**«Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сборник статей** А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева / Издание подготовлено Е. А. Кухтой и Н. В. Песочинским, отв. ред. Н. А. Таршис. [Переиздание 1927 года.] Спб., 2002. 151 с. («Библиотека классических трудов РИИИ»)

К читателю 6 [Читать](#_TOC221021699)

*А. Л. Слонимский*. Новое истолкование «Ревизора» 7 [Читать](#_TOC221021700)

*А. А. Гвоздев*. Ревизия «Ревизора» 20 [Читать](#_TOC221021701)

*Я. А. Назаренко*. «Ревизор» в мейерхольдовской интерпретации 44 [Читать](#_TOC221021702)

*В. Н. Соловьев*. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда 53 [Читать](#_TOC221021703)

*Э. И. Каплан*. Вещественное оформление «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда  61 [Читать](#_TOC221021704)

Комментарии 69 [Читать](#_Toc221021707)

*Е. А. Кухта*. «Ревизор» Мейерхольда:
К вопросу о театральной драматургии спектакля 82 [Читать](#_TOC221021705)

*Н. В. Песочинский*. О театроведческой школе А. А. Гвоздева 131 [Читать](#_TOC221021706)

# **{****6}** К читателю

Предлагаемая книга занимает особое место в цикле подобных изданий, где классические труды искусствоведов 1920‑х гг. сопрягаются с их новейшим осмыслением. Лучшие исследования, вышедшие под маркой Института истории искусств в издательстве «Academia», составившие славу отечественного искусствоведения, являются сегодня раритетом. Они переиздаются в сопровождении комментариев и статей нынешних сотрудников РИИИ, дающих современное научное освещение проблематики, поднятой их предшественниками. Представление о мейерхольдовском спектакле существенно расширяется за счет впервые публикуемых материалов из фонда А. А. Гвоздева, хранящихся в Кабинете рукописей Института.

«“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда» не случайно начинает театральный ряд в этом цикле изданий. Знаменитый «гвоздевский сборник», посвященный вершинному явлению великой театральной эпохи, сам является высокой точкой самосознания науки о театре. Неубывающий интерес к шедевру, каким является мейерхольдовский спектакль 1926 г., и методологическое значение этой коллективной работы, программной для ленинградской театроведческой школы, делают переиздание сборника давно назревшей культурной потребностью. Книга вводит в научный обиход нового поколения читателей те принципы исторической формальной поэтики театра, которые по-прежнему актуальны и входят в генетический код петербургской школы театральных исследователей. Получая мощный творческий импульс, современные театроведы вступают в диалог с основоположниками науки о театре Статьи Е. А. Кухты и Н. В. Песочинского раскрывают историческое значение классической работы 1927 г. и предлагают современное осмысление и развитие ее проблематики. Таким образом, движение науки о театре запечатлено в этой встрече разных поколений петербургских (ленинградских) искусствоведов, ради которой и замышлялся цикл научных переизданий классических работ о театре, кино, фольклоре.

*Н. А. Таршис*

# **{****7}** *А. Л. Слонимский*Новое истолкование «Ревизора»[[1]](#footnote-2) [[2]](#endnote-2)

Мейерхольдовская постановка «Ревизора» вызвала целый «вихрь» недоразумений. Основное недоразумение касается «искажения» Гоголя. Все шли в театр, надеясь увидеть классическую комедию «Ревизор», с классическими положениями, традиционными сценическими масками и классическим «единством действия», — и поэтому все внимание сосредоточилось на отступлениях от канонического текста 1842 г. и от канонических приемов постановки. Это помешало свободной оценке всего содержания спектакля.

Недоразумение заключается в том, что тут не просто «Ревизор», а «Ревизор», *прокомментированный всем Гоголем*. Текст смонтирован из всех шести редакций пьесы, с присоединением отрывков из Собачкина, Кочкарева и т. д. Сверх того для сценической интерпретации использованы «Мертвые души» и «Игроки». Вся комедия дана на фоне «Мертвых душ», где сходная тема развернута в эпически-грандиозном масштабе (тот же хоровод чиновников вокруг приезжего плута Чичикова, та же кутерьма и боязнь ревизора, тот же похоронный финал с контрастом тройки). Фоном для Хлестакова послужили «Игроки», откуда взято и все его трактирное окружение. «Заезжий офицер», которого многие наивно принимали чуть ли не за мистического двойника Хлестакова, на самом деле не кто иной, как реальнейший «армейщина»[[3]](#footnote-3), увивающийся, по словам Утешительного, за поломойкой {8} на лестнице («видно натощак»). Эта поломойка приставлена к Осипу. Оба персонажа («армейщина» и поломойка), расширяя бытовые рамки, в то же время исполняют сценическую функцию: они *нужны* для натуралистической мотивировки монологов Хлестакова и Осипа (монологическая форма, неприемлемая в современном спектакле, заменяется при помощи вводных персонажей формой диалогической).

Анна Андреевна не просто городничиха, а суммированный образ всех гоголевских дам — «просто приятных» и «приятных во всех отношениях». Тут и вальсирующая почтмейстерша, которая так «томно» склонила голову на бок, что «в самом деле слышалось что-то неземное», и прочие дамы на губернаторском балу, ниспосылающие «и надежду и сладкие муки в сердце бедного смертного». Вся классически четкая пантомима Анны Андреевны (в превосходном исполнении З. Райх[[4]](#endnote-3)) обработана по Гоголю. Ее жест в сцене с Добчинским («Исполнена нежнейшей любовью»), когда она обнажает перед ним плечо, кажется иллюстрацией гоголевской фразы: «Каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала, что они могут погубить человека». А смущенный Добчинский семенит вокруг нее, подобно гоголевским «мышиным жеребчикам». Это те самые «дробные, мелкие шажки», которые указаны у Гоголя.

Никем не было замечено, что самой серьезной перепланировке подверглась роль Хлестакова. Вместо гоголевской безмотивности и алогичности подставлен мотив плутовства (с сохранением, однако, «легкости в мыслях»). Хлестаков — традиционная комедийная маска хвастуна, враля и щеголя (Иванушка в «Бригадире» Фонвизина, Верхолет в «Хвастуне» Княжнина, Альнаскаров в «Воздушных замках» Хмельницкого). Традиционные черты костюма, речи и всей сценической манеры еще сохранились у Гоголя: тросточка и петербургский костюм, карета от Иохима, своеобразный жаргон («цветы удовольствия», «сень струй»), насвистывание (ср. Иванушку в {10} «Бригадире»). Гоголь хотел оттолкнуться от старой традиции, сделав упор на безмотивность («говорит и действует без всякого соображения») и неожиданность («слова вылетают совершенно неожиданно»). Он был недоволен Дюром[[5]](#endnote-4), который изобразил «водевильного шалуна», «обыкновенного враля», «бледное лицо, в продолжение двух веков являющееся в одном и том же костюме». Но никому из последующих Хлестаковых (Максимов I, Монахов, Нильский)[[6]](#endnote-5) так и не удавалось сломать традиционную маску. Впервые Московский Художественный театр повернул на путь натуралистического истолкования Хлестакова[[7]](#endnote-6), выдвигая мотив глупости или опьянения, но этот натурализм был вне гоголевского материала. Чехов дал великолепного Хлестакова, но в патологическом плане, совершенно чуждом Гоголю[[8]](#endnote-7). Проблема сценического воплощения Хлестакова оставалась неразрешенной.

Мейерхольд на основании всего гоголевского контекста и ранних редакций, где шире развернута карточная тема, смело сделал Хлестакова персонажем из «Игроков», сознательным «шаромыжником» и «подлецом». В сцене с городничим (в трактире) Хлестаков нисколько не теряется: лезет под одеяло, подвязывает щеку. При упоминании об унтер-офицерской вдове угрожающе выставляет палку («меня вы не смеете высечь»). Сообразив, что его принимают за кого-то другого, — быстро переодевается в военную форму. В обращении с дамами проявляет особую развязность и наглость (отголосок поручика Пирогова). Вместо условной комедийной фигуры («ложная совесть» в аллегорическом истолковании Гоголя) получилось наиреальнейшее воплощение грубого животного инстинкта. Хлестаков Мейерхольда (в блестящем исполнении Гарина[[9]](#endnote-8)) насквозь физиологичен. Он включает в себя и хищничество Ихаревых, и элементарный эротизм поручика Пирогова, и жадные мечты Чичикова о хорошей жизни, и его «приобретательство». Весь натуралистический метод спектакля с особенной {11} силой проявился в роли Хлестакова, построенной на приемах гоголевского «бурлеска» (грубого физиологического комизма).

Отдельные моменты представляют собой типичные для Гоголя патетические взлеты, разрешающиеся срывом в грубый «бурлескный» комизм (это излюбленный иронический прием Гоголя). Так, в эпизоде «шествия» Хлестаков поет высокопарную фразу о «цветах удовольствия» и заканчивает ее неожиданным плевком. Речь городничего о том, как «головоломна должность градоправителя», перебивается внезапным удалением Хлестакова за кулисы, куда городничий и обращает риторический финал речи («перед добродетелью все прах и суета»). Пафос городничего подчеркнут ярким лучом прожектора, ударяющим ему прямо в лицо. И тотчас же грубый комический срыв: вернувшийся Хлестаков намекает на причину своего исчезновения бурлескной пантомимой (рвота). Все это в подлинной манере Гоголя[[10]](#footnote-4).

Темой сцены в трактире («После Пензы») служит неудовлетворенная жадность Хлестакова. Он появляется в виде голодного испанского «гидальго» с пледом вместо плаща: ленивые движения, расставленные ноги — и на лацкане сюртука на веревочке (завязанной наподобие орденской ленты) бублик. Выход Хлестакова дан на музыке. Осип заканчивает монолог удалой песней, которую подхватывает убегающая наверх поломойка. Вслед за тем, насвистывая, медленно спускается по лестнице Хлестаков (вместо ордена — бублик). Свежий голос {12} Осипа, веселый женский голос — и на фоне этого печальный свист Хлестакова. Тема голода (основная тема эпизода) раскрывается подготовительной музыкальной пантомимой. Это обычный прием Мейерхольда (ср. выход Кампердафа в «Бубусе»[[11]](#endnote-9)).

Хлестаковский бурлеск расцветает пышными «цветами удовольствия» в сцене вранья («За бутылкой толстобрюшки»): тут сигары, вино, дыня, музыка, блеск, женщины. Пантомима Хлестакова выражает захлебывающееся наслаждение. Он с торопливой жадностью нюхает чай с ромом и приветствует музыку грубым жестом восхищения (с иллюстративным восклицанием «у‑у, черт!»). Рассказывая о «романическом приключении» с графиней (из театрального текста 1836 г.), он изображает (под музыку) укачивающее движение кареты (рассказ переходит в пантомиму). Весь эпизод превращается в отдельную «маленькую драму», построенную по типу лучших эпизодов «Леса». Тема эпизода: городничий при помощи «толстобрюшки» разоблачает изнанку Хлестакова. В пределах эпизода Хлестаков совершает путь от приятного опьянения к тяжелому дурману. Вместо классически правильного нарастания опьянения — судорожные скачки и внезапные взрывы. Эффект «толстобрюшки» (которую подносят Хлестакову по знаку городничего) резко подчеркнут бурлескной пантомимой: Хлестаков, точно обожженный, осекается на полуслове, разевает рот, затыкает его платком, меняет место и злобно отмахивается от Мишки, который преследует его с «толстобрюшкой». Перелом наступает неожиданно — на словах Марьи Антоновны о «Юрии Милославском» («это г. Загоскина сочинение»). Внезапное переключение света сигнализирует переход в состояние дурмана. Нить диалога перебивается визгом Марьи Антоновны и дебошем Хлестакова со вставкой самого «грандиозного» финального момента его монолога («я сам себя знаю, сам!»). Хлестаков вскакивает на кресло, выхватывает саблю у мушкетера, {13} опрокидывается навзничь на руки городничего. И после длинной паузы (Хлестаков сидит в оцепенении) диалог возвращается на прерванное место — к тому же Загоскину. Следует спокойная реплика Хлестакова: «Ах, да, это правда, это точно Загоскина». Таким образом, вся фантастика Хлестакова получает определенную физиологическую мотивировку (одуряющее действие «толстобрюшки»)[[12]](#footnote-5). После пьяного вальса — мягкий, лирический финал: «И уж так уморишься, взбежишь на четвертый этаж…» (в кресле, в забытьи). Снятые очки в беспомощно повисшей руке сигнализируют конец самозванства. Выступает наружу подлинный Хлестаков с его Маврушкой, четвертым этажом и физическим изнеможением после испытания «толстобрюшкой».

Самозванство Хлестакова подчеркивается постоянными переменами костюма (то сюртук, то мундир с чужого плеча) и всей двойственностью его внешнего облика. Картежник и аферист является в очках Грибоедова или декабриста Валериана Голицына. Изысканная арлекинада (в сцене вранья) сочетается с нечистоплотной сущностью[[13]](#footnote-6) Хлестаков спит одетый («Слон повален с ног»). Пробуждаясь, задирает ноги и почесывается. Из‑под военного мундира торчит голубая полоска жилета. Грубая животная натура (бурлеск) сквозит под внешним лоском «просвещенного {14} гостя» из столицы, который любит «чем-нибудь высоким» заняться[[14]](#footnote-7).

В связи с перепланировкой Хлестакова перепланирован и Осип. Классический слуга-резонер при таком Хлестакове не нужен. Контраст получается поинтереснее того традиционного контраста, на котором настаивает, напр[имер], Виктор Шкловский: молодой — старый, легкомысленный — степенный[[15]](#endnote-10). Деревенская свежесть Осипа контрастирует не с одним Хлестаковым, а со всей картиной развратного мира. Что обозначает этот песенный (подлинный калужский) фольклор, врывающийся в спектакль? В деревенских песнях Осипа есть что-то от хороводов Селифана, от эпических далей «Мертвых душ». И когда его голос, вместе с бубенчиками, раздается в коридоре театра за зрительным залом (отъезд Хлестакова), то это создает совершенно исключительный реалистический эффект. Контраст живого, радостного, привольного мира и «мертвых душ», фигурирующих на сцене, становится еще разительнее.

Женские сцены, с их нарядностью и блеском, контрастируют с тяжелой медлительностью чиновничьих сцен. Они носят интермедийный характер («Исполнена нежнейшей любовью»), но в то же время, связываясь с историей Хлестакова, включаются в общую композицию спектакля.

Чиновничьи сцены строятся на лейтмотивах тесноты и ослабленного света. Площадка загромождена грузной мебелью с большим столом посредине. Чиновники теснятся на диване, проталкиваются друг через друга («Письмо Чмыхова»). Свечи {15} переходят из рук в руки (при чтении письма Чмыхова). Зубная боль Коробкина служит лишним поводом передвижения со свечами (Гибнер забинтовывает Коробкина позади дивана, Мишка и другие держат свечи). Торчащая над столом, наглухо запакованная, голова Коробкина иллюстрирует основную тему эпизода: жуткое ожидание (и в то же время служит предварением кукол)[[16]](#footnote-8). Чиновники составляют как бы единое многоголовое туловище. В эпизоде «шествия» они червяком ползут по ту сторону барьера, взад и вперед за Хлестаковым. Строятся тесной шеренгой на полуосвещенной стороне сцены в эпизоде «Слон повален с ног». Прячутся за дверьми, перебегают и выставляют одновременно свои физиономии изо всех дверей в эпизоде «Взяток». Головкой чиновничьего «червя», или запевалой чиновничьего хора, является городничий (конец эпизода «Непредвиденное дело» и эпизод «Шествие»). Характерный для Гоголя комический хор (ср. «Повесть о двух Иванах» и «Мертвые души») никогда не был еще с такой четкостью и экспрессией показан на сцене.

В последнем эпизоде обе линии смыкаются. Золотой трельяж, блеск и пышность, музыка — от женских сцен. Давка, жонглирование стульями — от чиновничьих. При чтении письма — переключение света и характерное движение свечей (чиновничий лейтмотив). Гости и чиновники образуют сплошную пирамиду физиономий, многоголовое тело — сливаются в единый заключительный хор, подготовляющий бешеную гирлянду немой сцены.

«Ревизор» стоит на переломе между старой классической комедией и новой бытовой комедией-драмой (с характерным смешением жанров). Бытовая нагрузка «Ревизора» еще втиснута {16} в классические рамки. Когда Гоголь скоблил «Ревизора», он приноровлялся к требованиям классической архитектоники. Он выбрасывал колоритные сцены (Хлестакова с Растаковским, городничихи с дочерью) только потому, что они «замедляли течение пьесы», т. е. противоречили требованию «единства действия». Это давало право восстанавливать, когда нужно, отброшенные варианты[[17]](#footnote-9). Персонажи «Ревизора» — традиционные сценические маски: старый служака с вульгарной речью (ср. фонвизинского бригадира), щеголь и щеголиха (ср. пару: Иванушка и советница), два болтуна с характерной речью и пантомимой (ср. «Пустомелю» Лукина, «Говоруна» Хмельницкого), слуга-резонер. Перепланировка ролей (с проекцией на «Игроков» и на «Мертвые души») заставила по-новому звучать крепкий гоголевский текст, освежила его восприятие.

«Ревизор» выведен Мейерхольдом из классического кулисного павильона (с нарисованной бутафорией, выдвигаемыми стульями и т. д.) — отсюда происходит весь перемонтаж текста. Одно изменение повлекло за собой другое — вплоть до перепланировки ролей и положений. Современный спектакль требует для каждой сценической темы отдельного сценического оформления, между тем как классическая техника сводила в одну декорацию самые разнородные сценические темы. Так в IV действии «Ревизора». В комнате городничего совещаются чиновники. Они уходят, чтобы очистить сцену для выхода Хлестакова. Уход мотивирован решением представиться поодиночке. При дроблении на «эпизоды» (т. е. отдельные сценические темы) отпадает необходимость этой мотивировки: поэтому у Мейерхольда все чиновники представляются вместе. Открытая дача взяток вызывает акцентировку на хищность {17} Хлестакова, а перепланировка Хлестакова выдвигает интригу с городничихой взамен наивно-сентиментальной интриги с дочкой и т. д. Допустив одно изменение, режиссер, если он добивается художественного единства спектакля, вынужден идти до конца.

В рамках старинной «веселой комедии» (фарса), с традиционной интригой самозванства («старый анекдот», по выражению Булгарина) и столь же традиционной побочной интригой соперничества матери-щеголихи с дочерью, Гоголь вместил трагедию «мирового масштаба». Финал, по замыслу Гоголя, должен был произвести «*потрясающее действие*». «В итоге получается что-то *чудовищно-мрачное*», говорится в «Развязке “Ревизора”». «Это окаменение, которое наводят слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех *истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, — все это необыкновенно страшно*». Однако — до сих пор немая сцена так и оставалась «немой» — ни «страшного», ни «потрясающего» не получалось. Даже в Московском Художественном театре пьеса кончалась просто живой картиной. Мейерхольд *первый сделал установку на немую сцену*. Отсюда повышение всего уровня спектакля, его пышность и грандиозность. Отсюда осложнение любовной интриги (перевернутый мотив из «Мертвых душ»: сплетни о том, что Чичиков, желая завладеть губернаторской дочкой, «начал с маменьки»). У городничего чуть не наполеоновские позы (эпизод «Непредвиденное дело»). Городничиха чуть ли не блоковская Изора со своими Бертранами и Алисканами (капитан и офицеры). Благодаря этому катастрофа приобретает действительно трагический характер (помешательство городничего, столбняк Анны Андреевны). Трагический финал вырастает, однако, на основе резких комических движений — {18} достигается не ослаблением комического элемента, а совсем по-гоголевски — его усилением и углублением[[18]](#footnote-10).

Финал сценически воплощает слова «Развязки»: «истребить, уничтожить вконец». Мейерхольд конкретно (как все конкретно в этой постановке) изображает это «уничтожение»: он превращает всех в *куклы*. Появление кукол подготовляется издалека (торчащий над столом в виде белого чучела Коробкин, застывший перед лицом Хлестакова и приклеившийся к стулу Лука Лукич). Земляника в финальном эпизоде полумеханически двигается через сцену, как бы блуждая в характерном гоголевском «тумане» (сцена в полумраке). Кривляясь, как паяц, проходит перед городничим пьяненький почтмейстер. Под гром колоколов и оркестра (еврейский галоп) выдвигается с застывшими лицами и механическими движениями пляшущая гирлянда. Гирлянда проносится по зрительному залу, скрывается в боковом проходе. Слабеет перезвон колоколов, затихает музыка. Медленно подымающийся занавес (с известием о ревизоре) открывает неподвижную группу кукол. Контраст колоколов и тишины, бешеного галопа и мертвой неподвижности кукол создает то «потрясающее действие», о котором тщетно мечтал Гоголь. Финал символизирует смерть старой гоголевской России.

Мейерхольд живет ритмом эпохи. Едва ли в другой области искусства есть сейчас другой столь же трепетный, вибрирующий художник. Период военного коммунизма дал ему острую динамику, острые ритмы и острые углы «Великодушного рогоносца». Оголение от быта открыло перед ним принцип «биомеханики». Параллельно с периодом нэпа, постановки Мейерхольда обрастают бытом и получают сатирическое {19} заострение. Сначала это агитационная сатира плакатного стиля («Земля дыбом», «Д. Е.»). Потом сатира на всякого рода «бывших людей» («Лес», «Бубус»). В «Мандате» затронута уже современная обывательщина (последняя сцена разработана как эскиз «Ревизора»). Наконец, в «Ревизоре» предметом сатиры является вся старая Россия.

Направлена ли эта сатира только на прошлое? Гоголевский смех имеет опасное свойство: он хлещет по зрительному залу. В постановке Мейерхольда все реалистично, все конкретно. Что же значит знаменитое «над собой смеетесь», обращенное в зрительный зал? Эта фраза городничего поставлена так, чтобы быть ответом на действительный смех (для этого вводится трюк со смирительной рубашкой). Что обозначает смычка со зрительным залом в немой сцене? В сатире Гоголя, воскрешенной Мейерхольдом, заключается, может быть, предостерегающий смысл для современности.

# **{****20}** *А. А. Гвоздев*Ревизия «Ревизора»[[19]](#endnote-11)

## 1

После премьеры «Ревизора» в театре Мейерхольда вся Москва вдруг заговорила о Гоголе. Внезапно все сделались гоголианцами — даже те, кто никогда и не читали Гоголя. Но вдруг им понадобилось выступить в защиту «настоящего» Гоголя и встать в позу оскорбленного в лучших чувствах учителя словесности.

«Помилуйте, — говорят одни, — ведь Гоголь изобразил в “Ревизоре” захолустный провинциальный городок, откуда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь!

А Мейерхольд показал большой губернский город, почти Петербург, петербургское чиновничество, николаевские парадные шинели, пышные мундиры и стильную мебель. И Анна Андреевна у него не престарелая провинциальная дама “любезная во всех отношениях”, а куртизанка петербургского чиновничьего бомонда. Да и городничий — вскрыт как генерал, а не как захолустный воевода и отец семейства. Все это не настоящий Гоголь! Да и смех-то не гоголевский».

Так заговорили свежеиспеченные знатоки Гоголя, до вчерашнего дня смотревшие «Ревизора» в сценическом облике водевильных традиций старого театра. Знатоки, пропустившие мимо ушей всю научную дискуссию о Гоголе, которая давным-давно уже закончилась, выяснив, что Гоголь не знал русской провинции[[20]](#endnote-12). Мейерхольд направил сатиру повыше и поглубже — в сердцевину петербургского бюрократизма николаевской эпохи — и это подлинный гоголевский путь современной ревизии «Ревизора». «Знатоки» просто не поняли.

Старый театр, выросший на штампах водевильной игры, воспитывавший актеров на амплуа «отцов, первых любовников, {21} комических старух и характерных комиков-простаков», не признавал этой ревизии Гоголя. Он играл «Ревизора» по-своему, и все обстояло благополучно с «гоголевским» смехом, пока Бобчинский и Добчинский говорили скороговоркой, стукались лбами и потешали публику водевильными трюками.

Мейерхольд ввел ревизию Гоголя на сцену. Он сломал старые штампы и заставил призадуматься, таков ли уж «настоящий» Гоголь, каким его представляет себе зритель академических театров. Это вызвало негодование, и громче всех зашипела актерская братия, столь многоголовая в Москве. Ее протест подхватил и обыватель, искомый враг всяких ревизий, в особенности художественных.

Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую монету об «убийстве гоголевского смеха»[[21]](#endnote-13). Не заметили, что защищая штампы старого водевильного «Ревизора», они защищают традиции театра эпохи реакции, театра николаевского режима, который не смел вскрывать «свиные рыла» петербургского чиновничества и поневоле переносил действие великой сатирической драмы в «идеальную даль», в провинциальное захолустье, в театральную «Чухлому»[[22]](#endnote-14).

Гоголевский смех — это смех сквозь слезы, а вовсе не смех мещанского водевиля. Гоголь жил в Петербурге и вращался среди столичного чиновничества. Его только он и знал, в него он и метил, создавая не водевиль, «а картину и зеркало нашей общественной жизни», обобщенную в форме высокой комедии.

Но у старого театра не было средств выявить это обобщение. Оно впервые появилось теперь, в театре Мейерхольда, в форме большого спектакля и мощной сценической поэмы.

Значение его в нашей театральной жизни — огромное и исключительное, потому что «Ревизор» Мейерхольда есть сигнал к поднятию уровня нашего театрального искусства, переживающего {23} опасный и глубокий кризис. Он открывает собою дискуссию о значении *театрального мастерства* в обстановке наших дней и ставит на очередь ревизию нездоровых уклонов революционного театра.

## 2

Нужен ли нам сейчас, в обстановке наших дней, спектакль высокого художественного уровня? Ответ на этот вопрос и означает ревизию нашего театрального фронта. И отвечать надо прямо — да или нет! Без соглашательства и без компромиссов! Пусть ответы будут разные, пусть они поделят критиков на два враждебных лагеря — кто за, кто против! Но без этой дискуссии нам не обойтись. Без нее нет выхода из того кризиса, который переживается театром.

Да есть ли кризис театра, спросят нас?[[23]](#endnote-15) Да, он налицо, очень серьезный и опасный. Он сказывается в недавних дискуссиях о театральной критике, о драматургах, о «театральной Чухломе в Ленинграде». Он явственно ощущается в косном застое оперы и балета, оперетты и эстрады и, что самое важное и главное, — в снижении творческой работы в рабочих и районных театрах, в исчезновении массовых празднеств, в растерянности среди театральных деятелей, еще недавно твердо проводивших линию самодеятельного рабочего театра.

Последние два сезона прошли под знаком отказа от поисков новых методов театральной работы. Как в Москве, так и в Ленинграде заглохли эксперименты и исчезло недовольство старыми формами театра. Новая бытовая драма из советской жизни оказалась в плену у старого натуралистического театра, у актеров, не пожелавших как-либо менять дореволюционные вехи, у режиссеров мхатовской интимно-психологической колы, до смешного упрощавших старые приемы, или же у беспочвенных соглашателей, беззастенчиво смешивавших старое и новое в одну бесформенную кучу. В результате появился театральный хаос, разноголосица, смешение всех стилей и {24} направлений, эклектизм и легковесный дилетантизм по отношению к основным вопросам театрального искусства.

Растет новая бытовая драма, пытающаяся охватить новое содержание жизни советской республики. Но она не имеет своего театра, своих актеров, своих режиссеров. Она укладывается поневоле в русло старого мещанского театра, водевилей, мелодрам, оперетт, разговорных пьес и «салонных» комедий или же пользуется осколками недавно еще цельных агитационных спектаклей, приемами варьете и мюзик-холла, обозрений и «урбанистических» постановок. Внешняя театральность спасает иногда пьесу от провала, но не заполняет трещины между новым содержанием и старой формой. А над новым методом оформления нового содержания никто не работает серьезно, предпочитая идти по линии наименьшего сопротивления и вливать новое вино в старые меха. Здесь, в этой инерции театральных работников, растерявшихся среди дремучего леса старого буржуазного театра, и кроется главная опасность, глубокий кризис театра наших дней. Было бы содержание, а форма найдется сама собой! Под этим лозунгом проходит снижение театральной культуры, торжество старых театров и исчезновение молодых театральных организмов, их робость и неуверенность в завтрашнем дне. Большинство театров, перешедших на самоснабжение, отказались от серьезной работы над новым содержанием, от лабораторных опытов и творческих мук. Они предпочитают давать то, что умеют, без особых усилий, без напряжения выбрасывая на сцену спектакли, созданные по архистарым, привычным методам.

Вот среди какой обстановки раздается мощный призыв Мейерхольда к углублению театральной работы, к новым поискам и новым опытам. И призыв этот воплощен в конкретное тело художественного творческого акта — в подлинно театральное и глубокое мастерство, с которым построен спектакль «Ревизора». Нам остается лишь прислушаться к этому призыву, {25} понять его и истолковать его тем, кто в силу тех или иных причин поддерживает своим отрицательным отношением к Мейерхольду торжество столь опасной для нас художественной реакции в театральном искусстве.

Пусть читатель прочтет в статье заведующего худож[ественным] отделом Политпросвета тов[арища] Пельше[[24]](#endnote-16) другой ответ на вопрос о наличии кризиса в нашем театре и о способе его преодоления. «Театру революции и революционной драматургии грозит большая опасность — опасность измельчания, распыленности… Крепнет отход от серьезной пьесы и тяга к обозрению (ревю), хронике, аттракциону. Что это? Это движение по линии наименьшего сопротивления… Это сведение роли театра к роли мюзик-холла. Сведение роли гиганта к роли карлика». И дальше: «Для нашей необъятной великой социалистической постройки основными материалами театра должны быть и будут монументальные формы: трагедия, драма, комедия, а в дальнейшем и их синтез. Синтез больших форм театра, но не аттракцион. И синтез в спектакле всех видов искусства. Мейерхольд уже намечает контуры этого театра. Но создать его — дело упорной длительной коллективной борьбы многих» (Новый зритель. 1926. № 51. 21 дек.).

Вот к этому большому синтетическому спектаклю и ведет нас Мейерхольд в «Ревизоре», осуществляя назревшее за последнее время требование и спасая театр от опасности распыления и измельчания[[25]](#endnote-17).

## 3

Дает ли Мейерхольд правильное истолкование «Ревизора»? И что он вообще истолковывает?

Гоголевская «правда и злость» комедии сохранены Мейерхольдом незыблемо, но стремление Гоголя «собрать в кучу все дурное в России» расширено до мощных контуров. Так {26} Лист писал музыкальные транскрипции, сочиняя на музыку Моцарта свои собственные композиции.

«Ревизор» Мейерхольда — это тоже транскрипция, но театрально-сценическая. Это произведение вполне *самостоятельного* театрального искусства, переживающего свой расцвет в советской республике. Театр перестает быть истолкователем литературного текста, его простой граммофонной передачей. Театр сам берет на себя *творческую* роль, прежде принадлежавшую драматургу, а теперь, после долгой борьбы, отвоеванную от него режиссером. На основе исключительного театрального мастерства Мейерхольд создает театральную поэму о Гоголе, строя ее из 15‑ти эпизодов, спаянных вместе единством темы, подсказанной гоголевским «Ревизором» и оформленной на основе конгениального восприятия всего творчества Гоголя в целом.

«Ревизор» Мейерхольда создан как большой спектакль с монументальной архитектурой. Большим спектаклем был и «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда в Ленинграде в 1917 году. Но «Ревизор» обогащен завоеваниями революционного театра. Мейерхольд собирает здесь воедино все звенья, которые выковывались в «Рогоносце», «Лесе», «Бубусе» и «Мандате». Он подводит итог исканиям новых форм большого синтетического спектакля. Из анализа и расчленения театральных форм Мейерхольд выходит вооруженный новыми методами работы, позволяющими ему утверждать самостоятельность сценического искусства как *творческого театра*.

Индивидуализированные персонажи пятиактной комедии Гоголя Мейерхольд обращает в синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии, обличающей старую Россию. Ряд немых персонажей, заново введенных в спектакль, создают при помощи пантомимы многозвучный подголосок, раскрывающий смысл и комментирующий общий замысел картин. А богатые театральные средства — свет, вещи, площадка, музыка, {27} танец, пантомима — вскрывают по-новому каждое слово актера и являются как бы инструментами современного театрального оркестра, обретшего в себе силы разыграть сложную и богатую симфоническую сюиту на тему о Гоголе и «Ревизоре».

Насыщенный богатыми деталями спектакль поражает *ясностью и простотой* основных композиционных приемов. Все сцены с чиновниками, в основу которых положено хоровое начало, проведены на затемненной сцене, при свете свечей, отражающемся в лакированной под красное дерево задней перегородке с 15‑ю дверьми. Все женские сцены — разработаны под ярким светом прожектора, с четко выделенными деталями, разоблачающими безудержный порыв к «цветам удовольствия», который владеет сердцами эгоистичных дам и барышень разложившейся семьи чиновника.

К концу спектакля эти две линии соединяются в эпизодах, соответствующих прежнему V акту комедии. На балу у торжествующего городничего все движение гостей направляется по диагонали *слева направо*, из глубины площадки на авансцену — к группе семьи городничего («Торжество так торжество»). Торжество проходит при ярком свете прожекторов. Но с приходом почтмейстера, как только «семейные дела» отступают на задний план, все движение переносится на другую сторону, снова появляются свечи, освещающие пирамиду голов чиновников и гостей, слушающих чтение письма Хлестакова, и вся группа строится также по диагонали, но идущей справа налево, из глубины к авансцене («Беспримерная конфузия»). Эти простые линии композиции сцен, сложных по внутреннему содержанию, придают спектаклю *монументальный* характер и твердую, ясную архитектонику.

С гениальной простотой разрешены и две другие сцены, производящие огромное впечатление. Сцена «взяток», где чиновники одновременно появляются из девяти дверей, образуя в полукруге многоголосый хор продажного бюрократизма, беззастенчиво {28} обкрадываемый хищным Хлестаковым. Здесь дано разрешение драматургического построения начала IV акта комедии, которым, как известно, Гоголь был сам недоволен. А эпизод «шествие» является образцом сложной мизансцены, разрешенной при помощи монументальной и простой композиции по прямой горизонтальной линии: хор чиновников движется за балюстрадой, а перед ней поставлен пьяный Хлестаков, за которым и мечется взволнованный его мнимым величием коллектив напутанных бюрократов.

Постепенное нарастание динамики спектакля ведет к грандиозной концовке — к «немой сцене». В этой замечательной финальной части театральной симфонии Мейерхольд целиком овладевает вниманием зрителя и заставляет его воспринимать «немую сцену», которая всегда и во всех театрах оставалась неразыгранной до конца. Гоголь придавал огромное значение «немой сцене». «Все это должно представлять окаменевшую группу… Здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика. Две‑три минуты не должен опускаться занавес…», — пишет он Пушкину. Но театр никогда не давал этих «двух-трех минут» на «немую сцену» и не сменял драму «онемевшей мимикой» и «окаменевшей группой». Режиссеры наших театров подтвердят, что эта «немая сцена» обычно не репетируется в рядовых спектаклях.

Мейерхольд и здесь нашел блестящее разрешение, передав «немую сцену» от актеров — куклам, которые образуют «окаменевшую группу», готовую стоять не две‑три минуты, а сколько угодно, словно ироническое воплощение николаевской Руси, с ее Держимордами и «свиными рылами» чиновничества и бюрократизма. И эта задача разрешена Мейерхольдом монументально, с мощным размахом поэтической фантазии и уверенными средствами, превращающими замысел в реальное художественное творение.

## **{****29}** 4

«Ревизор» Мейерхольда открывает собой новый период нашего театра: эпоху углубленного строительства театрального искусства на прочном фундаменте подлинного сценического мастерства. Но анализ его труден, так как спектакль этот имеет сложную внутреннюю структуру.

Широкая разверстка пантомимической игры давно является самой сильной частью режиссуры Мейерхольда. Достаточно вспомнить о роли Эстрюго в «Рогоносце»[[26]](#endnote-18), о немых персонажах, введенных в финале «Леса», которые затем развиваются в многоголовую группу гостей III акта «Мандата». В «Ревизоре» мы находим дальнейшую разработку этих приемов в связи с тем опытом, который приобрел театр в работе над пантомимой в «Бубусе».

Как же пользуется Мейерхольд пантомимой? Возьмем несколько примеров из богатой пантомимической ткани спектакля. Вот Анна Андреевна вошла в комнату и застала свою дочь в цепких объятиях Хлестакова. — «Ах, какой пассаж!» Дочка смущенно убегает, а Хлестаков подходит к капитану, сидящему у пианино, на котором он только что аккомпанировал пению романсов. Хлестаков в черном сюртуке стоит спиной (к зрителям и к Анне Андреевне) и смотрит на ноты. Пауза в игре актеров позволяет зрителю учесть недоумение Анны Андреевны и безвыходность положения Хлестакова, которому нечем оправдаться. Слова бесполезны, он пойман на месте преступления. В этот момент зритель напряженно ждет, как вывернется Хлестаков, что он предпримет, как разрешится ситуация. Вдруг Хлестаков решительно наклоняется и вплотную рассматривает ноты, замирая с согнутой спиной в позе человека, крайне заинтересованного нотной строчкой романса. Этот жест неизменно, на всех четырех спектаклях, которые мне пришлось видеть, вызывал дружный смех зрительного зала. Этот смех являлся разряжением ожидания, а жест Хлестакова — финальным {30} аккордом, дающим разрешение всех диссонансов, введенных предшествующей игрой. Мы встречаемся здесь с характерной деталью, которая типична для построения «Ревизора» в целом. Перед нами пантомимическая сцена, построенная так, как строится *музыкальная фраза* в музыкальных композициях. Взята тема, введены диссонансы, создано напряжение, а финальный аккорд дает разрешение.

Из таких *сценически-музыкальных фраз* строится спектакль. И не только к пантомимической игре применен этот метод, но и к слову, к групповым сценам, к отдельным эпизодам, ко всему представлению в целом. Разнообразие этих сценически-музыкальных фраз неисчерпаемо и с трудом поддается учету и прочному определению. У нас нет терминологии для обозначения таковой композиции. Театральная критика воспитана на опыте литературного, а не музыкального театра. А между тем в этой музыкальной структуре скрыт весь секрет Мейерхольда, *его метод* разработки спектакля как в целом, так и в деталях. Это необходимо понять и оценить.

Актерская игра включена в точно выверенную партитуру спектакля. Отсюда та *графическая четкость* спектакля, совершенно правильно отмеченная А. В. Луначарским как одна из отличительных особенностей «Ревизора» Мейерхольда[[27]](#endnote-19). Но эта четкость не от графического искусства, а от музыки, от симфонической структуры спектакля.

Возьмем другой пример из того же эпизода («Лобзай меня»). Когда Хлестаков «хлестко» целует Анну Андреевну, вбегает Марья Антоновна: «Ах, какой пассаж!» — Матушка принимает позу оскорбленной добродетели и закатывает патетический реприманд своей дочке. Марья Антоновна слушает грозный выговор. К ней подходит капитан, останавливается, закладывает руки в карманы брюк и наглым взглядом, но с сочувствующей матушке укоризной смотрит на смущенную барышню. Но в тот момент, когда Анна Андреевна величественно {31} корит дочь: «Тебе есть примеры другие — перед тобою твоя мать», — капитан с отчаянным жестом хватается руками за голову и, несколько согнув колена, отходит вглубь, всем своим телодвижением выражая отчаяние, охватившее его при мысли о добродетели матушки. И этот немой жест без отказа доходит до зрителей, заставляя их смеяться от всей души.

В данном случае мы имеем перед собой характерный *прием «переключения»*, часто и разнообразно применяемый Мейерхольдом. Пафос Анны Андреевны переключается, жест капитана уничтожает ее величие, разоблачает ее, раскрывает ее лицемерие и мощно живописует ее распущенность. Капитан сам пройдоха и плут первостепенный. Об этом красноречиво говорит его внешность и его физиономия «Роберта-Дьявола»[[28]](#endnote-20). Но если и он приходит в отчаяние при мысли о добродетелях матушки, то какова же она сама, эта проповедница благонравия?

Это переключение при помощи немого персонажа и немого жеста также является методом построения спектакля. Таким путем производится перевод из одной тональности в другую. Нарастание пафоса срывается и опрокидывается в смех. Искусство, с которым пользуется Мейерхольд этим приемом, дает ему в руки сатирический бич, и он больно хлещет им по всем персонажам, подлежащим осмеянию в комедии[[29]](#endnote-21).

Наивысшего мастерства достигает пантомима в сцене вранья Хлестакова (эпизод «За бутылкой толстобрюшки»), очень сложной по композиции и крайне трудной по актерским заданиям. Гарин — Хлестаков отлично проводит ее и делает ее убедительной. Здесь пантомима скрепляется с музыкой и включается в определенные куски ее. Все движение планируется на маленькой площадке, заставленной вещами (мебелью гостиной городничего). Каждый шаг актера, каждый вершок площадки, каждый такт музыки берутся на строгий учет — иначе {32} все гибнет безвозвратно. В такой обстановке Гарин мимирует Хлестакова, доведенного «толстобрюшкой» городничего до пьяного исступления. Едва держась на ногах, шатаясь, спотыкаясь, снова спохватываясь, выпрямляясь и опять падая на руки слуг, Хлестаков танцует с Анной Андреевной вальс под музыку Глинки («В крови горит огонь желаний»). Все его тело рвется книзу, на пол, на мягкий диван, к ручке кресла — но он все же борется с этим притяжением к земле, танцует, находит неожиданную опору в своей даме, опирается на нее, повисает на ней, кладет голову на ее плечи, танцует и танцует, из последних сил, пока, наконец, не грохается на желанный диван и не засыпает под звуки того же меланхолического вальса.

Пантомимическая игра осложняется здесь тем, что на время этого пьяного танца приходятся реплики Хлестакова о петербургских балах, об арбузе в семьсот рублей, о супе, приехавшем в кастрюльке на пароходе — «прямо из Парижа». В этой замечательной сцене *пантомимически* раскрыта картина «Петербургских балов» — но какая! Бал, на котором танцуют пьяные руки, ноги, пьяная голова под аккомпанемент пьяной речи, когда язык заплетается так же, как ноги среди складок ковра. Видали ли мы что-либо подобное в театре? В балете? В опере? В драме? Нет. Приходится откровенно признать, что балетные артисты *не умеют* выполнять такие сцены, несмотря на всю свою технику танца, а оперные актеры и подавно. В драме же давно отвыкли от сочетания слова с жестами, музыкой и танцами в одно неразрывное, слитное целое. И Мейерхольд рисует не лаконичные жанровые сценки, а разворачивает грандиозную *синтетическую картину* бюрократизма и чиновничьего быта николаевской эпохи — *средствами театра*, и в том числе в первую очередь музыкальной *пантомимой*.

## **{****33}** 5

*Музыкальный реализм* — так определил Мейерхольд свою постановку «Ревизора». «Странно, — скажет зритель академических театров, — ведь “Ревизор” это комедия в пяти актах. Причем же здесь музыка?»

Постановка носит реалистический характер. Перед нами вполне реальные персонажи, вещи и костюмы. Здесь нет сукон условного театра и футуристических декораций. Когда начинается 1‑й эпизод и зритель видит чиновников, сидящих вокруг круглого стола, то кажется, будто это — мизансцена Московского Художественного театра. Кусок настоящего быта 30‑х годов.

Но это только кажется на первый взгляд. Потому что вскоре же выясняется, что эти куски быта так смонтированы, поставлены в такой распорядок, который существует только в музыке, в сложной композиции *симфонии*. Все действие разбито на 15 эпизодов, каждый из которых является определенной частью музыкально-сценического действия, постепенно развивающегося от комедии к трагедии, являя в целом слитное построение трагикомической театральной симфонии. Последняя прорезается иногда эпизодами, носящими ярко выраженный характер интермедии (напр[имер], сцена с купцами, унтер-офицерской вдовой и слесаршей, проведенная в плане ярмарочного народного фарса). В то же время развиваются параллельно две темы: а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор. Эти темы трактованы сценически различно, на что мы уже указывали. Чередование чиновничьих и женских сцен, противопоставление двух тем, их развитие, их скрещение и затем объединение их в финале — и является новым композиционным приемом спектакля, музыкальным по существу.

В свою очередь, каждый эпизод состоит из нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия. И внутри эпизода имеется своя {34} структура, необычная в драматическом театре, но хорошо известная музыканту. Разберем для примера 2‑й эпизод «Непредвиденное дело», причем возьмем его в первой редакции, показанной на генеральной репетиции и премьере, так как эта первоначальная редакция яснее обнаруживала основной замысел режиссера.

Бурное вступление, как бы нескольких сильных аккордов, открывает действие эпизода: «Чрезвычайное происшествие!! — Неожиданное известие!» — кричат Бобчинский и Добчинский за сценой. С этим криком они вбегают на площадку и замирают у спинки стула. Теперь темп игры замирает, крайне медленно рассказывают они о встрече с Хлестаковым в трактире. Пантомима раскрывает каждое их слово, жесты и игра с вещами рисуют их необычайное волнение, сказывающееся не в ускорении, а в замедлении рассказа. Эта часть (andante sostenuto, как говорят музыканты) к концу рассказа оживляется (allegro) и дает нарастание действия, когда Бобчинский и Добчинский отвечают на недоверие чиновников усиленными повторениями (forte): «Ей-богу — он, ей-богу — он!» Затем действие снова замедляется (переходит к lento), когда городничий замирает в кресле, а чиновники подходят к нему и, понижая голос (до pianissimo), советуют ему, как встретить ревизора («Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге “Деяния Иоанна Масона” — это произносится судьей медленным, тихим, таинственным голосом»)[[30]](#footnote-11). Переход к следующей музыкально-сценической фразе дает реплика городничего, произносимая неожиданно твердым голосом: «Нет, нет; позвольте уж мне, самому!» Теперь действие начинает оживляться {35} (идет crescendo). Появляются пять человек слуг, энергично помогающих городничему одеваться. Игра городничего с мокрой щеткой вносит комические оттенки, а появление из дверей (справа и слева) полицейских, с их грубыми голосами и звучным криком («Иду» — «стою»), звучит словно вступление новых ударных инструментов в оркестре. Нарастание звука повышает появление частного пристава, который своим подчеркнутым произношением ррр… во всех словах заражает волнующегося городничего, так что тот тоже начинает говорить на ррр… словно внося звучание барабана с переменой тембра. Выпуклые реплики идут все громче (на forte в темпе allegro ma non troppo). А следующая волна нарастающего действия дается уже вступлением нескольких голосов сразу, т. е. как бы хора чиновников, которые трижды подхватывают, повторяют и разрабатывают своими голосами приказы городничего, произносимые им перед уходом (про «церковь», «Держиморду» и «гарнизу»).

Подобная музыкальная структура существует внутри каждого эпизода. Осознание ее и словесная ее характеристика должна стать задачей критики, ибо без этого анализа не учитывается самый существенный момент новой постановки — метод построения спектакля. Что такой анализ должен сделать специалист музыкант, об этом мы уже говорили. Наши замечания могут считаться только предварительными. Они имеют целью указать на особенности спектакля, которые необходимым образом должны быть подчинены и учтены театральными работниками. Если наш анализ недостаточно точен, то пусть музыкальные критики исправят наши ошибки, а не ограничиваются молчанием (как то сделал Е. Браудо в рецензии о спектакле (Правда. 1926. 20 дек.)).

Обратим внимание и на другие особенности музыкальной структуры спектакля. Согласно основному замыслу Мейерхольда — показать чиновничий мирок как некий коллектив, {36} своего рода город-муравейник бюрократии, фигуры чиновников разработаны не индивидуально, а слитно, как некий бюрократический хор, возглавляемый запевалой-городничим. Городничий, испуганный прибытием ревизора, отдает приказания частному приставу, и хор каждый раз подхватывает его слова и, волнуясь, окружает их выкриками, создает нарастание звука, внезапно обрывается, слушает новый окрик городничего и снова подхватывает его, как оркестр или хор, выносящие вширь мотив отдельного голоса («церковь… сказать, что начала строиться, но сгорела» и т. д.).

Когда чиновники возвращаются после завтрака в богоугодном заведении, то роль запевалы передается Хлестакову. Он спрашивает, хор чиновников отвечает. «Как называлась эта рыба?» — Ответ хора: «Лабардан‑с», повторяемый несколько раз, пока Земляника не выделится из хора и не скажет отдельно: «Лабардан‑с»[[31]](#endnote-22).

А при чтении знаменитого письма в последнем акте роль запевалы переходит последовательно к нескольким лицам, хор же волнуется, шумит, смеется, злорадствует, ликует, гогочет, то затихая, то снова оживляясь и повышая шум, выкрики и смех. Так волнуется симфонический оркестр, отвечая на темы инструментов, ведущих мелодию.

И в то же время звучит тихое пение Марьи Антоновны. На фоне общего хора слышится ее беспечный голос, поющий романс «Мне минуло 16 лет, но сердце было в воле». По окончании этой части театральной сюиты — отчаянный выкрик Анны Андреевны — «Это не может быть, Антоша!» — заканчивает мелодраматическим аккордом разгульное злорадство хора гостей и чиновников и дает сигнал к началу мощной концовки всего спектакля, разыгрываемой в совершенно иной тональности[[32]](#endnote-23).

Так строятся целые сцены. Вот буйная, шумная встреча Хлестакова с купцами, которых кулаками сдерживает Держиморда со своими сподручными полицейскими. Она прозвучала {37} как бурное вступление оркестра. А за ней следует две сценки (унтер-офицерской вдовы и слесарит), звучащие как гротескные музыкальные фразы из «Пульчинеллы» Стравинского, в которых тромбон ведет свою комическую беседу с контрабасом. Унтер-офицерша вопит. «Высек, батюшка, высек», а хор — на этот раз группа полицейских — вмешивается в ее реплики и, словно ругая ее неистовой бранью, кричит и хрипит, звучно акцентируя, наподобие собачьего лая: «Вать, вать, вать, вать…» Эта перекличка повторяется как музыкальная реприза.

В сцене хвастовства и вранья Хлестакова музыкальная композиция доведена до исключительного мастерства. Здесь речь и движения положены на музыку вальсов Глинки. Эта сцена (7‑й эпизод: «За бутылкой толстобрюшки») может служить образцом для *оперного режиссера*, хотя в ней и нет оперного, условного героизма. Она дает реалистическое изображение человека, которого опоили «толстобрюшкой» до потери сознания. Но изобразительными средствами являются музыкальная пантомима и слово, положенное на музыку. Это — цельная иллюстрация будущей *реформы оперы* и низведение ее с неба на землю. Оперы, которая в академических театрах никак не может стать реалистической и найти свое место в современном и нужном нам искусстве[[33]](#endnote-24).

Внимательный наблюдатель встретит в «Ревизоре» Мейерхольда множество таких черт, подсказывающих путь развития музыкальной драме. Нельзя не обратить внимание, как мастерски разработана сцена, где чиновники после развенчания ревизора сообщают друг другу, кто сколько дал Хлестакову денег. Толпясь в дверях, они развивают фразу: «Он у меня взял триста рублей взаймы» — «И у меня триста рублей» и т. д., повторяя ее на разные голоса, с разным тембром и разрабатывая ее как бы музыкальную фугу.

Характерным является и применение музыкальной инвенции — голос Хлопова включается в речь-монолог городничего {38} (1‑й эпизод), голос Земляники укладывается между репликами Бобчинского и Добчинского в сцене взяток, и т. п.

Организация звучащей речи интересно проведена в сцене взяток, когда 9 чиновников говорят одновременно (многоголосие). В целом ряде эпизодов шумовой монтаж создает особого рода музыку: так лязг ножей в сцене обеда Хлестакова превращается в своеобразную комическую сценку, где музыкальность впечатлений создается точением ножей руками заезжего офицера. Постукивая бутылкой о стакан, почтмейстер расчленяет реплики городничего (1‑й эпизод), и даже звонкий звук пощечины, которую дает городничий трактирному слуге, включается как особый удар инструмента в сценическую ткань эпизода. Организованное использование звуков является замечательной стороной спектакля. Напомним выстрел в 3‑м эпизоде, падение дров в люк (сцена в трактире), колокольчики, звенящие вокруг зрительного зала при отъезде Хлестакова, гроханье об пол полицейских (сцена со слесаршей), свист полицейских при финальном монологе городничего и мощный звон четырех колоколов перед появлением кукол немой сцены.

Еще раз повторяем, что мы ждем от музыкальной критики подробного разбора голосоведения и оркестровки актерской игры, равно как и общей композиции спектакля. Потому что «Ревизор» Мейерхольда является обоснованием *музыкального реализма в театре и замечательной школой для всех жанров музыкальной сцены*[[34]](#endnote-25).

## 6

Актеры работают на небольшой площадке (5 x 6 аршин), выдвигаемой на просцениум. Каждый эпизод дает как бы новый кадр, словно в кино. И в этом кадре, ограниченном 5‑ю аршинами в глубину и 6‑ю в ширину, ведется сложнейшая игра, развертывается движение, массовые сцены, танцы и проч.

{39} Каков смысл такого рода постановки? Прежде всего — она портативна. Все сцены, идущие на площадке, могут быть разыграны в любой комнате, в любом небольшом помещении, будь то в клубе или на площадке вагона. Перед нами полное освобождение от сцены-коробки; игра ведется как бы на ярмарочной площадке комедиантов вне зависимости от сцены придворного, оперно-балетного театра.

Это завершение поисков новой формы театра, выдвинутых заданиями Театрального Октября, тем более замечательно, что оно сочетается с разработкой большого спектакля типа «Маскарад». На крохотной сцене ярмарочного типа умещается не примитивная постановка, а богатый зрелищными впечатлениями спектакль, разнообразный, яркий и украшенный живописными подробностями. Здесь осуществлено задание, до сих пор казавшееся невыполнимым.

Но такая сцена требует от актера технически безукоризненного профессионального мастерства. Он должен учесть, осознать каждое свое движение, каждый жест и рассчитать с математической точностью предоставленное ему пространство и время, определяемое музыкально-сценической композицией эпизода, а иногда и количеством тактов музыкального сопровождения. И в то же время он должен связать с жестом словесную реплику, также положенную на музыку. Малейший промах — и актер губит всю сцену, выпадает из театрально-музыкальной ткани и разрушает очередную фразу театральной симфонии. Работа актера в таких условиях *очень трудна*, но без нее не найти ключа к построению *бытового* реалистического театра оперы, балета, оперетты[[35]](#endnote-26).

Необходимо подчеркнуть, что этот метод достигает поразительных результатов только тогда, когда актер в точности выдерживает все паузы, темпы и не выпадает из данной тональности. Если Хлестаков наклонится раньше или позже, чем следует, все будет смято и желанный эффект (вызов смеха) пропадет точно так же, как исчезнет оттенок звука в оркестре {40} при неправильном или неточном вступлении одного из инструментов. Точный учет моментов вступления и развития жеста актера — вот то, что решает участь данной сценической фразы. А от нее ведь зависит следующая фраза и вся сцена в целом.

При этом методе построения спектакля актер поставлен в более трудное положение, чем музыкант оркестра, перед которым лежат нотные знаки и которому дирижер подает вступления и указывает темпы. У Мейерхольда же актеры должны играть без нот и без дирижера, и только многократная проверка на восприятии зрителей дает актеру возможность проводить со всей требуемой точностью намеченную сцену. Но зато каких поразительно четких результатов достигает актер Мейерхольда, когда он овладевает данным методом!

Осуществление новых методов на практике регулируется точной хронометрической записью каждой сцены и каждой ее части или сценической фразы. Т. е., иначе говоря, этот метод носит определенный характер точного, *научного* подхода к построению актерской игры. Вместо «наития и вдохновения свыше», вместо неопределенностей «нутра» и «переживаний» и прочих штампованных и по существу дилетантских «законов» актерской игры новое сценическое искусство строится у Мейерхольда на учете реакций зрительного зала и на полном осознании тех средств, которыми актер располагает для воздействия на зрителя. Величайшая экономия, абсолютная четкость, точный учет времени и пространства, математически выверенная согласованность с партнерами, растворение в коллективе и хоровом начале спектакля — вот те завоевания, которые дает работа актера на площадке «Ревизора».

Последняя становится своего рода ревизией актерской игры и мощным средством борьбы с дилетантизмом актера, так расплодившимся в нашем театре и так искусно прикрывающимся старыми лозунгами «нутра», «переживаний» и новыми ярлычками «ритмики», «пластики» и прочими знаками отличия {41} эстетического театра. Площадку «Ревизора» хочется назвать квалифицированной площадкой, предназначенной для испытания актера. Кто выдержит на ней испытание, тот годится, кто не выдержит, тому [не] суждено стать актером нового театра.

Кто-то из критиков заявил, что Мейерхольд в «Ревизоре» убил актера. Да, он убил плохого актера, который в других театрах живет и здравствует. Действительно, кое-кто из труппы ТИМа испытания не выдержал, но зато как выросли те актеры, которые усвоили метод работы на этой площадке. Отметим среди многих удачников на первом месте Гарина (Хлестаков), Зинаиду Райх (Анна Андреевна), Зайчикова (Земляника), — выросших на этом спектакле и показавших бесспорные достижения. Очень удачно мимировал «немой персонаж» капитана — Маслацов[[36]](#endnote-27). По его исполнению можно было бы написать подробную характеристику этого армейского «Роберта-Дьявола», играющего весьма своеобразную роль в семье городничего. Отлично ведет игру Мологин[[37]](#endnote-28) (Добчинский), которому выпала трудная задача освободить заигранную роль от водевильных штампов. Он и Козиков[[38]](#endnote-29) (Бобчинский) создают незабываемую пару гоголевских персонажей, с тонкими оттенками юмора на медленных темпах, сдержанно и четко. Заезжего офицера (Кельберер[[39]](#endnote-30)) тоже не забудешь, с его «печоринской» удалью, иронически освещенной гоголевским смехом. Почтмейстер (Мухин) отлично играет с письмами, размашисто здоровается с приятелями, деловито раскупоривает бутылку вина и в целом — «добрый человек». Что касается Марии Антоновны, то в прекрасном исполнении Бабановой[[40]](#endnote-31) дано законченное сатирическое изобличение этой молодой, но «ранней» барышни, про которую Хлестаков говорит: «Знаем мы вас всех».

Но были и неудачники. Старковский[[41]](#endnote-32) (городничий) оказался поставленным перед слишком трудными заданиями, с {42} которыми он справлялся частично, в целом не выдерживая трудной роли. Другие, как Карабанов[[42]](#endnote-33) (судья), Логинов[[43]](#endnote-34) (Хлопов), не годились для намеченных им ролей. Но и этих, более слабых актеров поднимал ансамбль, и в массовых сценах спектакль шел без отказа, с воодушевлением и подъемом.

## 7

В характеристике спектакля нельзя упустить еще одну существенную особенность его. Это — изобилие игры с вещами. Она лежит в основе того богатого впечатления, которое производит представление, насыщенное тысячью подробностей, красочными деталями, остроумными штрихами, тонкими сатирическими намеками. Она создает содержание, почти неисчерпаемое для наблюдателя.

С чем только не «играют» в этом увлекательном спектакле! Со шляпными картонками на шкафу, с сигарами, со свечами, с шинелью, с подушками, с письмами, с ковром, с обручальными кольцами, даже со смирительной рубашкой. И это не простая забава, не легкое увлечение театром, а продуманная система, стройно организованная. Эта игра с вещами дает опору актеру и возможность развить пантомиму. Та же игра с вещью постоянно характеризует, разоблачает скрытые психические пружины, служит для «переключения», для сатиры, карикатуры и просто для веселой шутки, неожиданно вскрывающей новые черты в как будто уже знакомом персонаже. В центральной сцене вранья Хлестакова идет непрерывная цепь игры с вещью, и она тонкими штрихами рисует внутренний облик действующих лиц. Действие как бы переходит от чашки с ромом к ложке (которой Хлестаков зацепляет мизинец Анны Андреевны во время «галантной» беседы), к дыне, к вееру, к цветам, к сигарам, рюмкам и т. д. Наконец, бутылка «толстобрюшки» разрешает конфликт, принося победу городничему и вынуждая Хлестакова завраться в пьяном бреду.

{43} Это укрепление всех характеристик действующих лиц и, в частности, Хлестакова на игре с вещами, это чисто *материальное обоснование* и вскрытие персонажей при помощи вещей является замечательной особенностью театра Мейерхольда. В этом отношении его «Ревизор» может быть противопоставлен традициям отвлеченного *идеалистического*, далекого от вещей старого театра, как классического, так и условного.

А весь спектакль в целом создает новое, глубоко современное и нужное театральное искусство, показывая образец симфонической оркестровки сценического действия и обосновывая подлинно *творческий театр*, являющийся как осуществление и завершение революционных лозунгов Театрального Октября.

# **{****44}** *Я. А. Назаренко*«Ревизор» в мейерхольдовской интерпретации[[44]](#endnote-35)

Мейерхольдовская постановка «Ревизора» воскрешает острые и горячие споры первых дней появления комедии на сцене. В искусстве происходит удачный опыт омоложения почти столетнего старика. Поэтому изучение приемов, средств и *процесса омоложения* «Ревизора» становится неотложной задачей.

Социологическое изучение спектакля не может идти мимо анализа основного идеологического стержня, на котором держится спектакль, и мимо уяснения *синтеза* сценических образов в их движении и сцеплении. Надо твердо помнить, что эмоциональное заражение, результатом которого могут быть смех, слезы, страдания, настроения и ощущения физиологического порядка, — не есть специфические признаки художественности. Искусство рождается тогда, когда человек свои чувства и мысли передает через *образ*. Исходя из этого положения, мы должны представить: какого рода чувства и мысли вызывает гоголевский «Ревизор» вообще и в мейерхольдовской постановке, в частности.

В «Ревизоре» Гоголя я усматриваю два плана, две линии — дидактико-сатирическую и гротескно-комедийную. В самом построении ощущаются два стиля: классический, с попыткой сохранить традиционные *единства*, и натуралистический, с различного рода чиханиями, сморканиями, гримасами и пр. «Ревизор» выделяется главным образом значительным идеологическим грузом, который воспринимался каждой эпохой в своем аспекте. Очевидно, что для нашей современности целый ряд актуальных моментов, запретных для общественности 30‑х годов прошлого века и тем ценных, теряют {46} свою силу и приобретают до некоторой степени музейный характер.

Интерпретация того или иного художественного памятника, в особенности на сцене, может ставить задачу, с одной стороны, выяснить подлинную идеологию художника, по возможности, в чистом виде, вне многочисленных наслоений прошлых десятилетий. С другой стороны, мы можем перенести комедию в план современности. В. Э. Мейерхольд своим замыслом в сущности это и выполняет. Вызвать к умирающей старой России гадливое чувство презрения и лишний раз ярко и неопровержимо подчеркнуть неизбежность гибели всей полицейско-самодержавной системы прошлого — вот проекция «Ревизора» в современность.

Обратимся к «Ревизору» Гоголя. Идеологическая сущность сценической передачи «Ревизора» всегда заслонялась обилием водевильных трюков, вызывавших так называемый «гоголевский» смех, смех физиологического порядка, против которого *живой Гоголь* всячески протестовал. Возьмем 1‑е действие. Письмо Чмыхова; Христиан Иванович, ни слова не говорящий по-русски, мычит нечто среднее между *е* или *и*; городничий воспроизводит гримасу одного из учителей; чтение чужих писем почтмейстером, «штандарт скачет»; фигуры Бобчинского и Добчинского; городничий одевает картонку и многое другое. Приведенные трюки красноречиво говорят о том, как *хорошей* актерской игрой можно было этими смешными мелочами создать благодушное настроение зрителя и заслонить истинный смысл большой социальной комедии.

Точно так же в последнем акте. Купцы. Поздравления. Бобчинский и Добчинский разбивают себе лбы. Городничий чихает, бесконечные пожелания. Письмо Хлестакова к Тряпичкину. Наконец, финальная сцена.

Городничий. Ну, кто первый выпустил, что он ревизор? Отвечайте!

{47} Артемий Филиппович *(расставляя руки)*. Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал.

Аммос Федорович. Да вот выпустил, — вот кто выпустил: эти молодцы! *(показывает на Бобчинского и Добчинского)*.

Бобчинский. Ей, ей, не я! И не думал…

Добчинский. Я ничего, совсем ничего…

Артемий Филиппович. Конечно, вы.

Лука Лукич. Разумеется. Прибежали как сумасшедшие из трактира: приехал, приехал и денег не платит… Нашли важную птицу!

Городничий. Натурально, вы! Сплетники городские, лгуны проклятые!

Артемий Филиппович. Чтоб вас черт побрал с вашим ревизором и рассказами.

Городничий. Только рыскаете по городу да смущаете всех, трещотки проклятые! Сплетни сеете, сороки короткохвостые!

Аммос Федорович. Пачкуны проклятые!

Лука Лукич. Колпаки!

Артемий Филиппович. Сморчки короткобрюхие!

*(Все обступают их)*.

Бобчинский. Ей-богу, это не я, это Петр Иванович. Добчинский. Э, нет, Петр Иванович, вы ведь первый, того…

Бобчинский. А вот и нет; первые-то были вы.

*Жандарм. Немая сцена*.

«Немая сцена» никогда не удавалась. Гоголь, по-видимому, рассчитывал на исключительную актерскую технику, {48} но артисты не могли среди бури смеха замереть в неподвижности удивления и ужаса.

Поэтому не случайны утверждения, что немая сцена искусственна, слабо связана с комедией, придумана исключительно для цензуры и т. п. и т. д. Для каждого, кто знает *всего Гоголя*, несомненно, что немая сцена есть сердцевина «Ревизора». Гоголь ставил задачу в конечном счете показать, что при общем отсутствии правосудия, при взяточничестве, казнокрадстве, при постоянных притеснениях, издевательствах чиновников над гражданами — одно правительство благородно, «что бдит равно над всеми его недремлющее око, что рано или поздно настигнет оно изменивших закону чести и святому долгу человечества, что побледнеют перед ним имеющие нечистую совесть…»

Этот основной принцип для 30 – 40‑х годов был схоластическим, абстрактным положением, в действительности ничем не подкрепляемым. Да и сам Гоголь своими чиновниками и помещиками неоднократно доказывал, что пока будут жить Сквозняки, Земляники, Ляпкины-Тяпкины, Бобчинские и Добчинские, нельзя ждать прогресса и движения России. Разве не убедительно звучит на сцене признание городничего, что он трех губернаторов обманул, да что губернаторов — самого министра… Следовательно, какой бы ни приехал ревизор: будет ли это Иван Александрович Хлестаков, мелкий петербургский чиновник, случайный авантюрист, или «по именному высочайшему повелению» Александр Иванович Скакунов, совершенно ясно, что чиновники будут всячески изощряться в способах проведения начальства. Само же «благородное и мудрое» начальство заинтересовано больше в том, чтобы все было благополучно, и, конечно, будет всячески стремиться выпутывать из беды своих сотрудников, а не топить их. Рука руку моет…

Все это говорит о том, что гоголевский замысел на сцене никогда не был осуществлен. В. Э. Мейерхольд, отталкиваясь от {49} определенных традиций, связанных как с текстом, так и со сценической интерпретацией «Ревизора», вступает на путь *пародирования* и некоторого гиперболизма. Отдельные незначительные детали гоголевских персонажей Мейерхольд раскрывает полностью и доводит их до логического конца. Он развенчивает широко известные гоголевские образы вне зависимости: будет ли это городничий, его жена или дочка, будут ли это чиновники, или помещики, или сам ревизор Хлестаков. Перед нами не деятели и не агенты правительства, а действительно «свиные рыла», которые в зрителе вызывают гадливость, омерзение, тошноту. Мейерхольд показывает гоголевских героев в полном параде, обнажает целиком их нутро и приемы. Стоит только представить хоть на секунду жизнь и быт гоголевских чиновников и помещиков в мейерхольдовской интерпретации, вспомнить образы их на балу у городничего, как станет совершенно очевидно, что *вся система* прогнила так же, как гнилы, мерзки и гнусны столпы, ее поддерживающие. Поэтому в основном спектакль глубоко натуралистичен. Надо иметь больное воображение, чтобы в нем увидеть мистику и символизм.

Вообще та или иная постановка «Ревизора» всегда вызывала большие трудности. Комедия перегружена во всех отношениях, громоздкие длинные монологи, письма, повторения, последние особенно бросаются в глаза на сцене. Так, купцы фигурируют несколько раз, почти в каждом действии о них говорит городничий. Фактически купцы появляются два раза: перед городничим и Хлестаковым. Наконец письмо Хлестакова Тряпичкину. В тот момент, когда Хлестаков только садится за письмо, зритель уже знает, что это и есть развязка. Фигура почтмейстера, наслаждающегося чужими письмами, у зрителя еще в памяти! Правда, эти повторения Гоголь преподносит несколько неожиданно и расцвечивает их различными узорами. Все же эти повторения усложняют динамику пьесы. Мейерхольд {50} некоторые из них выбрасывает; так, купцы являются только к Хлестакову.

Мейерхольд дает «Ревизора» не в обычной традиционной манере академических и провинциальных театров. Богатая обстановка, пышные мундиры, николаевские шинели, роскошные шелковые платья скорее дают нам антураж крупного губернского города, а не провинциального медвежьего угла, от которого «скачи три года и ни до какой границы не доскачешь». Эта необычная пышность несомненно гармонирует с первоначальными замыслами Гоголя — дать именно петербургскую бюрократическую среду, — и из-за цензуры обратившегося к анекдотическому сюжету. Роскошь и блеск легче связываются с общим ходом пьесы, где карты, балы, охота заслоняют обычное мелкое прозябание провинции.

Несколько слов относительно текста и мейерхольдовских «извращений». Канонический текст 1842 года, большой и сложный, при живом Гоголе и вплоть до 70 года на сцене не воспроизводился. «Ревизор» обычно шел по театральному тексту 1836 года, резко отличающемуся от текста 1842 года. На этой почве немало было различных анекдотов об искажении и отсебятине. Мейерхольд берет в основу текст 1842 года, сокращает его, вводит сцены из первоначальных набросков и вариантов «Ревизора», из других пьес и произведений Гоголя, пытается дать своеобразный синтез гоголевского творчества. Далее некоторые монологи разбиты на части, вставлены реплики, слова одних действующих лиц переданы другим, введены непривычные для зрителя персонажи. В мейерхольдовском спектакле ударение не на литературном тексте, а на театральном действии: вводится музыка, пляска, дается в полном развернутом виде симфония звуков, красок, действий, движения, света, симфония образов и идей.

Мейерхольд блестяще разрешил трудную задачу постановки немой сцены. Непосредственно после чтения письма {51} городничий произносит свои последний монолог в крайней истерике, близкой к сумасшествию, под музыку и колокольный звон («Торжество так торжество. Валяй в колокола»). Представляется действительно мертвая сцена — масок-кукол. Создается гоголевская жуть фантастики, незримых слез. Мейерхольд действительно представил и показал на сцене истинный сокровенный смысл гоголевского замысла. Тогда как в обычной академической трактовке немая сцена являлась странной и непонятной внешней концовкой, мало связанной со всем ходом пьесы.

Мейерхольд заостряет, с одной стороны, «свиные рыла» чиновников и тем самым ясно представляет смрад и зловоние их трупов, а вместе с ними смерть монархического режима, столпами которого были помещики и чиновники; с другой стороны, режиссер показал не только развал государственной машины, но и развал в семье: Анна Андреевна — тип куртизанки, способной на многое, дочь — дурочка «без всяких устоев»; в обществе — сплетни, зависть, звериный шепот и пр. Мейерхольд развенчал традиционные образы: городничего представил головкой червя всего чиновничьего коллектива, но основной удар нанес самому Хлестакову, которого Гоголь рисовал так: «Хлестаков вовсе не надувает, — он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам верит тому, что говорит… Хлестаков — человек ловкий, совершенный comme il faut, умный и даже, пожалуй, *добродетельный*. Он принадлежит к тому кругу, который, по-видимому, ничем не отличается от прочих молодых людей. Он даже хорошо иногда держится, даже говорит иногда с весом, и только в случаях, где требуется или присутствие духа, или характер, высказывается его отчасти подленькая, ничтожная натура. Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежит людям, которых свет не называет пустыми…»

{52} В Хлестакове Мейерхольда никакой добродетельности нет. Он яркий тип бесстыдства, разврата, авантюризма, шулерства. Хлестаков мерзок и страшен в своей мерзости. Сцены кадрили и взяток скорее всего бредовые галлюцинации этого выродка, гада, потерявшего какие бы то ни было черты человечности, способного на всевозможные преступления. Об этот мейерхольдовский образ Хлестакова разбиваются в щепки известные гоголевские слова, оправдывающие поступки ревизора: «Я сам, по примеру твоему, хочу заняться литературой, — пишет Хлестаков Тряпичкину. — Скучно, брат, так жить, хочешь, наконец, пищи для души. Вижу: точно, нужно чем-нибудь высоким заняться». Слова Хлестакова о высоких идеалах никак не могут овеществиться около мейерхольдовского Хлестакова. Гоголевский Хлестаков совсем другое дело! Этот пример убеждает в том, что здесь мы имеем творческий процесс, образ Хлестакова вызывает иные ассоциации, ближе связанные с современностью.

В трактовке режиссера того или иного сюжета выражается его идеология. Разгадка основного упора В. Э. Мейерхольда находится несомненно в Осипе, он резкий антипод Хлестакова. Осип, деревенский парень, широкая, чистая, нетронутая, богатая натура, сила и красота будущей жизни. Так его представляет Мейерхольд. По Гоголю — Осип «молча плут», сродни своему барину.

Мейерхольдовский спектакль, редкий своей художественной ценностью, — исключительное явление нашей театральной современности.

# **{****53}** *В. Н. Соловьев*Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда[[45]](#endnote-36)

Мейерхольд обладает, как никто из современных режиссеров, исключительной способностью тончайшие изгибы теоретической мысли облекать в самые конкретные театральные формы. Поэтому каждая его новая постановка представляет собою ценнейший материал для наблюдений и суждений о поступательном шествии нового театра.

Как известно, «Ревизор» вызвал в театральной критике горячие споры «за» и «против». Одним из самых распространенных упреков Мейерхольду явилось указание на искажение им подлинного лица Гоголя, выразившееся в отказе от пользования обычным сценическим текстом и в замене его свободной композицией на тему гоголевского «Ревизора», разбитого к тому же на 14 – 15 отдельных эпизодов.

Мне кажется, что Мейерхольд и Коренев, приступая к перелицовке гоголевского текста, прежде всего были озабочены желанием из массы отдельных вариантов создать такой сценарий, который бы наиболее отвечал той формуле театрального представления, о которой мечтает сам Гоголь: дать «зеркало общественной жизни» в сценической форме «совершенно невероятного события».

Следует отметить, что 15 эпизодов с быстрой сменой мест сценического действия (различные комнаты квартиры городничего, полуподвальное помещение провинциального трактира, «присутственное место» с балюстрадой и, наконец, «роскошный зал», украшенный золотыми раковинами чрезвычайных размеров) отвечают этому заданию гораздо больше, чем те строгие рамки классической комедии, в условиях которых приходилось работать самому Гоголю.

{55} Этот подход Мейерхольда к «Ревизору» как к «совершенно невероятному событию» повлек за собою в плане сценической интерпретации весьма важные и значительные следствия.

Прежде всего Мейерхольд сознательно придает каждому из эпизодов различный сценический стиль исполнения. Так, эпизод со слесаршей и унтер-офицерской вдовой трактован в манере веселой буффонады, переходящей моментами в область подлинного народного фарса. Заключительная сцена 4‑го эпизода — появление офицеров из шкафа и из дивана — возрождает приемы французского кукольного театра (Гиньоль). Выстрел из пистолета, похожий на разорвавшуюся хлопушку, напоминает зрителю о кукле, истекающей «клюквенным соком». Заключительное появление офицерика в этом эпизоде из баула — то же самое, что и выпрыгивание из кукольной коробки Полишинеля, — только взамен палки офицерик держит в руках букет цветов. Глупость дворянского обихода здесь четко и с надлежащей издевкой осмеяна режиссером.

Эпизод взятки разработан Мейерхольдом в плане эксцентрической клоунады. Этот стиль клоунады чувствуется с самого начала эпизода, когда все 9 дверей установки одновременно приоткрываются и руки чиновников протягивают пачки ассигнаций. Действия этого эпизода развертываются на всей сценической площадке, представляющей собою в данном случае как бы цирковую арену, на которой так просторно и так удобно своеобразному театральному «шталмейстеру» Землянике -Зайчикову производить свои многочисленные шутки с чиновниками.

Эпизод «Лобзай меня», где во время фигур кадрили происходят объяснения Хлестакова с Марьей Антоновной и Анной Андреевной, представляет собою злую пародию на увлечения сентиментализмом. Фигуры чиновников и обывателей города, приплюснутые к балюстраде во время «шествия» Хлестакова {56} в дом городничего, заставляют предположить, что Мейерхольд при разверстке мизансцен этого эпизода долго рассматривал сатирические гравюры Хогарта. Здесь иронические усмешки постановщика становятся более заостренными, и вся эта сцена с тупо двигающейся толпой обывателей представляет собою как бы трамплин к последнему эпизоду «Беспримерная конфузия», который трактован Мейерхольдом в манере высокого и подлинного гротеска.

С того момента, когда начинается чтение почтмейстером письма Хлестакова к Тряпичкину, боковой прожектор выключается, и вся небольшая площадка, на которой разыгрывается действие этого эпизода, освещается множеством горящих свечей. И блеск этих свечей освещает подлинные «свиные рыла», собравшиеся у городничего на вечеринке, которые, наваливаясь Друг на друга, с особым сладострастием смакуют неприятные реплики письма относительно своих близких знакомых. Эти «свиные рыла» хихикают, гогочут и как-то по-особому смеются.

Мейерхольд всегда чувствует масштаб как всего спектакля, так и каждой отдельной сцены. Когда напряженность сценического действия доведена до минимума и когда на небольшой площадке становится слишком уж тесно, то происходит очередное переключение. После слов городничего: «кукиш с маслом — вот тебе обручился» — платформа уезжает обратно и на одно мгновение сцена пустеет. Затем слева от зрителей появляется фигура городничего, а справа целая группа: Анна Андреевна, поддерживаемая своими близкими. В половине монолога городничего появляется Гибнер, который с помощью квартальных пытается надеть на него смирительную рубаху, напоминающую собою пугало на огороде и вызывающую смех в зрительном зале перед репликой: «Чему смеетесь, над собой смеетесь». Городничего насильно сажают на стул, он несколько раз пытается вырваться, но неудачно. Анна Андреевна {57} падает в обморок. Ее, как достойную героиню расиновской трагедии, уносят как бы на щитах. Комедия кончена. Это всплеск в область высокой драмы, а может быть, и подлинной трагедии.

Казалось бы, все кончено, главные действующие лица пьесы прекратили свое сценическое существование и остается только опустить занавес или включить в свет люстры зрительного зала. Но в этот момент раздается музыка бешеного галопа — сценическая тема, излюбленная Мейерхольдом. В бешеном темпе с застывшими от ужаса лицами бегут через сцену гости, они спускаются в зрительный зал, с криком бегут по боковым проходам и снова возвращаются на сцену. В это время под звон колоколов снизу вырастает и медленно поднимается белый занавес, на котором вразрядку, черными буквами написаны слова жандарма, извещающие о прибытии настоящего ревизора… Также медленно белый занавес уходит вверх, и перед зрителями открывается знаменитая «немая» сцена, исполнением которой, как известно, был недоволен Гоголь при первом представлении. Расположение действующих лиц согласовано с рисунком Гоголя, только вместо актеров стоят куклы, обладающие максимальным сходством с заменяемыми ими живыми людьми.

Соединение различных стилей, сознательно применяемое Мейерхольдом для вскрытия и сценической характеристики различных настроений гоголевского текста, несколько затрудняет наблюдения над техникой актеров. Необычайная сложность режиссерской партитуры к «Ревизору» невольно заставляет обращать внимание скорее на задания режиссера, данные актерам, чем на выполнение.

Отличительным признаком техники актеров, играющих «Ревизора» в театре Мейерхольда, следует считать мотивацию поступков, совершаемых ими на сценической площадке. Причем эта мотивация достигается не столько внутренней самоуглубленностью, {58} как это замечается у актеров психоаналитической школы, сколько величайшим мастерством в области сценического жеста, той новой пантомимической техники актера, о которой до сих пор мы знали лишь понаслышке, читая описания немногих очевидцев спектаклей восточного театра. В «Ревизоре» *логика жеста* первенствует над логикой слова. Тончайшие оттенки психологических состояний с необычайной силой и выразительностью передаются иногда с помощью легкого, но четкого наклонения головы, своеобразного изгиба спины и иных телодвижений актера. Вполне естественно, что в этой актерской технике сценической паузе уделено не последнее место. В «Ревизоре» пользование паузами имеет двойное значение: с одной стороны, *пауза* является ударной точкой для смены и характеристики отдельных настроений, с другой — она служит концовкой для большинства основных сценических положений. С умением пользоваться «паузами» тесно связан актерский *прием пантомимического молчания*, состоящий в том, что когда один актер действует, то другие как бы вовсе не существуют, их внутренняя жизнь временно прекращается. Этот прием пантомимического молчания, увеличивая четкость рисунка, вместе с тем сообщает нам особую лиричность тем куском пьесы, где он применяется.

Сценический образ Хлестакова, данный Гариным, двойствен. Гарин в своей трактовке соединяет необычайное легкомыслие светского шалопая с изворотливой смелостью завзятого авантюриста. Его веселая беспечность сразу пропадает и заменяется деловитой сосредоточенностью, когда он замечает, что его сотоварищ — заезжий офицер — занят изготовлением «Аделаиды Ивановны» — крапленой колоды игральных карт. С необычайной легкостью рук и ног, как бы жонглируя воображаемыми предметами, Гарин ведет сцену взяток, придумывая, как опытный фокусник, всяческие способы, чтобы вырвать как можно больше денег. Особенно заслуживает внимания у Гарина {59} сцена опьянения, насчитывающая ряд актерских переключений. Казалось бы, вот сценическое положение, наиболее пригодное для показа зрителям всех богатств и достижений техники авантюриста и пройдохи, своим фантастическим хвастовством приводящих в страх и трепет всех присутствующих. Взамен этого в один из самых кульминационных моментов Хлестаков-Гарин так ведет свое повествование о Маврушке и о четвертом этаже, что можно подумать, что состояние данной сцены им определяется как «Белые ночи» Достоевского: этот пьяный авантюрист на несколько секунд стал поэтом и мечтателем.

В прекрасном исполнении Зинаидой Райх роли Анны Андреевны следует отметить трагическую улыбку на лице актера. Действительно, технически у Райх вся трактовка образа построена на улыбке. Приветливо-кокетливая улыбка Райх во время серенады офицеров сменяется улыбкой жадного желания в сценах с Хлестаковым, а затем, во время последнего монолога городничего, эта улыбка принимает черты подлинной трагической маски.

Зинаида Райх, мастерски владея пантомимической техникой, в эпизоде «Лобзай меня» ведет сцену и легким движением рук и плеч вскрывает сложнейшие психологические настроения.

Зайчиков (Земляника) — один из самых характерных представителей мейерхольдовской школы. У него отличная импровизационная техника. Он как бы на лету подхватывает тему и свободно развивает ее. Иногда кажется, что, если бы ему было позволено, то он не дал бы возможности говорить другим актерам, находящимся одновременно с ним на сцене. Но это только кажется. Зайчиков, как редко кто из актеров, владеет чувством меры и всегда работает в строгом хронометраже. Другая особенность его дарования: сочность и богатство интонационных окрасок.

{60} Осипа играет Фадеев[[46]](#endnote-37), молодой актер, почти что не искушенный в вопросах театральной техники. Осип — Фадеев — кусок настоящей жизни, перенесенный режиссером на сценическую площадку, деревенский парень, такой же настоящий, как и многие предметы театральной бутафории в «Ревизоре». Комическая песня Осипа в 3‑м эпизоде производит сильное впечатление. После заключительного ухода Хлестакова в реалистическом театре обычно раздается звон бубенцов. Этот же звон бубенцов раздается и в театре Мейерхольда, только не за сценой, а в коридоре за зрительным залом. Когда бубенцы смолкают, то опять слышится песня Осипа, которой и начинается 3‑й эпизод. Таким образом, Осип как бы намечает тему «тройки», тему, так любимую Гоголем.

Новые задания, поставленные Мейерхольдом при постановке «Ревизора», вынудили его отойти от традиционных приемов разговорно-драматического театра и привели его к новому достижению сценического искусства, обогащенному музыкальной пантомимой и углубленному разработкой изобразительных средств нового театра.

# **{****61}** *Э. И. Каплан*Вещественное оформление «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда[[47]](#footnote-12) [[48]](#endnote-38)

Вещественное оформление «Ревизора» Н. В. Гоголя в постановке В. Э. Мейерхольда дает обостренную театральную форму стиля эпохи Николая I, доведенную до крайней степени простоты. Это явствует как из общего антуража (рис. 1), являющегося неизменным фоном во всех 15‑ти эпизодах, так и из оформления каждого эпизода на выезжающих площадках.

Дугообразная линия 11‑ти дверей (не считая 4‑х боковых, по две с каждой стороны), сделанных из окрашенной в красный цвет и до максимального блеска отполированной фанеры (под красное дерево), грязно-зеленая завеса, спускающаяся от портальной арки до верхнего края перегородки просцениума, преобладание мебели красного дерева (чрезвычайно искусно сделанной из фанеры) — все это не что иное, как основные элементы стиля эпохи Николая I.

Упомянутые выше 15 дверей образуют просцениум. Три средние двери могут раскрываться в виде ворот, через которые въезжают площадки, до начала действия эпизода скрытые от взоров зрителей. На протяжении всего спектакля попеременно действуют две площадки (рис. 2). Они имеют один и тот же размер (приблизительно 5 x 6 арш[ин]), небольшой уклон пола и форму трапеции, обращенную большим основанием в сторону зрителя. В то время как одна площадка работает, вторая приготовляется для следующего эпизода.

Следует отметить любопытный театральный эффект, получаемый от сложения двух движений: площадка в своем первоначальном {62} положении находится в глубине и в ракурсе по отношению к зрителю; по мере своего приближения площадка поворачивается к положению *en face*, увеличиваясь тем самым не только от сокращения расстояния между зрителем и площадкой, а также и от довольно резкого и чрезвычайно удачного поворота во время движения.

Рис. 1

Устройство площадки и техника ее движения несложны и заключаются в следующем:

Ряд деревянных рам (рис. 2), расположенных радиально и соединенных раскосами, перекрыты щитами. Щиты для избежания шума обиты толстой материей серого цвета. К средней и к двум крайним рамам прикреплены по три колеса (рис. 3) диаметром около 21/2 – 3‑х вершков и с шириной ободка около вершка. Движение колес идет по деревянным рельсам. По средней рельсе проходит желоб, вдоль которого скользит железный стержень, прикрепленный к основанию центрального ребра площадки, вследствие чего последняя и получает определенное {63} направление. Площадка приводится в движение мотором, помещенным под сценой вместе с колесами, на которые наворачивается железный трос. Последний двумя своими концами прикреплен к площадке спереди и сзади.

Рис. 2

Рис. 3

{64} Рис. 4

Помимо двух указанных площадок в эпизоде «После Пензы» (рис. 4) действует еще третья, спускающаяся сверху и на просцениум не выдвигающаяся. Некоторая сложность конструкции этой площадки, требующая определенной устойчивости лестницы, находящейся на ней, не дает возможности приготовлять ее во время хода представления. Площадка эта, спускаясь, помещается между раскрытыми воротами (см. начало статьи) так, что эти последние образуют как бы боковые стены комнаты «под лестницей в трактире».

Четыре эпизода представлены непосредственно на просцениуме, причем в одном из них («Шествие») параллельно линии оркестра устанавливается балюстрада, также исполненная под красное дерево, с блестящими металлическими (сделанными из жести) балясинами (рис. 3), а в другом эпизоде {65} («Господин финансов») поставлен стол во всю ширину просцениума (рис. 3).

Рис. 5

Убранство площадки сведено до минимума. Пять-шесть предметов ясно говорят о том, где разыгрывается действие.

В эпизоде «За бутылкой толстобрюшки» вводится модная в конце эпохи Николая I мебель, предвещающая появление нового стиля (провинциальное новшество), а в эпизоде «Торжество так торжество» — позолоченный трельяж в стиле русского барокко возвращает нас назад, к старинным образцам. Тем самым вскрывается диалектика стиля данной эпохи, который ведь не является чем-то неподвижным, а развивается из стареющих и назревающих элементов.

Чувство архитектурного стиля не покидает автора постановки на протяжении всего представления. Отклонения от строгого рисунка мебели времен Николая I сопровождаются и отклонениями в отношении движений актера и расположении групп. Кривые линии движений танцующего Хлестакова (в сцене «вранья») как нельзя лучше вяжутся с изломанной линией дивана (рис. 5), а в эпизоде «Торжество так торжество» {66} площадка, обрамленная беспокойным рисунком барочного трельяжа, до отказа заполняется народом с очевидным намерением показать скульптурную группу, выпирающую из предназначенной для нее ниши, что и свойственно стилю барокко, в отличие от скульптурных фигур классического стиля или стиля «ампир», по величине своей всегда соответствующих предназначенным для них нишам.

Рис. 6

Рисунок мебели в общем несколько утрирован, что, принимая во внимание масштаб зрительного зала и расстояние между площадкой и зрителем, следует отметить как положительное явление.

Преувеличенность рисунка больше всего относится к изгибу кушетки в эпизоде «Исполнена нежнейшей любовью» (рис. 6), к изломанной линии комода-туалета в эпизоде «Единорог» и дивана в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки» {67} (рис. 5), а также к буфету в эпизоде «Лобзай меня» и к некоторым другим деталям.

Если принцип постановки «Ревизора» на площадках невольно заставляет вспомнить ярмарочные представления XVI и XVII веков, воспроизводимые живописцами того времени, то эпизод «Благословление» по своему вещественному оформлению ближе всего подходит к таковым (рис. 7): занавески, за которыми находятся актеры до их появления на площадке в указанном эпизоде, являются неотъемлемым атрибутом телег и площадок странствующих комедиантов.

Рис. 7

В заключение считаю необходимым указать на совершенно исключительное впечатление от вещественного оформления «Немой сцены», являющейся ключом к спектаклю. Привожу мысль одного из зрителей:

«Мейерхольд, трактуя гоголевскую сатиру с точки зрения нашей современности, оформляет немую сцену как иронический {68} памятник царской России: вместо живых, скульптурно застывших актеров он дает группу раскрашенных кукол.

В плане социальной сатиры куклы одновременно и чучела: чиновники, из которых вытряхнули мясо и кости и которых набили соломой.

*Театральный монумент*, — а потому *по-театральному* сделанный и разрешенный в пределах *театральных* приемов.

Сатирическую группу мейерхольдовских раскрашенных кукол не поставишь ни на Красной площади, ни на Марсовом поле.

Ей место *на театре*».

# **{****82}** *Е. А. Кухта*«Ревизор» Мейерхольда: К вопросу о театральной драматургии спектакля

После премьеры мейерхольдовского «Ревизора» в Театре им. Мейерхольда (9 декабря 1926 г.), по свидетельству Андрея Белого, в Москве два месяца стоял крик, и Мейерхольд мог бы пародировать слова Гоголя вслед за первым представлением комедии: «Все против меня. Чиновники, пожилые и почтенные, кричат, что для меня нет ничего святого… полицейские против меня; купцы против меня; литераторы против меня…»[[49]](#footnote-13) Положение режиссера, впрочем, усугублялось тем, что создание театрального гения не бессмертно и его слава, увы, зависит от интеллектуальных и эстетических возможностей зрителя. Зависимость нередко убийственная, но в случае с Мейерхольдом не сыгравшая роковой роли. Современники режиссера оставили нам три книги о его спектакле «Ревизор». Случай по-своему уникальный. Знак реального успеха Мейерхольда, очевидного, несмотря на шквальную злую критику в прессе.

Русские столицы посвятили по книге мейерхольдовскому «Ревизору».

Московский сборник «Гоголь и Мейерхольд» (1927), включивший и статью Мастера, в целом следовал литературоцентристской точке зрения и традиционно судил о спектакле исходя из творчества Гоголя. Сборник возглавил Андрей Белый. Назвав себя «лаборантом словесной лаборатории», он дал анализ морфологии, художественных приемов писателя и, сопоставив с ними спектакль, парировал претензии его противников, {83} касающиеся «искажения» Гоголя: «Мейерхольд внимал стилю Гоголя; его язык выразил в постановке»[[50]](#footnote-14).

Московский сборник подарил современному театроведению трактовку парадокса мейерхольдовского «Ревизора», действие которого вопреки фабульной логике комедии перенесено в блестящую обстановку императорской столицы. Белый возвел постановочную идею режиссера к мифу о Петербурге, т. е. к символистской исторической концепции: «звук апокалиптической трубы» в финале спектакля — знак конца петербургского, т. е. западного, периода истории России, а вместе с ним истории вообще. «Петербург, — писал Андрей Белый, — … постановочный фон “Ревизора”, пронизывающий Хлестаковым до авансцены»[[51]](#footnote-15). Вслед за Гоголем Мейерхольд творит этот фон — петербургский морок, а Хлестакова делает «олицетворением петербургской гиперболы»[[52]](#footnote-16). Ритмы музыкальной прозы Белого, иероглифы его метафор создают представление о действии спектакля как о закодированной системе тропов, ключ к которой, впрочем, утерян. Того требует «неизреченность» символов. Согласно принципам символистской эстетики, символы «бездонны», не подлежат анализу и не поддаются ему.

Ленинградские авторы, принадлежавшие «гвоздевской школе» театроведения, изучали спектакль Мейерхольда как художественную систему и анализировали способы ее организации. В центре внимания ленинградского сборника *поэтика спектакля*. Здесь рассмотрен постановочный метод спектакля «Ревизор», дан анализ музыкальной структуры сценического действия, биомеханической техники актерской игры, включенной в выверенную партитуру спектакля, устройства {84} сценической площадки и пр., т. е. изучены все составляющие «театрального оркестра», исполнившего в ТИМе «Ревизор».

Если москвичи обдумывают историческую концепцию, анализируя «трагический распад дома Сквозник-Дмухановских», то ленинградцы «дают мизансцену», понимая, что форма сама по себе и есть главная и единственная свидетельница содержания. Они не толкуют о том, «что все это значит», но анализируют, «как это сделано». Сборник непосредственно «воскрешает» спектакль Мейерхольда: аналитические описания приемов игры и мизансценировки восстанавливают перед нашим внутренним взором сцену за сценой.

Третья книга о спектакле в Театре им. Мейерхольда была написана Д. Тальниковым (Тальников Д. Л. Новая ревизия «Ревизора»: Опыт литературно-сценического изучения театральной постановки. М.‑Л., 1927). В свое время П. А. Марков критиковал ее за историко-литературный метод — «наиболее опасный для живого театрального представления»[[53]](#footnote-17). По Тальникову, спектакль обращен исключительно в прошлое, к дням Метерлинка и Блока, это «мистический “Ревизор”» эпохи Мережковского, реставрация театральных жанров 1900‑х гг. Реальные связи спектакля с традицией русского символизма рассмотрены в книге подробно, но оцениваются в духе господствующей марксистской эстетики как порочные. Тальников отказал спектаклю в какой-либо методологической новизне. Соответственно актуальной задачей ленинградского сборника стало доказательство, что спектакль Мейерхольда, обращенный в будущее театра, — площадка для испытания новых театральных идей.

Итак, предлагаемый читателю сборник — уникальный памятник театра и науки о театре 1920‑х гг. Авторы книги — ученые блестящей поры Государственного института истории искусств (ныне Российский институт истории искусств). Именно {85} тогда формировалось театроведение как отрасль современного искусствознания.

Отдел (по терминологии того времени — разряд) истории театра провозгласил единство морфологического формального метода в изучении природы театра и эволюции его форм в истории. Методология молодой театроведческой науки складывалась под влиянием формальной школы изучения искусств, недаром Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, В. Жирмунский — коллеги А. Гвоздева по институту. В разряде словесных искусств предметом изучения были объявлены художественные приемы в их историческом развитии или, иначе, история стилей, понятых как системы художественных приемов.

Собственный метод литературоведения был основан на подходе к литературе как к словесному искусству. Предметом изучения оказалось самое литературное произведение, а не его многочисленные внетекстовые связи. Согласно общим идеям школы, материалом театроведческих исследований становился спектакль, а история театра выстраивалась как эволюция сценических постановок. В центре исследовательского внимания оказался театр как таковой: специфика театрального искусства — его язык — театральность.

Мейерхольд, возглавивший театрализацию театра в режиссерской практике XX в., стал по существу участником методологического переворота в современной науке об искусстве. В построении теории театра и актерской технологии уже в Студии на Бородинской (1914 – 1916) он выглядел своего рода опоязовцем. Если В. Шкловский предложил новую методологию искусствознания в броской формуле «искусство как прием», то Мейерхольд тогда же утверждал форму как самодовлеющую сценическую ценность. «Театр — искусство, и, следовательно, все должно быть подчинено законам этого искусства»[[54]](#footnote-18). Теория и практика Мейерхольда предложили формирующейся {86} театроведческой науке ее «предмет — театральность, — пишет Г. В. Титова, — аналогично тому, как Р. Якобсон считал предметом поэтики не литературу, а “литературность”, под которой понималось превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается»[[55]](#footnote-19).

Недаром позднее, в 1921 – 22 гг., во времена ГВЫРМа и ГВЫТМа, Мейерхольд был увлечен футуризмом, проросшим в искусствознание как формальный метод. Теорию актерского искусства в Условном театре он продолжал строить в соответствующем русле, утверждая: «Всякое искусство — организация материала. <…> Актер всегда в положении человека, организующего свой материал»[[56]](#footnote-20). И далее: «каждому заданию [постановщика. — *Е. К*.] соответствует определенный набор приемов [актерских. — *Е. К*.] <…> Квалификация актера всегда пропорциональна числу комбинаций, имеющихся у него в запасе приемов»[[57]](#footnote-21). Представление о системности актерского искусства в театре Мейерхольда совпадало с представлением формалистов. Существо художественных систем заключается в комплексе используемых в них приемов. По В. Шкловскому, «вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов»[[58]](#footnote-22). Ю. Тынянов связал процесс литературной эволюции с возникновением новых функций у известных приемов, т. е. с формированием новых конструктивных значений приемов внутри художественных систем[[59]](#footnote-23).

{87} Идея формальной школы о системности искусств, конечно, стимулировала возникновение концепции театральных систем в русской театроведческой науке. У А. Гвоздева такая концепция вдохновлена не только трудами М. Германа, но и театром Мейерхольда. Ход исторических исследований сценических постановок, предложенный М. Германом и поддержанный в России А. Гвоздевым: восстановление театрального представления благодаря реконструкции сценической площадки, пространственных условий сцены — совпадает с центральной идеей режиссера о театре как о движении человеческого тела в пространстве. У Мейерхольда театр — искусство, располагающееся в пространстве.

Соответственно, «работа актера — это познание себя в пространстве»[[60]](#footnote-24). Режиссер советовал актеру не заучивать роль, а запоминать по «memoria loci» — «запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени»[[61]](#footnote-25). «“Создавать роль” без знания того пространства, где будешь действовать, — ерунда»[[62]](#footnote-26). Актерская система Мейерхольда поставила во главу угла движение, а всякое сценическое движение обусловлено характером площадки, координируется ею. Показательно, что режиссерскую экспликацию «Ревизора» он начал с изложения задуманной конструкции сценического пространства: вкатная площадка в пять квадратных аршин диктует способ игры актера на крупном плане, как в кино (мимическая игра — игра лица, рук и на ракурсах)[[63]](#footnote-27).

Еще одним творцом в цепочке: автор, режиссер, актер — в театре условного метода, по мнению Мейерхольда, является зритель[[64]](#footnote-28). По Мейерхольду, «литература подсказывает театр»[[65]](#footnote-29) {88} и определяет тип театральной системы (имеются в виду общие эстетические и стилевые идеи; так, новая драма предложила театру материал для его реформы).

Гвоздев в своей концепции театральных систем исходил из тех же величин: система театра, определяемая местом действия, есть «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии»[[66]](#footnote-30).

Примеры методологических совпадений можно продолжить. Формирование теории театра и развитие театральной практики находились в процессе естественного взаимовлияния и взаимообогащения.

Итак, авторы настоящего сборника и его герой — единомышленники: первые строят теорию театра, поверяя ее практикой ТИМа, герой может рассчитывать на верное отражение собственного спектакля и театра на страницах книги, а значит, в истории.

## 1

«Ну, что было в этом спектакле похожего на “Ревизора”? Ничего не было! Вот, просто, ни на полмизинца не было похожего — и вдруг все друзья и почитатели: “Ревизор”, “Ревизор”, “Ревизор”!»[[67]](#footnote-31)

Преобладающая реакция на постановку Мейерхольда — это не «Ревизор»! «В спектакле смещены все плоскости, линии, масштабы. Все сделано “наоборот”, фразы разорваны, логика частей отсутствует, текст спутан», — сообщалось в «Программах государственных академических театров»[[68]](#footnote-32). По наблюдению Сим. Дрейдена, комедия распалась на пятнадцать неравноценных эпизодов, мало связанных друг с другом: «“Ревизора” в {89} “Ревизоре” за малым исключением нет»[[69]](#footnote-33). Д. Тальников в своей монографии о спектакле писал: «“Ревизор” в ТИМе предстает настолько новым, неожиданным, что рождается совершенно новый интерес к старой пьесе как к незнакомой»[[70]](#footnote-34). Критик признал, что режиссер действовал как драматург: это «даже и не “Ревизор” вовсе… а новая пьеса, рождающая в нас ряд ассоциаций с гоголевским “Ревизором”»[[71]](#footnote-35).

Похоже, что автор спектакля ввел «Ревизора» в поле современного театрального сознания, используя указанный ОПОЯЗом прием «*остранения*», или *затрудненной формы*, как основополагающий в искусстве.

В случае с «Ревизором» цель приема — вывести зрителя из автоматизма восприятия «заигранной» в театре комедии и вернуть публике «видение» гоголевского произведения взамен его автоматического «узнавания». Так, приступая к репетициям, режиссер объявил актерам нестандартный в русском театре подход к «Ревизору» не как к смешной комедии, а как к произведению трагическому: тогда «пьеса прозвучит по-новому»[[72]](#footnote-36). О приемах «остранения» в театральной драматургии Мейерхольда свидетельствует изложенная в 1922 г. в брошюре «Амплуа актера» концепция «парадоксальной композиции»: «В целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта драматурги прибегают иногда к смещению или полному обращению композиции; так, традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы»[[73]](#footnote-37).

{90} Итак, режиссер убеждал, что подход к «Ревизору» как к «смешной комедии — большая ошибка. <…> для нас важно, чтобы это была *хорошая трагедия*»[[74]](#footnote-38).

Известно, что в основе высокой комедии — а «Ревизор» числится по ее ведомству — всегда лежит мысль, достойная драматической обработки в жанре трагедии (вспомним «Тартюфа»: случайность, или deus ex machina, спасает героев от печальной развязки). Однако высокая комедия, эта родовая аристократка драматургии, чтит законы классического искусства, а потому избегает жанровых смешений, т. е. трагикомического. Серьезность ее проблематики не нарушает гармонии комического действия. В стремлении Мейерхольда сыграть «Ревизора» как трагедию мерещится ересь, затея, заведомо не исполнимая. Но его план «остранить» пьесу оказался реальным. Дело в том, что режиссер, построивший свой театр на репертуаре новой драмы, и на «Ревизора» сумел взглянуть с ее эстетических позиций: в постановочной экспликации с заявкой на хорошую трагедию отразилось устремление к специфическому для новой драмы переключению жанров и трактовке трагического. Концепция трагедии повседневности, где человеческое существование предстает в своих основах как трагическое — на уровне каждого дня, с любыми негероическими лицами, в ситуации, безразлично, забавной ли или печальной, — такая концепция по сути универсальна, способна осуществить себя на любом материале. Жанровая тактика новой драмы эклектична, она размывает и смешивает классические жанровые образования, сводит их к единому трагикомическому знаменателю. Новая драма толерантна в выборе сюжетики: любая драматическая ситуация, в том числе и комическая, может быть переключена в трагическую тональность, ибо, с точки зрения новой драмы, все на свете истории трагичны.

{91} Итак, создавая «затрудненную форму» для сценического «Ревизора», Мейерхольд по существу взялся «сочинить» собственную пьесу — новую драму на основе высокой комедии Гоголя. А. Гвоздев подходил к ней как к собственной мейерхольдовской композиции или театрально-сценической транскрипции на тему о Гоголе и «Ревизоре».

Вопросами драматургии спектакля занимался А. Л. Слонимский, статья которого открывает сборник. Автор книги «Техника комического у Гоголя» (1923), Слонимский был консультантом театра в работе над постановкой Гоголя и читал лекции о «Ревизоре» труппе ТИМа. Его размышления о драматургии спектакля, надо полагать, наиболее точно отражают существо дела.

Слонимский подтвердил общее суждение: «Ревизор», да не тот. В ТИМе играют не классическую комедию с традиционными масками и классическим единством действия, а нечто другое. Мейерхольду тесно в рамках канонического текста «Ревизора», Слонимский перечисляет гоголевские источники и редакции комедии, к которым режиссер апеллировал, конечно, не из педантической страсти ученого к восстановлению текстологической полноты объекта. Дело в том, что режиссер перепланировал самый «сценарий» «Ревизора».

## 2

Интрига комедии потеряла цену, а упреки оппонентов: режиссер превратил «Ревизора» в «бесхребетную, базирующуюся на настроении пьесу»[[75]](#footnote-39) — только подтвердили его победу. Так писали о «бессюжетной» новой драме в начале XX в., к примеру о Чехове. Опыт чеховского «разбросанного» действия, с его видимой случайностью и бессистемностью, очевидно, вошел в генезис бесфабульного мейерхольдовского «Ревизора». Об этом косвенно свидетельствует критика: в новой {92} транскрипции «Ревизора» фабула комедии гаснет[[76]](#footnote-40) или вовсе отсутствует[[77]](#footnote-41), в ТИМе знакомая всем пьеса «раздробилась, развалилась»[[78]](#footnote-42). Концентрированная комедийная структура «Ревизора» сменилась здесь панорамным изображением. Эпическая тенденция отчетлива в композиции. Критик Б. Рейх подсчитал: вместо тридцати девяти действующих лиц, предусмотренных у Гоголя, в спектакле восемьдесят девять. В ТИМе играют спектакль-роман[[79]](#footnote-43). В мейерхольдовском «Ревизоре» возник своего рода «поток жизни». На сцене не только дают взятки, режутся в карты, танцуют кадриль, едят, пьют, «но и любят своеобразно»[[80]](#footnote-44) (ср. с «Вишневым садом»: в чеховской пьесе бесконечно говорят, занимают и раздают деньги, пьют и танцуют на вечеринке). Гвоздев писал, что музыкальная композиция действия в спектакле, очевидно, восходит к чеховской реформе драматического действия: вместо событийного, фабульного развития здесь чередование эпизодов, принцип музыкальной композиции, вариационной разработки тем, их развитие, скрещение и объединение в финале.

Авторы нашего сборника сообщают о монументальной ясности этой музыкальной композиции спектакля. Она складывалась из сопряжения двух контрастных линий действия: «чиновничьей» (ревизор — чиновники) и «женской» (дамы и ревизор). «Чиновничьи» сцены, отмеченные сутолокой и дрожью, игрались на затемненной сцене при свечах, «женские» — в нарядном призрачном блеске под свет прожекторов. Собственно, {93} речь шла о том, что волновало обывателя: карьере и сексе. Если предмет изображения в новой драме — феномен существования, жизнь обыкновенного, всякого человека как отчужденной личности, то и мейерхольдовский «Ревизор» сосредоточен на этой проблеме. В фокусе внимания режиссера — существование, стершееся в серую пыль. Вроде того, что было впервые замечено в русской литературе начала XX в., к примеру в «Мелком бесе» Ф. Сологуба или «Собачьем вальсе» Л. Андреева и др.

Итак, идея Гоголя о «бездельности жизни всего человечества в массе» стала исходной для замысла режиссера. Недаром Слонимский указал, что «Ревизор» у Мейерхольда дан на фоне «Мертвых душ», гоголевские картины «нетрогающегося мира», равнодушной телесности, перед зрелищем которой цепенеет мысль, нашли свое отражение в спектакле Мейерхольда. «Ревизор» в ТИМе, как и поэма Гоголя, заняты проблемой человека, умалением, усечением человеческого, тем, что Гоголь называл «мертвою душою», — марионеточным, формальным, мертвенным в человеке и человеческой жизни.

Однако, ссылаясь на фон «Мертвых душ», Слонимский имел в виду не только очевидную общность проблематики поэмы Гоголя и мейерхольдовского спектакля; важно, что поэма помогает перепланировать драматургию «Ревизора». Мотивы «Мертвых душ» понадобились режиссеру, чтобы вывести сюжет на широкий эпический фон. На репетициях Мейерхольд предупреждал, что не хочет создать стилизацию в духе Лансере — Бенуа или, напротив, воспроизвести бытовые реалии, но стремится представить «густоту жизни»[[81]](#footnote-45), т. е. знакомую по новой драме «повседневность», которая благодаря Чехову стала трагической формулой человеческого существования.

{94} Чеховская же лейтмотивная система действия получила неожиданное и логическое развитие в театральной драматургии Мейерхольда, основной прием которой — монтаж эпизодов.

В спектакле «Ревизор» монтаж давал насыщенные впечатления о феномене повседневности, а не воспроизводил ее реальное течение. Недаром «густота жизни», при всей натуральности деталей (будь то кусочки сочащейся дыни или запах вишневого дерева от раскуриваемых чубуков), была призрачной в его спектакле. Ведь у Мейерхольда, заметил критик, и «пищеварение — фантастично»[[82]](#footnote-46).

А. Кугель писал об «атмосфере блуждающих теней», таинственных фантасмагорий и «драматического ужаса» в мейерхольдовском «Ревизоре»[[83]](#footnote-47); Э. Бескин узнавал в нем магию игорных столов «Маскарада»: «Все мы не более как маски. <…> Вся жизнь колода карт»[[84]](#footnote-48). Так, жизнь, сжатая на островке наклонной площадки, выныривающей из тьмы, воспринималась зрителем как мнимость маскарада, ускользающая тень или сон.

Представим калейдоскоп таких впечатлений. Носы и ассигнации из дверных щелей. Мраморные плечи дамы с траурными глазами и рой гвардейских офицеров, ритмически клонящийся к ее ногам. Блеск свечей и лаковых киверов, черная фигурка в черном фрачке, что «извивается, корчится, как чертик на “вербе”»[[85]](#footnote-49). А то чиновничьи тела стелятся взад-вперед вслед пьяному Хлестакову в бобровой шинели, саркастический офицер с изломанной бровью сопровождает Хлестакова всюду, никем не видимый. Снова и снова «улыбка жадного желания» у важной дамы, и «тень Старокопытова» [голубой офицер. — *Е. К*.], {95} «срывающего с клавикордов звук страсти»[[86]](#footnote-50). Зритель был поражен и торжественным блеском императорской столицы эпохи Александра I вместо указанной у автора глухой провинции николаевского времени, и театральной красивостью генералов 1812 г. у Городничего[[87]](#footnote-51), и пр.

На В. Волькенштейна, специалиста по теории драмы, спектакль произвел впечатление «полной оторванности от жизни, прошлой и настоящей». Ни реальность как таковая, ни гоголевский классический сюжет не являются здесь предметом изображения. Волькенштейн сделал важное замечание о «беспредметности» спектакля[[88]](#footnote-52). Такое «распредмечивание» изображения напомнило ему Стриндберга последнего периода. Действительно, положения «Игры снов» могут быть применены к монтажной структуре мейерхольдовского «Ревизора», безразличной к логике фабульной семантики действия: «Времени и пространства не существует; цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу…»[[89]](#footnote-53) У Стриндберга «колеблющееся повествование», происходящее в пространстве мысли, словно игра творящего сознания, где роятся и рассеиваются воспоминания и ассоциации, образуются и разрываются связи явлений.

То же, видимо, и «Ревизор» Мейерхольда. Он действовал на сознание зрителя с помощью метафор или «боковых ходов», поэтому зритель воспринимал сюжет спектакля как движущийся мимо фабулы; такой сюжет вызывал у зрителя ассоциации, родящие далеко от «кусков жизни», теснящихся призрачным хороводом на въездных сценических площадках.

{96} Монтажная структура действия, генетически связанная с лейтмотивной структурой чеховских пьес и сходная с композицией поздней стриндберговской драмы, для большинства пишущих о спектакле была непонятна или принималась в штыки. Там, где Гвоздев видел монументальную ясность музыкальной и поэтической композиции ассоциативной структуры действия, Мих. Левидов усматривал только «хаотический ночной кошмар»[[90]](#footnote-54). У Мих. Загорского создалось впечатление, будто Мейерхольд поставил «клочки черновых записей и вариантов» Гоголя, настолько отлична пластика мейерхольдовского действия от «разящей стальной логики пружинистого сценария» гоголевского «Ревизора»[[91]](#footnote-55).

## 3

Итак, «Мертвые души», на фоне которых дан мейерхольдовский «Ревизор», обеспечили, как считает Слонимский, универсальный смысл изображению, придали постановке эпически-грандиозный размах. А значит, сообщили спектаклю знаменательное качество новой драмы: ее действие по существу имеет романный масштаб, романный охват жизни. Недаром говорится, что Чехову незачем было сочинять романы, раз он написал пьесы.

Из «Мертвых душ», по мнению Слонимского, и чиновничий хоровод вокруг героя, пришедшего из «пространства», извне назначенного круга. Но в центре хоровода совсем не Чичиков, как можно было бы ожидать, и даже не Хлестаков, т. е. не тот герой, к которому привыкла публика (по Мейерхольду, Хлестаков в обычной трактовке — фат, человек с тросточкой)[[92]](#footnote-56). Тут новация театральной драматургии Мейерхольда: {97} в центре чиновничьего хора вместо розовощекого Чичикова или «душки» Хлестакова посажен прямой «злодеи» (если говорить на языке старых амплуа) или картежник и вор («у него наклонности самые каторжные!»[[93]](#footnote-57)), «принципиальный мистификатор и авантюрист»[[94]](#footnote-58), шулер из «Игроков»[[95]](#footnote-59). Позднее режиссер объяснял: «Новая режиссура иногда — либо по договоренности, либо в конфликте с драматургом — путает все амплуа, чтобы получить новую сценическую формацию. Новый сценический эффект, раскрывающий новые стороны произведения»[[96]](#footnote-60).

Слонимский объяснил эту принципиальную перепланировку роли Хлестакова как проблему новой драматургии спектакля. Он напомнил, что у Гоголя принцип роли в безмотивности поведения героя. Но эта неопределенность драматической инициативы Хлестакова как будто не нужна Мейерхольду. Вместо нее он ввел конкретный мотив плутовства: в компанию чиновников из «Мертвых душ» поместил героя из «Игроков», пишет Слонимский, а значит, создал не предусмотренную у автора драматическую ситуацию.

В. Н. Соловьев, знаток комедии *дель арте*, театральную драматургию мейерхольдовского «Ревизора» назвал сценарием. Любую пьесу режиссер брал в работу как сценарий для игры: систему сценических положений, типов (масок или амплуа) и предметов для игры (к примеру, браслет в «Маскараде», платье императрицы в «Мандате» или письмо в «Ревизоре»). Мейерхольдовский актер, подходя к работе над ролью, в первую очередь должен был разобраться, какие сценические функции ей присвоены, к какому амплуа она принадлежит и к какому жанру {98} драматургии относится пьеса[[97]](#footnote-61), т. е. уговориться об исходных условиях игры. Так поступали актеры комедии масок, приступая к сценическому воплощению комического сценария.

В системе амплуа театра Мейерхольда Хлестаков — первый проказник (затейник), в одном ряду с Арлекином и Пульчинеллой! Сценическая функция амплуа первого проказника — «игра не губительными препятствиями, *им же самим созданными*»[[98]](#footnote-62).

С точки зрения высокой комедии, режиссер сделал шаг назад: от гоголевской организации действия, осложненной принципами романтического искусства (безмотивность Хлестакова демонична) возвратился к ясной простоте водевильного (или же мелодраматического) конфликта: простак (Городничий) — и плут (Хлестаков). Иначе обстоит дело с точки зрения новой драмы.

«Вся суть новой конструкции, — писал Ю. Тынянов, — может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении»[[99]](#footnote-63). В системе мейерхольдовского спектакля водевильная по происхождению коллизия имеет другую функцию, работает на другой жанр.

\* \* \*

Еще в 1900‑х гг., когда Мейерхольд начинал как режиссер в Студии на Поварской, а после экспериментировал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, в системе новой драмы возникла новая трагедия рока (или так называемая мистическая драма). Корни ее — в романтической драме и трагедии, в мелодраме. По существу это традиционалистская форма новой драмы, так как в ней использовались приемы традиционных драматических жанров. Так, в отличие от чеховской центробежной {99} модели действия в символистской мистической драме вновь стремились к структурной выделенности героя, а конфликт уже в «драмах молчания» М. Метерлинка соответствовал канону трагического жанра: здесь, как и у древних, писал Мейерхольд, «рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии»[[100]](#footnote-64).

Философия новой трагедии рока была вдохновлена А. Шопенгауэром. По Шопенгауэру, человек только средство для господствующей в мире всеобщей слепой и бессознательной воли. Существование человечества, следовательно, отдано во власть случая и заблуждения, которые «кажутся преднамеренными и потому олицетворяются в виде судьбы»[[101]](#footnote-65). Слепая судьба, перед которой бессилен человек, не есть власть Необходимости, как в античной трагедии, но вечное торжество случая, внеразумного властителя мира. Новая трагедия рока и разоблачала такую иррациональную и марионеточную природу жизни.

Трагическая концепция Неподвижного театра получила развитие на русской почве. Ф. Сологуб назвал ее по Шопенгауэру — «театром одной воли». Вслед за Блоком и Мейерхольдом он поместил этот театр на сцену балаганчика: люди-марионетки, и у них не может быть самобытной воли, а потому и немыслима борьба человека с роком. В «театре одной воли» есть лишь *забава* рока с его марионетками — людьми, ведь все предрешено «в демоническом творческом плане всемирной игры раз и навсегда», для человека нет «ни выбора, ни свободы»[[102]](#footnote-66). Новая трагедия, по мысли Сологуба, «срывает с мира его очаровательную личину, где чудилась нам гармония», она есть {100} ирония по отношению к реальности, в которой обнаружено тождество добра и зла.

Идею трагического театра марионеток Метерлинка Сологуб переключил в гоголевский гротескный план, а эпиграф к трагическим представлениям «театра одной воли» предложил гоголевский, предваряющий «Ревизор»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Новая трагедия рока дает столкновение смешного и страшного, трагикомическое в действии жанровых полюсов. Такое понимание жанра, конечно, вдохновлено практикой Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской, в первую очередь постановкой «Балаганчика» А. Блока и «Жизни Человека» Л. Андреева.

Новая трагедия рока вошла в генезис спектакля «Ревизор». Вкатная «сценка быта», на которой игрался спектакль, освещенная «мороком», — своеобразная трансформация «театра одной воли», населенного марионетками. По наблюдению П. Зайцева, вкатные площадки дают эффект «остранения» от быта. Они возникают из неизвестности: «Та жизнь, которую мы видим на сцене в “Ревизоре”, притекает к нам… откуда?»[[103]](#footnote-67). Скученное на крохотной фурке существование, пестрое и неверное, над которым человек не властен, образ, что строит сама площадка для действия, сцена на сцене, идея которой восходит к «Балаганчику». В площадках для игры, по мнению критика, «отражена вся… зыбкость и непрочность той почвы, на которой стоит во внешнем мире человек, подчиненный закону неотвратимых сил, назовите их как хотите: рок, закон исторической необходимости, судьба…»[[104]](#footnote-68)

Будто предваряя мейерхольдовское решение 1926 г. сыграть «Ревизора» в трагическом ключе, Сологуб заключал: «Наша комедия, попросту сказать, не иное что, как только {101} смешная и забавная трагедия. Но смешна для нас и трагедия»[[105]](#footnote-69). Что и значит: «театр одной воли» нацелен на трагикомедию.

Гвоздев аттестовал музыкально-сценическое действие спектакля как развивающееся от комедии к трагедии и заключал: «Ревизор» Мейерхольда — это «трагикомическая театральная симфония». Слонимский в книге «Техника комического у Гоголя» фиксировал саму кинетическую схему трагикомического действия «Ревизора», и, в сущности, она совпадает со сценарным остовом сценического текста у Мейерхольда.

Формальная школа, как прежде символисты, придерживалась мнения об имманентности сюжета, тенденции (смысла) и стиля у Гоголя. Отсюда преимущественный интерес театроведов к приемам комического у Гоголя как к самоценным, продуцирующим смысл. В свою очередь исследование сущностных начал театрального искусства, так называемого «чистого» театра, обусловило потребность представить драматическое действие не в причинно-логическом, повествовательном аспекте, а в сценарном — как линию движения, своего рода схему «голого театрального построения», которую Б. Арватов связывал с целями производственного театра и театрального конструктивизма[[106]](#footnote-70).

Слонимский «вычерчивал» такую типологическую схему «голого» движения драматического действия у Гоголя. Это комический ход с серьезным разрешением, где резкий переход от смешного к печальному приурочен к началу катастрофы. Катастрофа приходит в момент кажущегося успеха.

Приемы у Гоголя работают по модели комического гротеска романтиков, и Слонимский толкует эту модель по Фолькельту: комический гротеск — комбинация мощного подъема к возвышенному и значительному с грандиозным комическим {102} срывом, который в философском плане есть разоблачение пустой претензии или крушение предполагаемой ценности.

По наблюдению Слонимского, «Ревизор» строится на комических усилиях городничего обмануть ревизора, а крушение этих усилий в самый момент кажущегося торжества и сообщает финалу трагический отпечаток. Композиционное движение замирает в «немой» сцене, рождающей универсальный смысл. Тут, согласно Жан-Полю, «юмор приводит к комическому ничтожеству не единичное, но конечное. <…> Для него нет единичных глупостей и единичных глупцов — для него существует только всеобщая глупость и целый мир бессмыслицы»[[107]](#footnote-71).

Итак, движение комического действия у Гоголя строится на двух противоположных направлениях: это восходящая линия гротеска, его патетический подъем — и резкий комический срыв, падение линии. Модель типовой композиции действия у Гоголя следующая: в пустоте возникает движение (будь то затея Кочкарева, исчезновение носа или пропавшая шинель), стремительно развиваясь, превращается в «вихрь недоразумений». Так образуется «восходящая линия гротеска», она свивает всех в комический хоровод с одним или парой посередине (Хлестаков, Чичиков, Подколесин и Кочкарев) и, «вырастая до грандиозных размеров, принимает пугающий, фантастический колорит…»[[108]](#footnote-72)

О драматическом секрете такой гротескной модели действия узнаем у Фолькельта, на которого ссылается Слонимский: оказывается, все величаво восходящее движение линии гротеска есть мистификация, только повод, необходимый для изломов движения, а изломы эти и указывают на «крушение некой огромной претензии». И далее Фолькельт говорит об ощущении {103} «скрытой в них [изломах. — *Е. К*.] особой ценности»[[109]](#footnote-73). Собственно, вся игра затевается во имя этих содержательных изломов действия, проясняющих его философский смысл. Значит, катастрофа, срыв движения есть истинная цель такого действия, а его развитие осуществляется благодаря изломам.

Представляется очевидной параллель с мистической драмой, действие которой определяли «забавы Рока» с «марионетками-людьми». В системе драматического действия такого плана возрастает роль перипетии (внезапной перемены сценического положения) и особое место занимает персонаж, который несет в своей драматической инициативе эту безличную функцию перипетии. Метерлинковский «хор душ» или хоровод блоковских масок — людей единых по своему положению в мире, равных по своей судьбе — предполагал наличие противника как некую надличную внеразумную силу, разлитую в пространстве сцены, будь то присутствие невидимой гостьи в драмах молчания Метерлинка или высунутый язык красного паяца в «Балаганчике» А. Блока. Либо тут могут быть персонажи демонического плана, символические по структуре, какие бродят по страницам «Симфоний» Андрея Белого. У Мейерхольда это, конечно, Неизвестный в «Маскараде» или сумасшедшая барыня в «Грозе».

Слонимский понимает специфику таких персонажей как чисто театральную: они в первую очередь «носители движения», «моторы действия», особенные внебытовые персонажи, сосредоточенные на своей действенной функции. От них зависят «изломы» комического движения, и они провоцируют трагический срыв действия. У Гоголя такие «носители движения» (Хлестаков, Кочкарев, Чичиков) приходят из пространства — и пропадают в пространстве[[110]](#footnote-74), т. е. они инфернальны.

{104} Хлестаков нужен Мейерхольду как вызывающе странный и двойственный персонаж. Карточная колода в руках Хлестакова — Э. Гарина с зеленых столов «Маскарада». Оттуда и четырехугольные очки Шприха, свидетельствует Гарин[[111]](#footnote-75). Очки необычного фасона и гофмановский цилиндр, словно зловещая карнавальная маска на персонаже. «… Черный, длинный… с изломанными сухими ногами»[[112]](#footnote-76).

Хлестаков, как было сказано выше, в системе амплуа Мейерхольда стоит в одном ряду с Арлекином. Но это и значит, что он может соотноситься с маской Неизвестного. В знаменитой статье «Балаган» Мейерхольд писал о двухполюсной природе маски Арлекина: это придурковатый простак, слуга-пройдоха, но и могущественный маг, чародей и волшебник, представитель инфернальных сил. «Два лика Арлекина — два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков. <…> актер, владея искусством жеста и движений <…> повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол»[[113]](#footnote-77). Так, инфернальный полюс маски Арлекина предполагает в спектре своих возможностей Неизвестного как одну из вариаций.

К амплуа Неизвестного (инозримого) у Мейерхольда, помимо одноименного персонажа из «Маскарада», относятся Летучий Голландец и Лоэнгрин, Юлий Цезарь, граф Монте-Кристо и Наполеон. Сценическая функция Неизвестного — «концентрация интриги выведением ее в иной, личный план»[[114]](#footnote-78). Это или мститель, претендующий быть орудием судьбы, олицетворенный фатум, или носитель миссии, возложенной {105} на него «свыше». Недаром Мейерхольд оговаривался на репетиции: Хлестаков — «*носитель идеи*»[[115]](#footnote-79).

Мейерхольд остался верным правилу авангардного искусства: если новое создается из нарушения традиции, то память традиции должна быть совершенной. Так, в основе театральной драматургии мейерхольдовского «Ревизора» лежит «память жанра»: живут каноны старинного комедийного мастерства, структурные элементы фарса, итальянской комедии, водевиля — той театральной системы, в которой сформировался «Ревизор» Гоголя. От техники водевиля (мелодрамы) конфликтное сопряжение персонажей: герой — весь мир, все прочие — действующие лица (у Мейерхольда хоры — женский и чиновничий).

Оттуда и понятие о драматической власти перипетии (неожиданная — вне мотивировок — перемена драматического положения или судьбы персонажа). Можно заключить, что мейерхольдовский Хлестаков берет на себя драматическую функцию перипетии, это ведь он организует для действующих лиц условия игры, всякий раз непредвиденные. Для этого ему достаточно перемены костюма, а его превращения не имеют мотивировок, кроме общей исходной: шулер. В личной инициативе Хлестакова-шулера много от безличной драматической функции. В Хлестакове, убеждал Мейерхольд, «главное не фат, не женщины, а энергия»[[116]](#footnote-80). Для роли требуется не «дендизм», а воля. Здесь «все на энергии»[[117]](#footnote-81).

Мистификатор и авантюрист, он провоцирует и соблазняет без всякой страсти, как безразличный посланец судьбы, оружием которой в драме и является перипетия. Хлестаков-шулер (1‑й проказник), но он и «фантасмагорическое лицо» (Неизвестный), тогда природа его мощной энергии, вся каверзность его драматической инициативы — это преображенная {106} энергия перипетии, которой пользовалась еще традиционная техника интриги, знавшая толк в драматической силе случайности внезапных сюжетных поворотов.

Мих. Чехов играл в Хлестакове именно гоголевскую безмотивность: трагический клоун, он был не по своей воле страшен, игрушка нездешних сил. А у Мейерхольда он и есть сила.

Аферист, инициативный, как Арлекин, неумолимый и безразличный, как судьба.

Хорошо описал ирреальную фигуру Хлестакова — Э. Гарина Д. Тальников: черная фигурка на роскошном фоне быта. Очки, затеняющие равнодушное бледное лицо. За ним ощущается ясно полная пустота — как будто он картонный, плоский, в двух измерениях. Его грубость, эротичность, жадность не чувственные, а ирреальные. Он безразличен к обеим, Анне Андреевне и Марье Антоновне. Все ему безразлично. Свистнул… Пропал. От этой фигуры жуткая тень падает и на те сцены, где Хлестаков не действует[[118]](#footnote-82).

## 4

Итак, схема движения комического действия у Гоголя — к трагедии. Мейерхольду, очевидно, нравилась книга Слонимского — недаром он пригласил ее автора в консультанты собственной постановки, а в театральной драматургии спектакля работал обнаруженный ученым типовой композиционный ход Гоголя: от «смешного к печальному». Мейерхольд, пишет Слонимский, «первый *сделал установку на немую сцену*», что значит, направил действие сквозь комические и патетические изломы к точке крушения, к катастрофе.

Мейерхольду, понятно, пригодилась «Развязка “Ревизора”», где Гоголь объясняет безмотивность своего героя как специфическую форму действенности, а «немую сцену» как {107} трагическую развязку, уместную в романтической драме рока. Гоголевский философский трактат в лицах о «Ревизоре», реабилитированный в общем художественном сознании еще символистами, дал основания для сопряжения высокой комедии Гоголя с новой драмой в спектакле Мейерхольда.

Творчество Гоголя осуществилось в эпоху философского идеалистического движения 1830‑х гг. Эстетическая мысль того времени ввела искусство в общую философскую систему и толковала его как форму познания: оно (искусство) воплощает идеи, а структура драмы — форма, в которой раскрывается мысль. Так, соответственно, и у Гоголя сказано в «Театральном разъезде»: «правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства»[[119]](#footnote-83). Что значит: действие направляет не логика фабулы, но последовательность мысли. Гоголь полагал, что в лучших русских комедиях сквозь интригу видится другое, высшее содержание, которое и руководит выходами и уходами действующих лиц.

О типологических связях новой драмы с высокими жанрами классической драматургии писал Б. О. Костелянец в исследовании по теории драмы. Так, в новой драме «без действия» и в античной трагедии действие развивается в его проблемном интеллектуальном аспекте[[120]](#footnote-84). То же можно сказать и о высокой комедии. «Развязка “Ревизора”», с его темой «душевного города» и трактовкой Хлестакова как ветреной светской совести, раскрывает «высший» план комического действия и выводит наружу трагический подтекст высокой комедии, указывает на ее философскую проблематику. Задолго до известной статьи Вяч. Иванова[[121]](#footnote-85) «Развязка “Ревизора”» толкует {108} уездный городок, где ждут ревизора, как модель современного социума, а действующие лица как заблудившееся человечество. Этот декларируемый Гоголем универсальный смысл действия «Ревизора», заложенный в интеллектуальном коде его комедийной структуры, роднит его с новой драмой, ее экзистенциальной проблематикой и метафорической системой действия.

Недаром современники Чехова и Блока признали за идеями «Развязки “Ревизора”» художественную логику и опрокинули отношение к ней как к дидактическому довеску к пьесе, отвлеченному рассуждению с аллегориями и мотивами, будто бы внеположными миру комедии. Опыт нового театрального мышления позволил спроецировать «Развязку» на «Ревизора» и разглядеть в ней интеллектуальный экстракт его комедийной структуры, оценить проблемный масштаб его действия.

На репетициях Мейерхольд говорил, что гоголевский комментарий к пьесе, «предуведомление» для актеров, «совершенствует пьесу. Она делается все серьезнее и серьезнее, ибо Гоголь все больше и налегает на сторону обличительную»[[122]](#footnote-86). В сущности, гоголевский комментарий к комедии он впервые превратил в реальную величину сценической концепции.

«Развязка» подсказала возможность скрестить комедию с новой трагедией рока. Итог комического действия, как следует из формулировки автора в «Развязке», — «что-то чудовищно мрачное… Само это появленье жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окамененье, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, — все это как-то необъяснимо страшно!»[[123]](#footnote-87) Гоголь указывает на масштаб и трагический размах событий, чуть ли не на гибель современного человечества: {109} финал «Ревизора» представляет «последнюю сцену жизни…» (см. вторую редакцию окончания «Развязки “Ревизора”»).

В «Развязке» Мейерхольд нашел подтверждение своей догадке: специфика драматической инициативы Хлестакова связана с его инкогнито. Гоголь уточнил здесь чрезвычайный статус этого героя в комическом сюжете: это не типический характер, но фантасмагорическое лицо, а значит, персонаж с особыми драматическими полномочиями — он подталкивает события к катастрофе. «Развязка» предполагает в Хлестакове беспечную лукавую и разрушительную силу, поскольку он воплощенная «ветреная светская совесть, продажная, обманчивая». С Хлестаковым комическое действие становится опасным, срывается в «немую сцену».

Итак, Мейерхольд нашел в «Ревизоре» почву для того, чтобы сыграть его как новую драму. В беседе с актерами 15 марта 1926 г. он замечает: «Когда приступаешь к “Ревизору” Гоголя, прежде всего поражает, что, несмотря на то, что здесь есть элементы прежней драматургии, что целый ряд предпосылок сделан для него драматургией прошлого, с несомненностью кажется, мне по крайней мере, что Гоголь здесь не завершает, а начинает»[[124]](#footnote-88). Гоголь «нашел какую-то новую форму»[[125]](#footnote-89). И Мейерхольд определял задачу постановочной группе, а заодно и будущим исследователям спектакля: «… нам нужно обследовать по-новому это произведение и постараться находить в нем такие корни, которые и развились впоследствии в русской драматургии»[[126]](#footnote-90).

## 5

Ленинградский сборник обнаруживает перед читателем те стороны мейерхольдовского «Ревизора», которые в театроведческой {110} литературе обычно остаются в тени «таинственных фантасмагорий» символистской проблематики спектакля. Речь об уровне сценического действия, связанном, по определению Слонимского, с натуралистическим методом спектакля. Определение, на первый взгляд, противоречивое, если иметь в виду музыкальную структуру сценического действия в целом, но фиксирующее реальные качества художественного объекта.

Мейерхольд призывал актеров увидеть человеческую натуру в персонажах Гоголя. И предостерегал от двух крайностей, равно, по его мнению, неверных в отношении комедии: от чрезвычайной подчеркнутости и преувеличения в игре, свойственных водевилю, от схематической абстрактности водевильных масок, — но и от передвижнической достоверности в изображении гоголевских типов[[127]](#footnote-91). В ходе работы над спектаклем был наложен запрет на разговоры о масках (речь шла о традиционных водевильных амплуа) и объявлена борьба с разнообразными аллегорическими и символическими схемами. Играть «Ревизора» следовало без «гротесковых носов»[[128]](#footnote-92), и Мейерхольд декларировал в пятнадцати тезисах к пятнадцати эпизодам спектакля «разрушение легенды о гиперболизме Гоголя»[[129]](#footnote-93). Взамен гипербол режиссер потребовал от актеров «раскрытия биографической ткани в каждом образе»[[130]](#footnote-94), что не означает, конечно, будто мейерхольдовские актеры начали подражать актерам МХАТа или создали по реалистическому методу социально-психологические характеры на основе персонажей Гоголя. Но перед ними стояла задача искать «корни» гоголевских гипербол в натуре человека и свободу, необходимую для радикального нарушения сценических традиций.

{111} Обнаружить страсти в заигранном на подмостках, затертом сценическими традициями «Ревизоре» было сверхтрудной задачей, которую Мейерхольд решил. Он нашел в персонажах «Ревизора» материал для наблюдений психоаналитического порядка и тем сблизил героев Гоголя с людьми трагической эпохи, идущей к новой мировой войне. Его спектакль предоставил современникам возможность узнать нечто новое о самих себе.

Итак, Слонимский назвал метод спектакля натуралистическим и, в полемике с противниками спектакля, обвинявшими Мейерхольда в мистике, указал на физиологические мотивировки фантастики Хлестакова и гоголевского бурлеска в целом.

«Свидетели нашей работы, — говорил Мейерхольд, очевидно, об авторах ленинградского сборника, — выдумывают целую школу, говорят: вот неонатурализм, вот ключ, с помощью которого мы можем открыть путь к пониманию Гоголя»[[131]](#footnote-95). Определяя метод спектакля как натуралистический, Слонимский уточнял: «Ревизор» у Мейерхольда это «арлекинада… на *физиологической* подкладке». И поясняя, что он имеет в виду под термином «натуралистический метод», отсылает читателя к драматической технике А. Блока: «Отыскание натуралистического “нутра” было в манере Мейерхольда еще в эпоху “Незнакомки”. И тогда, по его собственному свидетельству, жест “голубого” обрабатывался так, чтобы под голубым фраком ощущалась рубаха — “может быть, даже грязноватая”» ([с. 14](#_page014) настоящего издания).

Напомним, что блоковский Голубой, символический персонаж, — alter ego Поэта, которого в момент появления Незнакомки разъяренные дворники волокут пьяным из кабачка. Голубой «представительствует» за отсутствующего героя, задремавшего в сугробе. Так происходит трагическая «невстреча» Поэта с Незнакомкой, которая достается пошляку, господину в {112} котелке. Но, как заметил П. Громов, «Голубой и господин в котелке так же внутренне связаны между собой, как Пьеро и Арлекин, так же представляют собой разные грани одного, разбившегося на несоединимые крайности современного человеческого характера»[[132]](#footnote-96). Итак, человек раздвоен и не властен над самим собой, часто ведет себя не так, как хотел бы. И Блок, и Мейерхольд заняты внутренними проблемами человека, в таком случае «натуралистическое нутро» в театре Мейерхольда есть «натура» человеческой психики. Не психология индивидуума, а именно человеческая психика и область бессознательного в ней. Собственно, проблема «мертвых душ» в «Ревизоре» Мейерхольда есть вопрос «одичания» человека XX в.: культурный слой сознания больше не защищает его от «дочеловеческих» импульсов бессознательного. Так, в «театре одной воли» Ф. Сологуба иррациональная сила, насмешливый случай управляет, по Шопенгауэру, миром и человеческой жизнью.

Спектакль Мейерхольда обвиняли в мистике, неврастении, эротике. Ведь мейерхольдовский «Ревизор» вопреки всяким привычкам зрительного восприятия был занят «маниакальными состояниями»: инстинктами и влечениями, невротическими страхами, чувственными порывами, сексуальной расторможенностью и пр. В этом плане Хлестаков у Э. Гарина циничен и в первую очередь непристоен. Актер сообщал, что его герой точно соответствовал описанию Слонимского: «воплощение грубого животного инстинкта», он «насквозь физиологичен»[[133]](#footnote-97). Недаром и двойник его — Заезжий офицер — «полумертвый от карт и пьянства»[[134]](#footnote-98). Критик описывал Хлестакова — Гарина: «икает, плюет, чешется, “уединяется”, {113} уходя за кулису, обжигается “толстобрюшкой”, присасывается к женщинам и пр.»[[135]](#footnote-99) Он хам и существо совершенно беспринципное. Наглый, такой и ноги на стол положит, способен «бить по морде»[[136]](#footnote-100).

«Злой, голодный», — определял Гарин[[137]](#footnote-101). «Никаких улыбок»[[138]](#footnote-102), — предупреждал режиссер, — «… мрачное озлобление. Вообще он желчный человек»[[139]](#footnote-103). Мрачная личность с большими претензиями, или человек «с комплексами». «Маленький, лысый, с прядью на лбу, как у Наполеона» — таким, по словам Гарина, режиссер фантазировал Хлестакова (но лысина, к сожалению, не шла актеру; он вспоминает «Я стал походить на облысевшего младенца»)[[140]](#footnote-104).

Мейерхольд придумывал поводы для «адовой злобы» Хлестакова: «неудача в любви, неудача в картах, и его заставили подписать подсунутый фальшивый вексель»[[141]](#footnote-105). Или: «… ему избили морду подсвечником. Он играл в крапленые карты…»[[142]](#footnote-106) Тут мотив человека ущемленного и беззастенчивого, с мощной волей к реваншу.

1920‑е гг. в Европе вводят в искусство тему тотальной власти гипноза, таинственного гипнотизера с наполеоновской идеей власти над миром. К примеру, фильмы немецкого экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине или «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга, герой которого шулер и гипнотизер. З. Кракауэр, автор «Психологической истории немецкого кино», заметил: «… доктор Мабузе — вездесущая угроза, которую {114} невозможно точно локализовать, но это как раз и свидетельствует о том, что общество живет при тираническом режиме»[[143]](#footnote-107). Коллективное подсознание такого общества репродуцировало импульсы тревоги, агрессии и страха, которые жили и в мейерхольдовском спектакле.

В пору унижения разума торжествует массовый антирационализм и народ ищет освобождения от отчаяния в экстатических состояниях, своего рода сеансах массового гипноза. Тяга к алогичному и сверхразумному предполагает лидера с мистической надчеловеческой властью.

«Шулера, в сущности, фокусники», — замечал Мейерхольд[[144]](#footnote-108), которому в герои «Ревизора» нужен был картежник из «Игроков» именно потому, что у того данные мистификатора. Мейерхольдовская концепция Хлестакова как авантюриста вывела спектакль к центральным темам столетия.

Немного позднее, в 1930 г., Т. Манн написал новеллу «Марио и волшебник», где гипнотизер с гофмановским именем Чиппола, горбун с почти совершенно голым черепом и надвинутым на одну бровь изогнутым цилиндром, с хлыстом в руках, методически унижает публику, заставляя ее делать то, чего ей не хочется, или то, *чего не ей хочется*. Он безгранично самоуверен, развязен, почти непристоен и мрачен.

Другой мистификатор Т. Манна, Феликс Круль («Признания авантюриста Феликса Круля»), под видом маркиза Веносты действует по гоголевской схеме: в благородном семействе «строит курбеты» — и маменьке, и дочке. Расцвет авантюризма в XX в. — результат абсолютной пластичности человека, потерявшего стабильность социальную и личностную: «человек без лица» может быть всем и никем, может стать каким угодно — и никаким в конечном счете. То же и Хлестаков, {115} утверждающий: «Я везде! Везде!», — который оказывается не реальней тени: «фьюить, и нет его!»

«Ревизора» привыкли смотреть как «комедию о взяточниках»[[145]](#footnote-109). «Но это нестерпимо надоедает, — говорил Мейерхольд на репетициях, — чиновники, чиновники без конца…»[[146]](#footnote-110) Интермедийные женские сцены он развил в самостоятельную сюжетную линию и сдвинул спектакль «в новый план, именно в план эротический»[[147]](#footnote-111).

Новый психоаналитический срез действия изменил привычное сорасположение гоголевских персонажей. Мейерхольд поразил зрителя «неожиданными взаимоотношениями действующих лиц»[[148]](#footnote-112). Так, в «Ревизоре» ТИМа «авантюрист водит за нос мошенника неврастенического, “дурака”»[[149]](#footnote-113). Шулер, впрочем, и сам «неврастеник, нарядившийся в трагический костюм», «по-видимому, нюхающий кокаин и уж наверняка танцующий фокстрот»[[150]](#footnote-114). Городничий в финале сходит с ума, переживая стадию террора (на него надевают смирительную рубаху, как на героя Стриндберга в «Отце»)[[151]](#footnote-115). Но этот неудачник, «растерянный неврастеник» отодвинут на второй план действия. Тогда как на первом — шулер, непристойный проходимец, нагло срывающий «все цветы удовольствия», и городничиха, вовсе не смешная стареющая кокетка, а «губернская Клеопатра», «гвардейская тигресса с замашками Мессалины»[[152]](#footnote-116). {116} «За ней, за этой “русской Венерой”, гоняются все прожекторы, она с проворством трансформатора меняет в продолжение спектакля тысячерублевые туалеты…»[[153]](#footnote-117)

Так, натуралистический (или психоаналитический) план сценического действия развивался в вариациях мотивов: «эротика Анны Андреевны, неврастенический надрыв городничего, демоническая уверенность Хлестакова». В итоге: впечатление жути, сметной и мрачной *нелепости*[[154]](#footnote-118). Мейерхольд показал мир хаоса, где правят инстинкты и люди «доживают» кое-как, поспешно и жадно под нависшей угрозой, в бессознательном ожидании катастрофы. Будь то война, тирания или «звук апокалиптической трубы».

\* \* \*

Определяя метод спектакля как натуралистический, Слонимский по существу не вступал в противоречие с символистским происхождением театральной драматургии спектакля. Натурализм и символизм выросли из одного корня: из представления о тотальной и роковой предопределенности человеческой жизни. В системе натурализма биологическая природа человека и его социальная среда исполняют ту же функцию, что космический рок у символистов, — абсолютно властвуют над людьми. Герои мейерхольдовского «Ревизора», отданные во власть собственных инстинктов и влечений, естественно напомнили о натуралистической концепции человека. Но в «Ревизоре» власть бессознательного над людьми рождала у зрителей чувство «драматического ужаса», почти как в «Маскараде», где рок имеет экзистенциальное, космическое происхождение.

{117} Символистские и натуралистические «гены» не исчерпывают проблему театральной драматургии спектакля 1926 г. Новым качеством ее монтажной конструкции был прием алогизма, или абсурда, который упразднял причинно-следственные мотивировки при смене эпизодов и обнаруживал отсутствие главного мотива всей сюжетной конструкции: почему Хлестаков был принят за ревизора? Оба, и Мейерхольд, и Слонимский, разглядели прием абсурда в гоголевской комедии.

По Слонимскому, комизм бессмыслицы управляет всем сюжетным движением у Гоголя, что осуществляется с помощью основного приема: комического алогизма. Благодаря ему достигается эффект бессвязности. Функция этого приема состоит в разрушении логических и причинных связей в диалогах, речах и умозаключениях, в перебоях тем, в комизме произвольных ассоциаций и вводных подробностей, в комическом смещении семантических рядов или построении фраз, в несоответствии синтаксического построения и смыслового движения речи и т. д. Комический алогизм в диалогах, регистрирует Слонимский, возникает из отсутствия логического движения в репликах. Логическая неподвижность спора выражается в бессодержательности доводов. Наконец, комический алогизм проявляется в самой композиции гоголевских произведений, в мотивировке поступков и событий. «Причинность тут состоит в беспричинности, мотивировка — в безмотивности. Причинный ряд упирается в пустоту, повисает в воздухе»[[155]](#footnote-119). Например, в «Ревизоре», где «безмотивность, необъяснимость лежит в основе комического хода “Ревизора”»[[156]](#footnote-120), не может быть ответа на вопрос, почему Городничий поверил в ревизорство Хлестакова. Слонимский пришел к выводу: основополагающий прием у Гоголя — прием абсурда.

{118} Впечатление жути, сметной и мрачной нелепости, отмеченное зрителем мейерхольдовского «Ревизора», и есть результат приема абсурда, одного из крайних выражений гротеска, соединение несоединимого. Так, логически невозможна, бессмысленна ситуация мнимого ревизора в петербургской обстановке, на вершине социальной иерархии, алогична сама фигура Хлестакова. Прикалывая бублик на ниточке к лацкану сюртука Хлестакову, накидывая ему на плечо «тютчевский» плед, Мейерхольд подчеркивал: не стоит искать мотивов ни для самообмана Городничего, ни для персоны Хлестакова. Он в спектакле серия масок, фрагментов несуществующего целого, мгновенных сочленений несоединимого: колоды карт, очков Валериана Голицына, бобровой шинели, воспоминания о Маврушке и зловещей воли Неизвестного. Выше были рассмотрены крайние точки (1‑й проказник — Неизвестный) для амплитуды метаморфоз Хлестакова, те драматические пружины, благодаря которым серия масок, из которых складывается Хлестаков, выполняет задачи действия.

Открыв у Гоголя прием абсурда, Мейерхольд со Слонимским спорил: «… нужно делать поправку и говорить, что в комедии Гоголя не комизм абсурда, а “положение абсурда”. Это осторожнее, потому что тут имеется вопрос: комизм ли? У меня подозрение, что не комизм»[[157]](#footnote-121). Значит, прием абсурда не нарушает у Мейерхольда принципов новой драмы, работает в системе ее возможностей.

Итак, Хлестаков-мистификатор в мейерхольдовском спектакле был создан как серия масок: «шпана», кокаинист-фокстротчик, но и шулер из «Игроков», «хищный авантюрист», и гвардейский офицер, и «важное лицо» в бобровой шинели, «господин финансов, государственный муж». Он же фантом, сологубовская Недотыкомка, и фланер из «Невского проспекта», и гофмановский персонаж в старинном цилиндре {119} с «сухими изломанными ногами», и литератор, и мечтатель из «Белых ночей», и Казанова, соблазнитель женщин, и пр. Все облики Хлестакова — вариации на тему хлестаковщины, она есть ложь, страсть сыграть роль «хоть на вершок повыше своей», *казаться, а не быть*, иллюзия и претензия, т. е. фикция.

О «фигуре фикции» как о теме и центральном приеме у Гоголя писал Андрей Белый. Предмет, или портрет, у Гоголя есть фикция выпуклости, за которой скрывается безличие и неопределенность: «… предмет — пустое и общее место, на котором нарисована фикция: *не больше единицы, не меньше ноля*, подан весь ряд дробей от ноля к единице частицами “ни” и “не”: он — не “то” и не “се”; “то” — некоторое отстояние от “все”; “се” — от “ничто”; системой отталкивания от пустых категорий предмет (личность иль вещь), обросший неопределенными признаками, становится подобием “чего-то”, лежащего посередине, середина же непосредственна, как ∞/2, а вырастает фикция выпуклости»[[158]](#footnote-122). В конечном счете, герои Гоголя *неизвестно какие*. «Манилов — “*черт знает что такое*!” То есть — неизвестно что»[[159]](#footnote-123). Фигура фикции предполагает бесконечность определений для предмета или лица и — «бурю противоречивых смыслов; каждую минуту нас ожидает сюрприз»[[160]](#footnote-124). Идеальные обстоятельства для театра маски и гротеска. Мейерхольд осуществляет в театре фикцию лица гоголевского героя с помощью приема монтажа: в смене масок дает бесконечность определений Хлестакова, возбуждая «бурю противоречивых смыслов».

Эта монтажная структура образа по своему существу музыкальна, ведь маски Хлестакова есть вариации на тему (хлестаковщина).

В целом подход к человеческой натуре в спектакле (по Слонимскому, натуралистический метод) осуществлялся через {120} стихию музыки, в ее законах Мейерхольд видел возможность «путем биомеханики и т. д. подойти к реализму» — речь о музыкальном реализме как о методе спектакля[[161]](#footnote-125).

## 6

Музыкальный принцип, рассмотренный Гвоздевым на всех составляющих действие спектакля, торжествует и на уровне структуры актерского образа, который строится по принципу театра маски как вариации на тему маски. Сошлемся на наблюдения А. Смириной о масочной и музыкальной структуре персонажа в театре Мейерхольда, в данном случае Дон Жуана: «Все Дон Жуаны, увиденные критиками [в спектакле 1910 г. — *Е. К*.], — тона одного спектра, ступени одного лада…»[[162]](#footnote-126) А. Ряпосов сформулировал: «… все “маски” Дон Жуана есть вариации на *тему одной* маски — маски персонажа мольеровской пьесы, причем данные вариации как побочные темы могут находиться в разных соотношениях с главным мотивом, а именно — они могут сопоставляться по сходству, смежности или контрасту»[[163]](#footnote-127). Это типично для структуры персонажа в мейерхольдовском театре: его маска развертывается в вариациях, сопоставлениях с побочными темами; система образа есть комплекс мотивов. Добавим, что в случае с Хлестаковым в качестве побочных тем выступают и остальные персонажи спектакля: Хлестакова играют все, он всеобщий двойник («я везде, везде!»).

Гаринский Хлестаков — авантюрист, динамический стержень пьесы, определил А. Слонимский[[164]](#footnote-128). Структурная выделенность {121} героя в действии принципиальна, но все же и относительна в театральной симфонии ТИМа. Гвоздев писал в связи с «Ревизором»: если МХАТ спаял солистов (актеров) в «интимное целое камерного квартета», то Мейерхольд «ведет театр к новому для нас искусству — “театральной симфонии”», так, «Ревизор» Мейерхольда «кипит и бурлит многоголосым хором голосов. Он оркестрирует роли отдельных актеров так же, как композитор отдельные инструменты громадного современного оркестра»[[165]](#footnote-129). По Гвоздеву, «индивидуализованные персонажи пятиактной комедии Гоголя Мейерхольд обращает в синтетический, коллективный хор…» (см. [с. 26](#_page026) настоящего издания). Запевалой служит то Городничий, то Хлестаков или другие персонажи по очереди. То же подтверждает Б. Рейх: «Границы отдельных личностей “Ревизора” стерты, [их. — *Е. К*.] самостоятельность утрачена, а с ней и все… отличительное, типическое, в спектакле дано многоголовое общество в качестве единственного героя»[[166]](#footnote-130).

Исследователи, воспринявшие опыт спектакля Мейерхольда, впоследствии писали о своеобразном единстве героев «Ревизора» Гоголя, где Хлестаков только «вершина всего этого ряда душевных монстров…»[[167]](#footnote-131) Он — «пробный камень качеств всех героев пьесы… В отношениях с ним все герои выявляют свою интимную природу»[[168]](#footnote-132). Это значит, что Хлестаков в ходе действия дает возможность каждому издержать свои страсти, задоры и вожделения — герои *охлестаковываются*[[169]](#footnote-133). Можно сказать, {122} что Хлестаков жив во всех персонажах комедии, все лица «Ревизора» — «различные социально-психологические “оттенки” хлестаковщины», и знаменитый монолог Осипа (во втором акте) — «насквозь хлестаковский» (обнаруживает идентичность представлений слуги и барина о «хорошей жизни»[[170]](#footnote-134). Не случайно Мейерхольд на репетициях толковал Осипа как дубликат авантюриста Хлестакова; у него жульнические наклонности, при случае умеет шмыгнуть за ворота[[171]](#footnote-135).

У Гоголя каждый из героев комедии хоть на минуточку да Хлестаков, имеет хлестаковскую легкость в мыслях необыкновенную.

Указания по поводу ведения дел чиновникам Городничий пересыпает поистине хлестаковскими замечаниями: «Я и прежде хотел вам это заметить, но все как-то позабывал»; «Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то развлечен»[[172]](#footnote-136). Аммос Федорович вторит ему по поводу уездного суда: «… пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку — а! только рукой махну» ([с. 20](#_page020)). Почтмейстер делает обратное назначенному по его должности, не отсылает, но распечатывает письма в поисках наслаждений «разными пассажами» и не может расстаться с письмом поручика, описывающего бал. Из каждой строки его выглядывает Хлестаков: «Жизнь моя, милый друг, течет… в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет…» ([с. 16](#_page016)).

Появление Хлестакова поощряет всеобщий порыв срывать цветы удовольствия. Он искушает чиновников вымышленными жизненными ролями; в их готовности взмахнуть на верхние ступеньки служебной иерархии проступает та же {123} легкость, с какой Хлестаков превращался в директора департамента, как в действии пятом, явлении 1‑м. «Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы? — Еще бы! конечно, можно» ([с. 78](#_page078)). Хлестаковский арбуз в семьсот рублей отзывается в абсурдности мечтаний Анны Андреевны о будущем: не иначе как первом в столице доме — «чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза» ([с. 79](#_page079)). И т. д.

Анну Андреевну Мейерхольд называл «Хлестаков в юбке». Она блещет туалетами все время как бы в маскараде и постоянно играет роль большую, чем это ей принадлежит по положению…[[173]](#footnote-137) То же и Городничий — как будто в маскараде: своей эффектной нарядностью напоминает театральную красивость генералов 1812 г. — Витгенштейнов, Милорадовичей, Багратионов и Барклаев, свидетельствовал Л. Гроссман. Критику припомнился портрет «лорда» Воронцова, задрапированного в нарядные складки плаща-шинели, кисти английского портретиста Лауренса[[174]](#footnote-138).

Мистификации Хлестакова Мейерхольд комментировал на репетиции: «Хлестаков — замечательный актер трагический. <…> Он Мочалов в “30 лет жизни игрока”»[[175]](#footnote-139). Но ведь и Городничий не чужд Мельпомене. Он «оратор *suigeneris*», в духе Керенского[[176]](#footnote-140). В первой сцене комедии (планировалось на репетициях) Городничий давал волю театральному инстинкту: «он стонет и в то же время смотрит, какое впечатление. … тут есть театральность, чтобы терроризировать массу». Городничий «театрально разделывает царя Эдипа» и отдает команды по-наполеоновски. «Резко меняются Эдип — Наполеон, Наполеон — Эдип. Просто он взял два приема игры — видал на {124} сцене»[[177]](#footnote-141). Городничий актерствует, резко меняет роли: Эдип — Наполеон. Эти трансформации Городничего нужны режиссеру для двоящихся, неверных впечатлений у зрителя: «Чтоб было: “Ох, Наполеон, Наполеон, прямо Наполеон!” — “Ах, Боже мой, Боже мой! — Царь Эдип”». Ему важен принцип подмены, т. е. фикция хлестаковщины в Городничем: «чтобы у публики было: черт-те знает, подменили — другое, новое лицо»[[178]](#footnote-142).

Первоначально Мейерхольд прикидывал, не сделать ли Хлестакова с Городничим лысыми как бильярдные шары: «у чиновников будут прически *a la russe*, лохматые, это их сделает похожими друг на друга, они в одну кучу свалятся, а те (Городничий и Хлестаков) выпадут»[[179]](#footnote-143). «Встреча двух лысых» была отменена впоследствии, но ее след указывает, что в плане действия Хлестаков с Городничим — дуэтная пара клоунского толка, где работает не контраст героев, а имеет смысл их подобие, двойничество. Депрессивная возбужденность, испуг и мрачное отчаяние Городничего нуждались в раздражителе, в мстительном озлоблении, в агрессии Хлестакова. Но самая «мучительная складка маниакальности» Городничего[[180]](#footnote-144) есть вариация мрачного азарта Хлестакова. Мания величия (наполеоновская поза) и опустошенность — общие мотивы, связывающие героев в действии.

Темы «злого, голодного», т. е. уязвленного и агрессивного, Хлестакова продолжались в «чувственной вьюге» Анны Андреевны. Слонимский заметил: Городничиха — З. Райх «представительница того же [что и у Хлестакова. — *Е. К*.] хищного, чувственного начала… В ней та же отчеканенность движения и слова — и та же скрытая мускульная напряженность в “хищных” {125} сценах, например, когда она склоняется над засыпающим Хлестаковым»[[181]](#footnote-145).

Мотив вожделения — центральный в роли Анны Андреевны, но и он по существу вариация хлестаковской жажды «срывать цветы удовольствия». Недаром, по наблюдению Ал. Станкевича, Анна Андреевна «как бы ищет своего завершения» в Хлестакове: он ее истинный партнер и воплощенная мечта. Его упоение властью и доступностью «всего и всех» пленяет Городничиху: «Райх подчеркивает: даже брак с дочерью не разлучает ее с этим любезным ей партнером, словно это, одновременно, и более подлинный, и более серьезный брак с нею»[[182]](#footnote-146). Она, как и Хлестаков, дирижирует окружением, потому что «хлещет похотью, единственным бичом, после сытости, который признают все в этом смрадном и гнусном мире»[[183]](#footnote-147). Такая Городничиха провоцировала у критики ассоциации с куртизанкой петербургского чиновничьего бомонда или попросту с полковой дамой, «гвардейской тигрессой», у которой замашки царственной Мессалины, распутной жены римского императора Клавдия.

Андрей Белый, как и Слонимский, видел в Анне Андреевне — Райх «фокус дамы по Гоголю», суетной, тщеславной и эротической, «воспитанной вполовину на романах»: «Попробуй-ка… передать… то, что бегает на их лицах»: взгляд «бархатный, сахарный… и жесткий, и мягкий… — так вот зацепит за сердце, и поведет… по… душе, как смычком»[[184]](#footnote-148); Мейерхольд «впервые показал Городничиху — “у, какой тонкой”, воспроизводящей гиперболу-дифирамб: себе самой!»[[185]](#footnote-149).

{126} Мотив сладострастия Анны Андреевны развивался и в иронически-романтических вариациях: она — «губернская Клеопатра» (ср. с пушкинской героиней, вызывающей храбрецов купить ее ночь ценою жизни). Или мадам Бовари 1830‑х гг., тоскующая по изящной жизни и устремленная к гибели сквозь чувственный разгул (версия Л. Гроссмана[[186]](#footnote-150)).

Выходит, определить Городничиху как «маску похоти»[[187]](#footnote-151) все равно, что приколоть бабочку булавкой: бабочка больше не летает! Пропадают мотивы романтической лирики, связанной с комикой и сатирой (в подобном гротескном сплаве существует образ незнакомки в одноименном стихотворении Блока), исчезает своеобразная патетика Анны Андреевны — З. Райх. Маска похоти не исчерпывает ее тему в спектакле еще и потому, что никак не объясняет трагикомический финал, описанный В. Соловьевым: офицеры выносили Анну Андреевну со сцены, как с поля боя, на высоко вытянутых руках, будто на щитах, — словно достойную героиню расиновской трагедии.

Видимо, речь в связи с женскими персонажами спектакля шла о субстанции пола, и тема женского, контрастная в спектакле теме чиновничьей, включала оба полюса этой субстанции: похоть и вечно женственное (о мотиве вечно женственного в образе Городничихи писал Гроссман[[188]](#footnote-152) и др.). Недаром Городничиха — Райх не «провинциальная гусыня», а «брюлловская натура», красавица. Очевидно, что переключение тональности (если пользоваться термином Гвоздева) в ходе исполнения роли происходило между двумя указанными полюсами женской темы: самка, «Афродита земная» — «Афродита Небесная», вечная женственность. Тут двоящееся изображение, как у Гоголя (красавица — ведьма) и у Блока: Прекрасная Дама — и дама, «знакомая многим». Не случайно М. Романовскому Анна {127} Андреевна почудилась Дульцинеей, преображенной в Альдонсу[[189]](#footnote-153). По свидетельству В. Соловьева, ее улыбка во время последнего монолога Городничего приняла «черты подлинной трагической маски».

Трагический аспект темы «Ревизор — женщины» у Мейерхольда генетически связан с мотивами Блока, его драмой «Незнакомка». Ситуация неузнавания Незнакомки героем и ее конечное унижение («стоит, в дверях дожидается») претворяется в мотив напрасной красоты, как неузнанной, невостребованной поэзии жизни. Собственно, для такого мотива гоголевская «дама, прекрасная во всех отношениях», и превращена, против всех привычек, в красавицу.

Но прием хлестаковской подмены срабатывает постоянно! — и «под романтическим обликом чуть ли не блоковской Изоры, — свидетельствовал Слонимский, — … то и дело обнаруживается грубоватая уездная барынька…»[[190]](#footnote-154) Красота как поэзия земного мира бесконечно унижена реальностью и самой Анной Андреевной, «любовные дуэты» в эпизоде кадрили происходят в присутствии третьих лиц, под скептические замечания и наглые взгляды.

Марья Антоновна (М. Бабанова) вела второй голос при солирующей Анне Андреевне: Городничиха «как бы множится и распространяется от соседства дочери»[[191]](#footnote-155). Так и на уровне роли Марьи Антоновны шло вариационное развитие общей темы. «Одного поля ягода с матерью. <…> Мать… рога наставляет Городничему за милую душу. Дочка это воспринимает. В этом узел»[[192]](#footnote-156). Но суть опять-таки не исчерпывается похотью, {128} иначе в финале Марья Антоновна никому бы не напомнила Офелию, тонущую (с песней!) в густой толпе гостей[[193]](#footnote-157).

## 7

Критики гвоздевской школы, — пишет Н. Песочинский, — «*видели* актерское творчество там, где другие лишь фиксировали выполнение мизансцен»[[194]](#footnote-158). Настоящий сборник — уникальный документ, освещающий проблемы техники и театрального мастерства актера в спектакле «Ревизор».

Метод музыкального реализма поставил перед актером труднейшие задачи. Его игра включалась в точно выверенную партитуру спектакля как партия инструмента в оркестре. Но актер драматического театра должен был справиться с задачей при отсутствии нот и дирижера, обладая только безукоризненным чувством времени и пространства. Читаем у Гвоздева: «Каждый шаг актера, каждый вершок площадки, каждый такт музыки берутся на строгий учет — иначе все гибнет безвозвратно» ([с. 31 – 32](#_page031) настоящего издания). Актер «должен учесть, осознать каждое свое движение, каждый жест и рассчитать с математической точностью предоставленное ему пространство и время, определяемое музыкально-сценической композицией эпизода, а иногда и количеством тактов музыкального сопровождения» ([с. 39](#_page039)). Гвоздев описывает пантомимическую игру, скрепляемую с музыкой, включаемую в определенные ее куски, поскольку пантомимические сцены спектакля строились как музыкальные фразы в музыкальных композициях и т. д.

В. Н. Соловьев возводит технику актера в мейерхольдовском «Ревизоре» к традициям восточного театра. В 1936 г. Мейерхольд подводил итог. «… В технике игры мы базируемся на принципах японского театра»[[195]](#footnote-159). И в целом, свидетельствует {129} режиссер, он «… свою работу строил над изучением японского театра Кабуки»[[196]](#footnote-160). Старояпонский театр, с точки зрения Мейерхольда, «насквозь музыкальный, несмотря на то, что это не оперный театр». Ритмическая основа движения и действия в целом составляет почву «музыкального реализма» в условном театре Японии.

Биомеханическую игру в «Ревизоре» Мейерхольд сравнивал с «японской или китайской штукой»: игра на секунды рассчитана, актер должен в себе нести чувство времени. Путь «так называемой тесной постановки» (спектакль «большого стиля» на маленькой площадке), предупреждал режиссер, требует колоссальной филигранности и отчетливости в деталях, как в «китайских изделиях из слоновой кости»[[197]](#footnote-161). Тесная площадка диктовала правила игры на крупном плане, как в кино, повышала значительность мимики, но тут Мейерхольд предупреждал, что мимическая игра — это работа всем телом: и руками, и на ракурсах, поворотах головы[[198]](#footnote-162). Игра ракурсами напоминает мимику маски восточного театра. Мейерхольд объяснял особенности игры с маской: ее выражение зависит от жеста; так, если возьмем игрушку би‑ба‑бо, то мы увидим, что игрушка воспринимается нами то как смеющаяся, то как плачущая и т. д., несмотря на то, что маска би‑ба‑бо неподвижна, изменения же зависят исключительно от смены ракурсов: секрет не в мимике, а в телодвижениях…[[199]](#footnote-163)

Наблюдения Соловьева над техникой актерской игры в «Ревизоре» подтверждают творческую связь театра Мейерхольда и Кабуки: мотивация поступков в спектакле осуществляется, как в восточном театре, через жест и пантомимическую технику, «тончайшие оттенки психологических состояний с {130} необычайной силой и выразительностью передаются иногда с помощью легкого, но четкого наклонения головы, своеобразного изгиба спины и иных телодвижений актера» ([с. 58](#_page058) настоящего издания). Паузы, или приемы пантомимического молчания, игра с вещью, подробно проанализированные авторами сборника, знакомят нас с реальной сложностью и остротой проблематики мастерства биомеханического актера на одной из вершин творчества режиссера Мейерхольда.

# **{****131}** *Н. В. Песочинский*О театроведческой школе А. А. Гвоздева

Впервые в России исследовательская группа, изучающая театр, была создана в 1920 г. в Петрограде в Институте истории искусств. Отдел (разряд, сектор) театра с 1922 г. возглавил Алексей Александрович Гвоздев. С его именем вскоре стали связывать ленинградскую театроведческую школу. Само понятие театроведения как научной дисциплины начали употреблять именно здесь. Политическая история России и история гуманитарных идей четко ограничили деятельность группы Гвоздева 1920‑ми гг.

Рождение театроведения как академической дисциплины было подготовлено в 1910‑е гг. глубоким конфликтом критики и режиссуры. Театр видел свое будущее в самоопределении среди форм художественной культуры, осознавал оригинальность своих выразительных средств, независимость собственных древних традиций, необязательность копирования реальности, невозможность прямого иллюстрирования литературы. Критика настаивала на обратном. А. Р. Кугель высказывал в 1916 г. господствующее мнение: «О режиссерском засилии я столько писал, что, боюсь, ничего уже не в силах больше прибавить. Явление режиссера в современном театре есть нечто вроде пришествия Антихристова. <…> Гг. большие и малые Станиславские объявили: “театр — это я” — и стали готовить из великих писателей, как Островский, Пушкин, Шекспир, Ибсен, театр совершенно так же, как солдат варил щи из топора или гвоздя. Г. Мейерхольд предлагает нам щи стилизованные, Г. Станиславский — натуралистические. Но принципиальной разницы между ними нет»[[200]](#footnote-164). Представление о воплощении драмы как существе театра и о режиссуре как вторичном, лишь интерпретирующем, искусстве, подчиненном литературе, господствовало в критике и сопротивлялось тому, что реально происходило {132} на сцене. Отсутствие конструктивных методов анализа русской режиссуры в критике 1910‑х гг. теперь очевидно: вошедшие в историю спектакли были подвергнуты уничтожающим разносам современников. Ориентация на «актерский» театр, на критерии жизненного правдоподобия и обыденного здравого смысла приводила к невозможности адекватного диалога критиков и практиков нового театра.

Авторы всех крупных теоретических работ до начала 1920‑х гг. — режиссеры Вс. Мейерхольд («Театр. К истории и технике», 1908), Н. Евреинов («Введение в монодраму», 1909; «Испанский театр XVI – XVII веков», 1911), снова Мейерхольд («О театре», 1912), снова Евреинов («Театр как таковой», 1912; «Pro scena sua», 1914), Ф. Комиссаржевский («Творчество актера и система Станиславского» и «Театральные прелюдии», 1916), А. Таиров «Прокламации художника», 1917). Не менее важны эстетические сочинения символистов, например «Реализм и условность на сцене» В. Брюсова (1908), «Театр будущего» Г. Чулкова (1908), «Театр и современная драма» А. Белого (1911), «Театр как сновидение» М. Волошина (1912)… Эти исследования природы театрального искусства вместе с переводами статей Э. Гордона Крэга («Сценическое искусство», 1908; «Искусство театра», 1910), Г. Фукса («Принципы Мюнхенского “Театра художников”», 1909; «Революция театра», 1911) были первыми и очень серьезными предпосылками создания науки о театре.

Ничего в равной степени масштабного газетная и журнальная театральная критика тех лет не создала. «Нигде так не глубока пропасть между практикой жизни и научно-эстетическим ее обоснованием, как в театре. Современный театральный деятель не раз обращался за помощью к науке о театре, и всегда пред ним открывалось грозное неведение ее — nescimus. Отсюда тот скепсис, которым окружен историк театра — в театре. Изменить это положение и является насущной необходимостью настоящего дня», — писал А. А. Гвоздев в программной {133} работе «Итоги и задачи научной истории театра»[[201]](#footnote-165). Научное театроведение формировалось без участия современной газетной и журнальной критики, в обход ее, в полемике с ней.

Первые театроведы имели фундаментальное гуманитарное образование. А. А. Гвоздев в течение восьми лет (с 1905 по 1913 г.) изучал философию, языкознание, литературу в университетах Петербурга, Лейпцига, Мюнхена и еще три года готовился к профессорскому званию. К. Н. Державин и А. И. Пиотровский пришли в коллектив новаторов-театроведов, круто изменив первоначальный жизненный маршрут, оба были из семей академиков-филологов и вначале следовали по университетским стопам родителей. В. Н. Соловьев был признанным театральным педагогом, знатоком итальянского театра эпохи Ренессанса. В. Н. Всеволодский-Гернгросс публиковал многочисленные фундаментальные работы по истории русского театра с 1910 г. К совместным исследованиям первой театроведческой группы были привлечены университетские специалисты по русской, европейской и восточной литературе В. В. Гиппиус, П. О. Морозов, А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский, В. М. Алексеев, Н. И. Конрад, Е. Э. Бертельс и др. Основное новаторство гвоздевской группы заключалось, как ни парадоксально, в традиционализме и требовало академической оснащенности. Проблемы новейшего театра были неразрешимы без обращения к закономерностям природы сценического искусства, а их, в свою очередь, можно было выявить только на глобальном историческом материале.

А. А. Гвоздев впервые в русской гуманитарной мысли обосновал, что объектом исследования театроведа является театральный спектакль, и выдвинул проблему формирования специфических (по сравнению с другими дисциплинами) категорий и приемов отражения этого объекта. Гвоздевская школа стремилась определить сохраняющиеся и передающиеся от {134} эпохи к эпохе атрибуты театральности как таковой, находила обоснования реально существующей в театральном процессе невербальной сценической драматургии, стремилась увидеть язык театра на уровне действия, материальными элементами определяемого, но к ним вовсе не сводящегося и выявляемого в первую очередь актерской игрой. «Нет сомнения, что обстановка общей театральной жизни нашего времени во многом способствует установлению “чисто театральной” точки зрения научного исследования. Искания новых путей театра на исходе XIX в. и в начале XX в., выдвинувшие лозунг “театрализация театра” (Георг Фукс) и вскрывшие реальные возможности “чистого театра”, не только осветили историческое прошлое театра новым ярким светом, но и создали в обществе то настроение, на которое может опереться будущий историк театра», — писал А. А. Гвоздев[[202]](#footnote-166).

Теория начиналась с реконструкции, с документированных фактов о конкретных сценических приемах, о пространственном строении спектакля, с понимания материальности театрального текста, структуры действия. Театроведение требовало твердых доказательных оснований, и появились вспомогательные лаборатории и дисциплины: реконструкция сценических площадок, источниковедение — специальный анализ носителей информации о художественном произведении. Именно эти разделы театроведения (его фундамент) продолжали продуктивно работать, их по привычке продолжали считать сутью «ленинградской школы» и после конца 1920‑х гг., в эпоху социалистического реализма, когда ученым приходилось ими ограничиваться, не приступая к исследованию собственно теоретических и методологических проблем театра. Но в свой «классический период» гвоздевская школа занималась реконструкцией материала ради познания общей теории и философии театра.

В 1926 г. Гвоздев по-своему сформулировал логику эволюции театральной системы. (Раньше театральные методы считали производными от методов литературы, проекциями {135} определенного периода общей истории идей, и в этом случае театр становился в полном смысле «надстройкой», вторичной структурой, одной из иллюстраций «объективной» реальности.) Эволюция театра, по Гвоздеву, это изменение его собственной художественной структуры. В прямой зависимости от духовной жизни общества находятся специфические категории театра — тип пространства и пластическая концепция. Пространство предопределяет способ игры актера и, следовательно, исполняемый актером репертуар[[203]](#footnote-167). Драма в этой логической цепочке потеряла привычное для традиционных историков первое место, осталась в функции материала спектакля, репертуара, зато на первое место вышел тип зрелища, непосредственно связанный с исторически меняющимся вкусом зрителей[[204]](#footnote-168). Гвоздевская школа исследовала формальную поэтику спектакля, овладевала «словарем» собственно театральных средств. Философия, которую открывает зрителю театр, заложена в технике построения спектакля, в специфической театральной форме, которую и учились адекватно описывать первые театроведы.

Истоком гвоздевской школы была аналитическая природа русского театрального авангарда. Генетически методу Гвоздева предшествовали идеи ОПОЯЗа и формальной школы. В. М. Жирмунский, отмечая открытие в Институте истории искусств факультета истории словесных искусств (рядом с гвоздевским разрядом театра), в 1920 г. писал о главенствующем значении метода формального, эстетического. «Вопросы “поэтики” отодвинули на задний план вопросы “идейности”, “психологии”, “общественности”». Такой путь открыли Белый, Брюсов, Анненский, Иванов[[205]](#footnote-169). Формалисты называли себя {136} «спецификаторами», подразумевая, что они исследуют особенности разных искусств, настаивая на необходимости собственного подхода к каждому виду искусства. Таким образом, исследование театра должно быть, по существу, исследованием специфического феномена театральности. Разрыв с сюжетностью, предметностью в живописи, поэзии и театре 1920‑х гг. доказывал необходимость и перспективность формального анализа произведения, в котором открываются и философские измерения искусства. «Искусство всегда не надпись, а узор», — афористично утверждал В. Шкловский в 1919 г.[[206]](#footnote-170) Анализировать театральное произведение как «узор» тогда было значительно сложнее, чем излагать его как «надпись». Категории, введенные формалистами для определения художественной организации произведения: материал, приемы, стиль, — оказались чрезвычайно перспективными для предметного понимания театральной структуры. Некоторые статьи Жирмунского, Шкловского, Тынянова предполагают специфический анализ театральной формы. «Каждое положение, каждая фраза может быть путем режиссерской обработки и разным образом семантизирована» — на исследовании этого механизма строились статьи Шкловского о мейерхольдовском спектакле «Ревизор»[[207]](#footnote-171).

Подходы, найденные формалистами для анализа литературного текста, предполагали существование идентичной системы анализа театрального действия, основанной на компонентах, несущих смысловую нагрузку спектакля. Название программной статьи Шкловского «Искусство как прием» в сборнике «Поэтика» намекает на новую, «конструктивистскую» философию искусствоведения: любое «содержание» какими-то художественными способами выстроено и донесено до зрителя, читателя или слушателя и без них существовать не может, задача критика — разобраться в этих способах[[208]](#footnote-172). Идеи формалистов {137} объективно отражали проблематику художественной мысли XX в., применительно к театру они были развиты и развернуты именно Гвоздевым и его сотрудниками. Если перефразировать Шкловского, можно схематично сформулировать первые задачи петроградских театроведов так: они изучали историю театра как эволюцию системы театральных приемов. Один из участников первых театроведческих исследований А. Л. Слонимский был близок к кружку филологов-формалистов. Новаторски изученная Слонимским «Техника комического у Гоголя» подсказала ему и блестящие способы анализа актерского искусства, основанного на композиции контрастных эстетических планов ролей. В отношениях формалистов и ленинградской театроведческой школы подтвердился тезис Мейерхольда «Литература подсказывает театр»: новое художественное мышление, проявившееся в литературной форме и изученное на примере письменного текста, закономерно обнаруживается в своем сценическом эквиваленте.

Создавая русское театроведение, Гвоздев стремился опереться на новейшие исследования художественной структуры в разных областях знания, включая зарубежные академические работы о театре. Основатель театроведческого института в Германии Макс Герман казался ему несомненным предшественником и единомышленником[[209]](#footnote-173). Само понятие «театроведение» — аналог немецкого «Theaterwißenschaft», изобретенного Германом в те годы, когда Гвоздев учился в Германии. Гвоздев пропагандировал в России открытия немецких коллег (хотя {138} сразу избежал односторонности, обращая внимание и на другие европейские школы изучения театра)[[210]](#footnote-174). Однако в обратной перспективе, с сегодняшней точки зрения, можно утверждать, что ракурс исследований Германа (во всяком случае тех, которые были в поле зрения Гвоздева) иной, чем у первых русских театроведов; для них предметом изучения — структурообразующей системой спектакля — сразу становится актерское действие, а не его пространственные обстоятельства. Для ленинградцев спектакль — система живых действенных образов, а не материальных составляющих пространства и мизансцены.

Гвоздевская школа впервые исследовала способы специфической организации театра как художественной системы. Ленинградские ученые определили содержание своей профессии — изучение формальной поэтики спектакля. Необходимо было начать овладевать «словарем» театральных средств. Конечно, невозможно окончательно определить границы феномена театральности, а следовательно — и суть театральных языков и природы восприятия зрителя, поскольку искусство развивается. В этом смысле наука о театре — система динамическая, как и само искусство. Здесь есть постоянные и переменные величины. Театроведение 1920‑х гг. было связано с театральной практикой своего времени, но не исчерпывалось его идеями. Собственный теоретический фундамент предполагал историческое изучение театральных методов от истоков до современности — русских, европейских, восточных; сопоставление с другими видами творчества: фольклором, музыкой, кино. В изучении истории театра гвоздевская школа учитывала перспективы специфической образности театра, возможности его синтетических выразительных средств.

Например, в развернутой энциклопедической статье об истории европейского театра Гвоздев отдает 21 страницу анализу таких форм театра, в которых роль литературной структуры незначительна, и лишь 8 страниц — периоду, начинающемуся в последней трети XVIII в. драмой «Бури и натиска» {139} («Бурных стремлении», как называет он это движение)[[211]](#footnote-175). При всей жесткой концепционности такого подхода, его логика прочитывается: диапазон театральной выразительности, театральные модели были сформированы и принципиально не менялись за последние два века, даже в эпоху режиссуры, как ни парадоксально это звучит. Автор подразумевает использование режиссерами-современниками вечных театральных моделей. Гвоздев обнаруживает основные средства выразительности театра в обряде и в литургической драме, т. е. не позднее X в., и подчеркивает, что эти типы театра не умирают, а продолжают существовать или трансформируются, основываясь неизменно на таких принципах, как игровая структура, связь с музыкой, синтетизм приемов, использование возможностей конкретного пространства, маски, костюма, технических трюков. Гвоздев показывает механизмы влияния театрального языка на литературную драматургию как фиксацию в письменном тексте существующей театральной модели; драма наполняет готовую игровую структуру. До Гвоздева рассматривали как закономерность трансформацию театрального метода по законам новой драматургической (литературной) формы. Гвоздев же доказывает противоположную теорию, но не отрицает и влияния письменной драмы на средства театральной выразительности. Он систематизирует театральные методы по осязаемому принципу организации зрелища как сущностного именно для этого вида искусства.

Отдавая дань политическим реалиям времени, особое внимание исследователи уделяли традициям «народного» театра. Однако Гвоздев и его единомышленники полемически воспринимали «народный» театр как эстетический, а не идеологический феномен — в споре с марксистскими критиками, выдвигавшими в борьбе с «футуризмом» программу народности на уровне фабулы и темы, в границах упрощенно-реалистической эстетики. У марксистов «левое» содержание мирилось с «правой» {140} формой. У театроведов — нет. С. С. Мокульский формулировал отличительные особенности народного театра, обобщая исторические материалы, но очевидно выходя к идеям «Балагана», к модели театра Мейерхольда, во всяком случае периода «Леса»: «независимость от литературы и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; отсутствие психологической мотивации действия; сочный и резкий комизм; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому; непринужденное соединение пылкой риторики с преувеличенной буффонадой; стремление к обобщению, синтезированию изображаемых персонажей путем резкого выделения той или иной черты образа, приводящее к созданию условных театральных фигур-масок; наконец, отсутствие дифференциации актерских функций, смычка актера с акробатом, жонглером, клоуном, фокусником, шарлатаном, песельником, скоморохом и обусловленная этим универсальная актерская техника, построенная на исключительном умении владеть своим телом, на врожденной ритмичности, на целесообразности и экономии движений. В своей совокупности все эти особенности дают чистый театр актерского мастерства, независимый от других искусств, которые привлекаются только на чисто служебную роль»[[212]](#footnote-176). Такая театральная модель была для критики гвоздевской школы перспективной (если не идеальной, наиболее емкой), поскольку содержала максимальные возможности собственно театральной выразительности. Эти возможности были четко названы и осознаны как определенная система.

Режиссерский театр, естественно, был самым полным источником изучения структур, элементов и закономерностей зрелищного искусства. Рецензии ленинградских критиков давали совершенно новое качество анализа театрального действия; его строения, логики, языка, обоснования и взаимосвязи приемов, соотношения уровней сценического текста.

{141} Театроведы 1920‑х гг. оставили нам анализ практически всех систем русского театра, один Гвоздев опубликовал более пятисот рецензий. Режиссура Мейерхольда — любимый, но и самый сложный предмет изучения петроградских — ленинградских критиков. Анализируя спектакль за спектаклем, гвоздевская школа на ходу совершенствовала собственную систему ценностей и свои подходы. Это был почти уникальный пример взаимовлияния. Спектакль становился не просто фактом, который достаточно зафиксировать и оценить, а явлением, для понимания которого нужно еще подбирать средства. Не завершивший формирование театроведческий метод входил в соприкосновение с не останавливавшимся в экспериментах режиссером. Театр Мейерхольда изучался системно и контекстуально, а в разных периодах его творчества виделось внутреннее единство, в то время как практически вся остальная критика делила режиссерский путь Мейерхольда на символистский, стилизаторский, конструктивистский, реалистический отрезки, противопоставленные друг другу. Для Гвоздева же, например, и «Великодушный рогоносец», и «Лес», и «Дама с камелиями», и «Пиковая дама» в равной степени связаны с традициями свободного зрелища, с музыкальным мышлением, условным решением пространства и ориентацией на гротескные способы актерской игры. Для театроведа школы Гвоздева феномен режиссуры Мейерхольда — как художественное мировоззрение и театральная система — был понятен и прозрачен.

На первый план в конкретных случаях выходили разные уровни, срезы, видения режиссуры Мейерхольда, дающие в синтезе наиболее «полно» этот феномен. Ко многим спектаклям обращались по нескольку раз, в разных ракурсах. У каждого критика ленинградской школы были, разумеется, индивидуальные темы и предпочтения.

Среди особенных аналитических срезов мейерхольдовского театрального «айсберга», например, обоснование С. С. Мокульским связей режиссера с площадной театральной традицией. В. Н. Соловьев развивал в своих работах лейтмотив театрального традиционализма не как реконструкции, а как {142} воссоздания первоосновы театральной структуры[[213]](#footnote-177). Обнаружив важнейшую из этих традиций — актерское искусство условного театра, Соловьев подробно писал о педагогике Мейерхольда (например, в статье «О технике нового актера» в сборнике «Театральный Октябрь»). А. Л. Слонимский исследовал драматическую композицию комедий Мейерхольда, его режиссерскую технику, берущую начало в эстетике русского литературного гротеска XIX в.[[214]](#footnote-178) А. И. Пиотровскому («Кинофикация театра») принадлежит исследование кинематографичности режиссуры Мейерхольда: эпизодического строения, мизансцен-кадров, наплывов-воспоминаний, ассоциативного монтажа, перехода с общих на средние и крупные планы, своеобразного освещения, прямого использования киноэкрана[[215]](#footnote-179). В другой работе А. И. Пиотровский подчеркивал соотношение постоянного и изменчивого в мейерхольдовской модели театра: «“Система Мейерхольда” не закончена и не может быть законченной. И тут дело вовсе не в личной “переменчивости и стремительности” ее создателя, на которую так любят ссылаться. Она не может быть законченной, потому что она плоть от плоти нашего переходного, нашего такого незаконченного времени… “Система Мейерхольда”, как система живая, стоит также в узле всех самых тонких и сложных идеологических противоречий нашей строящейся культуры… “Система Мейерхольда” выступает в союзе с научной психологией наших дней (отсюда и “биомеханика”) и с завоеваниями кинематографии, в союзе с новой техникой электричества, механики, оптики. Выступая таким образом как “научная система театра” (все “научные системы” в искусстве меняются), театр Мейерхольда на глазах наших строит замечательное искусство “*целостного, симфонического,* {143} *технического театра*”»[[216]](#footnote-180). Характерен взгляд на меняющийся театр Мейерхольда как на определенную динамическую систему, это понимание подвижности системы для театральной мысли — новое.

Гвоздеву и ленинградской школе удавалось понимать логику развития театра Мейерхольда там, где другие критики отступали или отмахивались от непонятных и небывалых дотоле сложностей. Например, программный и переломный «Учитель Бубус» («спектакль на музыке») встретил полное недоумение лефовцев, восторженно отнесшихся к конструктивистским спектаклям, и марксистов, озабоченных тематической актуальностью культуры, а также более традиционно настроенную критику, которая стала принимать Мейерхольда лишь позднее, когда в структуре его театра появились мотивы, основанные на психологизме, исторические детали и вариации тем русской литературы XIX в. (что, естественно, не ломало общей гротескной конструкции зрелища, а усложняло ее и являлось некоторым стилистическим контрапунктом). Так вот, ленинградские критики были единственными, кто уловил и проанализировал масштаб задач и принципиальный характер эксперимента в построении целостной музыкальной партитуры драматического спектакля.

Анализируя спектакли Мейерхольда, театроведы гвоздевской школы выработали способы описания режиссерской (как изначальной и авторской) композиции спектакля; определили взаимосвязь разных уровней театрального действия; сформулировали понятие современной театральной системы; осознали вариативность аналитических подходов к спектаклям разной эстетики; поняли и описали принципы строения метафорической театральной ткани; начали дополнять набор известных критических средств навыками современной филологии, музыковедения, кинокритики; порвали с традицией описания театральной реальности по законам жизненной логики. Это был {144} редкий пример критики, нужной режиссуре. Обе стороны обычной театральной оппозиции были, по существу, заняты разработкой одной области — освоением освобожденного поля театральности. Режиссура и критика находились в непрерывном творческом диалоге. Идеи гвоздевской школы становились одним из источников новых режиссерских исканий. Интерес Мейерхольда к статьям Гвоздева известен, отражен в переписке, в исследовательской литературе[[217]](#footnote-181). В сентябре 1924 г. Гвоздев получил от Мейерхольда предложение: «Можете переехать в Москву на должность редактора журнала (соредактор — я), который начнем выпускать с ноября (приблизительно?). Редактор (Вы) возьмете на себя кстати и руководство репертуаром (чтение пьес, переговоры с драматургами и проч.) в Театре имени Мейерхольда. Кроме того, займете одну из кафедр в Гос<ударственных> Эксп<ериментальных> Театральных мастерских»[[218]](#footnote-182). Гвоздев, однако, предпочел академическую независимость, отказался от предложения и остался в Ленинграде, в Институте истории искусств, хотя творчество Мейерхольда по-прежнему занимало центральное место в развитии его концепций современной сцены. Если бы Гвоздев был критиком старой школы, адептом, идеологом и популяризатором одной театральной системы, едва ли он поступил бы так, особенно в период, когда Мейерхольд был бесспорным лидером советского театра. Выбор Гвоздева свидетельствует о новом типе отношений между театральной практикой и наукой о театре, о новом статусе театроведения.

Создавая методологию своей научной дисциплины, А. А. Гвоздев и его коллеги понимали, что должны основываться на всех типах зрелищных искусств. Они открыли семь серий {145} исследований (для публикации в издательстве Института истории искусств «Academia»): европейский театр; русский театр; восточный театр; опера и балет, теория театра; материалы по истории театра; монографии по истории театра. Театроведы 1920‑х гг. пытались понять природу зрелищного искусства, единое основание театра разных эпох и национальных культур. Рукописи, основанные на разном материале, действительно готовили единую теорию театра[[219]](#footnote-183). «История русского театра» В. Н. Всеволодского-Гернгросса (1929) оказалась незаменима. В академическом семитомнике 1980‑х гг. она вновь была перепечатана.

К 1926 г. отдел театра Института истории искусств (состоявший всего из девятнадцати сотрудников) подготовил к печати около ста пятидесяти печатных листов исследований и материалов; были собраны двести пятьдесят тысяч карточек для картотеки истории русского театра, десятки альбомов гравюр, литографий, снимков, театральные макеты. Первая в России театроведческая группа искала и находила новые подходы к изучению театра. Вот несколько тем открытых заседаний этого коллектива: «Игра вещей в театре», «Зритель и школы актерской игры», «Введение в аналитическое театроведение», «Техника {146} записи мизансцен», «Вспомогательные методы при театральных исследованиях», «Психометрические наблюдения (определение степени профессиональной пригодности) над поступающими на театральные отделения курсов при Институте истории искусств», «Изучение зрителей в театрах». Под руководством Н. П. Извекова работала «опытная сценическая площадка», на которой реконструировалось театральное пространство разных эпох истории театра и были показаны студийные спектакли. Институтское издательство «Academia» выпускало исследования, материалы, мемуары по истории театра. Кстати, три издания книги Н. Д. Волкова «Мейерхольд» вышли именно здесь.

Исторический и методологический контекст предопределял содержание работ о современном театре. Примерами комплексного исследования театральной системы могут служить сборник «Театральный Октябрь» (М., Л., 1926) или настоящий сборник. Ленинградские авторы разрабатывали специфически театральные ракурсы и контексты, такие как драматургия сценического действия; эстетические корни зрелищности; сопоставление спектакля с музыкальной формой; способы актерской игры; взаимовлияние актеров и зрителей; функционирование пространства в действии и др. Театральность, специфическое качество театральной формы, понималась сущностно, как принцип организации художественных связей. Философия, которую открывает зрителю театр, заложена в технике построения спектакля, в специфической театральной форме, которую и научилась адекватно описывать гвоздевская школа.

Театроведы первого поколения занимались академическими изысканиями, параллельно разрабатывали «вспомогательные методы театральных исследований» (создавали базы источников; проводили эксперименты реконструкции театральных представлений), писали статьи и делали доклады о современном театре. Их рецензии были одной из форм театроведения и, нацеленные на решение методологических вопросов, отличались от наиболее распространенной театральной критики как формы журналистики и от эссеизма как формы {147} художественной словесности. Тогда стало ясно: лучший критик — историк театра.

Театроведение изначально появилось в ситуации методологического конфликта эстетически «левых» и эстетически «правых». В левой части спектра театрально-критической мысли были формалисты и «Левый фронт», понимавшие, вслед за конструктивистами, феномен театра как невербальную, не связанную сюжетностью и жизнеподобием беспредметную структуру. По словам Э. Бескина, «театр — это не синтез всех искусств… Театр — это театр, это трагическое, монументальное преображение ритма жизненной борьбы социального человека в праздничном, радостном, победном ритме движения человеческого тела, в его тонических и пластических формах. Из этого ритма и должен создаться новый театр с новой культурой позы, жеста, слова, костюма и грима. Из этого ритма родятся экстазные эмоции гармонического чутья сущности окружающего»[[220]](#footnote-184). С этих позиций, исторически прогрессивных на рубеже 10‑х и 20‑х гг. XX в., получили детальную разработку теории беспредметности, абстрактности театральной формы, хотя многие другие явления театра оказывались за пределами адекватного анализа. Противоположные крайние позиции отстаивало огромное большинство критиков, от большевиков, озабоченных политико-агитационной ролью драмы, до приверженцев реализма в актерском искусстве, которым было трудно согласиться с авторством режиссера и еще труднее отказаться от идеи жизнеподобия и самоценности человеческого характера в основе спектакля.

Школа Гвоздева развивалась в диалоге с теоретическими идеями режиссуры, зрелый период формирования которых пришелся на 1920‑е гг., и с театральной критикой других школ (П. А. Марков, Б. В. Алперс, Ю. В. Соболев, В. Г. Сахновский {148} и др.[[221]](#footnote-185)). Сторонники реалистического направления могли увидеть в спектаклях Мейерхольда связи с традицией, философскую и эмоциональную насыщенность, глубинную опору на классическую драму — качества, скрытые от неофитов-конструктивистов и формалистов. Изучение театра Мейерхольда разрушало догматические представления о границах и формах реализма и психологизма в современном театре. Появились новые возможности для этой театроведческой школы. Марков и реалисты постепенно открывали для себя Мейерхольда именно тогда, когда от него отказались критики «Левого фронта». Критики мхатовского направления, минуя фундаментальные идеи символизма, конструктивизма и беспредметности, увидели в спектаклях Мейерхольда не имманентно театральный мир, а поэтический образ реальности. Кстати, Марков сам обнаружил свои расхождения с подходом ленинградских авторов в анализе «Ревизора»: «Совершенно закономерно разбирая приемы и эстетический канон “Ревизора”, ленинградцы только косвенно затрагивают его внутренний смысл, язык формы для них настолько значителен, что делает лишним исследование существа спектакля. Их не волнует, *что* он внутренне дает зрителю и какую внутреннюю проблему он поставил»[[222]](#footnote-186). Выводы театроведов гвоздевской группы действительно оказываются далеко за пределами принятой в критике 1920‑х гг. систематизации театральных моделей; раскрывают новые театроведческие категории и критерии; разрушают привычные оппозиции «внутреннее — внешнее», «содержание — форма»; допускают существование художественной системы, не имеющей прямых жизненных соответствий. Теоретические заключения о художественном тексте оказываются свойственны представлениям о природе и структуре театрального действия в исследованиях конца XX в. Гвоздев и его сотрудники меняли само содержание профессии {149} театрального критика, и главным здесь становилось самостоятельное творчество теоретика.

Гвоздевские идеи об изучении театра находились в глубоком противоречии с большевистской политикой в области культуры. Партийная линия заключалась в строгом понимании театра (и любого искусства) как формы идеологии. «Мы, коммунисты, должны сказать, что для нас всегда было важнее то, *что* говорят, *что* делают, чем то, *как* говорят, *как* делают <…> Мы раз навсегда уславливаемся, что для нас в театре основой является пьеса, то есть содержание, а не форма»[[223]](#footnote-187), — повторялось, например, в книжке Главполитпросвета, изданной «как основной материал по строительству нашей театральной политики»[[224]](#footnote-188). Не театральное по существу, рациональное выражение политических тем и идей приветствовалось марксистскими идеологами и в театральной практике и в критике. Критика, увлеченная вопросами формы, уже в 1920‑е гг. казалась советским лидерам чуждой. В обвинениях Луначарского по адресу «специалистов-критиков, “специалистов” по театральному делу», чью квалификацию нарком высокомерно поставил в кавычки, угадывался адресат — группа Гвоздева[[225]](#footnote-189). Партия ставила другую «профессиональную» задачу. Тиражировались установки родоначальника марксистской эстетики Плеханова: «… первая задача критика состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с *языка искусства на язык социологии*, чтобы найти то, что может быть названо *социологическим эквивалентом данного литературного явления*»[[226]](#footnote-190).

В 1930 г., с наступлением тоталитарной идеологии, господством постулатов Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) и формированием нормативов социалистического реализма, группа Гвоздева в результате партийного {150} «обследования» была объявлена «буржуазной», «формалистической» и получила предписание перейти в прямое подчинение столичной Государственной академии художественных наук и приступить к идеологизированным исследованиям[[227]](#footnote-191). С того времени отечественное театроведение оказалось перед опасностью разучиться исследовать специфический язык театра.

В период молчания с 1930‑х по 1960‑е гг. «ленинградской школе» удалось сохранить свой фундамент — источниковедение, методологический подход к театру, технику исторической реконструкции спектакля. С. С. Данилов, Е. Л. Финкельштейн, М. Г. Португалова, Л. А. Левбарг, С. Л. Цимбал, И. И. Шнейдерман, В. В. Успенский, П. П. Громов, Б. О. Костелянец, М. С. Янковский, А. Я. Альтшуллер, Д. И. Золотницкий, А. Я. Трабский, А. З. Юфит и их коллега, по существу, не отказались от сути метода — изучения исторической поэтики театра, хотя вынуждены были соблюдать технологии социально-политических толкований. В 1960‑е гг. школа начала оживать, научная энергия 1920‑х оказалась востребованной и через полвека. Серия «Советский театр. Документы и материалы» об искусстве 20‑х гг. символически продолжила то, на чем остановились основатели ленинградской театроведческой «династии». И все же до сих пор аналитическое мастерство Гвоздева кажется непревзойденным, а основополагающие принципы ленинградской театроведческой школы только подтверждены и развиты во второй половине XX столетия. Гвоздевская школа впервые зафиксировала способы специфической организации театра как художественной системы, разработала принципы анализа, на которых может основываться каждое следующее поколение исследователей искусства.

Идеи Гвоздева участвовали в развитии театра. Кто еще из критиков мог получить от Мейерхольда письмо с такими упреками: «Номер шестой “Жизни искусства” вышел без Вашей статьи… “Красная газета” у нас не читается (даже я, жадно следивший за Вашими строками, пропустил главу вторую). В первой {151} и третьей Вы ни слова не сказали актерам… Прошу Вас со всей серьезностью отнестись к моему заявлению: найти молодые актеры работают без всякой помощи со стороны критики. Мочалов имел своего Белинского. А скажите: мог бы он срабатывать каждую последующую роль лучше предыдущей, если бы не читал серьезных разборов своей игры больших критиков своего времени. Одному Вам поверят мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам»[[228]](#footnote-192). В истории театра у А. А. Гвоздева особое место.

# **{****69}** Комментарии

Факультет истории театра при Государственном институте истории искусств был организован летом 1920 г.; начал учебную деятельность 18 октября того же года. В сентябре 1921 г. Институт из высшего учебного заведения был реорганизован в научно-исследовательское учреждение, занимающееся развитием теории и историей искусств, соответственно факультет истории театра был переименован в разряд истории театра. В марте 1922 г. председателем разряда был назначен А. А. Гвоздев.

Весной 1923 г. при Государственном институте истории искусств было образовано издательство «Academia».

Премьера «Ревизора» в Театре им. Вс. Мейерхольда состоялась 9 декабря 1926 г. Сценический текст В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева, художники — В. Э. Мейерхольд, В. П. Киселев, композитор — М. Ф. Гнесин. В спектакль включены романсы А. Е. Варламова, М. И. Глинки, А. Л. Гурилева, А. С. Даргомыжского.

Главные роли и исполнители: Хлестаков — Э. П. Гарин, Городничий — П. И. Старковский, Анна Андреевна — З. Н. Райх, Марья Антоновна — М. И. Бабанова, Земляника — В. Ф. Зайчиков, Хлопов — А. В. Логинов, Судья — Н. В. Карабанов, Почтмейстер — М. Г. Мухин, Добчинский — Н. К. Мологин, Бобчинский — С. В. Козиков, Осип — С. С. Фадеев, Гибнер — А. А. Темерин. Персонажи автора спектакля: заезжий офицер — А. В. Кельберер, капитан — В. А. Маслацов, поломойка — С. И. Субботина.

Спектакль состоял из трех частей, включавших в себя пятнадцать эпизодов: 1. Письмо Чмыхова; 2. Непредвиденное дело; 3. Единорог, 4. После Пензы; 5. Исполнена нежнейшею любовью; 6. Шествие; 7. За бутылкой толстобрюшки; 8. Слон повален с ног, 9. Взятки; 10. Лобзай меня; 11. Господин финансов; 12. Благословление; 13. Мечты о Петербурге; 14. Торжество так торжество; 15. Беспримерная конфузия.

Диспут о спектакле «Ревизор» в Институте истории искусств состоялся 20 декабря 1926 г. (а не 21 декабря, как было указано на с. 5 сборника — [с. 7](#_page007) настоящего издания), что подтверждается документами, сохранившимися в архиве А. А. Гвоздева, находящимися ныне в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, а также юбилейной брошюрой «Государственный институт истории искусств. 1912 – 1927». Л., 1927.

1. Статьи настоящего сборника являются переработкой докладов, прочитанных в заседании отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств в Ленинграде 21 декабря 1926 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. {70} Слонимский Александр Леонидович (1881 – 1964) — литературовед, сотрудник первой категории разряда истории театра. Область занятий — история русского театра: русская комедия и комическая опера XVIII в. Читал курс лекций «Введение в изучение русской драматургии» на театральном отделении при Государственном институте истории искусств.

В марте 1926 г. присутствовал на репетициях «Ревизора», 12 и 15 марта читал лекции о комедии Гоголя труппе ТИМа. «Я считаю, — говорил Мейерхольд, — что из всех петербургских литераторов он наиболее точно мог бы определить нашу работу и принести нам большую пользу знанием прошлого, потому что у него очень здоровый подход» (Мейерхольд репетирует. В 2 ч. М., 1993. Ч. 1. С. 258).

См. также: *Слонимский А. Л*. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда // Звезда. 1927. № 2. [↑](#endnote-ref-2)
3. Один рецензент увидел в нем андреевского Анатэму (!) [Слонимский имеет в виду Э. Бескина (см.: *Бескин Э*. «Ревизор» Мейерхольда // Веч. Москва. 1926. 11 дек.). — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-3)
4. Зинаида Райх — Зинаида Николаевна Райх (1894 – 1939), актриса ТИМа, жена Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-3)
5. Дюр Николай Осипович (1807 – 1839), актер Александринского театра. Пользовался большим успехом в ролях «светских ветреников», «комических стариков», а также в ролях с «переодеванием». Был первым исполнителем Хлестакова (Александринский театр, 1836). [↑](#endnote-ref-4)
6. Максимов I — Максимов Алексей Михайлович 1‑й (1813 – 1861), актер Александринского театра на роли фатов и драматических любовников.

Монахов Ипполит Иванович (1842 – 1877), актер Александринского театра. Играл молодых любовников, повес и фатов.

Нильский Александр Александрович (1840 – 1899), актер Александринского театра (1860 – 1883, 1892 – 1897). В 1883 – 1889 гастролировал в провинции. [↑](#endnote-ref-5)
7. {71} Видимо, речь идет о постановке К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и И. М. Москвина (премьера 18 дек. 1908 г.). Хлестакова играл А. Ф. Горев. [↑](#endnote-ref-6)
8. Подробнее см.: *Слонимский А*. Два Хлестакова // Жизнь искусства. 1927. № 4. С. 8, 9. Мих. Чехов сыграл Хлестакова в постановке К. С. Станиславского в МХТ. Премьера 25 мая 1921 г. Мейерхольд высоко оценил его игру (см.: Театральная Москва. 1921. № 2). [↑](#endnote-ref-7)
9. Гарин Эраст Павлович (1902 – 1980), актер ТИМа с 1922 г. Оставил описание своей работы над ролью Хлестакова (см.: *Гарин Э*. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 117 – 180). [↑](#endnote-ref-8)
10. Ср. с этим знаменитую «каплю» Фемистоклюса, перебивающую «высокий» разговор о его «посланничестве». Подобные комические ходы (иногда без бурлескного финала) осуществляются и в пределах одной фразы. Так, в «Шинели» торжественное течение фразы: «Огонь показывался порою в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли» разрешается комическим срывом: «*не положить ли точно куницу на воротник*?» [↑](#footnote-ref-4)
11. «Учитель Бубус» по пьесе А. Файко (1925) строился как «спектакль на музыке». В нем разрабатывалась система актерской игры по законам музыкального реализма. Актеры экспериментировали с методом «предыгры», или немой игры-пантомимы, предшествующей реплике. Пантомима, сообщает Гвоздев, раскрывала психологическое содержание масок и «переключала» в иронический и сатирический план слово, пафос, целые фрагменты буржуазной культуры (см.: *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 38 – 43). [↑](#endnote-ref-9)
12. Соответственно этому, и финальный монолог городничего, ломающий реалистические рамки пьесы, мотивируется физиологически-буйным помешательством. Натуралистический метод спектакля выдержан до конца. [↑](#footnote-ref-5)
13. Профессор Коган противопоставляет «доктора Дапертутто» (с его арлекинадой) революционному Мейерхольду [См.: «Программы государственных академических театров» (1927. № 1. С. 14): «Мы привыкли думать, что творец Театрального Октября похоронил навсегда доктора Дапертутто, но доктор жив и убил революционного режиссера». См. также: Красная газета. Веч. вып. 1926. 24 дек. Коган Петр Семенович (1872 – 1932) — автор исследований по истории западноевропейской литературы и театра. — Ред.]. Но это неправильно: «доктор Дапертутто» только формальный момент, включенный в современного Мейерхольда. Арлекинада осталась — но на *физиологической* подкладке (не прежняя «прекрасная» арлекинада). [↑](#footnote-ref-6)
14. Отыскивание натуралистического «нутра» было в манере Мейерхольда еще в эпоху «Незнакомки». И тогда, по его собственному свидетельству, жест «голубого» обрабатывался так, чтобы под голубым фраком ощущалась рубаха, «может быть, лаже грязноватая». Символические «два плана» нашли в Хлестакове материалистическое применение. Линия бурлеска проходит через весь спектакль, начиная с собачек и чичиковского сморкания Бобчинского в первых эпизодах и кончая пьяненьким почтмейстером в финале. [↑](#footnote-ref-7)
15. Имеется в виду статья В. Шкловского «Пятнадцать порций городничихи» (см.: Красная газ. Веч. вып. 1926. 22 дек.). [↑](#endnote-ref-10)
16. Нельзя смешивать символизм приемов с мистическим символизмом, как то делает проф. Коган. В данном случае мы имеем *реалистический* символ. [↑](#footnote-ref-8)
17. Метод обратный методу перемонтажа «Леса». Там обнажение динамического стержня от бытовых наростов. Здесь облечение бытовой плотью строгой классической схемы и усложнение простых сценических положений. [↑](#footnote-ref-9)
18. Введен целый ряд новых комических моментов. Например, реплика Земляники (из первоначальной редакции): «Вознесу мужа праведна, сказал Бог — этакой свинье всегда лезет в рот счастье» (произносится Зайчиковым [Зайчиков Василий Федорович (1888 – 1947), актер ТИМа. — *Ред*.] без пары: «сказал Бог этакой свинье»). [↑](#footnote-ref-10)
19. {72} Гвоздев Алексей Александрович (1887 – 1939) — литературовед, театровед, театральный критик. Председатель разряда истории и теории театра в ГИИИ, член президиума Института. Основоположник театроведения как науки и глава школы Гвоздева. Темы исследовательской деятельности: иконография и история европейского театра, западноевропейская литература и драматургия, оперно-балетные постановки эпохи Возрождения и Франции XVI и XVII вв., теория театра, современный театр и театр Мейерхольда. Гвоздев выпустил один и в соавторстве фундаментальные труды: «Из истории театра и драмы» (1923), «Очерки по истории европейского театра» (1923), «Итоги и задачи научной истории театра» (1924), «О смене театральных систем» (1926), «Старинный спектакль в России. XVII и XVIII века» (1928), «История советского театра. Т. 1» (1933); готовил издания «Крепостной театр в России», «Театр и празднества в Италии эпохи Возрождения», «Книга для чтения по истории западноевропейского театра», «История европейского театра. Эпоха феодализма». Автор исследования «Театр имени Мейерхольда» (1920 – 1926).

Гвоздев был инициатором создания сборника, посвященного «Ревизору» Мейерхольда. В ленинградской «Красной газете» опубликовал серию статей вслед работе ТИМа над спектаклем — отзывы на репетицию спектакля (16 октября), генеральную репетицию (10 декабря) и премьеру (14 декабря). В «Жизни искусства» (1927. № 1. С. 9 – 10) появилась статья Гвоздева «Музыкальная пантомима в “Ревизоре”».

Доклад А. А. Гвоздева, произнесенный в РИИИ 20 декабря 1926 г., значительно отличается от статьи «Ревизия “Ревизора”». Фрагменты этого выступления, впервые публикуемые в комментариях к статье, развивают некоторые ее положения. Авторская машинопись доклада сохранилась в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. [↑](#endnote-ref-11)
20. С. А. Венгеров в этюде «Гоголь совершенно не знал русской жизни» ставит под сомнение концепцию о Гоголе-реалисте, {73} копировавшем действительность. По его утверждению, реальное знакомство писателя с русской провинцией было кратким и незначительным (см.: *Венгеров С. А*. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 117 – 142). [↑](#endnote-ref-12)
21. Обвинение, предъявляемое режиссеру противниками спектакля, не оценившими переключения «Ревизора» в трагикомический план новой драмы (см.: Известия. 1926. 10 дек.). Демьян Бедный, обращаясь к режиссеру, восклицал: «Смех, гоголевский смех убил ты наповал!» [↑](#endnote-ref-13)
22. В докладе 20 декабря 1926 г. А. А. Гвоздев более подробно говорит о проблеме интерпретации классической драмы. «Надо ставить на дискуссию вопрос: что же это — варварство, уничтожение пятиактной комедии или осмысленный акт? Я позволю сказать, что пятиактная комедия “Ревизор”, классический образец, созданный Гоголем, является формой произведения, которая существовала 100 лет назад, выработанная в иных классах общества, выработанная для иной публики, чем сейчас существует. Если мы поставим вопрос, обязаны ли мы сейчас писать комедии по гоголевскому типу, то ответ будет такой: нет, не обязаны. Далее. Обязаны ли мы ставить произведение, написанное 100 лет тому назад, также в пяти актах? Этот вопрос подлежит дискуссии. Почему комедия должна строиться так: экспозиция, завязка, кульминационный пункт, развязка? Это в школе мы учили, что на слове “фельдмаршал” — кульминационный пункт, перелом, действие начинает снижаться. Живет ли искусство наших дней этим элементарным, законным, классическим построением комедии? Искусство наших дней очень затруднено, ушло вперед, оно ищет новых форм, и прежде всего я укажу на то искусство, которое отошло от этого. Это искусство кино. Миллионы зрителей воспитаны на иных образцах построения драматического действия, чем в классической комедии. <…> Пресса протестовала против омоложения персонажей Гоголя. Протестовала против того, что действие из провинции перенесено в большой губернский город. Это сделано совершенно сознательно. Имеет ли на это право режиссер, {74} об этом мы, историки театра, отвечаем: да, имеет, потому что каждая эпоха по-своему истолковывает драматические произведения. Мы знаем, что каждая эпоха, каждый век по-своему переделывает текст Шекспира. Здесь мы, историки театра, стоим перед несомненно существующим фактом развития театрального искусства: постоянной перемены текста — интерпретации на сцене в духе той эпохи, которая ставит данное произведение, написанное, может быть, 100 лет назад» (Гвоздев А. А. Доклад в Государственном институте истории искусств о спектакле Театра имени Вс. Мейерхольда «Ревизор» и подготовительные материалы к докладу // Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 2 – 3). [↑](#endnote-ref-14)
23. К середине 1920‑х гг. движение левых театров угасает — советское государство более не заинтересовано в развитии театрального авангарда и предпочитает формы реалистического искусства. Гвоздев замечает эту перемену театрального климата, но еще не связывает ее с «давлением сверху». [↑](#endnote-ref-15)
24. Пельше Роберт Андреевич (1880 – 1955), литературовед и театральный критик. Гвоздев цитирует его статью «Репертуар и драматургия» (Новый зритель. 1926. № 51. С. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-16)
25. В докладе А. А. Гвоздев пояснял: «Мейерхольд в своей постановке ставит на очередь выработку новых методов постановки натуралистической реалистической драмы, и вся постановка “Ревизора” может быть характеризована как некая натуралистическая постановка, глубоко реалистическая. Все дело в том, как это сделать, как раскрыть эти куски быта, и тут начинается то, что действительно у Мейерхольда в этом спектакле является совершенно новым. Эти куски быта, они оформлены при помощи музыкального метода композиции, при помощи тех методов, которые известны в музыке. Может быть, мне трудно это развить и доказать, может быть, этот метод уже применяется и в кино? Мейерхольд попытался дать разрешение натуралистического театра в плане музыкального реализма. Здесь и находится, в сущности, тот центр, вокруг которого {75} должны быть сосредоточены все споры. Приемлемо это или нет? Прежде всего, этого не ожидали, а между тем, рассматривая развитие театра, историкам приходится сказать, что весь вопрос заключается здесь, в этом центре. Этот новый реализм раскрывает новые методы разработки натуралистической драмы» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 5). [↑](#endnote-ref-17)
26. Почти бессловесную роль Эстрюго в спектакле «Великодушный рогоносец» по Ф. Кроммелинку (1922) играл В. Зайчиков. Биомеханическому трио: И. Ильинский (Брюно), М. Бабанова (Стелла), Б. Зайчиков — Гвоздев посвятил статью «Иль-Ба-Зай». «“Иль-Ба-Зай”, — писал Гвоздев, — означает прежде всего, что актер Мейерхольда входит в определенную систему лиц, подчиняется неизвестной нам доселе композиции групп. <…> стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей» (см.: *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 36, 38). [↑](#endnote-ref-18)
27. Гвоздев ссылается на статью Луначарского «Кратко о “Ревизоре”» (Красная газета. Веч. вып. 1926. 15 дек.; см. также: Веч. Москва. 1926. 17 дек.). Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933), нарком просвещения, был горячим поклонником спектакля Мейерхольда, его поддержка остановила первую волну критики спектакля, исключительно недоброжелательной. Об этом см.: *Блюм В*. Дискуссия о «Ревизоре» // Жизнь искусства. 1927. № 4. С. 6; см. также: *Гарин Э*. С Мейерхольдом. С. 177 – 178; *Луначарский А. В*. «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // *Луначарский А. В*. О театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 393 – 407. [↑](#endnote-ref-19)
28. Роберт-Дьявол — герой одноименной оперы Дж. Мейербера, популярной на русской сцене 1830‑х гг. В 6‑м явлении {76} III действия «Ревизора» Хлестаков приписывает себе авторство этой оперы. [↑](#endnote-ref-20)
29. Объясняя прием, который он называл «переключением», в устной версии своего доклада А. А. Гвоздев более подробно анализировал эпизод «Лобзай меня»: «Мейерхольд дает развернуться целиком романтике 40‑х годов. Например, если А<нна> А<ндреевна> поет романс Глинки, то он поется целиком, романтическое настроение передается зрителю, но Мейерхольд обладает средством переключить это романтическое настроение в иронический тон, не дать любоваться им до конца, а установить критическое отношение. Итак А<нна> А<ндреевна> распевает романс Даргомыжского, между ней и Хлестаковым происходит любовная сцена, но капитан продолжает играть, и как это часто бывает с аккомпаниаторами, начинает напевать и, наконец, поворачивает к публике свою физиономию Роберта-Дьявола: “Лобзай меня”. Сразу все переключено в иронический тон. Это вносит в спектакль пронзительный оттенок иронии. Может быть, это недоступно широким массам зрителей, но он есть, этот оттенок, очень тонкий, в нем сказывается огромное мастерство» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 12). [↑](#endnote-ref-21)
30. Теперь эта фраза выпушена в связи с сокращением целого ряда других реплик в целях экономии времени, дабы уложить спектакль в обычные 4 часа — (от 8‑ми до 12‑ти веч.). Точно так же нарушена цельность основного замысла эпизода «Единорог», от которого сохранилась только вторая часть, присоединенная к эпизоду «Исполнена нежнейшею любовью». [↑](#footnote-ref-11)
31. В докладе Гвоздева находим дополнение: «Это совершенно как в греческой трагедии, иного сравнения у меня нет. В таком плане запевалы и хора разработано это шествие, потому что как только Хлестаков хочет закурить папиросу, он подходит к свече, и весь хор двигается за ним, тянется за барьером. Он с пьяными жестами начинает переходить налево, и чиновники за ним. Это замечательно сделано как в зрительном отношении… так и в слуховом, музыкальном отношении» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 9). [↑](#endnote-ref-22)
32. В устном выступлении А. А. Гвоздев подробнее анализировал драматургию этого эпизода: «Наконец, большое мастерство, не поддающееся пересказу, — это разработка хора в последнем акте в 14‑м эпизоде, когда празднуется обручение Хлестакова {77} с М<арией> А<нтоновной>. Вся площадка сплошь полна народом. Там подают большой стол и еще передают стулья, и все это умещается. Здесь замечательно разрешена массовая сцена, впечатление грандиозного бала на маленькой площадке. Очень интересно сделано, как в глубине показывается розовый трельяж. Мое внимание остановила одна фигура, которая не помещалась на этой площадке, ее прямо выпирало — это фигура барона. Здесь говорят о смешении стилей николаевской эпохи вроде русского барокко, и дом городничего предполагается в старых архитектурных мотивах, и здесь это очень хорошо умещается. Здесь замечательно разыгрывает хор, когда появляется почтмейстер с письмом, начинает читать, хор повторяет, все большее оживление, хор разыгрывает каждое слово, каждую реплику почтмейстера: “А Земляника — совершенная свинья в ермолке”, и хор повторяет “свинья”, “в ермолке”, и весь хор злорадствует, гогочет, смеется над городничим. Как применяется подмалевка, так и здесь — музыкальный фон, эта белая площадка, на которой М<ария> А<нтоновна> поет романс Глинки. И это меланхолическое пение создает фон, на котором вырастают это злорадство, злоба. Это хор чиновников» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 9 – 10). [↑](#endnote-ref-23)
33. В опубликованный текст Гвоздев не включил подробного описания этого эпизода, содержащего уникальные детали, которые до наших дней отсутствовали в театроведческой литературе. «В построении отдельных эпизодов мы наблюдаем переходы в иные тона. Например, сцена вранья идет под музыку “Жизни за царя”, идет рассказ Хлестакова о том, как графиня велела увезти его в карете (из сценической редакции). Действие развивается в одном плане, в одном темпе, но затем на словах “Юрий Милославский — мой”, а М<ария> А<нтоновна> замечает, что Загоскина, мать, подходит и щиплет М<арию> А<нтоновну>, она взвизгивает, и это дает сигнал к другому переходу. Хлестаков вскакивает на стол, кричит, потом падает на руки городничего. Он снова на диване обессиленный. Начинается {78} другая музыка, и тут начинает развертываться пантомима, которая является одним из средств воплощения этого музыкального реализма. Попробую, но очень трудно рассказать эту сцену. Но тут я должен упомянуть о том, что когда Хлестаков в первой часта говорит о своем житье в Петербурге, тут является такая фраза: “Ну как, брат Пушкин?” — “Так-то, братишка”. Вот когда он говорит “братишка”, на сцену является толстобрюшка, крепкая настойка, которой городничий спаивает. Хлестаков выпивает залпом, но тут видит, что творится что-то невероятное. Он вынимает платок и смотрит на Мишку, садится на диван, Мишка идет за ним, снова предлагает ему выпить. Хлестаков машет на него платком и убегает в другую сторону. Мишка тоже здесь, и он снова машет на него платком. Но когда видят, что он доходит до бешенства, от него убирают все бутылки, стаканы, и капитан подходит и садится между Хлестаковым и А<нной> А<ндреевной>, желая предупредить это буйство. В этот момент приходится реплика Хлестакова: “Свадьба Фигаро” — и на этом останавливается. Затем раздается медленный вальс и начинается развертывание реплик, которые идут следующим образом. А<нна> А<ндреевна> спрашивает “Я думаю, с каким там вкусом и великолепием даются балы”, и на это ответ такой пантомимой. Разыгрывается целая большая сцена — Хлестаков танцует с А<нной> А<ндреевной>. Хлестаков совершенно пьян, он идет за диван, поправляется, падает, слуги его толкают, ставят на ноги, он делает большой сложный реверанс А<нне> А<ндреевне>, чтобы пригласить ее. Падает снова: “Я всегда на балах”. Он ищет точку опоры, находит наконец опору в своей даме и начинает кружиться. Потом он не удерживается, снова падает и снова танцует. В это время идут его реплики о том, что там арбуз в 700 руб., суп из Парижа в кастрюле. И тут зритель видит, что это за петербургские балы» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 10 – 11). [↑](#endnote-ref-24)
34. А. А. Гвоздев объяснял необходимость музыковедческого подхода к режиссуре Мейерхольда, к спектаклю «Ревизор» и сложность такого подхода для театроведения: «Я должен оговориться, {79} что я считаю, что этот спектакль может быть правильно и точно оценен только музыкантом-специалистом, который обладает умением разбираться в симфониях, сюитах и понимает структуру музыкального произведения. Я не музыкант-специалист, и мне, может быть, будет трудно это сделать, я только могу наметить путь, а этот путь укажут музыканты Игорь Глебов (Борис <Владимирович Асафьев>). Я напомню о том факте, что всем известная сцена в “Лесе”, когда Петр и Аксюша ведут любовную беседу, которая сопровождается музыкой на гармони, она в театре Мейерхольда производила огромное впечатление, но только через два года после премьеры пришел музыкант Игорь Глебов и сказал, в чем секрет этой сцены. Секрет ее в симфоническом построении. И вот, вероятно, много времени спустя придут настоящие музыканты и раскроют, в чем секрет построения этого спектакля. Я сейчас этот секрет чувствую, но не могу в точности передать. Прошу извинить, если я буду недостаточно ясен, но театральная критика, научная критика переживает свой младенческий период, вырабатывает свои понятия, и не моя в этом вина, что у меня нет предшественников, по следам которых я мог бы идти» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 7 – 8). [↑](#endnote-ref-25)
35. В докладе А. А. Гвоздева эта идея рассматривалась подробнее; негативная оценка спектакля критиками, увидевшими его на просмотре, получила определенное объяснение. «Здесь перед нами почти научный метод построения спектакля на точном учете времени. Такая работа, которая для театра необычна. На общественном просмотре перед спектаклем вышел сотрудник Мейерхольда Коренев (в машинописи опечатка: “Корелов”) и сказал, что театр извиняется, если некоторые эпизоды будут идти не 20 минут, а 22. В публике раздался смех — что такое две минуты. А если это не понять, не понять и весь спектакль. Здесь дело обстоит так же, как в какой-нибудь симфонии, темп которой нельзя ни замедлить, ни ускорить. Но должен сказать, что как раз это несчастье и случилось с актерами на общественном просмотре. Не находя отклика в публике, {80} актеры потеряли темп, и в театре бросили хронометрировать. Спектакль погибал, затягивался до 2‑х часов ночи. Потом все это было выпрямлено, и на третьем-четвертом исполнении, на котором нам привилось быть, спектакль сопровождался вызовами. Но вся пресса была на общественном просмотре, и отсюда объясняется отчасти то озлобленное настроение. Правда, это первое представление чрезвычайно утомило зрителей, но мы знаем такие случаи у Мейерхольда всегда. Когда он показывал здесь “Д. Е.” на генеральной репетиции, казалось — почти провал, а через два‑три дня вырос замечательный спектакль» (Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, оп. 1, ед. хр. 30, с. 6 – 7). [↑](#endnote-ref-26)
36. Маслацов Владимир Александрович (1897 – 1938), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-27)
37. Мологин (Мочульский) Николай Константинович (1892 – 1951), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-28)
38. Козиков Стефан Васильевич (1897 – 1943), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-29)
39. Кельберер Алексей Викторович (1898 – 1963), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-30)
40. Бабанова Мария Ивановна (1900 – 1983), народная артистка СССР (1954). Начала сценическую деятельность в Театре РСФСР‑1. Актриса ТИМа до 1927 г. Марья Антоновна была ее последней ролью в этом театре. Гвоздев преподнес актрисе экземпляр настоящего сборника с дарственной надписью: «Марии Ивановне Бабановой. На память о спектакле 24 января 27 г. в Ленинграде, когда ленинградские зрители восторженно приветствовали чудесную актрису Бабанову. О подлинном драматическом даровании давно уже им сказал А. Гвоздев. 25.1.27». [↑](#endnote-ref-31)
41. Старковский Петр Иванович (1884 – 1964), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-32)
42. Карабанов Нил Владимирович (1888 – 1960), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-33)
43. Логинов Андрей Васильевич (1877 – 1943), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-34)
44. {81} Назаренко Яков Антонович (1893 – 1985) — критик, литературовед. [↑](#endnote-ref-35)
45. Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941) — режиссер, театральный критик, педагог. Вел класс комедии *дель арте* в Студии на Бородинской с 1913 по 1916 г. и сотрудничал в мейерхольдовском журнале «Любовь к двум апельсинам». Соавтор Мейерхольда по пьесе «Игроки Венеции» и дивертисменту «Любовь к трем апельсинам» по сказке Гоцци, соавтор Мейерхольда по переводу пьес. В мае 1920 г. стал сотрудником Государственного института истории искусств по кафедре истории нового театра, впоследствии ученый секретарь разряда истории театра. Область научных интересов: театр Мольера, комедия *дель арте*, французский театр XIX в. (А. Антуан, П. Фор, О.‑М. Люнье-По), теория театра и театральные течения XX в., основы режиссуры. После революции 1917 г. служил режиссером в ленинградских театрах (Театр народной комедии, Театр новой драмы, БДТ, Академический театр драмы (Пушкинский), Молодой театр, Малый оперный театр). Преподавал в Ленинградском институте сценических искусств и Ленинградском театральном институте. [↑](#endnote-ref-36)
46. Фадеев Сергей Семенович (1902 – 1949), актер ТИМа. [↑](#endnote-ref-37)
47. Приложенные к настоящей статье чертежи и рисунки сделаны по памяти, а потому на абсолютную точность претендовать не могут *(Э. К)*. [↑](#footnote-ref-12)
48. Каплан Эммануил Иосифович (1895 – 1961) — артист и режиссер оперы, педагог. Оставил подробный анализ музыкальной организации спектакля (*Каплан Э. И*. «Партитура» спектакля «Ревизор» // Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969). [↑](#endnote-ref-38)
49. *Белый Андрей*. Гоголь и Мейерхольд // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 10. [↑](#footnote-ref-13)
50. *Белый Андрей*. Гоголь и Мейерхольд. С. 29. [↑](#footnote-ref-14)
51. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-15)
52. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-16)
53. *Марков П. А*. Три книги о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда // *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 494. [↑](#footnote-ref-17)
54. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 11. [↑](#footnote-ref-18)
55. *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 183. [↑](#footnote-ref-19)
56. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-20)
57. Там же. С. 29, 40. [↑](#footnote-ref-21)
58. *Шкловский В*. Искусство как прием // *Шкловский В*. Гамбургский счет. М., 1990. С. 60. [↑](#footnote-ref-22)
59. См.: *Тынянов Ю. Н*. О литературной эволюции // *Тынянов Ю. Н*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. [↑](#footnote-ref-23)
60. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 46. [↑](#footnote-ref-24)
61. Там же. С. 29. [↑](#footnote-ref-25)
62. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-26)
63. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2 С. 110. [↑](#footnote-ref-27)
64. Там же. С. 141. [↑](#footnote-ref-28)
65. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-29)
66. *Гвоздев А*. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926. Вып. 1. С. 9. [↑](#footnote-ref-30)
67. *Momus*. Новый текст «Ревизора» // Новый зритель. 1926. № 51. С. 7. [↑](#footnote-ref-31)
68. *Фаина Л*. Диспут о «Ревизоре» // Программы государственных академических театров. 1926. № 65 – 66. С. 17. [↑](#footnote-ref-32)
69. *Дрейден Сим*. «Ревизор» в театре Мейерхольда // Ленингр. правда. 1926. 14 дек. [↑](#footnote-ref-33)
70. *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». М.‑Л., 1927. С. 80. [↑](#footnote-ref-34)
71. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
72. Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 38. [↑](#footnote-ref-36)
73. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 42. [↑](#footnote-ref-37)
74. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 78. 90. [↑](#footnote-ref-38)
75. *Дубовский В*. «Ревизор» в театре Мейерхольда // Правда. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-39)
76. См.: *Гроссман Л. П*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 47. [↑](#footnote-ref-40)
77. См.: *Загорский М*. «Ревизор» в театре Мейерхольда // Программы государственных академических театров. 1926. № 64. С. 8. [↑](#footnote-ref-41)
78. См.: *Левидов* *Мих*. Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда) // Веч. Москва. 1926. 13 дек. [↑](#footnote-ref-42)
79. См.: *Рейх Б*. «Ревизор» у Мейерхольда // На литературном посту. 1927. № 1. С. 65. [↑](#footnote-ref-43)
80. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 44. [↑](#footnote-ref-44)
81. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 65. [↑](#footnote-ref-45)
82. *Романовский М*. «Ревизор» в постановке Мейерхольда // Харьковский пролетарий. 1927. 14 июля. [↑](#footnote-ref-46)
83. См.: *Кугель А*. В защиту // Жизнь искусства. 1927. № 4. С. 5. [↑](#footnote-ref-47)
84. *Бескин Э*. «Ревизор» Мейерхольда // Веч. Москва. 1926. 11 дек. [↑](#footnote-ref-48)
85. См.: *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». С. 50. [↑](#footnote-ref-49)
86. *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 337. [↑](#footnote-ref-50)
87. См.: *Гроссман Л. П*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 45. [↑](#footnote-ref-51)
88. См.: *Волькенштейн В*. «Ревизор» Мейерхольда // Известия. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-52)
89. *Стриндберг А*. Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы. М., 1997. С. 427. [↑](#footnote-ref-53)
90. *Левидов Мих*. Пропала веревочка! («Ревизор» у Мейерхольда) // Веч. Москва. 1926. 13 дек. [↑](#footnote-ref-54)
91. См.: *Загорский М*. «Ревизор» в театре Мейерхольда // Программы государственных академических театров. 1927. № 64. С. 8. [↑](#footnote-ref-55)
92. См.: Мейерхольд репетирует. Т. 1. С 46, 87. [↑](#footnote-ref-56)
93. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 71. [↑](#footnote-ref-57)
94. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 145. [↑](#footnote-ref-58)
95. См.: Там же. С. 132. [↑](#footnote-ref-59)
96. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 51. [↑](#footnote-ref-60)
97. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-61)
98. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. М., 1922. С. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-62)
99. *Тынянов Ю. Н*. Литературный факт // *Тынянов Ю. Н*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 259. [↑](#footnote-ref-63)
100. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 125. [↑](#footnote-ref-64)
101. *Шопенгауэр А*. Мир как воля и представление. СПб., 1891. Т. 1. С. 261. [↑](#footnote-ref-65)
102. *Сологуб Ф*. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 187. [↑](#footnote-ref-66)
103. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 60. [↑](#footnote-ref-67)
104. Там же. С. 61. [↑](#footnote-ref-68)
105. *Сологуб Ф*. Театр одной воли. С. 196. [↑](#footnote-ref-69)
106. См.: *Арватов Б*. Театр как производство // О театре. Тверь, 1922. С. 118. [↑](#footnote-ref-70)
107. Цит. по: *Слонимский А. Л*. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. С. 7. [↑](#footnote-ref-71)
108. Там же. С. 64 – 65. [↑](#footnote-ref-72)
109. *Слонимский А. Л*. Техника комического у Гоголя. С. 25. [↑](#footnote-ref-73)
110. Там же. С. 65. [↑](#footnote-ref-74)
111. См.: *Гарин Э*. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 163. [↑](#footnote-ref-75)
112. *Гроссман Л. П*. Трагедия-буфф: «Ревизор» в театре Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 42. [↑](#footnote-ref-76)
113. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 218. [↑](#footnote-ref-77)
114. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-78)
115. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 71. [↑](#footnote-ref-79)
116. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 35, л. 10. [↑](#footnote-ref-80)
117. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 87. [↑](#footnote-ref-81)
118. См.: *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». С. 49 – 51. [↑](#footnote-ref-82)
119. *Гоголь Н. В*. Театральный разъезд // *Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. Т. 4. С. 229. [↑](#footnote-ref-83)
120. См.: *Костелянец Б. О*. Драма и действие. Лекции по теории драмы. СПб., 1994. Вып. 2. С. 100 – 110. [↑](#footnote-ref-84)
121. *Иванов Вяч*. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. Сб. 1. [↑](#footnote-ref-85)
122. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 140. [↑](#footnote-ref-86)
123. *Гоголь Н. В*. Развязка «Ревизора» // *Гоголь Н. В*. Т. 4. С. 365. [↑](#footnote-ref-87)
124. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-88)
125. Там же. [↑](#footnote-ref-89)
126. Там же. [↑](#footnote-ref-90)
127. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 137. [↑](#footnote-ref-91)
128. Там же. С. 119. [↑](#footnote-ref-92)
129. Там же. С. 133. [↑](#footnote-ref-93)
130. Там же. С. 141. [↑](#footnote-ref-94)
131. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-95)
132. *Громов П. П*. Поэтический театр Александра Блока // Александр Блок. Театр. Л., 1981. С. 29. [↑](#footnote-ref-96)
133. *Гарин Э*. С Мейерхольдом. С. 167. [↑](#footnote-ref-97)
134. О. Миртов (О. Э. Котылева) — В. Э. Мейерхольду. 24 января 1927 года // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 262. [↑](#footnote-ref-98)
135. Итоги дискуссии о «Ревизоре» в ТИМе // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 2. [↑](#footnote-ref-99)
136. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 119. [↑](#footnote-ref-100)
137. *Гарин Э*. С Мейерхольдом. С. 127. [↑](#footnote-ref-101)
138. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 119. [↑](#footnote-ref-102)
139. Там же. С. 136. [↑](#footnote-ref-103)
140. См.: *Гарин Э*. С Мейерхольдом. С. 162. [↑](#footnote-ref-104)
141. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 117 – 118. [↑](#footnote-ref-105)
142. Там же. Т. 1. С. 136. [↑](#footnote-ref-106)
143. *Кракаузр З*. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 89. [↑](#footnote-ref-107)
144. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 64. [↑](#footnote-ref-108)
145. Об этом: Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 148. [↑](#footnote-ref-109)
146. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
147. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
148. *Дрейден Сим*. «Ревизор» в театре Мейерхольда // Ленингр. правда. 1926. 14 дек. [↑](#footnote-ref-112)
149. *Волькенштейн В*. «Ревизор» Мейерхольда // Известия. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-113)
150. *Сутырин В*. В плену у новой буржуазии // Заря Востока. Тифлис. 1927. 22 мая. [↑](#footnote-ref-114)
151. См.: *Рейх Б*. «Ревизор» у Мейерхольда // На литературном посту. 1927. № 1. С. 66. [↑](#footnote-ref-115)
152. *Бескин Э*. «Ревизор» у Мейерхольда // Веч. Москва. 1926. 11 дек. [↑](#footnote-ref-116)
153. *Садко*. «Ревизор» — ни Гоголя, ни Мейерхольда // Программы государственных академических театров. 1926. № 65 – 66. С. 15. [↑](#footnote-ref-117)
154. *Волькенштейн В*. «Ревизор» у Мейерхольда // Известия. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-118)
155. *Слонимский А. Л*. Техника комического у Гоголя. С. 57. [↑](#footnote-ref-119)
156. Там же. С. 59. [↑](#footnote-ref-120)
157. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 131 – 132. [↑](#footnote-ref-121)
158. *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 94. [↑](#footnote-ref-122)
159. Там же. С. 98. [↑](#footnote-ref-123)
160. Там же. С. 94. [↑](#footnote-ref-124)
161. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 140. [↑](#footnote-ref-125)
162. *Смирит А*. Мольер — Мейерхольд — модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 51. [↑](#footnote-ref-126)
163. *Ряпосов А*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: Структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000. С. 24. [↑](#footnote-ref-127)
164. См.: *Слонимский А. Л*. Два Хлестакова // Жизнь искусства. 1927. № 4. С. 9. [↑](#footnote-ref-128)
165. *Гвоздев А*. На репетиции «Ревизора» у Мейерхольда // Красная газета. Веч. вып. 1926. 16 окт. [↑](#footnote-ref-129)
166. *Рейх Б*. «Ревизор» у Мейерхольда // На литературном посту. 1927. № 1. С. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-130)
167. Об этом: *Громов П. П*. Ансамбль и стиль спектакля // *Громов П. П*. Герои и время. Л., 1961. С. 274. [↑](#footnote-ref-131)
168. Там же. [↑](#footnote-ref-132)
169. См.: *Костелянец Б. О*. Два лика империи: Устрашение и безответственность // *Костелянец Б. О*. Мир поэзии драматической. Л., 1992. [↑](#footnote-ref-133)
170. См.: *Купреянова Е. Н*. Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор» // Русская литература. 1979. № 4. [↑](#footnote-ref-134)
171. См.: Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 73, 85. [↑](#footnote-ref-135)
172. *Гоголь Н. В*. Ревизор // *Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. Т. 4. С 12 – 13 (в дальнейшем страницы указываются в тексте). [↑](#footnote-ref-136)
173. См.: РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 38, л. 29. [↑](#footnote-ref-137)
174. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 45 – 46. [↑](#footnote-ref-138)
175. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-139)
176. См.: Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-140)
177. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 80, 82. [↑](#footnote-ref-141)
178. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 33, л. 146 – 147. [↑](#footnote-ref-142)
179. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-143)
180. *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 42. [↑](#footnote-ref-144)
181. *Слонимский А. Л*. «Ревизор» // Жизнь искусства. 1927. № 38. С. 7. [↑](#footnote-ref-145)
182. *Станкевич Ал*. «Ревизор» у Мейерхольда // Вечернее радио. Харьков. 1927. 15 июля. [↑](#footnote-ref-146)
183. Там же. [↑](#footnote-ref-147)
184. *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 336. [↑](#footnote-ref-148)
185. Там же. [↑](#footnote-ref-149)
186. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 43. [↑](#footnote-ref-150)
187. См.: *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». С. 60. [↑](#footnote-ref-151)
188. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 43. [↑](#footnote-ref-152)
189. См.: *Романовский М*. «Ревизор» в постановке Мейерхольда // Харьковский пролетарий. 1927. 14 июля. [↑](#footnote-ref-153)
190. *Слонимский А*. «Ревизор». С. 7. [↑](#footnote-ref-154)
191. *Станкевич Ал*. «Ревизор» у Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-155)
192. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-156)
193. См.: *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 67. [↑](#footnote-ref-157)
194. *Песочинский Н*. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 211. [↑](#footnote-ref-158)
195. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 68. [↑](#footnote-ref-159)
196. Цит. по: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 68. [↑](#footnote-ref-160)
197. Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 101. [↑](#footnote-ref-161)
198. См.: Там же. С. 42. [↑](#footnote-ref-162)
199. См.: Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-163)
200. *Homo novus*. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 62. [↑](#footnote-ref-164)
201. *Гвоздев А. А*. Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 121. [↑](#footnote-ref-165)
202. *Гвоздев А. А*. Итоги и задачи научной истории театра. С. 85. [↑](#footnote-ref-166)
203. См.: *Гвоздев А*. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926. [↑](#footnote-ref-167)
204. Современное театроведение подтверждает такую логику. Г. В. Титова подробно рассматривает развитие концепции пространства в театре 1910 – 20‑х гг. как существо формирования режиссерских методов Мейерхольда, (см.: *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 122 – 228). [↑](#footnote-ref-168)
205. См.: *Жирмунский В*. Поэзия как искусство слова // Жизнь искусства. 1920. № 607. [↑](#footnote-ref-169)
206. *Шкловский В*. Кинематограф как искусство // Жизнь искусства. 1919. № 139 – 140. [↑](#footnote-ref-170)
207. *Шкловский В*. 15 порций Городничихи // Красная газета. Веч. вып. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-171)
208. См.: Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1919. [↑](#footnote-ref-172)
209. Макс Герман (1865 – 1942) — театровед; впервые сформировал и обосновал театроведение как университетскую, академическую дисциплину. Создатель Театроведческого института в берлинском Университете им. Гумбольдта. Учился в Берлине, преподавал с 1919 г., получил звание профессора в 1930 г. Редактор «Театроведческих записок» с 1925 г. Погиб в фашистском концлагере.

Основные труды М. Германа: «Ярмарочные, празднества в Плундерсвайлерне» (1900); «Исследования по истории немецкого театра средневековья и Возрождения» (1914, переиздание 1955); «Театр Ганса Закса» (2 части, 1923 и 1924); «Возникновение профессионального актерского искусства» (1962, подготовлена к печати Рут Мёбиус по материалам М. Германа). [↑](#footnote-ref-173)
210. См.: *Гвоздев А. А*. Итоги и задачи научной истории театра. [↑](#footnote-ref-174)
211. *Гвоздев А. А*. Театр // Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. Изд. 7. [1929]. Т. 41. Ч. 7. С. 153 – 187. [↑](#footnote-ref-175)
212. *Мокульский С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. Л.‑М., 1926. Сб. 1. С. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-176)
213. См., например: *Соловьев Вл*. Тезисы к постановке «Леса» // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 7. [↑](#footnote-ref-177)
214. См.: *Слонимский А*. «Лес». Опыт анализа спектакля // Театральный Октябрь. Л.‑М., 1926. Сборник 1. С. 68 – 71; *Слонимский А*. Два Хлестакова // Жизнь искусства. 1927. № 4. [↑](#footnote-ref-178)
215. См.: *Пиотровский А*. Кинофикация театра // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 4. [↑](#footnote-ref-179)
216. *Пиотровский А*. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. 1927. № 35. С 7. [↑](#footnote-ref-180)
217. См.: *Шнейдерман И*. Алексей Александрович Гвоздев // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987; *Стахорский С*. Комментарии; Краткие биографические справки // Из истории советской науки о театре. 20‑е годы. М., 1988; *Золотницкий Д*. Вечные спутники (А. А. Гвоздев и В. Э. Мейерхольд) // Вопросы театроведения. СПб., 1991. [↑](#footnote-ref-181)
218. Письмо В. Э. Мейерхольда А. А. Гвоздеву. 17 сентября 1924 г. // Кабинет рукописей РИИИ, ф. 31, ед. хр. 306. [↑](#footnote-ref-182)
219. Например, в 1923 г. были завершены следующие рукописи: «Очерки по истории европейского театра» («Античный театр» А. И. Пиотровского, «Средневековый театр» С. К. Боянуса, «Возникновение едены и театрального здания нового времени» и «Оперно-балетные постановки во Франции в XVI – XVII вв.» А. А. Гвоздева, «Итальянская комедия» К. М. Миклашевского, «Лопе де Вега и его сотрудники» Л. К. Петрова, «Староиспанская сцена» и «Староанглийский театр» А. А. Смирнова, «Классический театр во Франции: Корнель и Расин» Б. А. Кржевского, «Театр Мольера» В. Н. Соловьева); сборник «Старинный театр в России XVII и XVIII вв.» («Театр в России 250 лет тому назад» и «К постановке изучения старинного театра в России» В. Н. Перетца; «Из истории театра в Твери в XVII в.» В. П. Адриановой-Перетц); «Русская пастораль XVII в. (“Беседы пастушеские” Симеона Полоцкого)» С. А. Щегловой; сборник статей «Старинный балет» (работы А. А. Гвоздева, С. К. Боянуса, В. Н. Соловьева, А. А. Шульц, И. Глебова [Б. Асафьева]); перевод «Писем о танце» Ж.‑Ж. Новерра с комментариями И. И. Соллертинского; перевод книг К. Гагемана «Игры народов» («Индия», «Япония», «Китай и Африка»). [↑](#footnote-ref-183)
220. *Бескин Э*. Пути и формы нового театра // Вестник Рабис. 1920. № 2 – 3. С 14. [↑](#footnote-ref-184)
221. См., например: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 – 1938. М., 2000. [↑](#footnote-ref-185)
222. *Марков П. А*. Три книги о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда // *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 495. [↑](#footnote-ref-186)
223. *Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф*. Пути современного театра. М., 1926. С. 8, 19. [↑](#footnote-ref-187)
224. Там же. С. 3. [↑](#footnote-ref-188)
225. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-189)
226. *Плеханов Г. В*. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» // *Плеханов Г. В*. Искусство и литература. М., 1948. С. 207 – 208. [↑](#footnote-ref-190)
227. См. Рабочий и театр. 1930. № 7. С 1. 150. [↑](#footnote-ref-191)
228. Письмо В. Э. Мейерхольда А. А. Гвоздеву. 11 февр. 1925 г. // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 243 – 244. [↑](#footnote-ref-192)