. Потом эта тема гложущей алчности и мучительной мании собирательства, вне ценностных критериев, этот азарт и одержимость добытчика будут у Леонидова круто идти вверх до бурной вспышки в сцене с Маврой. Но и в минуту нашего первого знакомства с ним было страшно. Поэму мы все читали и теперь увидели воочию, в трехмерном объеме фигуру гоголевского скупца и его мертвую бесчувственность человека без потребностей, может быть, физически голодного (о голоде Плюшкина Леонидов подумывал) и снедаемого инстинктом добывания впрок. Какое извращение природы и какая трагикомедия «денежного человека».

Богатый нищий перебирает на наших глазах мусор с такой верой в то, что у него в руках алмазы, что нельзя усомниться в его искренности. И это таинство вокруг дырявых башмаков и ржавых гвоздей, вокруг, говоря по-современному, утиля, при всей абсурдности ситуации заставляет нас содрогаться… В поэме Плюшкин живет в атмосфере запущенности, одичания, деградации в природе, в его деревне, в его доме. В театре драма разыгрывается вне опоры во внешней среде. Ни Дмитриев, ни Симов не придумали {349} для него ничего особо запоминающегося, Леонидов и не нуждался ни в каком антураже. Как всегда, он играл неровно, и бывали у него спектакли холодные, безадресные, безукоризненные по технике, и, может быть, этот блеск умения был слишком отработанным, броским, чтобы задеть наши чувства. Но бывали и спектакли-праздники, когда его нервная энергия захватывала зал. Я не застал на сцене его Митю Карамазова, видел Леонидова, играющего Достоевского, только в концертном исполнении. Как поражал мощью и богатством оттенков его голос в монологах Мити — восторг, упоение, воистину Шиллер! И сдавленность, хрипота, тяжелые, колючие слова в контраст с легкостью движений в «Мертвых душах». Глаза в «Карамазовых» — открытые миру и в минуты истошности, не теряющие сияющей ясности даже тогда, когда следователи как будто уличили его в убийстве. У Плюшкина же глаза настороженные, жестокие, пронзительные, со скрытой усмешкой. В записных книжках у Леонидова сказано про Прошку — волчонок. А Плюшкин — волк, старый, матерый и все еще агрессивный. В одном случае торжество человечности, в другом — ее поругание, ни одной точки сближения в этих ролях, кроме их масштаба, их всеобщности, их всемирности. Один и тот же актер в двух, как бы отрицающих друг друга, воплощениях.

Похоже, что резкость обобщения Леонидова смущала Станиславского, и, разбив диалог Плюшкина с Чичиковым на куски, он установил последовательность: момент знакомства и предшествующее ему разглядывание, оценка по первому впечатлению — кратчайшая минута, которую Константин Сергеевич назвал ориентацией, пристройкой друг к другу. Далее шел диалог в разных степенях крещендо: сперва недоверие и раздражение, потом просыпающийся интерес, далее деловые расспросы и плохо скрытая радость по поводу возможности неожиданной сделки, знак признательности и появление Прошки, процедура оформления купчей и скандал с Маврой и, наконец, проводы Чичикова. Все расчерчено как по графику и заполнено действием, вплоть до момента расставания с Чичиковым, которого Плюшкин считает теперь благодетелем. Станиславский придавал большое значение этим проводам, он говорил Леонидову: «Думайте только об одном — как выразить свою любовь, свое уважение, свою благодарность гостю. Забудьте совсем о Плюшкине, угрюмом, желчном ворчуне, человеконенавистнике»[[281]](#footnote-282). Леонидов, прислушавшись {350} к Станиславскому, пытался идти по его плану, но любовь и благорастворенное чувство не слишком удавались этому Плюшкину — улыбка у него была вымученная, он не был готов так легко расслабиться; он любезен, и вместе с тем какой-то червь его гложет. Станиславский требовал искренности и чистого порыва. Леонидов, в свою очередь, апеллировал к Гоголю, у которого говорится, что, если на деревянном лице Плюшкина когда-нибудь скользнет теплый луч, выражающий «не чувство, а какое-то бледное отражение чувств», то только на одно мгновение, чтобы сразу вслед за тем лицо стало «еще бесчувственней и еще пошлее». Порча здесь зашла так далеко, что свет плохо пробивается сквозь тьму.

### Кедров

До «Мертвых душ» Кедров был известен главным образом своей ролью Син Бин‑у в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова. Когда несколько лет спустя, уже как режиссер, он ставил горьковский спектакль «В людях» и для советов и консультаций ездил к Алексею Максимовичу, тот весело его встречал словами: «А, Китай приехал!» Роль китайца строилась на акценте, что всегда внушает некоторую тревогу; изуродованное слово, вынужденная характерность тянет зрителя на смешок, в этом случае совершенно неуместный. Разведчик Син Бин‑у добровольно принимает мученическую смерть во имя интернациональной идеи революции. И к своему подвигу относится с таким внутренним покоем и трезвостью, что этот героический плакат ничуть не нарушил законы психологического искусства Художественного театра. Границы жанров смещались, события революции нарушили их автономию. Я смотрю на старую и до сих пор волнующую фотографию в Музее МХАТ — сидит на корточках китаец Син Бин‑у, глаза его полны света, белозубая улыбка чуть грустная, в ней есть выбор и понимание необходимости; руки с длинными музыкальными пальцами — в движении, в его жестах — тоже беспощадно суровая и почему-то не угнетающая необходимость. Человек за несколько минут до смерти — и такая непоколебленная мудрость. Вот они, бури русской революции и разбуженная Азия. 23 февраля 1932 года, в разгар репетиций «Мертвых душ», Станиславский написал Кедрову: «Сегодня трехсотый спектакль “Бронепоезда”, и Вам, бессменному и превосходному “китайцу”, {351} я шлю привет и поздравления. Дружески Вас обнимаю».

Почему же после светлой и трагической роли в «Бронепоезде» Кедрову достался Манилов, кто угадал в таланте актера истинно гоголевское начало? Немирович-Данченко? Станиславский? Сахновский? Мы не знаем, да это и не важно, — важно, что угадали. И рядом с великими «стариками» МХАТ оказался тридцатидевятилетний Кедров.

Начиналась его роль дерзко. На вечернике у губернатора после знакомства Манилова с Чичиковым и обмена любезностями и восторгами по поводу приятности и обходительности местных чиновников появляется Лизанька и томно говорит: «Душенька, разинь свой ротик, я положу этот кусочек…» Манилов в дурацкой позе, изогнувшись и капризно сощурив глазки, открывает рот, и Лизанька изящным движением руки сует ему лакомство. Слащавые до одурения любезности супругов с первой встречи выносятся на всеобщее обозрение. У Гоголя этот обряд потчевания интимный, при закрытых дверях; здесь он публичный, демонстративный. Откуда притащила Лизанька конфетку или пирожок? С губернаторского стола, — это при ее воспитании в пансионе, при ее тонкости обхождения. Какое нарушение светского кодекса, даже при нормах, принятых в гоголевской губернии! Видно, как гротеск ни гони из «Мертвых душ», он находит для себя лазейки… И Станиславский это терпит и даже как будто не осуждает. Я так и не знаю почему. Возможно, что от признательности к таланту актера.

Уже тогда Кедров легко решал художественные задачи любой трудности, но застревал на их проверке. У него было очень развито чувство воображения и еще более развита сила логики; может быть, так сказывалось его будущее призвание режиссера. Недаром Немирович-Данченко писал Горькому в феврале 1934 года, что в театре сильно занимаются «Врагами» и он, хотя еще не был ни на одной репетиции, спокоен за них («очень верю Кедрову»[[282]](#footnote-283)). Но пока актер репетирует Манилова, не остерегается отвергнутого в театре гротеска и еще не может схватить тон роли.

На репетициях «Мертвых душ» он искал знаний, с помощью которых слово становится действием, где сквозь филологию прорывается *событие*, какая-то движущая {352} данность с нарастающей, как в шахматной партии, динамикой. Ему нужна была всякая характерность. Иногда Кедров отыскивал ее сам. Впоследствии на беседе в режиссерской лаборатории он вспоминал, как, работая над гримом Манилова, нашел одну подробность — почти клоунскую маску — *поднятые брови*, которые дали возможность «отчетливее ощутить глуповатое радушие, с которым он принимает у себя в доме Чичикова»[[283]](#footnote-284). А иногда в поисках характерности ему помогала режиссура, с которой он воевал и все-таки жадно ловил ее подсказы. Так, например, Сахновский помог ему найти позу и поведение мечтателя-куряки, очень важные в его бытовом и, так сказать, психологическом обиходе. Это состояние кейфа, то есть приятного ничегонеделания с обязательным комфортом (в каком-нибудь очень глубоком кресле), отрешенности от всего, что происходит вокруг; только пальцы быстро и привычно набивают табаком трубку. Для сцены глупого мечтания актер менял точки действия, перетаскивал мебель (несмотря на неудовольствие художников), подбирал реквизит[[284]](#footnote-285). Заключительный монолог третьей картины был целиком отдан маниловской утопии.

Но этой характерности и конкретности было еще мало. Кедров рассказывал, как Станиславский однажды в его присутствии достал книжечку, в которой его рукой было написано: «Сквозное действие — мировая скорбь», — и сказал: «Какую ерунду я написал!» Эта непочтительная критика в свой собственный адрес прозвучала в ту пору, когда он открыл метод физических действий и избегал всякой теоретической риторики. Но и в период страстного гонения на общие идеи Константин Сергеевич, равно как и Кедров, не мог обойтись без них. Эти идеи нельзя играть, но их надо *знать*, чтобы *играть*. Так было с замыслом «Мертвых душ», с формулой Станиславского, которую я уже приводил на этих страницах: «Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке». Так было и с Кедровым и с его потребностью вынести какое-то окончательное {353} определение Манилову и маниловщине. Ведь в литературе на этот счет не было единогласия.

Шевырев когда-то писал, что, живи Манилов в других обстоятельствах, в нем раскрылись бы добрые черты, которые, себя не обнаружив, постепенно заглохли. Несмотря на пустую мечтательность, он мог бы стать «весьма добрым человеком, милостивым и кротким господином со своими людьми и честным в житейском отношении». Но что Шевырев с его «Москвитянином»! Ведь и старший наш современник, профессор В. Ф. Переверзев, чье глубокое знание творчества Гоголя не вызывает сомнений, писал, что в основных психологических чертах Манилова (он называет его наиболее «законченным типом чувствительного небокоптителя») нет ничего «уродливого и ненормального. Душевная мягкость, делающая из Манилова нежного семьянина и доброго к крепостным барина, деликатность и радушие в отношении к людям, тихая, несколько идиллическая мечтательность — все эти качества сами по себе очень недурные»[[285]](#footnote-286). Конечно, скверно, что Манилов ленив и отличается изрядным невежеством, но по сравнению с другими помещиками в «Мертвых душах» он кроткий агнец и в иерархии небокоптительства ему отведено самое безобидное место. Почему же такая снисходительность? Не потому ли, что его равнодушие замороженного человека прикрыто сладким облачком? У Ноздрева, у Собакевича, даже у Плюшкина все нараспашку, никакой попытки маскировки, а вокруг Манилова туман чувствительности. Но можно ли это считать достоинством? Во всяком случае, Станиславский и вслед за ним Кедров проявили мало интереса к чувствительным струнам натуры Манилова. У них не было ни малейших сомнений, что за его благорасположением скрывается нравственная апатия, или, лучше сказать, пустота с некоторыми следами самодовольства и с теми потугами мысли, которые лучше нельзя назвать, чем *маниловщиной*, — в академических словарях это понятие давным-давно узаконено. Чтобы прийти к такому мнению, не надо было ссылаться на ученые комментарии. Для этого надо было только перечитать Гоголя. Из многих его авторских аттестаций я остановлюсь на трех — самых очевидных, на которые обратила внимание режиссура «Мертвых душ» и Кедров.

{354} Укажу прежде всего, что Гоголь относит Манилова к разряду людей, про которых говорят «так себе, ни то, ни се». Мы уже встречались с этим выражением в «Ревизоре» — там оно означало нечто неопределенное, смутное, до конца неясное, содержащее в себе двойной смысл (это явление текучести, перепада, перемен). С Маниловым все иначе: здесь «ни то, ни се» — синоним бесцветности, аморфности, бесхарактерности, мизерности возможностей; у этой безличности нет ни обязанностей, ни занятия, он — ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, и ждать от него ничего нельзя. Если Плюшкин — прореха на человечестве, то Манилов — промашка природы, ее недосмотр.

Другое авторское замечание можно назвать «Три минуты с Маниловым». Первое впечатление от разговора с ним — наилучшее: человек добрых намерений и приятных манер. Вторая минута — холодок разочарования и зарождающегося сомнения: может, начальное впечатление обманчивое, но пока ты еще колеблешься. А в третью минуту уже ясно, что ты ошибся, недоглядел, принял черное за белое и не знаешь, куда унести ноги; и если сразу не отойдешь от Манилова, обязательно почувствуешь смертельную скуку. В каком стремительном темпе идет счет, путь познания укладывается не в три встречи, а в три минуты, в один случайный разговор. Не будут ли здесь уместны слова Белинского: «Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге; в действительности же избави боже с ними встречаться, — а не встречаться с ними нельзя, потому что их-таки довольно в действительности»[[286]](#footnote-287). А профессор Переверзев пишет — недурные качества!

И третий авторский комментарий к Манилову относится к его инертности на грани паралича воли, его неподвижности и безразличию ко всему на свете. Я упоминал, что в булгаковских девизах-эпиграфах было сказано, что у всякого есть свое, но у Манилова *ничего не было* — это лейтмотив роли, ее сквозная тема. У него нет «задирающего его предмета». Слово «задор» Гоголь нашел не сразу: в первой редакции было «какой-нибудь конек», во второй — «какое-нибудь влечение», и только в третьей появился «задор», что в современном понимании означает горячность, пыл. Гоголь дает этому слову более расширительное толкование — предмет увлечения, привязанность к чему-то, одолевшая тебя страсть, «предмет заботы».

Всем что-то нужно, у всякого «своя охота», кому хлопушка {355} для «мух нахальных», кому война, как говорится в одной из черновых редакций четвертой главы «Евгения Онегина». И только у Манилова никаких задоров. Он голое место, ноль без палочки, nihil, ничто. Сурово обошелся Гоголь с Маниловым, и Художественный театр не уступил ему в резкости. Откуда только взялась эта запрятанная насмешка и жесткость у Кедрова? Каренина он сыграет еще через шесть лет…

Он хорошо знал, кто такой Манилов и что для прояснения истины его герою не нужна амнистия, ни в каком ее виде. Сладкоголосая сентиментальность не порок гоголевского помещика, это выражение его бездушия. Ущерба от Манилова не так много, но проку еще меньше. Он глупый фантазер, который тешит себя разными прожектами — не Гоголь ли ввел в широкий обиход русской речи это слово в его ироническом смысле, имея в виду неосновательность, неосуществимость, зряшность возникшей затеи. Но прожектерство Манилова не бескорыстное, это не только продукт бездеятельности; это еще и способ самоуслаждения. В своей идиллии он не только пьет чай на бельведере и видит Москву, словно на современном телеэкране; он льстит себя мыслью, что государь император, оценив его дружбу с Чичиковым, пожалует их в генералы. Третья картина в Художественном театре заканчивалась словами надежды: «Генерал Манилов… Генерал Чичиков…», после чего следовала заключительная фраза; меняясь в лице, по ремарке Булгакова, Манилов произносил ее, обращаясь в пространство: «Но позвольте… Ведь они же мертвые…»

Счастливая Аркадия кончилась, он возвращался к действительности и к беспокойным ее тайнам. Но это уже происходило, как говорится, за кадром. Пока что мы успели побывать в мире маниловской мечты и убедились в том, что магнетизм души, о котором он говорит с придыханием, чуть нараспев, не что иное, как небокоптительство в свое удовольствие. Урок Станиславского заключался в том, что при всем приятельстве Манилова и Чичикова в сцене визита они враждующие стороны. Манилов неподатлив, упрям, гнет свое, тянет. Чичиков «едва сдерживает бешенство». Покупщик, явившись к помещику, чтобы с него начать дерзкую авантюру, вязнет в густом сиропе слов, любезностей, изъявлений вечной дружбы, в тумане косноязычной мечты. Как стащить этого чувствительного клиента с заоблачных высот на грешную землю? Игра идет — Станиславский часто пользовался этим приемом — {356} на несовпадении ритмов: у Чичикова, при внешней сдержанности, он лихорадочно пульсирует, у Манилова он приглушенно торжественный, заторможенный. В их единоборстве надо хорошенько разобраться. Что такое радушие Манилова? В какой мере он бескорыстен, не скрывается ли у него за переизбытком сахара некий расчет? Станиславский держался по этому поводу вполне определенного мнения. Он говорил Кедрову: «Если бы Манилов был просто радушным, гостеприимным, хлебосольным хозяином, дело было бы проще. Но он любуется своими качествами. Забота настоящего радушного, гостеприимного хозяина — доставить удовольствие своему гостю. Манилов доставляет удовольствие себе и мучит своего гостя»[[287]](#footnote-288).

Он наслаждается счастливой оказией, пославшей ему столь необыкновенного гостя, единением их душ и все дальше удаляется в эмпиреи. И каким диссонансом прозвучат в момент такого экстаза «неожиданно выплывшие мертвые души». Снова, как бывало и раньше, выручает занавес, обрывающий действие на точке кризиса. Манилов уходит со сцены в таком смятении чувств, что, как во всех других острокомедийных ситуациях этого спектакля, было даже не смешно, потому что глупость и пошлость оставили мало простора для веселья.

В 1978 году в издательстве ВТО под редакцией В. Н. Прокофьева вышел сборник, посвященный памяти М. Н. Кедрова. В этой тщательно составленной книге я с особым интересом прочитал воспоминания А. В. Солодовникова, известного театрального деятеля, восемь лет стоявшего во главе МХАТ, в годы своего директорства тесно связанного с Кедровым. Важнейшее достоинство этих воспоминаний — прямота автора. При безусловном пиетете к таланту Кедрова не замалчивается его драма режиссера. Суть этой драмы, если несколько огрубить мысль автора и ее диалектические оттенки, заключалась в том, что, реалист в искусстве, последовательный ученик Станиславского, он в жизни был романтиком, не принимавшим во внимание ее суровые закономерности. «У меня создавалось иногда впечатление, — пишет Солодовников, — что “сцену-театр” он любил и понимал лучше, чем “сцену-жизнь”. От сложностей последней — общих, личных, домашних — он уходил под спасительную крышу репетиционных залов, где дышалось легче, где огорчения и сложности жизни {357} вроде бы отступали на задний план»[[288]](#footnote-289). Что же касается роли Манилова, то я хотел бы выразить свое огорчение той оценкой, которую дал ей А. В. Солодовников. Мне кажется, что мемуарист и историк здесь отошел от истины — в поисках гуманизма автора и актера.

Обращусь к своим воспоминаниям зрителя, не раз видевшего Кедрова в этой роли. Как же я могу принять версию об одиночестве, гнетущем Манилова, о «нотке истинного драматизма» в момент его прощания с Чичиковым (интонации у него были, действительно, плачущие, но это ведь игра, не столько притворство, сколько жеманство), о стараниях актера в этом образе, как и в других отрицательных образах, сыгранных им, обнаружить «нечто достойное если не поддержки, то хотя бы сочувствия или сострадания». Сострадания к Манилову? По поводу чего? Какие таланты он загубил, уединившись в своей усадьбе? Что *просто человеческое* он утерял, о чем мы можем пожалеть? Впрочем, он существо живое… Но что такое драматическое случилось с Маниловым?

Кедров был дока по части гоголевского текста, и он знал, что Манилов в поэме вовсе не чувствовал себя одиноким и Лизанька ему не прискучила, несмотря на восьмилетнее супружество, они были «совершенно довольны друг другом». Не раз еще встретится это слово в поэме! Вот Манилов в одиночестве предается мечтаниям, и Гоголь пишет, что при этом глаза его делались совершенно сладкими и «лицо принимало самое довольное выражение». Приятность, удовольствие, обходительность, деликатность — эти слова не сходят с языка в доме Манилова, и он сам произносит их с довольной улыбкой, «как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем». Сплошные «именины сердца» и майские дни, как говорит жеманница Лизанька. Какое же в этом доме с избытком улыбок и патоки «почти отчаяние»? На мой взгляд, гуманизм Кедрова был в том, чтобы играть Манилова таким, каков он есть в поэме. Особенно меня кольнула фраза об «обломовско-помещичьем безволии владельца Маниловки». Сравнивать Манилова с Обломовым, по-моему, не следует, Обломов — это драма, поиски истины, разбитая жизнь, Манилов в редакции Станиславского и Кедрова — это сатира на высшем художественном уровне, сатира без всяких поблажек. Обломов и обломовщина — явления раздельные. Манилов и маниловщина — явления гораздо более {358} сближенные, хотя и здесь полной тождественности нет.

Остроумие в театре много выигрывает от расположения и мизансценировки хода и исхода диалога; неподвижность может погубить словесное действие, хотя тяжело больной Варламов гениально играл Сганареля в мейерхольдовском «Дон Жуане», сидя в кресле. Да и А. П. Зуева с незабываемым юмором играла Коробочку, крепко втиснувшись в кресло и полагаясь исключительно на искусство мимики, и наблюдательный Кудрявцев в своем дневнике написал о ее «чудесном умении радоваться мрачному образу» и сквозь «тусклую неподвижность Коробочки» разглядел «блестящие радостью глаза Настасий»[[289]](#footnote-290). В противоположность тому, Манилову нужны были жесты, целая гамма жестов, он человек порывистый и вместе с тем тяжелодум, и руки помогают его возбужденной, но косноязычной речи, это одна из находок Кедрова.

Смеха было мало в гоголевском спектакле МХАТ, и, пожалуй, больше всего смеялись в хрестоматийной сцене, открывающей третью картину — у дверей в кабинет Манилова (у Гоголя — гостиная): кому войти первым? Хозяин и гость топчутся на месте, уступают первенство друг другу, изощряются в галантности и полны решимости настоять на своем. Я не могу сказать, сколько длилась эта сцена с ее девятью или десятью репликами. Она живет в моей памяти как шедевр комической игры и одновременно вписывается в общий ритм действия инсценированной поэмы и существует на правах полной автономности. В чем же непреходящий юмор сцены-заминки у распахнутых настежь дверей кабинета Манилова? В том, что «пустяк заботы», глупая церемония, обряд старозаветной провинциальной учтивости приобрел и для шельмы Чичикова какой-то высший, чтобы не сказать ритуальный, смысл. Поклоны, расшаркивание и такое рвение, такая непреклонность в глазах. Зрителям было чем позабавиться!

Толстой не раз говорил, что истина в искусстве нуждается в подробностях, чтобы стать истиной. Еще одна {359} подробность в третьей картине — расстройство и испуг Манилова по случаю предложения Чичикова продать ему мертвые души. Собакевич и Ноздрев, каждый по-своему, угадывают в этой коммерции подвох и аферу. Плюшкин, хотя он и не глупее их, ослепленный видом ассигнаций, не задает себе вопросов — раз платят деньги, он не думает о мотивах сделки и ее последствиях. А для Манилова просьба Чичикова — ошеломляющий удар. Я опять смотрю старые фотографии в Музее МХАТ. Какой радостной была только что его улыбка, какую она источала сладость. И вдруг внезапная перемена, напасть, чума… Нельзя даже представить себе, что этот перепуганный человек (на другой фотографии), с затаенным ужасом в остановившихся оловянных глазах, с беспомощно растопыренными руками, только что улыбался! Произошло нечто не столь ужасное, сколь необъяснимое.

Помните, у Гоголя сказано, что во всех чертах Манилова, в его сжатых губах было «такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела». Наш министр явно споткнулся. Я просмотрел все или, во всяком случае, большинство иллюстраций к «Мертвым душам», и старые классические — Агина, Боклевского, Соколова — и многие из тех, которые появились впоследствии, и могу сказать, что никто из них так не приблизился к Гоголю, как М. Н. Кедров. На лице Манилова отразилась не только душевная мука, процесс мысли был для него трудным, как ворочание камней, в его лице было еще и физическое страдание. Из отдельных кусочков, из разрозненных сценок, из сильно урезанного диалога, из немногих минут действия возник человек в его целости, не черточки, а весь он, в гоголевской интонации, в гоголевской неповторимости. «Он был удивительным Маниловым в “Мертвых душах”», — писал Ю. А. Завадский о товарище своей юности М. Н. Кедрове.

### Необходимое послесловие

Сколько судеб замечательных людей русского театра — наших старших современников — сошлось на этом перекрестке: Гоголь в окружении дорогих нам имен! Каково же в перспективе лет художественное значение смелой попытки Станиславского открыть поэзию и смысл {360} «Мертвых душ» послереволюционному поколению зрителей?

Наивно было бы думать, что наперекор всей критике он считал свой спектакль пределом совершенства. Кто поверит в самообольщение художника, показавшего нам великий пример безжалостного самоанализа, — перечитайте «Мою жизнь в искусстве». У него еще в молодости выработался иммунитет к ругани в газетах; он видел в этом неизбежное зло своей профессии. И раздражала его не критика, а предвзятость и амбиции его самозваных и далеко не всегда сведущих судей. «Мертвые души», как он полагал, спектакль экспериментальный, и естественно, что там было с чем спорить. 30 января 1933 года он писал М. Н. Зелениной (дочери М. Н. Ермоловой): «Жду с радостью свидания с Вами. Позвоните, когда будете в Москве. Не забывайте и нашего театра МХТ. Посмотрите “Мертвые души” — кое-что, конечно, далеко не все, удалось до некоторой лишь степени»[[290]](#footnote-291).

Две оговорки в одной фразе: удалось отнюдь не все, а то, что удалось, тоже далеко от идеала. Как скромно он оценивал свой труд! Но *чего-то* он достиг — в этом его не могла разубедить ни критика с реверансами, ни критика разгромная. Сколько препятствий было на его пути в эти два года! И чисто субъективных — он был уже тогда очень немолод и серьезно болел. Вот свидетельство В. И. Качалова (письмо к С. М. Зарудному, весна 1932 года): «“Мертвые души” продолжают репетировать (с Топорковым — Чичиковым), и репетиции ведет сам К. С., который, говорят, бывает гениален на отдельных репетициях, но часто болеет и утомляется»[[291]](#footnote-292). Спектакль был трудным и трудоемким и потому, что, не уходя от Гоголя, надо было уйти от хрестоматии, а это значит — знакомиться с источниками, а полагаться только на свою художническую интуицию, — и потому, что пьеса распадалась на многие сцены, каждая сама по себе, вне единого потока, и надо было их выстраивать в общем ритме, на что потребовались месяцы. Станиславский работал с перерывами и, как мог, боролся со своими недугами.

Вторая трудность шла от экспериментального замысла Станиславского. Никогда до того производство в МХАТ (то есть процесс творчества) не было так сближено с школой (то есть с занятиями по системе), как в гоголевском {361} спектакле. Курс переподготовки был всеобщим, исключения не допускались даже для самых маститых. Не все в театре одобряли такой порядок репетиций. С некоторым скепсисом к этим требованиям относился Качалов, и хотя горевал, отказавшись по болезни от роли Чичикова, достаточной твердости воли он не проявил и больше к Гоголю не возвращался. О сомнениях и тревоге Леонидова я неоднократно упоминал; после многих осложнений, в конце репетиций у него сложились деловые и корректные отношения с режиссурой. Проще обстояло дело с Тархановым. Там было полное согласие. К педагогике Станиславского и его режиссерским указаниям с большим интересом относился Москвин, не считаясь со своим премьерством в труппе. Очень увлекалась репетициями «Мертвых душ» Лилина, но сыграла она Коробочку лишь несколько раз. В общем, старики МХАТ, хотя и делая над собой усилие, шли навстречу экспериментам Станиславского, а люди молодые и среднего возраста частенько остерегались такого сотрудничества, зная, какого оно требует нервного напряжения. Репетировать с уклоняющимися было нелегко. И не всегда получалось так, как он того хотел и на что вправе был рассчитывать.

Несмотря на детскую доверчивость, украшавшую мудрость Станиславского, он по малейшим признакам чувствовал сомнения и инертность в труппе. А такое случалось. Вот как записала И. Н. Виноградская свой разговор с М. М. Яншиным, состоявшийся спустя много лет. По его словам, на некоторых особо удачных репетициях по гениальности Константин Сергеевич был равен Гоголю. Ничего похожего Яншину не приходилось наблюдать за все годы работы в Художественном театре, ни до «Мертвых душ», ни после. Это был праздник и вместе с тем изнурительный труд. За близость к вершинам искусства надо было платить дорогой ценой. И «бывало так, что мы старались избежать репетиций со Станиславским, уклониться от работы с ним. Сейчас об этом не принято вспоминать, но так бывало. Репетиции К. С. были трудные, утомительные, иногда мучительные для актера»[[292]](#footnote-293). Потом наступало просветление, дышалось легко и свободно, но через какую муку надо было пройти, чтобы добыть это чувство покоя и удовлетворения («пасхальное настроение»). Ему нужны были помощники, не дорожащие комфортом, он {362} искал общения среди молодых и раз за разом встречал непонимание. На этой почве возникали и юмористические истории.

Известен случай с Ливановым. Его вызвали на репетицию к Станиславскому, он пошел чуть простуженный, и врачи, оберегая больного Константина Сергеевича от инфекции, не пустили к нему актера. Тот, как школьник, искренне обрадовался, потому что не чувствовал себя готовым и знал, что «предстоит экзекуция». Но Станиславский не пожелал откладывать репетицию и нашел удививший всех выход — вести занятия по телефону: он у себя, Ливанов у второго аппарата в другой комнате. Выбора не было, и Ливанов стал читать текст за Ноздрева и за Чичикова. Константин Сергеевич слушал, спрашивал, делал замечания и попросил повторить сцену. Эта, я думаю, первая в истории театра репетиция по телефону продолжалась целый час. Не знаю, как выдержал такое испытание многоопытный учитель, но способный ученик ушел от него окрыленный — неожиданность задачи разбудила его фантазию (игра с невидимым партнером). Но далеко не всегда дело кончалось так благополучно. Экспериментальный метод Станиславского по самой своей природе был связан с перегрузками, обременительными для него и его актеров. И не обходился без ощутительных потерь, счет которым, не без злорадства, вела впоследствии недружественная критика.

Очень многое в судьбе спектакля зависело от роли Чичикова. Он все время был на сцене; даже в доме прокурора, куда после скандала на балу не пустили оплошавшего покупщика, слышался его голос из-за кулис. Он начинал и кончал действие, в нем одном нашла выражение интрига Гоголя в ее протяженности. И у Станиславского появилась мысль — нельзя ли так построить эту роль, чтобы она вела все другие: Чичиков хамелеон, который при каждой покупке меняет окраску, его трансформациям, кажется, нет предела, и в этом разнообразии надо найти точку постоянства, ту каплю яда, которая превращает обыкновенного жулика в опасного авантюриста, в носителя зла национального и мирового («всех людских пороков», по выражению М. П. Лилиной). При такой редакции роли не понадобится вмешательство автора, его комментарий и приговор; зачем театру витийствовать, он должен добывать истину из зримого образа вещей и понятий, подводить к решениям, а не выносить их.

Роль Чичикова досталась Топоркову. Ему было тогда {363} сорок два года, он был в расцвете сил и, хотя не принадлежал к коренным мхатовцам, легко ассимилировался в их среде. Станиславскому он нравился, он хорошо играл, например, кассира Ванечку в «Растратчиках» Катаева, на лету схватывал замечания режиссуры, держался независимо, защищал свое мнение на репетициях, не считаясь с субординацией. «Нет никаких данных, — говорил ему Станиславский, — сейчас предсказать вам успех в роли Чичикова». Надо попытаться, а там будет видно. Топорков колебался, Константин Сергеевич обещал, что если роль у него не пойдет, он освободит его, даже если это случится накануне премьеры. До премьеры был еще целый год, когда Станиславский пригласил Качалова на роль Чичикова.

О. С. Бокшанская, с неизменным постоянством сообщавшая Немировичу-Данченко о всех событиях в театре, писала ему 20 ноября 1931 года: «Самая большая наша театральная новость — это передача роли Чичикова Качалову. Все это время Топорков не удовлетворял К. С‑ча. Ему пришла мысль попробовать Качалова. Сначала Вас. Ив‑чу была в секрете передана роль, потом Вас. Ив. показал К. С. несколько кусков. Если бы и это не удовлетворило К. С., то все осталось бы по-старому и Топорков ничего бы не узнал. Но К. С. принял Качалова, и теперь Топоркову Сахновский обо всем сказал с предложением остаться дублером Чичикова, параллельно дорабатывая роль. Топорков мужественно принял это известие и согласился на предложение»[[293]](#footnote-294). Бокшанская не упускает ни одной подробности, зная интерес Немировича-Данченко ко всем перипетиям репетиций «Мертвых душ». Через десять дней, в очередном письме, Бокшанская снова напишет о «Мертвых душах»: «Качалов — Чичиков обрадовал очень многих. Но очень часто болеет (неладно с сердцем)… и судьба роли неизвестна»[[294]](#footnote-295).

Тогда же, в начале декабря 1931 года, Качалов писал С. М. Зарудному в Ленинград, что работает над Чичиковым: «Что ты на это скажешь?» Зарудный немедленно ответил, несколько растерянный от самого происшествия: «Как попал ты в Чичиковы? … Чудеса», — и задал в свою очередь несколько вопросов: «И что сталось с Топорковым? Будете ли вы чередоваться, как ты с Москвиным в царе Федоре, где ты — Федор Палеолог, а Москвин — Федор {364} Московский. Ты — Чичиков эпический, Топорков — бытовой»[[295]](#footnote-296).

Станиславский был крайне заинтересован в том, чтобы Качалов довел работу над Чичиковым до конца, ведь он хотел собрать в «Мертвых душах» старую гвардию МХАТ в наивозможно полном составе. Но Качалов болел, жаловался на плохое состояние духа, на то, что потерял веру в свою удачу, в свою счастливую звезду, и писал тому же Зарудному: «Срываю спектакли в театре, теряю халтуры, отменяю поездки, в Ленинград, например (отсюда безденежье), отошел совсем от “Мертвых душ” (отсюда актерская скука), ну и проч. и проч.»[[296]](#footnote-297). И роль Чичикова вернулась к Топоркову. Он играл ее долго, и не раз Станиславский отзывался о ней с похвалой. Он был близок к Гоголю, по-своему умен, деловит, тонко разбирался в человеческих слабостях, чувствовал себя на сцене совершенно свободно и все-таки, как предсказал Зарудный, был Чичиковым бытовым, то есть целиком принадлежал своему времени и своей среде, не поднимаясь до той *эпичности*, которая, по свидетельству очевидцев, наметилась в игре Качалова с первых репетиций. Ведь даже на уровне таких крупных талантов, как Качалов и Топорков, есть своя градация — степень усложнения. Станиславский, конечно, это понимал и потому писал М. Н. Зелениной, что не все в «Мертвых душах» получилось так, как он задумал. Он дорожил своим спектаклем, но знал его слабости.

Чичиков у Топоркова поначалу проходил по разряду неврастеников — он казался излишне хмурым, с вымученной улыбкой и вел свою интригу напористо, без непринужденности и обходительности, которые предусмотрены Гоголем. Чичиков не годится для драмы, хотя не раз попадал в крутые переделки. Он человек *втирчивый*, по Далю это значит «пролазчивый, проискливый, навязчивый». Станиславский так и говорил, что Чичиков силен умением «войти в доверие к своей жертве». Он интриган и обольститель и действует по правилу: мягко стелет, да жестко спать. Этой тактикой лести Топорков не владел или, может быть, ею пренебрегал, помня о хищнических инстинктах своего героя и страшном черве, самовластно «обратившем к себе его жизненные соки». Потребовалось время, чтобы актер усвоил уроки режиссера. Не так просто было Топоркову, настраиваясь на чужие волны, не утерять своей!

{365} Были и сомнения по поводу роли Чичикова, относящиеся уже к компетенции театра. Известно, что Белинский считал «весьма неосновательным» то, что Гоголь свои мысли о трагической участи простого русского человека отдал Чичикову, не заслужившему такой миссии. Об этом задумывался и сам Гоголь. Напомню, что в черновой редакции «Мертвых душ» Чичиков, очнувшись после крепкого сна и рассматривая в дезабилье бумаги с именами купленных мужиков, размечтался и почувствовал себя как бы отцом семейства, помещиком, хозяином, и в уме его родились «весьма неглупые и солидные мысли». В последней редакции этого не осталось и в мечту Чичикова «впутался сам автор»[[297]](#footnote-298). Однако в театре получилась другая крайность. В МХАТ на протяжении всех четырех актов Чичиков находится только «при деле», очень не хватало его рефлексии. Как украсил действие его монолог после встречи с опекунским секретарем в трактире! Жаль, что театр поскупился на другие монологи Чичикова, это ведь не могло нарушить аскетический принцип режиссуры Станиславского.

Как я уже говорил, трудно давалась и роль Плюшкина Леонидову, который и в этом случае играл неровно, иногда захватывал драматической судорожной силой, иногда же терял тон и тускло-суетливо как бы демонстрировал далеко зашедший распад человеческого существа. Станиславского более всего беспокоило, что в скупости Плюшкина не было гоголевской осязаемости, что он был похож на других скупцов мировой литературы, на пушкинского или мольеровского. Однако были у Леонидова спектакли-взлеты, когда аудитория, затаив дыхание, следила за его игрой. И те, кто бывал на таких спектаклях, и по сию пору помнят, например, заключительный монолог Плюшкина о серебряных часах (не каких-нибудь томпаковых или бронзовых), которые он в своей духовной отпишет приятному молодому человеку Чичикову. Это был Гоголь одновременно насмешливый и тоскующий.

Много огорчений доставила и сцена у прокурора, где, изгоняя эксцентрику, театр утерял и характерность; сцена шла вяло, и Станиславского мучило сомнение, отыщет ли зритель в мелькающей пестроте каждое лицо в своем особом выражении. Исключения составляли дамы, их прекрасно играли Ф. В. Шевченко и В. С. Соколова, хотя текст у них был куцый, всего несколько фраз.

{366} Вызывали возражения и декорации Симова, которыми Константин Сергеевич был не вполне удовлетворен. Ему нужно было еще время: что-то убрать, если нельзя изменить, но сроки прошли, и день премьеры был объявлен.

Воплощение идеала Станиславского, его мечты о всевластии актера на сцене сталкивались с препятствиями. Он хотел поставить «Мертвые души» как *комедию типов*, соединив сатиру Гоголя с опытом психологического искусства Художественного театра и его системой творчества актера. И знал, как трудна эта задача, но атаки критики превзошли его ожидания. Это вызвало горькое чувство, но не смутило его дух. Неожиданно его поддержал Немирович-Данченко, хотя до того, еще не посмотрев спектакль, высказался о нем в «Советском искусстве» весьма осторожно, с некоторым скрытым недоумением.

7 октября 1933 года в первый раз в новом сезоне шли «Мертвые души», и Немирович-Данченко пришел на спектакль, чтобы в первый раз посмотреть его из зала. Представляла ему спектакль Е. С. Телешева и на следующий день написала Станиславскому письмо в Ниццу, подробно по актам изложив впечатления самого авторитетного и строгого зрителя. «… После первого акта он был в восторге. Шел спектакль довольно хорошо. Вл. Ив. сказал: всем ставлю пятерку, а особенно мне нравится Тарханов, это настоящий Гоголь. Очень понравились ему декорации и весь принцип постановки. Зеленые занавески ему тоже понравились. Меньше понравился Кедров, сказал, что ждал от него большего по отзывам и что он не везде отделался от “штучек”, то есть не все время ему верил. После второго акта он остался совсем недоволен Леонидовым, но зато очень хвалил Москвина, Зуеву и Женю [Калужского]. Зуева играла хорошо, как еще ни разу не играла в прошлом году. А про Леонидова он сказал, что это больше мольеровский Гарпагон и что он не страшный и не гоголевский. [Видимо, в этот вечер “неровный” актер играл без подъема. — *А. М*.] Про Москвина сказал, что он не ожидал, что он может теперь так серьезно и без штучек играть. Про Топоркова он сказал, что актерски он делает все великолепно, но что ему недостает петербургского лоска и приятности гоголевского Чичикова. Третий акт ему очень понравился. Он сказал, что режиссерски это сделано блестяще, особенно если учесть, что в пьесе нет для этого никакого материала. Ему только показалось, что чересчур бело освещение и поэтому бал получается грибоедовский или пушкинский, а не гоголевский. Очень хвалил {367} всех мелких исполнителей… Очень ему понравилась буфетная и ужин. В четвертом акте ему не понравились дамы и чиновники до выхода Ноздрева. За Шевченко играла Скульская… конечно, много хуже Фаины Васильевны. Вл. Ив. показалось, что сцена чиновников затянута до прихода Ноздрева, что много пауз. Ему не понравились Гедике и Вишневский, а с прихода Ноздрева до конца спектакля все ему понравилось. В общем, он сказал, что спектакль очень крупный, что это настоящий МХАТ и что он очень рад, что может искренно говорить комплименты. И что он будет бороться с прессой, так как не согласен со всеми рецензиями о “Мертвых душах”»[[298]](#footnote-299). Прошло уже много времени, почти год со дня премьеры. На очереди были новые дела и заботы, и вернуться к полемике с критикой Немировичу-Данченко не удалось. Да в этом и не было особой нужды. Счет ценностей — подлинных и мнимых — теперь вела история.

У «Мертвых душ» в МХАТ, помеченных 1932 годом, богатая последующая, полувековая жизнь: сменилось по крайней мере два, а может быть, и три поколения — уходили старые актеры, на их место приходили новые, и судьба этого спектакля заслуживает специального изучения. Но я ее не коснулся, потому что тема моего очерка — Станиславский в непосредственном общении с инсценировщиком, художниками, режиссерами и актерами «Мертвых душ». В этом случае *процесс* создания спектакля не менее важен, чем *результат* и следующие за ним оценки успеха и неуспеха. Я пытался, как мог, ввести читателя в круг художественных и педагогических интересов Константина Сергеевича начала тридцатых годов, то есть последних отданных творчеству лет его жизни.

О мхатовских «Мертвых душах» существует немалая литература, в том числе книги Сахновского, Топоркова, на которые я не раз ссылался, — незаменимые для нас свидетельства создателей и участников спектакля, с их, как всегда, драгоценным преимуществом первоисточника. Но и у того, кто спустя полвека возвращается к событиям прошлого, есть своя сильная сторона: широта обзора, возможность с расстояния десятилетий отбросить бесследно ушедшее и остановиться на непреходящем. Теперь нам лучше видно, насколько фигура Станиславского возвышается над его оппонентами и судьями.

# **{368}** На темы прочитанной книги

Необозрима литература, посвященная Гоголю, обширна литература, посвященная театру Гоголя. Каждая монография о Щепкине содержит главу о его гоголевских ролях, каждая книга о Станиславском рассказывает о его прочтениях драматургии и прозы Гоголя и о том, как важны были для создания системы размышления Гоголя о сценическом искусстве. В книгах о Михаиле Чехове, о Мейерхольде непременны обращения к «Ревизору» — к чеховскому Хлестакову, к мейерхольдовскому спектаклю с его новой композицией текста. Интересна мемуаристика: вместе с М. О. Кнебель присутствуем мы на репетиции «Ревизора», когда в зале кто-то зашуршал страницами роли и Станиславский испугался — вдруг этот шорох помешает Чехову; вместе с Э. П. Гариным следим за неисчерпаемой фантазией Мейерхольда; вместе с актерами Художественного театра изо дня в день ищем «приспособления», «действенные задачи» для героев «Мертвых душ», перечитывая исполненную восхищения и юмора книгу В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции».

Все эти известные нам монографии, воспоминания, статьи рассказывают об отдельных ролях и спектаклях. Александр Петрович Мацкин написал книгу, объединяющую воспоминания и размышления о трех самых значительных явлениях сценической гоголианы, принадлежащих периоду становления советского театра, первому его пятнадцатилетию («Ревизор» поставлен Станиславским в 1921 году, «Мертвые души» — в 1932‑м, а мейерхольдовский «Ревизор» 1926 года — ровесник таких свершений, как «Горячее сердце» в МХАТ и «Любовь Яровая» в Малом театре). Жанр книги обозначен как «очерки», но она не вполне совпадает с традицией театральных очерков-зарисовок. Определен сюжет, выверена конструкция каждой небольшой главы; главы существуют как бы самостоятельно, в то же время каждая накрепко связана с предшествующей и последующей. Три очерка образуют очень цельную литературную трилогию, в которой сплавлен «личный опыт зрителя» и глубокий, исследовательски точный анализ спектаклей на темы {369} Гоголя. Причем естественно, что и «личный опыт», меняющийся во времени, тоже становится элементом анализа, углубляющего и корректирующего непосредственность давних впечатлений.

Очерки о гоголевских спектаклях созданы взыскательным критиком, мастером лаконично-насыщенных театральных портретов (одна из книг А. П. Мацкина так и называется — «Портреты и наблюдения»), историком театра, увлеченным творчеством основателей МХАТ, написавшим прекрасную монографию о трагике Орленеве. И новой книге свойственны единство стилистики, сочетающей строгость и образность, безупречное владение материалом. Огромный труд стоит за видимой легкостью изложения. Если обозначить все то новое, что ввел в свою книгу Мацкин — впервые публикуемые записи репетиций, высказывания создателей спектаклей, письма, дневники, новые даты, уточнения привычных дат, — то самый перечень займет изрядное количество страниц. Но «собирательство», архивные открытия — не самоцель для автора, это лишь часть единого труда, долгого и ответственного. Труда, отмечающего шестидесятилетний путь А. П. Мацкина в литературе (первая его работа была напечатана в 1923 году).

Новая книга Мацкина ценна не только как обстоятельное исследование явлений прошедшего — она очень нужна сегодняшнему театру. Ведь проблема наследия и его жизни в современности, проблема воплощения классики сохраняет всю свою остроту. Соотношение автора, режиссера, актеров в современном театре далеко не всегда гармонично, и автор классик становится подчас более страдательным лицом, нежели современный драматург, который может принять или не принять предложенное режиссером, может полемизировать с ним, настаивать и настоять на своем. Гоголь или Островский из объектов открытия превращаются иногда в объекты не слишком обоснованных экспериментов; «новаторские прочтения» оказываются суммой приемов, легко сменяющихся в следующих спектаклях иными приемами, столь же броскими, сколь и неубедительными. Книга Мацкина утверждает «авторские права» Гоголя, причем вовсе не в однозначном варианте бытового правдоподобия, исторической детализации.

Казалось бы, что могло быть закономернее для Художественного театра, работавшего над «Ревизором», нежели создание подробной картины российской провинции николаевских времен? Но каждая постановка классической пьесы была для режиссуры, для всех участников новыми возможностями, новыми поисками соотношений исторической реальности прошлого века, воплощенной Гоголем или Грибоедовым, Тургеневым или Островским, с воплощением сценическим, осуществляемым в веке двадцатом.

По спектаклю Станиславского «Ревизор» 1908 года можно было изучать подробности бытового интерьера тридцатых годов, покрой {370} дамских туалетов и чиновничьих мундиров, но, как свидетельствовала критика, быт сгущался до «поэтической фантасмагории», персонажи словно бы рассматривались через «очень сильное увеличительное стекло».

Предмет анализа данной книги — спектакль Станиславского, осуществленный в 1921 году. Хлестаков, сыгранный Михаилом Чеховым, предстает здесь в соотношении со всем строем спектакля, принадлежащего к первым прочтениям классики в советском театре. Думается, что автор книги совершенно прав, утверждая новизну решения Станиславского 1921 года. Дело не в том, что были написаны новые декорации, изменены гримы персонажей, но в том, что эта смена оформления, большая обобщенность гримов, неожиданные приемы были обусловлены новым отсчетом исторического времени и ответственностью перед ним.

Чеховский Хлестаков поразил всех полной неожиданностью своей сценической жизни, такой свободой интонаций, жестов, общения с партнерами, которая казалась импровизацией актера. В первом своем очерке Мацкин сделал нас, читателей, словно бы зрителями того давнего спектакля, сверстниками его самого, ошеломленного Чеховым. Одновременно раскрыл нам истоки исполнения, приведя строки замечательного письма Чехова 1913 года, адресованного Станиславскому: «Хочу с полной наивностью, совсем как бы заново (даже книжку куплю новую) прочесть “Ревизора”… буду жить Иваном Александровичем Хлестаковым». И как своевременно сегодня напоминание о том, что самые удивительные находки актера должны «проверяться на прочность» автором, взаимоотношениями его персонажей. Ожидая появления городничего в своем жалком номере, Хлестаков — Чехов вдруг заплакал от страха, вызвав полный восторг режиссера. Для самочувствия Хлестакова это вполне закономерно, но ведь городничий-то сразу догадается, кто перед ним, увидев плачущего юнца. И все же режиссер сохраняет находку. Он попросту прячет Ивана Александровича за дверь: визитеру он не виден, а зрителю виден отлично. Городничий недоуменно осматривается в поисках «инкогнито», тот рыдает за дверью. Комедийный эффект даже не удвоился — удесятерился, и «оправдание» его совершенно.

Знаменателен спор Мацкина «на темы Гоголя» с человеком, которого он глубоко уважал, к книге которого написал предисловие, — с Алексеем Денисовичем Диким. Вспоминая роли Чехова и его Хлестакова, Дикий решительно отделял Гоголя-бытописателя от Гоголя-«фантасмагориста» и утверждал родство чеховского Хлестакова только с последним, отмежевав его от реальности «Ревизора». Мацкин не только оспаривает взгляд Дикого, но подчеркивает «практическую художественную сторону» этого спора. Разве можно отделять Гоголя «Ревизора» от Гоголя «Носа»? Разве {371} в лучших спектаклях и исполнениях гоголевских ролей не сливались начала бытовые и «фантасмагорические»? Доказательство такого слияния — «Ревизор» Станиславского и Чехов — Хлестаков, который жил в этом спектакле не в противоборстве, а в полном согласии с автором и режиссером.

Опыт создания мейерхольдовского «Ревизора» исследуется в книге отнюдь не только на основе собственных впечатлений зрителя спектакля, человека, присутствовавшего на мейерхольдовских репетициях, — автор широко обращается к архивам, к прессе, к работам искусствоведов. Цитируя записи репетиций, подробно описывая процесс работы, Мацкин умеет ограничить подробности и сделать четкие выводы, чрезвычайно важные для сегодняшнего театра, — напомним об этом еще раз.

Закономерно, разумеется, не только изучение работы В. Э. Мейерхольда над «Маскарадом» или «Ревизором», но обращение к его опыту режиссеров и актеров последующих поколений. Но не упрощается ли этот опыт в весьма «раскованных», как принято сегодня говорить, вариациях на темы классической драматургии? И возможны ли в сегодняшних спектаклях сцены, которые воспринимаются как цитаты из постановок ТИМа? Читая очерк Мацкина, мы понимаем цельность замысла Мейерхольда, соотношение каждой его находки, каждой сценической метафоры с общим замыслом, с «фантасмагорией», охватывающей уездный город — Петербург — николаевскую Россию. Напоминание об этом труде, о неразрывности образно-сценического решения с глубокими знаниями, с тем, что называется высокой режиссерской культурой, важно для новых обращений театра к произведениям Гоголя.

Один из важнейших выводов, к которому убедительно подводит нас автор книги, — отличие не только спектаклей Станиславского и Мейерхольда, но принципов создания спектаклей, методов работы режиссуры, отношения творцов спектаклей к автору.

«… Мейерхольд строит свои композиции, как романист-психолог пишет книгу, для чего ему, режиссеру, необходимо новое и собственное знание, *поверх того*, какое предлагает автор-сочинитель». Отмечая опыт Художественного театра как исток этого сближения сцены с традицией русского романа, Мацкин тут же отмечает решительное расхождение Мейерхольда со своими учителями и предшественниками: «… как только очертания натуры в ее первообразах прояснялись, Мейерхольд считал себя вправе эту натуру деформировать, сгущать, как угодно перестраивать, чтобы в смещенных ракурсах обострить ее суть до обобщения и итога».

«Ревизор» ТИМа предстает перед нами в книге как спектакль полемический и экспериментальный, как блистательные сценические вариации на темы Гоголя, сгущающие и смещающие «натуру» — пьесу, перестраивающие ее согласно законам, поставленным {372} над самим собою творцом-режиссером. Пьеса разбивается на эпизоды, собираемые в новой сценической мозаике, в гоголевский текст врывается мейерхольдовская пантомима, мечты персонажей реализуются, овеществляются, и завершается спектакль жутким парадом манекенов, сохранивших приметы людей, внезапно ставших мертвыми, то ли телами без душ, то ли душами без тел.

Рубеж тридцатых годов отмечен в советском театре замечательными свершениями в труднейшей области инсценировки, переноса на сцену классической прозы. Причем не прозы камерной, но таких ее образцов, как «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского, сочетающие документальность очерков с эпосом русской жизни (Малый театр), как толстовское «Воскресение», где сопоставлены, противопоставлены друг другу пласты народной жизни и жизни высшего общества (Художественный театр). Спектакль Станиславского «Мертвые души» этому времени, этим поискам принадлежит.

Мацкин прослеживает замыслы Станиславского с гораздо более ранних времен, возвращая нас к начальной поре Художественного театра, к письму Станиславского, где наряду с сообщением о работе А. П. Чехова над новой пьесой «из военного быта» есть фраза: «Как можно поставить по новому способу “Мертвые души”!!! — прелесть». Мацкин останавливает наше внимание на дате письма — 1900 год; останавливается он и на протоколах заседания репертуарно-художественной коллегии МХАТ 1926 года, когда не просто обсуждалась возможность постановки «Мертвых душ», но распределялись роли, причем Станиславскому предназначался кучер Селифан.

В заключающем книгу очерке возникает проблема, которой не существовало ни для Станиславского, ни для Мейерхольда, когда они работали над «Ревизором». Это проблема инсценировки, создания литературной основы спектакля, воплощающего не пьесу Гоголя — поэму, странствования Павла Ивановича Чичикова. Автор книги исследовал и представил нам не только (и не столько) результат работы Станиславского — спектакль «Мертвые души», но прежде всего процесс работы над этим спектаклем, «скрещение идей и судеб» в Художественном театре 1930 – 1932 годов. Идеи и судьбы автора самой поэмы, автора инсценировки Булгакова, режиссеров Станиславского и Сахновского, художников Дмитриева и Симова, актеров были в этой работе нераздельны. Поэтому муки поисков, труд репетиций поданы в книге таким же крупным планом, что и образы-свершения спектакля. Все участники этого долгого труда так значительны, что сама их встреча стала удивительным явлением искусства, даже если замысел был не вполне осуществлен (как замысел Булгакова) или вообще не осуществился (оформление Дмитриева, отвергнутое Станиславским).

{373} Эти явления во всей их сложности живут на страницах книги: Мацкин создал *портреты* не только актеров, но художников, писателей — Булгакова и Андрея Белого, апологета мейерхольдовского спектакля и противника Художественного театра. (Жаль, что в этой галерее портретов нет самостоятельного портрета В. О. Топоркова — Чичикова; задача актера была труднейшей, в то же время жестко ограниченной. Спектаклю был необходим *такой* Чичиков — словно приглушающий самого себя, «наперсник», в диалоге с которым проявляется характер собеседника. Умнейший же «наперсник», узнавший все о Манилове или Собакевиче, намеренно остается в тени. В тяжелой работе Топоркову приходилось тяжелее всех — в спектакле же была достигнута естественная легкость существования.) Заслуга автора книги в том, что все трудности, блуждания, издержки поисков он не скрыл, но раскрыл в их реальности, подчас почти невыносимой для Булгакова, для Дмитриева, для Сахновского. В этих повседневных поисках Станиславский был верен себе. Его работа с актерами была направлена к постижению Гоголя, к созданию не образов-иллюстраций и не образов-масок, но лиц, которые в гоголевских масштабах воплощают «жизнь человеческого духа». От «сложности» возвращались к простоте, от «надмирности» к миру, от «надавторства» к автору, постигая его горькое слово, слезы и смех.

Мацкин строго историчен, беспристрастен (но не бесстрастен) в противопоставлениях и сопоставлениях двух методов сценического воплощения Гоголя. Он не преминул отметить эволюцию взглядов Мейерхольда, решительное отрицание им в тридцатые годы «переделывания классики». Он подчеркнул, что созданная Мейерхольдом композиция текста «Ревизора» «не может претендовать на самостоятельное существование вне реальности постановки 1926 года». Мацкин вспомнил не только приглашение редакции газеты «Советское искусство» (сам работал в этой редакции в те времена) к дискуссии о спектакле Станиславского, но приглашение Станиславского к участию в дискуссии. Разыскал в Музее МХАТ это приглашение, на котором Станиславский написал: «Не имею никакой возможности вступать в дебаты». И добавил свое «частное мнение»: «… нельзя убедить людей, которые разучились смотреть актеров и умеют видеть только режиссерские трюки».

Вероятно, сегодняшнему театру нужно чаще проверять себя «частным мнением» Станиславского. Его отрицанием образов-масок. Его неприятием гротеска, если он не оправдан актером, не идет «от сути роли». Его убежденностью, что «всемирность юмора Гоголя идет от русской конкретности».

«Мертвые души» в Художественном театре — это движение к идеалу гоголевского спектакля. К сожалению, инсценировка, следующая сюжету чичиковских странствий, не могла вместить громаду, {374} разнообразие и единство авторского замысла. Но устремленность театра к этому идеалу и важность открытий, сделанных на пути к нему, — безусловны. Работа Станиславского над «Мертвыми душами» — не движение по давно знакомой дороге, но прокладывание, стройка дороги к Гоголю. Впереди — вершина горы, на которую еще никто не поднимался. Нужно дойти до вершины (тропинок у ее подножия достаточно) без новейших вспомогательных средств, без допингов, рассчитывая лишь на свои силы и свою волю. Проложили дорогу в пространстве и времени до перевала, также прежде не пройденного. Увидели впереди новую горную цепь. К ней пойдут другие в том времени, которое для Чехова, для Мейерхольда, для Станиславского было достаточно дальним будущим. Для нас, для автора только что прочитанной книги это будущее обозначается словом «теперь»: «Теперь нам лучше видно, насколько фигура Станиславского возвышается над его оппонентами и судьями». Опыты прочтения Гоголя на страницах этой книги начаты и завершены Станиславским. Впрочем, «завершены» — слово, со Станиславским несовместимое. Да и сама книга открыта в «теперь», в будущее, куда устремлены поиски театра.

*Е. Полякова*

1. *Кнебель М. О*. Вся жизнь. М., ВТО, 1967, с. 96. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Дикий А. Д*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 316. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2. М., «Искусство», 1979, с. 235. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: «Красная газ.» (веч. вып.), 1925, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-5)
5. Музей МХАТ, КС № 11157. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: «Культура театра», 1921, № 6, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Чехов М. А*. Жизнь и встречи. — Музей МХАТ, архив М. А. Чехова. [↑](#footnote-ref-8)
8. Актриса Первой студии МХАТ О. И. Пыжова вспоминала, как восхищался Чехов Станиславским: «… это чувство напоминало влюбленность». Однажды на репетиции «Ревизора» Константин Сергеевич подсказал ему известное, кажется, только Далю слово «стрючок» (дрянной, презренный человек), и это меткое слово воодушевило Михаила Александровича — бросило свет на всю его роль; он говорил товарищам по студии о великом умении Станиславского в каждом замечании, каких бы частностей оно ни касалось, открыть истину и вести за собой актера. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Театр», 1963, № 7, с. 120. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 33. [↑](#footnote-ref-11)
11. В. Г. Сахновский в книге «Работа режиссера» (М.‑Л., «Искусство», 1937) писал, что первое появление М. А. Чехова на сцене «всегда увертюрно. Он приносит себя, вначале бледно намечая тему всей роли…» (с. 40). [↑](#footnote-ref-12)
12. ЦГАЛИ, ф. 2644, оп. 1, ед. хр. 28. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Дикий А. Д*. Повесть о театральной юности, с. 319. [↑](#footnote-ref-14)
14. См.: Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы и исследования. Л., «Сов. композитор», 1978, с. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Белый А*. Мастерство Гоголя. М., ГИХЛ, 1934, с. 155. [↑](#footnote-ref-16)
16. Одна иллюстрация к тому, как высоко ценил К. С. Станиславский талант М. А. Чехова. В Музее МХАТ в архиве А. К. Тарасовой хранится запись Константина Сергеевича, где говорится, что «школа и студии существовали для того, чтобы выработать одного Чехова и одну Тарасову и Корнакову» (№ 18848; запись эта датируется так: не ранее 1924 г.). [↑](#footnote-ref-17)
17. И. М. Москвин. Статьи и материалы. М., ВТО, 1948, с. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Бирман С. Г*. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, с. 175. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Чехов М*. О технике актера. [Изд. автора], 1946, с. 111. [↑](#footnote-ref-20)
20. ЦГАЛИ, ф. 2316, оп. 2, ед. хр. 10. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: *Коган П. С*. «Ревизор». — «Экран», 1921, № 2, с. 5. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2, с. 244. [↑](#footnote-ref-23)
23. См.: *Волков Н. Д*. Театральные вечера. М., «Искусство», 1966, с. 228. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Экран», 1921, № 2, с. 5. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Рабис», 1927, № 1. с. 14. [↑](#footnote-ref-26)
26. О чеховском Хлестакове, который вовсе не глуп, писала и современная критика: «… Хлестаков идиотик, дурачок, сморчок — кого бы могло это взволновать, и неужели от такого Хлестакова мог бы зашататься весь спектакль “Ревизора” в Художественном театре. И неужели такой дурачок мог бы разглядеть так отчетливо все “свиные рыла” гоголевских персонажей и так прекрасно разоблачить их в письме к своему приятелю в Петербурге» («Театральная Москва», 1921, № 11 – 12). [↑](#footnote-ref-27)
27. По поводу легкости игры. В конце тридцатых годов на премьере «Ревизора» в Театре имени Вахтангова Б. Л. Пастернак сказал Р. Н. Симонову, что его Хлестаков движется по сцене, как ампирная бабочка. По изяществу пластики Хлестаков у Чехова тоже был похож на бабочку, но без декоративности ампира, просто бабочка, как она есть в природе. [↑](#footnote-ref-28)
28. См.: *Дикий А. Д*. Повесть о театральной юности, с. 317. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Красная газ.» (веч. вып.), 1924, 20 мая. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Громов В. А*. Михаил Чехов. М., «Искусство», 1970, с. 91. [↑](#footnote-ref-31)
31. Актер МХАТ И. М. Кудрявцев много позже (апрель 1932 г.) писал в дневнике: «Хлестаков (по-моему — это лучшее) у Чехова. *Ничтожество*. Так, черт-те что, козявка какая-то. Хлыщеватый фертик с лицом клоуна (почти). Вихорчик, курносый, плюгавый… Даже не задумался нигде ни на мгновенье, а как будто так и надо — все, что случается с ним… И вдруг мизансцена — громадный, во весь рост портрет Николая I и этот прыщ перед ним, посвистывая — изучает позу и чуть-чуть пытающийся перенять — ну, не вышло, ладно… пьяненький, жалкий, чуть спотыкающийся, но ошалел и в восторге…» (Музей МХАТ, архив И. М. Кудрявцева, дневник 1932 г.) [↑](#footnote-ref-32)
32. См.: *Гладков А. К*. Театр. Воспоминания и размышления. М., «Искусство», 1980, с. 318. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 9. М., Изд‑во АН СССР, 1955, с. 693. [↑](#footnote-ref-34)
34. Любопытны слова Блока: в статье «Об искусстве и критике» (1920) он писал о том, что Гоголь был влюблен в Хлестакова (см.: *Блок А. А*. Собр. соч., т. 6. М.‑Л., Гослитиздат, 1962, с. 153). [↑](#footnote-ref-35)
35. *Кнебель М. О*. Вся жизнь, с. 104. [↑](#footnote-ref-36)
36. На сцене, как и в жизни, никогда нельзя было предугадать движение мысли Чехова, как поступит он в следующую минуту «Я постоянно боюсь за него; про него совершенно нельзя сказать, что с ним будет завтра», — писал Андрей Белый. — «Не удивлюсь, если он завтра, например, поступит в университет, осознав недочеты свои в социологич[еском] образовании, или по каким-нибудь неожиданным, но всегда внутренне глубоким соображениям примется мстить мостовую» (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 15 – 17). [↑](#footnote-ref-37)
37. *Герцен А. И*. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 2. М., Изд‑во АН СССР, 1954, с. 267. [↑](#footnote-ref-38)
38. Эту забавную деталь впоследствии использовал М. Булгаков в киносценарии, написанном совместно с М. Каростиным. См.: Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю). М., ЦЕДРАМ, 1935, с. 32. [↑](#footnote-ref-39)
39. Слова эти взяты из хранящегося с Музее МХАТ письма М. А. Чехова к С. С. Димант; развивая эту мысль, Михаил Александрович пишет, что «нельзя сыграть ни одного образа, не простив ему его недостатков и не найдя того первоисточника их, в котором они, как ни кажется странным, чисты и непорочны». В этом же письме он пишет о большом влиянии, которое оказал на игру в «Ревизоре» К. С. Станиславский (Музей МХАТ, № 7240). [↑](#footnote-ref-40)
40. «Культура театра», 1921, № 6, с. 14. [↑](#footnote-ref-41)
41. См.: «Рабис», 1927, № 1, с. 14. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Дикий А. Д*. Повесть о театральной юности, с. 319. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Чехов М*. О технике актера, с. 31. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Громов В. А*. Михаил Чехов, с. 98. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Дикий А. Д*. Повесть о театральной юности, с. 320. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
47. Еще в домхатовскую пору деятельно сотрудничавший в московских газетах Вл. И. Немирович-Данченко писал: «До чего можно унизить “Ревизора”, если сказать, что комедия написана Гоголем для того, чтобы показать взяточников» («Новости дня», 1891, 8 окт.). [↑](#footnote-ref-48)
48. А ведь всего несколько лет назад Константин Сергеевич с отцовским чувством опекал своего любимого ученика. В книге И. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» (т. 3, с. 84) приводится запись из дневника В. С. Смышляева, относящаяся к декабрю 1917 года: «К. С. Станиславский на чем свет стоит ругал Мишу [Чехова] за его инертность по отношению к театру: “Я знаю, — буквально кричал К. С., — вы занимаетесь философией, все равно кафедры не получите. Ваше дело — театр. Вы в 26 лет Уже знаменитость” и т. д.». Станиславский, глубоко веривший в талант Чехова, дорожил им и оберегал от всяких соблазнов, уводивших в сторону от призвания, которым одарила его природа. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Жизнь искусства», 1927, № 4, с. 8. [↑](#footnote-ref-50)
50. См. предисловие П. И. Новицкого к книге М. А. Чехова «Путь актера». [↑](#footnote-ref-51)
51. *Чехов М. А*. Путь актера, с. 130, 131 – 132. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же, с. 134 – 135. [↑](#footnote-ref-53)
53. Необычайную одаренность племянника А. П. Чехов заметил очень рано. В феврале 1895 года в письме из Петербурга в Мелихово он писал, что четырехлетний Миша — «удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек» (*Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 16. М., Гослитиздат, 1949, с. 211). [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же, т. 14, с. 168. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Гуковский Г. А*. Реализм Гоголя. М.‑Л., Гослитиздат, 1959, с. 422. [↑](#footnote-ref-56)
56. См.: *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 3. М., «Худож. лит.», 1964, с. 361. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». М.‑Л., Гос. изд‑во, 1927, с. 69. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 279. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, с. 172. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, с. 173. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, с. 184. [↑](#footnote-ref-62)
62. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 22. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Гоголевского “Ревизора” я обдумывал десять лет», — скажет Мейерхольд на встрече с коллективом пражского театра «Д‑37» в октябре 1936 года. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Жизнь искусства», 1925, № 24, с. 11. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч., т. 13. М., Изд‑во АН СССР, 1952, с. 167. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 111 – 112. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: «Веч. Москва», 1934, 9 февр. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Лит. газ.», 1935, 4 сент. [↑](#footnote-ref-69)
69. Записи М. М. Коренева по «Ревизору» (машинопись) хранятся в Центральной научной библиотеке ВТО (сектор редкой книги и Рукописей). Цитаты из этих записей приводятся в тексте с указанием даты репетиции. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Искусство кино», 1976, № 7, с. 110. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 244. [↑](#footnote-ref-72)
72. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 519. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч., т. 8, с. 453. [↑](#footnote-ref-74)
74. У физиологичности этой сцены была модель: Чехов в роли Хлестакова, которым Мейерхольд восторгался. Не только Чехов в своих американских репетициях широко использовал опыт мейерхольдовского «Ревизора», но и Мейерхольд кое-что позаимствовал у Чехова. У этих двух «Ревизоров», при всей их полярности, были и точки сближения. [↑](#footnote-ref-75)
75. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 519. [↑](#footnote-ref-76)
76. Гоголь и Мейерхольд. М., изд‑во «Никитинские субботники», 1927, с. 83. [↑](#footnote-ref-77)
77. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 479. [↑](#footnote-ref-78)
78. «Лит. наследство», т. 82. А. В. Луначарский. Неизданные материалы. М., «Наука», 1970, с. 420. [↑](#footnote-ref-79)
79. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 188.

    См. у академика Л. Щербы: «Монолог является в значительной мере искусственной языковой формой и… подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге. В диалоге куются новью слова, формы и обороты…» (цит. по кн.: *Боровой Л*. Диалог. М., «Сов. писатель», 1969, с. 5). [↑](#footnote-ref-80)
80. Гоголь и Мейерхольд, с. 86. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 140. [↑](#footnote-ref-82)
82. В дальнейшем взгляд Мейерхольда на соотношение темы столицы и провинции в музыке «Ревизора» изменился и он признал необходимость их равноправного сосуществования. «Музыка Гнесина, — говорил он, — одним крылом зацепит провинциальную суть комедии». Другое же крыло должно устремиться вверх к «гоголевским вселенским фантасмагориям», материалом для которых послужит образ Петербурга и его класс управителей (см.: *Арнштам Л*. Музыка героического. М., «Искусство», 1977, с. 44). [↑](#footnote-ref-83)
83. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 109. [↑](#footnote-ref-84)
84. См. раннюю работу В. Виноградова «Эволюция русского натурализма» (Л., «Academia», 1929). [↑](#footnote-ref-85)
85. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 114. [↑](#footnote-ref-86)
86. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505. [↑](#footnote-ref-87)
87. На близость многих черт в творчестве Мейерхольда и Брюсова указывает Б. В. Алперс в книге «Театр социальной маски» (М.‑Л., ГИХЛ, 1931, с. 103). [↑](#footnote-ref-88)
88. См.: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л., «Academia», 1927, с. 37. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Каплан Э*. Жизнь в музыкальном театре. Л., «Музыка», 1969, с. 76. [↑](#footnote-ref-90)
90. См., например, статью А. Гвоздева в том же сборнике «“Ревизор” в Театре имени Вс. Мейерхольда», с. 26 и 36. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Красная газ.», 1927, 30 янв. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 374. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 145. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 397. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 236. [↑](#footnote-ref-96)
96. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505. [↑](#footnote-ref-97)
97. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 479. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Мандельштам И*. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, с. 243, 254. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 144. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Мандельштам И*. О характере гоголевского стиля, с. 246. [↑](#footnote-ref-101)
101. Цит. по кн.: *Ушаков Д. В*. Краткое введение в науку о языке, изд. 9‑е. М., изд‑во «Работник просвещения», 1929, с. 63. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 245. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же, с. 413. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 254. [↑](#footnote-ref-105)
105. Илья Шлепянов. М., «Искусство», 1969, с. 4. [↑](#footnote-ref-106)
106. Следует еще упомянуть об очень обстоятельных и тоже оставшихся без последствий переговорах по поводу костюмов для «Ревизора» с А. Я. Головиным и его ближайшим помощником М. И. Зандиным. И кто знает, осталось ли бы на афише имя тонкого колориста В. П. Киселева, если бы не подошли сроки премьеры, — возможностей для перемен у театра уже не было. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 141. [↑](#footnote-ref-108)
108. «Жизнь искусства», 1928, № 29, с. 5. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 336. [↑](#footnote-ref-110)
110. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 2, ед. хр. 22. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Красная газ.» (веч. вып.), 1927, 14 сент. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 145. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 110. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 110. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Жизнь искусства», 1927, № 3, с. 6. [↑](#footnote-ref-116)
116. Маяковский говорил, что этот эпизод дополняет Гоголя на пять процентов, — не так-то мало в измерениях вековой традиции «Ревизора». [↑](#footnote-ref-117)
117. В том же направлении шли режиссерские указания относительно гримов, чтобы «проступали черепа, а не коки», типичные для гоголевских постановок, и чтобы парики были нечесаные и «производили впечатление провинциальной запущенности». [↑](#footnote-ref-118)
118. *Гуковский Г. А*. Реализм Гоголя, с. 417. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Красная газ.», 1926, 22 дек. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 260 – 261. [↑](#footnote-ref-121)
121. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1933. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Алперс Б. В*. Театр социальной маски, с. 73. [↑](#footnote-ref-123)
123. См.: «Ревизор» в Театре имени Мейерхольда, с. 17. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. 2, с. 28 – 35. [↑](#footnote-ref-125)
125. ЦГАЛИ, ф. 2954. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 131. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Алперс В. В*. Театр социальной маски, с. 56. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 108. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 501. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, с. 122. [↑](#footnote-ref-131)
131. Самым привлекательным для Бабановой было пение. А из романсов, которые она исполняла, систематически вымарывались целые куски, хотя у публики эта старая прекрасная музыка пользовалась триумфальным успехом. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 120. [↑](#footnote-ref-133)
133. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 195. [↑](#footnote-ref-134)
134. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 195. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 117. [↑](#footnote-ref-136)
136. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 195. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 237. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 129. [↑](#footnote-ref-139)
139. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 480. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 350. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 246. [↑](#footnote-ref-142)
142. «Программы академических театров», 1926, 22 дек. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 262. [↑](#footnote-ref-144)
144. Гоголь и Мейерхольд, с. 43. [↑](#footnote-ref-145)
145. Любопытно, что спустя несколько лет тема агрессивной городничихи хорошо послужила Михаилу Булгакову в его непоставленном киносценарии по мотивам «Ревизора». Там комедия любви, как и у Мейерхольда, занимала большое место в сюжете, и когда Анна Андреевна, оставшись наедине с Хлестаковым в опочивальне, отбросив соображения кокетства и этикета, отдалась влечению своего сердца, он не на шутку испугался выражения страсти на ее лице и, зарывшись в подушки, как говорится в сценарии, «захрапел так громко, что сразу можно было догадаться — сон для него сейчас единственное средство защиты в столь неудачном амурном деле». Есть в сценарии и муки городничего, раздираемого ревностью и жертвующего своей мужской честью во имя служебной корысти. Отношение Булгакова к Мейерхольду было очень критическим еще со времен «Великодушного рогоносца», который он высмеял в берлинской газете «Накануне», но, переводя комедию на язык кинематографа, инсценировщик не пренебрег опытом не любимого им режиссера. [↑](#footnote-ref-146)
146. Любопытно, что эти приметы столичного быта взяты с натуры. В первых петербургских письмах Гоголя к матери говорится, например: «Я живу на четвертом этаже, но чувствую, что и здесь мне не очень выгодно. … очень ощутительно для кармана…» (Полн. собр. соч., т. 10. М., Изд‑во АН СССР, 1940, с. 140). Примерно в то же время (весна 1829 года) он сообщает матери свой петербургский адрес: Большая Мещанская, в доме каретного мастера Иохима (там же, с. 145). Это тот самый Иохим, который не дал Хлестакову напрокат карету. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 3, с. 343. [↑](#footnote-ref-148)
148. См.: «Красная нива», 1927, № 5. Цит. по кн.: *Марков П. А*. О театре, т. 3. М., «Искусство», 1976, с. 382 – 383. [↑](#footnote-ref-149)
149. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. с 296 – 297. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, с. 451. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 7. М., «Искусство», 1960, с. 189. [↑](#footnote-ref-152)
152. В том же 1900 году Станиславский инсценировал цикл чеховских рассказов — «Пассажир 1‑го класса», «Ну, публика!», «Злоумышленник», «Дочь Альбиона», «Хирургия» (Музей МХАТ, КС № 18899 – 18902). Прошло четыре года, пока в мае 1904 года Немирович-Данченко поддержал эту идею и предложил осуществить чеховский спектакль силами учеников школы МХТ и отдельных актеров труппы (письмо к К. С. Станиславскому. Музей МХАТ, КП № 21565). [↑](#footnote-ref-153)
153. Музей МХАТ, КС № 4232. [↑](#footnote-ref-154)
154. «Москвитянин», 1842, № 7, с. 220. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Гиппиус В. В*. Гоголь. М., «Мысль», 1924, с. 146. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 8, с. 270. [↑](#footnote-ref-157)
157. См.: «Театр», 1966, № 9, с. 79 – 97. [↑](#footnote-ref-158)
158. См.: *Чудакова М. О*. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — «Записки отдела рукописей Гос. б‑ки СССР им. В. И. Ленина», вып. 37. М., «Книга», 1976. [↑](#footnote-ref-159)
159. См.: «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год». Л., «Наука», 1978, с. 64. [↑](#footnote-ref-160)
160. Музей МХАТ, фонд постановок. [↑](#footnote-ref-161)
161. Музей МХАТ, фонд В. Г. Сахновского. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч., т. 12, с. 46. [↑](#footnote-ref-163)
163. Музей МХАТ, КС № 1324. [↑](#footnote-ref-164)
164. Incommodité — беспокойство, неудобство *(франц.)*. — *А. М*. [↑](#footnote-ref-165)
165. Музей МХАТ, архив постановок, «Мертвые души». [↑](#footnote-ref-166)
166. Музей МХАТ, Н-Д, письма от О. С. Бокшанской. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Показ монолитных фигур» — это определение нам полезно запомнить. Манилов и Коробочка — и вдруг монолитность! То есть цельные глыбы, фундаментальность, массивность. Не описка ли это? Нет. Леонидов здесь высказал мысль, очень близкую Станиславскому и в конечном счете определившую его режиссерский план «Мертвых душ». В центре действия у него уроды и ублюдки, недочеловеки, но сила искусства Гоголя такова, что зло, угнетающая бедность сознания и духа, несовершенства человеческой натуры у этих трагикомических фигур представлены с такой степенью концентрации, с такой спрессованностью и резкостью обозначения, что при всей своей привязанности к конкретности истории и среды они превращаются в *мировые образы*, не уступающие по широте и обобщениям самому Шекспиру. [↑](#footnote-ref-168)
168. Сдана она была год с небольшим спустя и без участия Лилиной. Такова непредсказуемая и коварная природа театра. — *А. М*. [↑](#footnote-ref-169)
169. Музей МХАТ, КС № 16211. [↑](#footnote-ref-170)
170. См.: «Сов. искусство», 1932, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-171)
171. Конечно, этот труд не мог возникнуть на пустом месте. У И. Н. Виноградской были достойные предшественники — такие собиратели и хранители фондов Музея Художественного театра, как Н. Д. Телешов, Ф. Н. Михальский, С. В. Мелик-Захаров, В. В. Левашова, Е. П. Асланова и другие. Но автор «Летописи» пошел дальше и из безбрежности фактов собрал четыре компактных тома для широкого круга читателей. [↑](#footnote-ref-172)
172. Музей МХАТ, КС № 7416. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Топорков В. О*. К. С. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949, с. 90. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера. М.‑Л., «Искусство», 1937, с. 258. [↑](#footnote-ref-175)
175. Театральные страницы. М., «Искусство», 1979, с. 154. [↑](#footnote-ref-176)
176. Музей МХАТ, КС № 3354/1. [↑](#footnote-ref-177)
177. Имеется в виду композиция сценического пространства, построенная в форме треугольника. В «Мертвых душах» такой принцип планировки был преобладающим. — *А. М*. [↑](#footnote-ref-178)
178. Музей МХАТ, Н-Д, письма от О. С. Бокшанской (16 сентября 1931 г.). [↑](#footnote-ref-179)
179. У Маяковского в «Клопе», спустя полвека после событий, изображенных в этой феерической комедии, профессор, просматривая «словарь умерших слов», находит рядом с бузой, бюрократизмом, богоискательством, богемой, бубликом и фамилию Булгакова… [↑](#footnote-ref-180)
180. М. П. Лилина. М., ВТО, 1960, с. 233. [↑](#footnote-ref-181)
181. См.: «Москва», 1978, № 1. [↑](#footnote-ref-182)
182. Беглое упоминание о перекличке мертвых душ, которую Чичиков в пьяном забытьи поручает Селифану, есть и в поэме, по поводу чего в «Москвитянине» укоризненно говорилось: «Чичиков — человек солидный и едва ли напьется до того, чтобы впасть в подобное мечтание» (1842, № 8, с. 367). [↑](#footnote-ref-183)
183. Музей МХАТ, Н-Д, письма от О. С. Бокшанской (28 ноября 1932 г.). [↑](#footnote-ref-184)
184. Музей МХАТ, КС № 7417. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год», с. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-186)
186. В январе 1934 года в письме к Е. С. Телешевой из Ниццы Станиславский писал: «Начинаю терять вкус к режиссерству (современному), и, наоборот, педагогическое дело и молодежь начинают меня интересовать все больше и больше», — и высказал уверенность, что еще поработает с Телешевой на этом поприще (Собр. соч., т. 8, с. 361). [↑](#footnote-ref-187)
187. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 7, с. 416. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2, с. 538 – 539. [↑](#footnote-ref-189)
189. Дмитриев, находившийся тогда в Саратове, ответил Немировичу-Данченко, что его письмо «и радостно, и наполняет гордостью, и обязывает» (Музей МХАТ, Н-Д № 3939, письмо от 16 июля 1942 г.). [↑](#footnote-ref-190)
190. См.: *Волков Н. Д*. Памяти В. В. Дмитриева. — «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. 1. М., 1950, с. 563 – 571. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Красная газ.» (веч. вып.), 1928, 7 марта. [↑](#footnote-ref-192)
192. «Искусство», 1938, № 6, с. 40. [↑](#footnote-ref-193)
193. «Искусство», 1938, № 6, с. 43. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 243. [↑](#footnote-ref-195)
195. См.: *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 207. [↑](#footnote-ref-196)
196. Современный исследователь Ю. Манн в книге «Поэтика Гоголя» (М., «Худож. лит.», 1978) объясняет эту несогласованность во времени тем, что Гоголь мыслит подробности — бытовые, исторические, временные и т. д. — не как фон, а как часть образа; каждый из его героев, будь то Чичиков, Манилов или кто другой, возникает перед нами в своем измерении (в своей конкретности) — бытовом и временном (с. 283 – 284). [↑](#footnote-ref-197)
197. Музей МХАТ, архив О. Л. Книппер-Чеховой. [↑](#footnote-ref-198)
198. Музей МХАТ, КС № 3354/3. [↑](#footnote-ref-199)
199. Музей МХАТ, КС № 8163. [↑](#footnote-ref-200)
200. Музей МХАТ, Н-Д № 7859. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Веч. Москва», 1941, 2 июня. [↑](#footnote-ref-202)
202. Музей МХАТ, фонд В. А. Симова, КП № 5132. В дальнейшем мемуары цитируются по этому источнику (с указанием страниц машинописи). [↑](#footnote-ref-203)
203. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6, с. 325 – 326. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1952, с. 379. [↑](#footnote-ref-205)
205. Музей МХАТ, КС № 1325/1-2, запись репетиции от 25 ноября 1932 г. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6, с. 294. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6, с. 277. [↑](#footnote-ref-208)
208. См. об этом подробно в книге И. Я. Гремиславского «Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова» (М., «Искусство», 1953, с. 42): «… драпировки вначале должны были быть сомкнуты, но вот они начинают шевелиться, двигаться, подыматься, расходиться в стороны, создавая рамку-диафрагму для реалистической декорации, кусочка подлинной жизни. Картина прошла — драпировки сдвигаются, чтобы через несколько секунд снова раскрыть другой кусочек жизни. Но драпировки имеют уже другой силуэт обрамления картины в композиционном соответствии с новой декорацией». Таким в идеале был план Станиславского. [↑](#footnote-ref-209)
209. Музей МХАТ, КС № 6131. [↑](#footnote-ref-210)
210. См.: *Топорков В. О*. К. С. Станиславский на репетиции, с. 89. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 8, с. 412. [↑](#footnote-ref-212)
212. Музей МХАТ, КС № 16211. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 4. М., ВТО, 1976, с. 245. [↑](#footnote-ref-214)
214. Л. А. Сулержицкий. М., «Искусство», 1970, с. 546. [↑](#footnote-ref-215)
215. Л. А. Сулержицкий, с. 444. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2, с. 337. [↑](#footnote-ref-217)
217. Музей МХАТ, Н-Д № 3364/12. [↑](#footnote-ref-218)
218. Музей МХАТ, архив В. В. Лужского, А № 5094. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 206. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 212. [↑](#footnote-ref-221)
221. Слова «спичечник» нет ни у Даля, ни в современных академических словарях. В годы военного коммунизма и в самом начале нэпа мальчишки, а случалось, и взрослые, продавали с рук дефицитные тогда спички. Это был настоящий промысел. Здесь у Станиславского имеется в виду неподготовленный зритель, человек с улицы. — *А. М*. [↑](#footnote-ref-222)
222. Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Под ред. В. В. Гиппиуса, т. 2. М., Изд‑во АН СССР, 1936, с. 75. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Венгеров С. А*. Собр. соч., т. 2. СПб., 1913, с. 19. [↑](#footnote-ref-224)
224. Музей МХАТ, КС № 1324. [↑](#footnote-ref-225)
225. В. Я. Станицын сыграл губернатора с блеском, представив глупость во многих ее разновидностях — самовлюбленную, начальственную, ласково вкрадчивую, немножко шаловливую, курьезно дамскую, глупость с оттенками от восторга до паники. Это была художественная сатира, изящная по манере и бьющая наотмашь. [↑](#footnote-ref-226)
226. Мысль, близкая Белинскому, который, отдавая должное величию Гофмана, писал: «Ничего нет легче, как сделаться Гофманом: стоит только дурным слогом пересказать в тысячу первый раз какую-нибудь ходячую простонародную нелепость» (Полн. собр. соч., т. 3, с. 75). [↑](#footnote-ref-227)
227. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2, с. 494. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Чернышевский Н. Г*. Полн. собр. соч., т. 3. М., ОГИЗ, 1947, с. 83. [↑](#footnote-ref-229)
229. См.: Встречи с Мейерхольдом. М., ВТО, 1967, с. 417 – 420. [↑](#footnote-ref-230)
230. «Лит. газ.», 1933, 5 янв. [↑](#footnote-ref-231)
231. См.: «Сов. искусство», 1933, 20 янв. [↑](#footnote-ref-232)
232. Помещение театра бывш. Корша было передано МХАТ для организации филиала. В это же время Станиславский работал над проектом создания Театральной академии, который не был осуществлен. — *А. М*. [↑](#footnote-ref-233)
233. Музей МХАТ, КС № 12276. [↑](#footnote-ref-234)
234. Цит. по кн.: *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 4, с. 156. [↑](#footnote-ref-235)
235. Времена менялись. Позже, в сентябре 1934 года, Новицкий раскаялся, признал свою критику МХАТ неосновательной и пришел к Станиславскому с оливковой ветвью. Нельзя сказать, что эта смена вех в позиции «отчаянного противника так называемой системы» принесла Константину Сергеевичу удовлетворение. Такие вынужденные перемены не радовали его. [↑](#footnote-ref-236)
236. «Известия», 1932, 22 дек. [↑](#footnote-ref-237)
237. См.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 2, с. 458 – 460. [↑](#footnote-ref-238)
238. «Сов. искусство», 1933, 20 янв.

     Вспоминаю свой разговор с Н. П. Хмелевым, — я изредка тогда с ним встречался. Театральная Москва живо обсуждала доклад Белого во Всероскомдраме, это была сенсация дня, и Хмелев сказал мне, что ему не нравится слово «гоголин»: «По-моему, оно надуманное и неблагозвучное. Нерусское слово». И, усмехнувшись, продолжал: «Нафталин, гуталин, анилин, — это, кажется, ядовитая жидкость, которая идет на чернила…» [↑](#footnote-ref-239)
239. *Белый А*. Мастерство Гоголя, с. 38. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Лит. наследство», т. 70. М., Изд‑во АН СССР, 1963, с. 469. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Сов. искусство», 1933, 8 авг. [↑](#footnote-ref-242)
242. Какая ирония заключается в том, что этот жупел понадобился и В. В. Ермилову! [↑](#footnote-ref-243)
243. Музей МХАТ, КС № 5555. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 1, с. 103. [↑](#footnote-ref-245)
245. Музей МХАТ, архив М. М. Тарханова (стенограмма). [↑](#footnote-ref-246)
246. См.: «Театр», 1938, № 10 – 11, с. 177 – 182. [↑](#footnote-ref-247)
247. Из выступления М. М. Тарханова на конференции, посвященной «На дне» (декабрь 1938 г.). Музей МХАТ, № 4839. [↑](#footnote-ref-248)
248. Из выступления М. М. Тарханова на конференции, посвященной «На дне». [↑](#footnote-ref-249)
249. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 266 – 267. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 231. [↑](#footnote-ref-251)
251. Музей МХАТ, архив И. М. Кудрявцева. Авторская обработка дневниковых записей 1933 года (сделана в 1962 году). [↑](#footnote-ref-252)
252. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 4, с. 459. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Плеханов Г. В*. Избр. филос. произв., т. 5. М., Изд‑во соц.-экономич. лит., 1958, с. 612. [↑](#footnote-ref-254)
254. Музей МХАТ, А № 979. [↑](#footnote-ref-255)
255. Письмо публиковалось в сборнике «М. П. Лилина», выпущенном издательством ВТО (1960, с. 294 – 295). [↑](#footnote-ref-256)
256. И. М. Москвин. Статьи и материалы, с. 38. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера, с. 258. [↑](#footnote-ref-258)
258. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина, № 957. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Топорков В. О*. К. С. Станиславский на репетиции, с. 93. [↑](#footnote-ref-260)
260. См.: Музей МХАТ, архив Е. С. Телешевой (запись от 21 марта 1931 г.). [↑](#footnote-ref-261)
261. С воодушевлением принял эту метафору Б. Н. Ливанов, вскоре сменивший И. М. Москвина в роли Ноздрева. Он был тогда молод, заразительно весел, неистощимо изобретателен, и Сахновский ходил на спектакли, чтобы несколько обуздать этого полнокровного помещика. Ливанов на время успокаивался и потом опять бушевал: поднимал Чичикова на руки, возился с его драгоценной шкатулкой, пел под хриплые звуки шарманки «Мальбрука» и т. д. Усмирить его было невозможно, да и не нужно было, потому что такова была необузданная природа этого Ноздрева. [↑](#footnote-ref-262)
262. Л. М. Леонидов. М., «Искусство», 1960. с. 605. [↑](#footnote-ref-263)
263. Музей МХАТ, А № 233. [↑](#footnote-ref-264)
264. См. о слепоте скупости Плюшкина в книге М. Б. Храпченко «Творчество Гоголя»: «Ненасытная жадность собирателя ведет к тому, что он теряет ощущение значимости вещей, перестает отличать важное от мелочи, полезное от ненужного. При такой внутренней обесцененности предметного мира особую притягательность приобретает малозначительное, несущественное, ничтожное; на нем сосредотачивает свое внимание Плюшкин» (М., Изд‑во АН СССР, 1954, с. 378). [↑](#footnote-ref-265)
265. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 8, с. 208. [↑](#footnote-ref-266)
266. Л. М. Леонидов, с. 279. [↑](#footnote-ref-267)
267. Л. М. Леонидов, с. 138. [↑](#footnote-ref-268)
268. Там же, с. 276. [↑](#footnote-ref-269)
269. Там же, с. 324. [↑](#footnote-ref-270)
270. Там же, с. 561 – 562. [↑](#footnote-ref-271)
271. Л. М. Леонидов, с. 339 – 340. [↑](#footnote-ref-272)
272. Музей МХАТ, архив Л. М. Леонидова, № 170. [↑](#footnote-ref-273)
273. Л. М. Леонидов, с. 160. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Марков П. А*. Театральные портреты. М.‑Л., «Искусство», 1939, с. 134. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Марков П. А*. Театральные портреты, с. 134. [↑](#footnote-ref-276)
276. Л. М. Леонидов, с. 592. [↑](#footnote-ref-277)
277. Л. М. Леонидов, с. 579. [↑](#footnote-ref-278)
278. См.: *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 4, с. 284. [↑](#footnote-ref-279)
279. Л. М. Леонидов, с. 169. [↑](#footnote-ref-280)
280. Тема разорения была главной в роли Плюшкина и у Б. Я. Петкера, с которым тоже работал Станиславский и был доволен быстротой и точностью реакций незнакомого ему актера, только недавно вступившего в труппу МХАТ. Об этом сохранилось свидетельство Е. С. Телешевой. Почти полвека Б. Я. Петкер с успехом выступал в роли Плюшкина на сцене МХАТ. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Топорков В. О*. К. С. Станиславский на репетиции, с. 103. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма, т. 2, с. 410. [↑](#footnote-ref-283)
283. М. Н. Кедров. М., ВТО, 1978, с. 155. [↑](#footnote-ref-284)
284. Вот каким видел Симов дом Манилова: «Чувствуются молодожены, воркующие как голубки, окруженные амурчиками, птичками-неразлучниками в клетке. Угощение друг друга сладостями и томными поцелуями. Словом, Эрот благоденствует у них в доме. Сам Манилов валяется целый день на шелковом диване, смотрит, а может, и плюет в потолок, раскладывает везде кучки табаку или, от лепи развалясь в креслах с трубкой, курит и мечтает, почему все чехлы сбиты и взъерошены» (Письмо к В. Г. Сахновскому. Музей МХАТ, А № 8579). [↑](#footnote-ref-285)
285. *Переверзев В. Ф*. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1928, с. 117. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 6, с. 430. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Топорков В. О*. К. С. Станиславский на репетиции, с. 88. [↑](#footnote-ref-288)
288. М. Н. Кедров, с. 316. [↑](#footnote-ref-289)
289. А. П. Зуева, молодая тогда женщина, артистическим чутьем постигла феномен старости в ее физическом выражении. И в гоголевские времена Коробочка, даже на фоне дикарства Ноздрева и Собакевича, была уникумом, поражала своей заповедностью, заплесневелостью и казалась осколком ушедшего XVIII века. И при этом варварстве — хозяйская сметливость и скаредность, не знающие износа. Не так давно я видел Зуеву в ее старой роли и подумал, что заслуга актрисы не в том, что она не меняется, а в том, что лукавость в ее глазах стала еще задиристей. [↑](#footnote-ref-290)
290. Музей МХАТ, КС № 4804/1. [↑](#footnote-ref-291)
291. Музей МХАТ, А № 9497. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 4, с. 283. [↑](#footnote-ref-293)
293. Музей МХАТ, Н-Д, письма от О. С. Бокшанской. [↑](#footnote-ref-294)
294. Там же, письмо от 1 декабря 1931 г. [↑](#footnote-ref-295)
295. Музей МХАТ, А № 9495, А № 10051. [↑](#footnote-ref-296)
296. Музей МХАТ, А № 9497. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч., т. 6, с. 598. [↑](#footnote-ref-298)
298. Музей МХАТ, КС № 10824. [↑](#footnote-ref-299)