**Гоголь и Мейерхольд**: Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП / Под. ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Никитинские субботники, 1927. 88 с.

*Андрей Белый*. Гоголь и Мейерхольд 9 [Читать](#_Toc221026517)

*Леонид Гроссман*. Трагедия-буфф «Ревизор» у Мейерхольда 39 [Читать](#_Toc221026518)

*Петр Зайцев*. «Ревизор» у Мейерхольда 55 [Читать](#_Toc221026519)

*Лев Лозовский*. Гоголь в Театре Мейерхольда 69 [Читать](#_Toc221026520)

*Всеволод Мейерхольд и М. М. Коренев*. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году. 76 [Читать](#_Toc221026521)

*Мих. Чехов*. Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда. 84 [Читать](#_Toc221026522)

# **{9}** *Андрей Белый*Гоголь и Мейерхольд

## I

Два месяца в Москве стоит крик: Мейерхольд нанес оскорбление Гоголю; специализировавшись на ломке текста, «народный артист» Республики подобрался к Гоголю, чтобы камня на камне не оставить на гоголевском творении; он поступил с особой злобою, точно он с Гоголем сводил счеты; не просто сломал пьесу Гоголя, а около полутора года ломал: со смыслом!

Гоголь смеялся здоровым смехом; Мейерхольд убил здоровый смех Гоголя; театр Гоголя столетия несли «на традициях» щиты театров; Мейерхольд разбил щиты, Гоголь — свалился и раскололся на тысячи кусков. Где восстановить Гоголя?

По-моему — перечитать Гоголя: пока что, — гоголевский текст не изорван Мейерхольдом.

Вместо этого в первых рецензиях о постановке — набат: безобразие! Следует-де Москвой, всей Москвой, вооружившись с ног до головы, двинуться на Мейерхольда; и Москва, не видавшая «Ревизора», волнуется: высосана кровь нашего национального гения; в среде, где не читают Гоголя, сонно передают вместе со сведениями о выигрышных билетах: «Мейерхольд исказил Гоголя». Барышня, придя на представление, ушла разочаровавшись: «Это же — Гоголь, а мне говорили»…

Как известно, во всякой столице есть любители пожарных зрелищ. Шум адекватен шуму, поднятому в Эпоху первой постановки «Ревизора», — с разницей, что он был шумом, поднятым за «русского человека», {10} которого оскорбил Гоголь; и Толстой-Американец публично высказался: «*Гоголь — враг России; его следует в кандалах отправить в Сибирь*». Во всем прочем — трогательное согласие; Мейерхольд мог бы пародировать слова Гоголя после первого представления «Ревизора»: «*Все против меня. Чиновники, пожилые и почтенные, кричат, что для меня нет ничего святого…; полицейские против меня; купцы против меня; литераторы против меня…» «Ну, если бы один, два ругали…, а то все, все»*. Вскоре он пишет Погодину: «Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне мои соотечественники». И это пишет Гоголь еще не «больной»: пишет в цветущую эпоху для его творчества, когда вынашивались образы «Мертвых душ». И уже — «тоска»; и ропот на «соотечественников», а не на одну «цензуру».

Наблюдая атмосферу зала на генеральной репетиции Мейерхольдовской постановки, — атмосферу, исходящую от «прессы», я так бы суммировал свои впечатления: «Недоумение было написано на лицах… Аплодисментов почти не было… По окончании… недоумение… переродилось в… негодование». Но я суммирую впечатление не своими словами: словами воспоминаний Анненкова о первом представлении «Ревизора».

Мы говорим себе, что мы не современники Гоголя; традиции театра выявили смысл театра Гоголя; а либеральная критика разъясняла нам, демократам, сатиру на правительственный строй; постановка «Ревизора» не вызывает сомнений; изображенные «мерзавцы» успокоительны для нас: не таковы мы.

Эпиграф к комедии с текста издания 1921 года не снят: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Непристойно звучит эпиграф в применении к нашему времени; мы ходим не в сюртуках, а в толстовках и френчах; у нас не «крива рожа». Оно, конечно: мерзавцы мерзавцами. Но вот что писал Гоголь: «Мне хотелось {11} попробовать, что скажет… русский человек, если его попотчуешь его же пошлостью… Эти ничтожные люди не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучшими… Тут… черты… приятелей, есть и твои»[[1]](#footnote-2).

«Неча пенять, коли рожа крива». Фраза не всецело отводима к режиму; Добчинский, Бобчинский, Коробочка и два Ивана не суть «чиновники»; и крылатый «гусак», опоганивший жизнь, есть, увы, «гусак», не зарезанный и нашим временем, а нарком по просвещению Луначарский, — так прямо и заявил на диспуте о «Ревизоре», что и дни социалистического строительства не сразу ликвидируют «скотину», которую каждый таскает в себе.

«Традиции» успокаивали нас отводом «скотины» к режиму, не показывая чего-то, способного и нас взорвать; не оттого ли мы их лелеем? Как Гоголь к ним относился?

«Из театра сделали мы игрушку», — пишет он в «Петербургских записках» в эпоху постановки «Ревизора», т. е. в эпоху, которую традиции относят к эпохе здоровья Гоголя (как увидим, он — болен уже: «традиции» уже уложили его). Об артистах первого представления — он говорит: «Главная роль пропала»… «Костюмировка… была… очень плоха»… «При постановке цены моим словам давали немного». «Меня не хотели слушать»[[2]](#footnote-3).

Согласно «традициям» пишет все это здоровый Гоголь: письмо датировано маем 1836 года; здоровый Гоголь — наш «гений»; его-то оберегаем мы от Мейерхольда и от него самого; и стало быть: следует попенять театрам, имеющим традицию не внимать авторам, — даже таким, как Гоголь. Все же: живой автор имеет некоторое право иметь некоторое мнение о своей пьесе; с мнением Гоголя театры не сочлись.

{12} Вот основа «славных традиций», оберегающих нас от Гоголя, а театр Гоголя от «здорового» Гоголя. У здорового Гоголя отняли «Ревизора», потом защищали его от Гоголя ссылкой на «болезнь» Гоголя; в этой ссылке есть нечто от спекуляций: педалировать на «болезнь», когда варварство учинено в эпоху «здоровья». Гоголь махнул рукой, пригрозивши впоследствии, что из его героев может высунуться его авторский «Нос»; утверждают, что этот «нос» — больной нос, сбежавший от владельца; напомним, что эпоха вынашивания рассказа «Нос», как и бред о «носах», о том, что их может отрезывать кто-то, — эпоха 1832 – 1836 годов. В эпоху эту пишет Гоголь пресатирически: «Как авторы могут брать подобные сюжеты» и прибавляет: «кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете»[[3]](#footnote-4). Например: происшествие с «Ревизором», в постановку которого не мог просунуться еще не «заболевший» Гоголь. И оттого постановка эта по Гоголю, выражаясь словами о «носе», — безносое, общее место: «Совершенно гладкое место!»[[4]](#footnote-5) Обиженный на театр Гоголь рекомендует следующую реформу: отдать театр в бесконтрольное распоряжение художнику сцены, т. е. по-нашему: режиссеру. «У нас», — говорит Гоголь, — «есть много… охотников прикомандироваться сбоку во всяком деле…». «Только истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видною… для актеров; один он может слышать… меру репетиций — каких производить, когда их прекратить… Он это сделает, он это исполнит, потому что он любит свое искусство». Так говорит Гоголь в письме «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», что в нашем сегодняшнем споре есть разговор об «односторонности» «славных традиций», {13} продолжающих резать «Нос» авторства у Гоголя. И хотя письмо обнимает «больной» период писателя, однако, по выражению Демьяна Бедного, в нем нет никаких мистических «как»; оно полно здоровыми мыслями о здоровом предмете, сложившимися в здоровый период. Это пишет «Здоровый» Гоголь из «больного» Гоголя, и пишет он: «Не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку».

Для Гоголя приклеишем сбоку был не только чиновник; таким был и «критик», пишущий на благонамеренные темы; о последнем Гоголь писал в заметке «О движении журнальной литературы», что этот критик — шут и невежа, оказывающий лицеприятие; заметка помечена 36 годом; писал Гоголь здоровый, а не больной, а следовательно, согласно традиции: писал Гоголь, защищающий себя, а не сжигающий себя. Что делать: Белинские суть единицы; Сенковских же сотни: так было, так будет. «Очистите театр от хлама» — взывает здоровый Гоголь.

Не славный трудами, с фиктивным мандатом от масс и правительствами выражению Гоголя, прикомандировавший себя к театру посредник должен быть изгнан художником сцены; тогда и «Мольер будет в новость». Это говорит Гоголь, — не я. Тогда и «Гоголь будет в новость». — Это уж я вторю Гоголю.

О русском театре говорят, что он теперь — первый в мире; и Гоголь, а не я, отдал бы этот театр художникам сцены: Станиславскому, Чехову, Мейерхольду; «только истинный актер может слышать жизнь, заключенную в пьесе». «Это — не так», — заключает «рецензент», и в жестах, исполненных страсти, в пятнадцать минут пишет рецензию в пятнадцати строках, смарывающую работу пятнадцати месяцев «художника» над «художником»; и — размножением своего вкусового суждения (о вкусах — не спорят) пятнадцатью пятнадцать раз ударяет ею по мозгу читателя, сосредоточенному на других темах жизни, а вовсе не на театре; так создается преступление {14} гипноза даже над непредубежденным сознанием; материалистическая наука не оспаривает подобных преступлений.

Ни о какой критике, ни о каком «подходе», социологическом или мистическом, речи не может быть; есть подход с «кондачка», штампуемого гипнозом: «Всем известно, что то-то и то-то; и так как из этого вытекает то-то и то-то, то — то-то и то-то». Вот логика этого гипноза; из «всеизвестности» чего-то следует пресловутое — то-то, или иллюзия доказанности; то-то — ширма или пошлое в каждом, что противится независимой работе художника; а «итак» — миф: образ «Итаки», воскресающий Гомерову Одиссею и одноглазых циклопов.

Правильно, товарищ-ширма? То-то. Если бы Гоголя посвятили мы в спор наш, еще не давая ему рецензий о «Ревизоре» (в рецензии Гоголь не верил), то он, даже не будучи на представлении, высказался быв духе своей идеологии: «Мейерхольду я верю», раз современность дала ему мандат на «артиста». Это говорю не я. — «Да, — возразили бы, — но артист дал по-новому вас». Гоголь ответил бы, что у художника сцены и заигранный «Мольер… будет в новость». Ссылку же на традиции он бы отверг: не они ли отрезали авторский нос?

После таких заявлений случился бы конфуз; будто «некто» получил «нечто».

Но и конфуз бы сумел обосновать Гоголь: «Нам бывает нужна… оплеуха»[[5]](#footnote-6).

При всем желании умалить авторский нос (в этом сходятся дружно «театры традиции» и критика) «Нос» высунуться должен. Остается решить вопрос: чей? Чтобы не быть голословным и в этом не повторять рецензий, остается предоставить слово Гоголю, забытому в споре; его защищают, а слова его спрятаны. Чтобы не возбуждать праздных толков, сделаю оговорку о праве моем {15} приводить Гоголя в целом; пиэтизм и мистика Гоголя справедливо осуждены; но деление механическое на период здоровья и период болезни не во всем имеет достаточные основания; и в Гоголе «больном» копошилась порою мысль; в здоровом Гоголе сидели потенциалы болезни; с известным тактом можно элиминировать отца Матвея в Гоголе; и тогда еще остается художник, не окончательно потерявший искусство. Выступаю же я не от идеологии Гоголя; и даже не от своих мыслей; а от Гоголя-художника в целом; от анализа его морфологии, его чисто-художественных приемов, от стилистически скомпонованного материала; и этот метод научен, а не один историко-литературный, зачастую ставящий точки над «и», когда «и» не оказывается, и стремящийся отвести под флагом «больного периода» проблеск отрезвленного взгляда. Будет говорит не «мистик», а лаборант словесной лаборатории. Считаю это необходимым высказать. И этим отвести ряд нападений впустую, чтобы уже и не отвечать на них.

## II

«Ревизор» лишь этап в диалектике художественной мысли Гоголя, оканчивающий Петербургский период; и — открывающий «Мертвые души» в миге, где начинается действие, — врывается Петербург; и в миге, где действие заканчивается, — персонажи окаменевают, как трупы.

Смех Гоголя никогда не был *только* веселым; к нему прибегал Гоголь избавиться от тоски; так показан быт Малороссии в оправе легенд: гонак и ведьмы поданы в бытовом оформлении; языковой стиль эпитетами, поданными в превосходной степени, а не только положительной, — гиперболически вытянут, натура образа: свинья; о ней говорится: «Свинья, прохаживавшаяся по двору с шестнадцатью поросятами, подняла вверх с испытующим видом свое рыло и хрюкнула громче обыкновенного». {16} Все у Гоголя «громче обыкновенного»: и «испытующий вид» и «шестнадцать поросят», числа, краски, звуки, — возведены в превосходную степень; сумма же всех превосходств вытягивает натуру в гиперболу «здорового смеха»; Гоголь говорит о смехе: как будто «два быка, поставленные друг против друга, замычали разом». Не оттого ли, что под смехом — припадок тоски? Что-то было истерическое в гиперболах Гоголя, когда и песня соловья — «блистательная» («Майская ночь»), и тела — «сваянные из облаков» («Майская Ночь»); а сад? «Ряды деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив». Быт натуральный дает вишню и сливу; гиперболой быт становится в «яхонтовом море». Творческий замысел Гоголя есть — гипербола; он хочет написать драму и говорит: «Облечь ее в месячную чудную ночь и в серебряное сиянье… Облить ее сверкающим потоком… и да исполнится она нестерпимого блеска».

Каков слог, такова и натура «натурализма» Гоголя. Гиперболична эпоха «здорового смеха», во время которой написано несколько веселых рассказов с гопаками и ведьмами; эпоха от 29 до 31 гг.

И уже — обрывается веселье: «Скучно на этом свете, господа». Следующая эпоха, в которой и смех — стон, период: от 32 до 36 года включительно; она закончена постановкою «Ревизора». Об этом периоде писал Гоголь: «Потребность развлекать себя невинными сценами кончилась» — «Нос», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» — спасибо за такой «смех»!

Петербург — главное действующее лицо этого периодами — постановочный фон «Ревизора», пронизывающий Хлестаковым до авансцены; в макете комедии фон подает Гоголь сам; и художник-режиссер должен использовать Гоголя-декоратора, т. е. Гоголя, поданного в превосходной степени с гиперболой красок, звуков, жестов и интонаций. Не краски, а — блески; не звуки, а — свисты; не интонации, а — инструменты; все — фортиссимо!

{19} У Островского, у Сухово-Кобылина нет гиперболизации; и МХАТ II правильно подает «Дело» без гипербол; а МХАТ I «превосходную» степень гоголевского макета превращает обратной положительную. Что говорит Гоголь о Петербурге?

«Забросило русскую столицу — на край света!» А подать сюда этот «край»! «Воздух продернут туманом», с нарисованными на тумане строениями[[6]](#footnote-7). «Не верьте этому Невскому проспекту… Все обман, все мечта, все не то, чем… кажется»[[7]](#footnote-8)

Подать — обман. Хлестакова, мечту о поручике городничихи и прочие атрибуты «мечты», которые не нужны при подаче Островского. Сам-то Гоголь мечты подает престранно: на Невском собачонки говорят… человеческим языком[[8]](#footnote-9). Ветер «дул со всех четырех сторон». «Вмиг надуло ему в горло жабу»[[9]](#footnote-10); в духе гоголевской гиперболы превратить болезнь в настоящую жабу и представить ее прыгающей в горло. Петербург Гоголя — «разбитной малый», «заложив руки в карман, летит на биржу»[[10]](#footnote-11). Среди «диких северных ночей и низкой бесцветности»[[11]](#footnote-12). И с ним петербуржец Хлестаков мечтает «пройтись козырем»[[12]](#footnote-13). Петербург и есть Хлестаков, берущий взятку с России: «Для Петербурга нужна Россия»[[13]](#footnote-14). Дерущий взятку с России — Николай I; он — Хлестаков номер два; и номер три — Хлестаков, Иван Александрович.

Надо дать Хлестакова олицетворением петербургской гиперболы: и — ничего, что Мейерхольд его наряжает в мундир. Гоголь рисует петербуржца весьма не вкусно: {20} спешит на биржу и наживается; коли он журналист, то — «“Не говорит о Канте… о благонамеренности”, гаерничает, сводит личные счеты, оказывает невежество, безвкусицу, мелочность»; так говорит Гоголь в статье «О движении журнальной литературы»; вот отчего и в газетах можно встретить известие «о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю»[[14]](#footnote-15).

Гоголь советует: «Меньше заглядывайтесь» на Невском проспекте[[15]](#footnote-16). Иначе увидите вместо носа «преглупое… — гладкое место»; «Не может быть, чтобы нос пропал сдуру»[[16]](#footnote-17). Даше — бред о носах: их запекают в тесто, а обиталище их — луна[[17]](#footnote-18). Самое время шалит: «Числа не помню. Месяца тоже не было», потому что мозг уже в Каспийском море, откуда приносится с ветром[[18]](#footnote-19). И это смех? «Боже, что они делают со мной! Они не внемлют, не слушают меня… Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней… Кони… несите меня с этого света»[[19]](#footnote-20).

Современный критик восклицает: «Нет, это… не вопль сумасшедшего». Это — вопль Гоголя, соглашающегося с ним: «Кошемары… давили мою душу»[[20]](#footnote-21); как сумасшедший, он рвется из Петербурга после представления «Ревизора»; он пишет Погодину: «Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне… мои соотечественники». «“Ревизор” сыгран — и у меня на душе так смутно… Никто не знает… моих страданий… я хотел бы убежать теперь, бог знает, куда».

Окончание «Записок сумасшедшего» и окончание Петербургского периода Гоголя заостряются в одном крике; кто тут кричит? здоровый или больной Гоголь? Согласно {21} принятым датам «болезнь» Гоголя не наступила, ибо он полн творческих замыслов, с чем и поздравляю «традиции» понимания Гоголя; по-моему, кричит Гоголь, сведенный с ума картиною петербургского морока сложенного из «Сфер» «Чиновника», «Обывателя» и «Петербургского журналиста». Человека свели с ума, попрекали болезнью, не дали спокойно умереть, а приставили к носу пиявку и обливали голову спиртом. Не смей так писать.

Потому-то и рассуждения о здоровом и больном Гоголе порою бывают весьма невкусны.

Тройка мчит Гоголя к «Мертвым душам», гонится Петербург Хлестаковым — за Гоголем; о Хлестакове он пишет, что это — фантасмагорическое лицо, которое, как лживый обман, унеслось вместе стройкою[[21]](#footnote-22). Хлестакова мы видели в незабываемом образе Чехова; ну, а фон, из которого вышел он? Где была показана гипербола этой жути, — до вздрога и до горячечной рубахи «Записок сумасшедшего»? Где бред и вопль на постановочном фоне театра Гоголя?

Я их не видел, не слышал.

Нет — видел, слышал: в постановке у Мейерхольда.

Гоголь несется к России, которую заслонил морок, — в воображении; и несется прочь от нее в действительности; он — оказывается за границей: «Мне нужно было… удаление от России, чтобы пребывать… в России»[[22]](#footnote-23): пребывать в звуке, в мотиве ее: «Русь! Русь! вижу тебя из моего… прекрасного далека… Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе? Почему… раздается немолчно… твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине… песня? Что зовет и рыдает и хватает за сердце? Русь! чего же ты хочешь от меня?»[[23]](#footnote-24) Зовет — будущее; и звук России — колокольчик тройки, о которой сказал Блок, {22} что звук этот: нарастающая, народная революция; она в Гоголе еще не мысль, до-мысль, музыка, которую безумно любил он: «Если и музыка нас оставит, что будет тогда»[[24]](#footnote-25)… В музыке языка видит он примиряющий смысл; правильно Мейерхольд настоял сцены Гоголя на музыке Глинки так как музыкой слов пронизал Гоголь образ «натуры».

Кроме мечты о России, была Россия; вот что говорит Гоголь о ней из «прекрасного далека»: «Нужно проездиться по России»[[25]](#footnote-26)… «Россия зовет сынов своих»; «Раздается крик ее душевной болезни»; «Все сливается в один потрясающий вопль»[[26]](#footnote-27); «Нельзя верить никому»; «ваши слова» все надают духом, как бы в ожидании чего-то неизбежного «… Справедливы; так оно… есть; так быть должно»[[27]](#footnote-28). «Открывается… путь; и этот путь — есть сама Россия». Гоголь зовет из России — в Россию; из прошлой — в будущую; но — на пути том катастрофа; точно в России… какие-то «Мертвые Души»[[28]](#footnote-29). «Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших»[[29]](#footnote-30).

Ждет суд, умерщвляющий все слепое и спящее; отображение его в замысле конца «Ревизора»: «Это окаменение, которое наводят слова… о… Ревизоре, который должен… истребить, стереть с лица земли… — все как-то необычайно страшно»[[30]](#footnote-31). Слова «истребить», «стереть» — соответствуют ли ревизии? Жандарм — меч грядущей России. А подлинный Ревизор — она.

«Так быть должно».

Оттого и «как-то необычайно страшно»; «страха» пред будущим хотел нагнать Гоголь, им пронизана градация {23} смехов Гоголя; здесь грохот смеха, здесь юмор сквозь слезы, здесь Гиппократова маска; и сквозь все, — жуть и жуть. Жути театр не пустил; и страху — не велел быть; «славные традиции» убоялись не только болезни; убоялись они и просто «жандарма»; появлялся актер — в гриме.

Гоголь настойчиво внушал: «Последнее… слово должно произвести электрическое потрясение». В «Предуведомлении» пытается он объяснить, как этого достигнуть; представлением он недоволен; потрясенье — не произведено; пьеса — без окончанья, без острого «Носа» Гоголя, как «*глупое, гладкое место*» на месте носа, дошла до нас.

В нарастании «*бреда*», в использовании всех попыток к «фортиссимо» (сарабанда, замена актеров мертвыми куклами, горячечная рубаха, свистки, плакат) Мейерхольд оказался ближе всех к заветному замыслу Гоголя уже одним тем, что «*электрического потрясенья*» искал в то время, как другие режиссеры не только не искали, но прямо бежали от мысли о потрясении.

«*Электрическое потрясенье*» — не осознанная рассудком Гоголя, им не названная, лишь учуянная революция: во всем ее огромном масштабе.

Тут критик почувствовал оскорбление и *революцию* назвал *мистикой*. Безответственна эта игра со словами; и порою прямо преступна, есть предел расширению смысла слов; одно дело, когда не усвоен термин и нет досуга пробежать по краткому учебнику истории мысли перед рецензией; тогда сиди, молчи, не пиши рецензий; другое дело, когда, не желая пополнить образование или сознательно оное скрывая, начинают употреблять слова в диаметрально противоположном значении; «мистика» совершенно точное и резко очерченное течение, имеющее в истории мысли отчетливую формулировку, и — течение очень узкое; основной признак ее — растворение здравого умай твердой памяти в экстазе; у одних мистиков утонченная лестница мыслей лишь средство к экстазу; другие отвергают {24} и самую мысль, как средство, не отрицая, например, чувственного опыта, как Роджер Бэкон, который в учении о внутреннем опыте — мистик, а в учении о внешнем — революционер науки; не мистики часто средневековые схоласты; не мистик и Фома Аквинский; идеалисты, материалисты, теологи: «мистика» узка и резко отграничена от других течений, если термин употреблять грамотно; в фантастике романтизма «мистика» расплывчата и не «мистична», человек может считать себя «мистиком»; и не быть им. Когда же называют «мистикой» прием складывать слово, канон стиля, — надо воскликнуть решительно: «Остановитесь! Мистика — про Фому, а вы про Ерему!» Тогда и *метафора* языка — мистика. Пушкин был метонимистом, и стало быть: он не мистик; Тютчев — *метафорист*, — катай, валяй — мистик. Однажды я слышал, будто в любви к весеннему листику проявляется мистика. Мистика листика — караул: грабят! Что сказали бы «мистики», если бы показали им найденных сотоварищей? Мистика Экхарта и мистика листика!

Мейерхольда поймал с поличным Демьян Бедный; Мейерхольд когда-то писал о «*мистическом реализме*». Я помню время; Мейерхольда тащили к себе тогдашние «*мистические анархисты*», которых символисты, с Брюсовым во главе, били за словосочетание, один из них потряс мир афористическим шедевром: «*Всякий поэт — мистический анархист, потому что, — как же иначе*!» Мейерхольд, занятый театром, мог иной раз машинально и повторить словосочетание, не углубляясь в его «*мистический*» смысл. А некто, собиравшийся зажечь море своим «как же иначе», скоро и сам бросил игру. Делоне в том, кто попал в «*мистики*», дело в том, что такое «*мистика*».

Бросим пустые хлопушки: «*мистика*», не «*мистика*»; расширяя «*мистику*», можно дойти до 15.000 курьеров, виноват, писателей-мистиков, и на этом сломать себе шею, оказавшись одним из этих 15.000, и {25} увидев «*мистику*» в углублении социальной значимости конца «*Ревизора*», выказать мистический страх перед символом революции.

В глухих подсознаниях народа она уже катилася, выкидывая то Пугачева, то Разина; не знали такой России; не знал ее Гоголь: «*Я болен незнанием, что такое нынешний русский человек*». Или: «*Мы… где-то… на проезжей дороге и дышит нам от России… занесенной вьюгою почтовой станцией, где видится… станционный смотритель с черственным ответом: “лошадей нет!”*»[[31]](#footnote-32).

Вот чувство Гоголя перед Россией, с которой совлечена музыка мечты; вот куда мчится Гоголь на тройке риторики: кони — галоп эпитетов, взятых гиперболически (все — «превосходная» степень); и — вдруг: столб, пограничная черта; и на ней — «Ревизор»!

Образы здесь — итог спрессования наблюдений, и — разрыв спрессованного в плакат всероссийский. «*Я не писал в смысле простой копии*»[[32]](#footnote-33), — признается Гоголь; это конструкция: «*душевный город*» плюс бытовой, равные городу-гиперболе: городу городков, или Санкт-Петербургу, где «ветхую Россию», обманутую самодержавием, ждет подлинный Ревизор. Корковый слой мозга Гоголя мог и не подозревать этого: образы варятся в подсознании; но анализ стиля выдает это; и выдаем мы, сотворцы и соработники Гоголя, перековывающие его образы сквозь наше время; перекованные, — они не ломаются; они — правы.

Вот — макет к постановке, вынутый нами из образов Гоголя; изображенный «*городок*», как точка пересечения петербургского, мишурного света и тьмы, его обстающей; такой городок — вкатная стенка, — фасет фона — стена — есть «*морок*», взрываемый двадцатью дверями, или — {26} сцена взяток у Мейерхольда; литая решетка, перегораживающая богоугодное заведение, или Россию, являет нам «*николаевку*» на плечах морока; морок решеткою отделен от всех: и он — Николай.

Мейерхольд выявил самой конструкцией сцены конструкцию гоголевских творений в их целом: «Гоголин» комедии «Ревизор»; и гиперболу сквозняков Невского проспекта с нечаянно залетевшею фразою: «*Пушка сама по себе, а единорог сам по себе*». И поручик Пирогов оказался у ног городничихи.

Вытянулся нос Гоголя, нами старательно убранный; Гоголь же грозился Россети: «*У меня… может высунуться вместо людей мой собственный нос*».

«*Ревизор*» — организованная оплеуха, чтобы открылась «*истина… века*»[[33]](#footnote-34), скажем «*века сего*», или — «*скотины*», в каждом из нас не до конца истребленной. Воротили носы от такого Гоголя, валя все на болезнь; «*пушка пушкою*»; единорог — единорогом; единорог — пиэтизм; но была и «*пушка*»; забыли, что кроме «*святоши*» был и бомбист в лохмотьях святоши; в иные века делались и юродивыми; — все же: говорили истину царям; «буржуа», в нас сидящий, поступает и хуже: говорит «товарищ». И — говорит неправду.

Мейерхольд вытянул «*нос*» Гоголя, ввел Гоголя в театральный «фабрикат»; и от этого мы обернулись в фабрикат Гоголя; бегаем по Москве и кричим о «*носе*» Мейерхольда, просунутом в Гоголя.

«*Товарищ*» Бобчинский, узнаю тебя!

## III

Гоголь глядел оком огромного живописца; один критик высказался, что это око видело всюду рубенсовские краски: фламандские тела в пышных тканях и в обстании {27} блеска предметов; в постановках ставилась ли проблема красок костюмов и декораций, писанных с красок и декораций самого Гоголя? Он же описывал комнаты, наряды, сюртуки, лица и пейзаж; где мы видали фрак «*Наваринского дыма*» был? Мы и «*брусничного фрака*» не видели, первого фрака Чичикова, а где «*цветочный каскад*» дам, озирающихся на — «какие зеркала и какие фарфоры»?

Видели тусклядь.

Гоголевский язык интонационен: «*Благозвучие не… пустое дело*», — говорит Гоголь: «*Под звуки Орфеевой лиры строились города*». Где был интонационный рельеф?

Мейерхольд дал краску Гоголя; семинарий по эпитетам Гоголя приятно расставлен в «блеске» предметов и тряпок; вылеплена звуковая метафора в дуэте матери с дочерью, в удивительной гнуси голоса Земляники, в смехе животом городничего, в «*ррр*» пристава, в пулемете слов унтер-офицерши.

Но где нам до осознания проблемы голосового рельефа с нашим абстрактным ухом.

Действующие лица «*Ревизора*» — концентрация пошлости общечеловеческой, а не только режима иль скобок времени; пошлость питают и лучшие люди, и мы; у Гоголя — не только карикатуры. Городничий — «*хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно*»; «его каждое слово значительно»; он — «*очерствел незаметно*». Так говорит Гоголь; мы же видели — лишь Держиморду, повышенного в чине, не того, в ком избичеван режим сверху до низу; и — «*сферы*» стало быть; нечто от «*вельможи*» есть в Городничем, хоть он моется… из ведра; таков он и есть у Мейерхольда.

Анна Андреевна «*провинциальная кокетка… воспитанная на романах*»; «*Четыре раза переодевается*»; так говорит Гоголь и прибавляет: «*Провинции… меня… удивили*» («Исповедь»); «*все живет…* {28} *в иностранных журналах*» там; и — прибавим… «*в журналах мод*»; Гоголь с особым смаком описывает наряды; модель дамского платья его, конечно же, «превосходная степень», как все: «*Кисеи были таких… модных цветов, каких даже нельзя было прибрать*» («М. Д.»); «*Головной убор держался только на одних ушах*»; «*длинные перчатки… оставляли обнаженными возбудительные места*». Я бы мог переполнить страницы подобного рода гиперболами; словом — «*дам целый цветочный водопад*», выражаясь словами Гоголя. «*Чичиков подымал только нос кверху да нюхал*»; это проделывал у Мейерхольда Добчинский в комнате, поданной по-гоголевски: «*Как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что и дохнуть на них страшно, как там лежит разбросанное платье, более похожее на воздух*» («Зап. Сум.»). Мы доселе его не видели; Мейерхольд его бросил; не «*вырисовывалось… павлинье перо*», как того просит Гоголь; у Мейерхольда появилось не только «*павлинье*», а — более — то перо: «Жар-птицы», а может, «*и того чище*», качавшееся над некой провинциальной уродиной; словом, — по словам Гоголя: «*Это не губерния, это… Париж*» («М. Д.»). Мейерхольд в точности следовал Гоголю, смотрел оком живописца-Гоголя на прически, цвета, кружева; и дал превосходную степень «*блеска*», и это не эстетизм, а — натурализм; копия с Гоголя. Отчего мы с карандашиком в руках не подчитали Гоголя прежде, чем винить Мейерхольда; он тут гоголист, а Гоголь — не эстет.

Райх играет провинциальную кокетку по Гоголю: «*Женщина — это такой предмет… просто и говорить нечего… Все эти излучинки, намеки… Одни глаза… один блеск их:… бархатный, сахарный… и жесткий, и томный…, в неге — так вот зацепит за сердце и поведет… по всей душе, как будто смычком*»… Райх играет так именно; играет по Гоголю; иным это не нравится: Гоголя что ли играть не по Гоголю? И {29} Бабанова и Райх играют чудесно; и чудесно смычок, зацепляющий за душу, сопровождает лейтмотив городничихи.

Лобзай меня, твои лобзанья
Мне слаще мирры и вина.

Мечта, о, даже о Париже, о *РР…распариже* показана; но и показан лабаз провинциального городка — сахарной головой, перевязанными тюками; и — еврейский оркестр налицо: уже не гиперболическая провинция, — самая настоящая; на фоне размножения офицеров способом почкования их в мечте кокетки «душок» городка пронизывает нас.

Мейерхольд внимал стилю Гоголя; его язык выразил в постановке, — впервые; здесь искусство уже не гоголиста: мастера сцены. За что пенять? Что не нравится нэпманам? Мейерхольда упрекали в потворстве и нэпманам и эстетам из «Мира искусства». Бьют и туда и сюда: надо — либо туда, либо сюда; либо потворствовал «*нэпу*», либо «*Миру искусства*»; первому до «*Мира искусства*» еще далеко… пока что; но он потворствовал Гоголю.

Гоголь не был доволен диапазоном своего «*Ревизора*». Он хотел размахнуться сатирой: «Владимир 3‑й степени»; но оставил намеренье по цензурным условиям, приняв решение выдумать сюжет, не способный обидеть даже квартального; вскоре он засел за «Ревизора». Но квартальный обиделся; за ним, к удивлению Гоголя, обиделись все. В результате же — бегство Гоголя заграницу. Надо было взять «*Ревизора*» на фоне Гоголя; просто; Колумбово яйцо разбил Мейерхольд; традиция видела жуть в «*Мертвых Душах*»; «*Ревизор*» отдан был смеху; Мейерхольд убрал перегородки; прямо поставил яйцо — разбив скорлупу, из которой в третье измеренье вставала огромная фигура Чехова-Хлестакова. Мейерхольд использовал прорыв фона «*комедии*»: «*Может… высунуться… мой нос*» и «*Над кем смеетесь*!»

{30} Когда Москвин-Городничий, протянутый за порог сцены, бросает в зрителя «*Над собой смеетесь*», — не жутко; слова обеззаражены *положительной* установкою «*быта*», не вытянутого за порог сцены к зрителю; и жест «*превосходной степени*» у Москвина пропадает; вся сцена должна выстрелить этой степенью: должна гиперболизироваться мгновенно вслед за словами. Вытянутый штрих не вытягивает суммы других, и — что-то рвется; «Нос» соскакивает в партер; и там умаляется; сцена видится плоским местом на месте «*носа*»: она остается без окончания.

«*Не может быть, чтобы нос пропал сдуру*?»

Увы, — пропал.

Оставались дыры в комедии: эпиграф о кривой роже да фраза: «*Над кем смеетесь*»; Мейерхольд засунул в них пальцы, рванул и — завесь традиции — пополам; щит треснул; дориносимый бюст Гоголя, может быть, разбился, как то почтение, которое уживается с «*наплевать*» к личности; в нарушенном почтении Выявилась любовь. И если бы вся постановка была лишь вскриком без достижения — «*у Гоголя ж все не так, как у вас*» — то и в таком случае она оправдалась бы.

Мейерхольд не хотел традиционного нравоучении Скабичевского, — на тему «*Гоголь и мирное обновление*»; он воззвал к диссертации, тема которой: «*Нужно проездиться по Гоголю*»; «*проездиться*» оком «*художника*» вообще, и в частности: художника сцены; Знаток, текстовед — не всегда смотрит таким оком, — а оком — цитаты и хронологического порядка; под текстовым примечанием; такое глядение порою уводит: в петит под текстом; журналист смотрит «*в общем и целом*», по роду обязанностей перепархивая с *Гоголя на Шекспира, с Шекспира на Бабеля, с Бабеля* на подоходный налог; круги тем его бесконечно шире художественных; соглашаюсь, — почтенней; он видит «круг кругов»; и оттого-то он видит в том круге иные круги — {31} зачастую абстрактными точками; не его вина это, если художественного феномена он порою не может увидеть: текстовед глядит в микроскоп; журналист в телескоп; а хронолог исследует кривую пульсации творческих ритмов, — не организм ритма; это все — почтенные, нужные дела; может — более нужные, чем наглядное созерцание организма художества; текстовед, журналист, глядя в книгу, видят — не фигу, но — первый — «клеточку» текстовой ткани; второй — точку вместо органики образа.

Кому отдан текст, — текст живой; и отвечает Гоголь: «*художнику*». Такой художник сидит во всяком, но он выявляет себя в ином подходе. Мы считаемся с мнением журналиста, текстолога, хронологиста, любить же художника, учимся на любви к нему художника же; если художник в художнике видит то, что хронологу, журналисту, текстологу подчас не видно, должны мы принять во внимание, как принимаем мы во внимание данные журналиста и данные текстоведа; у них свои кафедры есть; у них учатся; кафедра художника сцены есть сцена; в театр мы ходим учиться: не только иметь «свое мнение»; это мнение — самое важное; но оно не дается легко: приведу себя: мое мненье о Фете сложилось мне еще в 1898 году; о Лермонтове — в 1902; о Тютчеве — в 1904 г.: о Баратынском — в 1908: о Пушкине — лишь в 1910 году. Все эти годы внимательно перечитывал я поэтов; и мнение имел; но миг мнения *действительно своего* для меня — миг открытия; опыт конкретный, которого не забудешь никак; мне сорок шесть лет; я учусь; я знаю то, что я знаю, и знаю то, чего еще не знаю и что покрыто еще лесами, как неготовое здание; учиться у Мейерхольда не значит *своего мнения не иметь*, а значит: силиться непредвзятым оком вглядеться в показанное; к этому приглашал А. В. Луначарский; и эти слова его были тотчас же передернуты. Передергивать — не надо. А надо учиться видеть. Наукою вглядываться не владеем мы: наблюдение первый шаг к объяснению, а мы — {32} перепрыгиваем, чтобы сказать лишь «*в общем и целом*» от «*как известно*», которое мы считаем: «*Я думаю так*».

Я знаю, мои «*так думаю*» с места в карьер — чепуха; после первого увиденья «*Ревизора*» я был еще нем; через три лишь недели начал я приходить к своему мнению о пьесе, в которой развернут постановкою для меня ряд узнаний о Гоголе, которого всю жизнь я люблю и читаю; и оттого-то на генеральной репетиции, как и на всякой генеральной, я испытывал муку пустого молотобойства словесного, от этих «*я думаю*» и «*как известно*»; я стискивал зубы, потому что я знал, что и мое «*я думаю*» — фикция.

Этого-то критического подхода к вкусовым восприятиям и к гипнозу пустого и общего места хотел Гоголь-художник в его «*Над кем смеетесь*»; я то уж знаю, как часто я «*смеюсь над собой*»; хотелось бы, чтобы и критик первого представления восчувствовал хоть раз нечто от критики себя и от венца жизни Сократа: от «*знаю, что ничего не знаю*». Самоуверенность растет прямой пропорцией с нежеланием учиться; и обратной — к критике; несносна бывает самоуверенность в критике, в рецензенте; и в пяти строках можно выразить итог мысли выношенной; и — дать его популярно; пять строк — ответственней пяти печатных листов, ибо время написания их — пять минут; и, стало быть, здесь-то именно: ставка на совесть.

Мейерхольд говорит: «*Нужно проездиться по Гоголю*». А мы — повторяем обстановку первого представления «*Ревизора*», сразившую Гоголя, выколачивая «изм» за «измом» и греша в каждом из них неимением сведений «*Энциклопедического Словаря*».

Не имея пред собой образца постановки, кроме полного собрания сочинений Николая Гоголя, Мейерхольд вынужден экспериментировать не всегда удачно; это — новооткрытая студия к постановкам Гоголя, имеющая задание соединить часть с целым творений Гоголя; и {35} показать пространство России сумраком сцены, из которого выскакивает нестанционный смотритель с «“*черственным*”… Лошадей нет», а Держиморда и пристав; а быт городка, пункт пространства, — вкатная сценка, блеск бреда и духота тесноты, освещенной гиперболами прожекторов так, как этого хотел Гоголь: «*Мечется в глаза пестрота*», писал он о «*Мертвых Душах*»; гиперболу наряжает в шинель он, пуская по Невскому; «*Нос*» бродит там. Итак, Мейерхольд: гиперболу всего творчества Гоголя наряжает он в скелет постановки; в темноту обстания и в мороке разрыва сцены, откуда на сцену влетает целое из творений Петербургского периода Гоголя: шелест ассигнаций, сквознячок и «*чиновник*».

В символе триады — обстание, фон, сценка — весь Гоголь, соединяющий вкатную сценку быта, освещенную мороком фона на ночи России. Мне возражают, что будто бы это я сфантазировал, нет‑с, позвольте — я это увидел; а осознал лишь через месяц; и проехавшися по Гоголю, я увидел: «Да, так!»

Теперь мнение о постановке имею я.

На генеральной же репетиции я что-то невнятное лепетал в ответ вкусу: «Не нравится!» Увы — «нравилось» мне; но о вкусах не спорят.

Мрак России, показанный Мейерхольдом, обстание сценки в традиции античной драмы есть дух ее, ее хоровое начало, врывающееся кадрилью и разливающееся по Залу; оно охватывает зрителя, его вливая на сцену, смещая сцену со сцены в вакхическом дифирамбе. Этого хотел и Эсхил.

Ницше, знаток трагедии, видел образ ее в колоннаде на фоне тьмы; колоннада есть образ, иль «*дух Аполлона*», а мрак — «*дух Диониса*» в терминах Ницше; комедия образов Гоголя — сценка вкатная; трагедия — мрак; соединение того и другого выявило *трагикомедию*; в ней — *трагедию*; разрушивши ложноклассическую традицию, в Гоголе восстановил Мейерхольд — и античного {36} драматурга, который, по мнению Луначарского, ближе романтике драматургии недавнего времени в социальном каркасе; античное действо — театр масс, более чем театр XIX столетия; и оттого-то в такой установке, без механической приклейки «*Интернационала*» — вдруг нам просквозил «Ревизор» провалом и царской, и буржуазной России. В непроизвольном восстановлении начал античной трагедии и в покровеньи, как масками, кукольными телами героев, он выявил и античную маску с ее от ужаса оскаленным ртом «*электрического потрясенья*».

Этот лозунг — назад к античной трагедии, к ее хоровому началу в соединении с лозунгом — назад к Островскому Луначарского, соединение лозунгов вкатной сценки быта с обетанием хора, который есть зрители, — нам дается намек на еще недостигнутую трагедию нашего времени, потому что лозунги, «*назад*» — «*леса*» к «*вперед*» и — трамплины прыжка в будущее; новаторы, подлинные, совершают скачки от трамплина; упор ногою в него у Ницше — Эсхил, у Чехова — «*Гамлет*», у Мейерхольда — Гоголь, у Маркса — Гегель.

Хронический насморк тут именно обоняет «*мистику*»; Это от гипертрофии коркового слоя мозга, от абстракции, от «*в общем и целом*» журналистического кругозора, вынужденного порой круг художества сжимать в точку; «*художество*» варится в более глубоких слоях мозга; так говорю не я, а физиологическая наука; но корковый слой — не хочет «*натуры*» художества; она — мистика, как и всякое натуральное производство, вынашивание курицей яйца, которое все же — случается, а не декретируется головною абстракцией; если бы случилось яйцо в голове, появившись на свет через ухо, тогда бы натура была свободна от всякой мистики: мистики листика.

Способом этим явилась Паллада, из головы старинного «*бога*» Зевса с копьем и мечом, «*в общем и целом*», чтобы броситься тотчас же на природу яиц.

{37} И это — мистика.

«*Мистическим*» способом не следует подходить к произведению сознательной работы художника над художником; не будем развивать «*экстазов*» негодований, как и «*экстазов*» похвал; к обсуждению серьезности, исканий Мейерхольдовской студии, посвященной Гоголю, хочется призвать себя и других. И в этом смысле мне не на кого нападать; мое мнение не есть доказательство, а отправной пункт одного из возможных домыслов, а резкость тона — не резкость пафоса: афористический стиль, к которому прибегаешь невольно, когда не можешь дать диссертации; афоризм есть сжимание ряда мыслей в одну; и поэтому — образность, гиперболизм, превосходная степень. Это — стилевой прием и род писательской журналистики в отличие от рецензентской — тут именно рецензент стреляет абстракцией, которая у него всегда — квази-термин, квази-наука; писатель стреляет гиперболой образа; и попадается в том, что метафоры выражений берутся по прямому поводу; скажешь: «Раздражение ваше подобно минотавру». — «Позвольте: вы меня назвали быком?» Не вас. В этом писатель всегда попадается; когда нет досуга ему написать «*диссертацию*», она сжата в метафору, понимаемую в прямом смысле. Скажешь «*Нос*» Гоголя; и — услышишь: «Не хватайте Гоголя занос!» Ну, а уязвимая пята рецензента — та, что в то время как думает он, что пишет научно, «*констатируя мистику*», «*константой*» его оказывается нечто, не имеющее никакого отношения к математической механике, где понятия о «*константе*» наиболее, так сказать, «*константно*»; и «*мистика*» у него — не то, чем она является в словаре «*Брокгауза*»; не точными терминами точит мысль свою: точит точками слов.

Мои выпады, могущие оскорбить кого бы то ни было, несколько оправданы тем, что это выпады «*за*» против некоего «*против*»; утверждать, говорить «да» и от «да» своего нападать ближе к творчеству жизни, чем распылять {38} от неопределенного «*нет*» всякое «*да*». Впрочем Это последнее легче; ведь положительное мышление со времени Аристотеля — одна четверть силлогистических средств; другие три четверти — отрицания.

Отрицать легче.

# **{39}** *Леонид Гроссман*Трагедия-буфф«Ревизор» у Мейерхольда

## I

Девятое декабря 1926 г. останется в истории русского театра крупной и памятной датой. Премьера «Ревизора» у Мейерхольда, открывшая по всему фронту театральной критики линию вихревого огня, как бы намечает новый Этап в сценической интерпретации классиков. Спектакль, вызвавший столько яростных споров и уже разбивший зрителей и критиков на два враждующих стана, представляется, несомненно, одной из самых выдающихся постановок последних лет, от которой не отмахнуться ссылкой на канонический текст «Ревизора», искаженный дерзкими парадоксами новейшей режиссуры.

Почти вековая сценическая традиция бессмертной комедии впервые радикально нарушена, предпринят ряд смелых новаторских шагов, и в результате дан спектакль, вскрывающий перед нами новую сущность гоголевской драмы. Словно старинный текст комедии, запыленный и захватанный бесчисленными руками, неожиданно покрылся прозрачным лаком, под которым посвежели краски, выступили стертые контуры, и новой жизнию заиграла знакомая и примелькавшаяся картина.

Но как всякое смелое и демонстративное новаторство, «Ревизор» Мейерхольда вызывает в нас сложное и разноликое впечатление. Огромные и труднейшие задания постановщика, в громоздком и тонком процессе своего осуществления, приводили не только к ярким победам, но подчас и к частичным крушениям.

{40} Отсюда то многообразное и контрастное впечатление, какое оставляет в нас это изумительное зрелище: оно не только восхищает и радует, но одновременно мучительно волнует и остро тревожит, возбуждая большие вопросы и глубокие сомнения. В этом, быть может, подлинная значительность события, сумевшего снова поставить перед нами отстоявшийся столетний шедевр как живую и захватывающую художественную проблему.

Разберемся же в источниках многообразных впечатлений, вызванных этим историческим спектаклем, и попытаемся отдать себе отчет в порожденных им восхищениях, сомнениях и тревогах.

## II

Что такое «Ревизор» в постановке Мейерхольда? Многообразие компонентов спектакля укладывается в краткую формулу: трагедия-буфф.

Перед нами как бы новый сценический жанр, отважно сочетающий в напряженном синтезе единого театрального действа полярные начала драматургии — буффонаду и трагедию. Две богатейших стихии театральных возможностей, во всей их непримиримой контрастности, здесь схвачены в своих основных элементах и слиты в замкнутой форме блистательного и чеканного спектакля.

Едва ли приходится особенно отстаивать право на трактовку «Ревизора» как трагедии. Русская комедия вообще склонна приближаться к этой границе и подчас даже переходит ее. Можно утверждать, что вся трилогия Сухово-Кобылина представляет собою ряд комедий, переходящих в трагический фарс. Еще в большей степени это относится, конечно, к Гоголю — одному из самых трагических образов в русской литературе, о котором недаром сказано было Толстым: «наш Паскаль».

С такой же выразительностью отмечал в свое время Эту грань гоголевского творчества Вяземский: «он в {41} некотором отношении Гольбейн, и “Мертвые души” его сбиваются на пляску мертвецов. Это почти трагические карикатуры».

Но глубже всего это основное творческое начало Гоголя определил в своем знаменитом этюде В. В. Розанов, чье истолкование необходимо всемерно у читывать при оценке мейерхольдовской интерпретации. С замечательной прозорливостью автор «Легенды о великом инквизиторе» отметил «страшный недостаток в творчестве» Гоголя: неспособность его отразить внутренние движения человека.

«Свое главное произведение он назвал “Мертвые Души” и вне всяких намерений выразил в этом названии великую тайну своего творчества и, конечно, себя самого. Он был гениальный *живописец внешних форм* и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти *скульптурность*, что никто не заметил, *как за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их*… Вовсе не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее… Он сгорел в бессильной жажде прикоснуться к человеческой душе… Гениальный художник всю свою жизнь изображал человека и не мог изобразить его души. И он сказал нам, что этой души нет, и рисуя мертвые фигуры, делал это с таким искусством, что мы в самом деле на несколько десятилетий поверили, что было целое поколение ходячих мертвецов… Но он, виновник этого обмана, понес кару, которая для нас еще в будущем. Он умер жертвою недостатка своей природы, и образ аскета, жгущего свои сочинения, есть последний, который оставил он от всей странной, столь необыкновенной своей жизни. “Мне отмщение и Аз воздам” — как будто слышатся эти слова из-за треска камина, в который гениальный безумец бросает свою гениальную клевету на человеческую природу».

{42} Случайно или, может быть, намеренно, но Мейерхольд словно исходил из этого истолкования. Гениальная живопись внешних форм, скрывающая ужасающую душевную пустоту, — вот формула его постановки. С обычным увеличением и доведением до предельной остроты всех компонентов спектакля Мейерхольд заключает гоголевский текст в яркую, великолепную и почти торжественную форму. От пестрых тканей и лаковых киверов до щегольских тростей Хлестакова и персидской дыни городничихи — все здесь поражает своей красочностью, скульптурностью и блеском. Но весь этот узорный и почти экзотический реквизит протянут над зияющей пустотой. Этот сверкающий и крепкий панцирь ничего не облекает.

Контраст великолепных форм и омертвелого духа выявлен во всей полноте.

Три центральные фигуры несут бремя трагических судеб драмы. Прежде всего — огородничий, стоящий на герани сумасшествия и верными шагами идущий к безумию: растерянность, неуравновешенность и душевная надорванность придают его косной фигуре некоторую одухотворенность. В нем есть какая-то мучительная складка маниакальности, и беспрерывная борьба с навязчивой идеей как бы подготовляет взрыв гневного припадка в финале драмы.

Под знаком трагического выступает и Хлестаков. Он появляется на сцене, как персонаж гофмановской сказки, черный, длинный, в необычного фасона очках, с изломанными сухими ногами, жутким старинным цилиндром, пледом и тростью, словно погруженный в марево своих мучительных видений. Это фланер из «Невского проспекта», выходец из Петербурга Гоголя, из того особенного Петербурга, куда вот‑вот приедет учиться в Инженерном училище подросток Достоевский, чтоб начать здесь повесть о своем «Двойнике», о господине Голядкине.

{43} Недаром сам Гоголь говорит о Хлестакове: «это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой, бог знает, куда». И эта мучительная призрачность, эта воздушность и устремленность Хлестакова придают ему черты какой-то драматической фантастики, чего-то беспочвенного, ложного, ускользающего и неверного.

И, наконец, Анна Андреевна — превосходное достижение Мейерхольдовского спектакля в том же трагическом плане. Это российская мадам Бовари 30‑х годов, красивая, чувственная, тщеславная, мечтающая об иной изящной жизни, как отмечает сам Гоголь, «воспитанная вполовину на романах и альбомах». Артистке Зинаиде Райх удается создать замечательный образ, тонко разработанный с внешней стороны и глубоко вскрывающий особую «вечно-женственную» черту в образе городничихи.

Перед нами вскрывается самая сущность боваризма — неизбывная мечта об изящных людях и прекрасном быте среди ужасающих гротесков повседневности, среди медведей и свиных рыл. Намечается и характерный путь исхода из этой тусклой и пугающей будничности — головокружительный срыв в чувственный разгул. Ярким пламенем эротических ощущений еще возможно озарить свою судьбу и на мгновение опалить им бесцветный фон чудовищного антуража.

Но путь этот — неизбежное устремление к гибели. Так шествует по роману Флобера Эмма Бовари, так проплывает по сцене ТИМ’а, блистая плечами, расточая улыбки и взгляды, Анна Андреевна, пока она не падает, сраженная замертво, и не выносится, как погибшая, трагическая героиня, на высоко поднятых руках.

Эти углубления традиционных персонажей в сторону трагедии задуманы и выполнены с глубоким проникновением в сущность гоголевского искусства. И эпилог постановки — замена живых героев группой раскрашенных кукол — подчеркивает этот жуткий, безжизненный {44} характер всего изображенного быта. Перед нами не люди, а автоматы, марионетки, заводные куклы, мертвые души. Здесь как бы вскрывается основной нерв личной трагедии Гоголя как творца и художника, истлевающего «в бессильной жажде прикоснуться к человеческой душе». Блистательная живопись внешних форм при страшной внутренней опустошенности — вот зоркая формула гоголевского искусства, положенная в основу мейерхольдовской трактовки «Ревизора».

## III

Но этот поистине трагический распад дома Сквозник-Дмухановских не был бы воспринят зрителем в плане гоголевского замысла, если б основные ситуации пьесы не заострялись в сторону резкой фарсовой трактовки.

Комические эффекты, введенные Гоголем в текст его пьесы, не только учтены режиссером, но намеренно доведены им до разительных эффектов балаганной эстрады.

Срыв Бобчинского с лестницы в люк трактира, сцена с унтер-офицерской вдовой, забрасывание Добчинского нарядами городничихи, выстрелы и букеты выскакивающих из мебели офицеров — все это создает тот разнохарактерный стиль буффонады, который придает общему тону пьесы максимальное комическое напряжение.

Высокий жанр доведенный пародийными приемами до рассчитанного и резкого шутовства, свойственен вообще театру Мейерхольда, на сцене которого мистерия и драма уже не раз выступали в буффоном обличьи.

В постановке «Ревизора» две полярные драматургические стихии не только встречаются, но взаимно поглощаются, растворяются одна в другой и, сливаясь, создают новый неканонизированный жанр трагедии-буфф, отмеченный резким отпечатком мейерхольдовского театрального стиля.

## **{45}** IV

Но есть ли это стиль Гоголя? Уловив сущность творческой драмы загадочного художника, передал ли нам режиссер его лицо, его манеру, его пронзительно унылый артистический пошиб? Можно ли считать, что Мейерхольд вскрыл самый *гоголевский стиль*?

Здесь для нас начинаются сомнения и даже подчас категорические возражения. Нам представляется, что по длинный, характерный, основной стиль пьесы Гоголя потерпел в новой постановке существенный ущерб. Если бы постановка была абстрактной, беспредметной, по стилю супрематичной — на этом можно было бы и не настаивать. Но в основе спектакля довольно отчетливый исторический стиль, местами даже подчеркнутый в своих характерных эпохальных моментах. Мейерхольд показал нам не гоголевскую Россию, не мертвую и тусклую николаевскую провинцию, а скорее блистательную императорскую столицу эпохи Александра I. Какие-то явственные черты торжественного русского Ампира сказались в этой лаковой мебели красного дерева и карельской березы, во всей этой изумительной роскоши фарфора, бронзы, урн, парчи, хрусталя, шелковых тканей, секретеров, бюро, клавикорд. Для николаевской эпохи уже не характерна эта блистательная роскошь interieur’ов; пышные дворцовые формы уже сменялись в 30‑е годы будничным уютом стиля Бидермайер, стилем луи-филипповской Франции, буржуазной обстановкой бальзаковских романов.

Отдельные детали и эпизоды в постановке Мейерхольда чрезвычайно эффектны: когда городничий появляется в каморке Хлестакова в своей шинели и кивере, он, несмотря на историческую верность своего обмундирования, так наряден, что представляется сошедшим с эстампа, изображающего генералов 1812 года. Это театральная красивость Витгенштейнов, Милорадовичей, Багратионов и Барклаев. Есть известный портрет «лорда» {46} Воронцова кисти знаменитого английского портретиста Лауренса, задрапировавшего александровского вельможу в нарядные складки плаща-шинели. Вот кого напоминает городничий в убогом номере под лестницей.

Нужен ли такой эффект? Соответствует ли он общему фону и тону гоголевской Руси? Не угрожает ли он ей совершенно чуждым составом?

Мы думаем, что блеск этих костюмных и обстановочных форм, доведенный почти что до дворцовой торжественности, непоправимо нарушает подлинно гоголевское начало. Вся эта изысканная обстановка и наряды свидетельствуют о том, как жили в эпоху несомненного европеизма русской жизни, между Венским и Веронским конгрессом. При этом — на самых вершинах социальной иерархии. Это тот стиль жизни, который создавался Волконскими, Вяземскими, Юсуповыми, высшей петербургской знатью и который по справедливости тщательно сохраняется теперь в дворцах-музеях и музеях-усадьбах. Но это ли полуживотный быт Сквозников-Дмухановских?

Ведь нам хорошо знаком тот городишко, где правит Антон Антонович. Он заброшен в какую-то самую далекую захолустную глушь того восточного сектора европейской России, откуда до любой границы требуется чуть ли не трехгодичная скачка. Это глухая деревня, здесь живут с медведями, здесь у заборов сору наносят на сорок телег, здесь гарниза ходит в рубашке и мундире без штанов, это самое безнадежное и дикое затишке самой бесцветной и мрачной поры XIX века. Это тот исторический перевал, над которым высится мрачнейшая из фигур: по стиху Волошина —

 Николай,
Десятки лет удавьими глазами
Медузивший засеченную Русь…

Это унылая, тусклая, мучительно темная российская провинция, где уже начинают звучать те плачевные {47} ноты, которые со временем отзовутся в далекой чеховской лирике. Но откуда же в этом пустынном мире тонкие черты изящества и безукоризненного вкуса, откуда этот «великодержавный» стиль старого Санкт-Петербурга, воскрешенного нам Бенуа, Добужинским и Лансере? Мы нигде не находим у Гоголя этого парада и блеска и менее всего, конечно, в его захолустной провинции, в Миргороде или Гадяче, по заезженным трактам «Мертвых Душ» или же, наконец, по последнему этапу хлестаковского маршрута: Пенза — Саратов.

Нельзя Ноздревых и Тентетниковых, Ляпкин-Тяпкиных и Держиморд сочетать с этой изысканной и чарующей обстановкой, ибо она их отменяет, они разлетаются, как призраки, от этих безукоризненных форм и нарядных очертаний.

Более того: гаснет в значительной степени фабула комедии. Люди подобного внешнего изящества и вкуса, роющие романсы на новейшие и чудеснейшие слова Пушкина («Подражание Корану»), умеющие облечь свою жизнь в такие восхитительные формы, могут быть преступны и порочны, но должны быть культурны. И Этих утонченных людей Хлестаков, конечно, не мог бы поддеть на свою явную и грубую ложь, на свои гомерические и нелепые вымыслы. Атмосферу «Ревизора» можно трактовать в духе жутких гротесков Брейгеля, в духе готических химер, фламандских кермесс или старинного водевиля, но только не в этом блестящем, изящном и изысканном стиле, который противоречит всей гоголевской манере в ее основных и неустранимых чертах.

## V

И, наконец, в плане литературного стиля «Ревизора» имеется также некая ущербность. «Ревизор», как *трагедия-буфф*, совершенно угашает комедийный элемент великой пьесы, — и это жаль. Гоголь не только трагик, {48} он прежде всего комедиограф. Не даром тот же Вяземский сказал о нем:

Духом схимник сокрушенный,
 А пером Аристофан…

Это комедийное, «аристофановское» начало настолько сильно в «Ревизоре», что его оттуда ничем не вытравить.

Знаменитая комедия Гоголя была признана современной и последующей критикой смелым новаторским явлением, поразительным новым словом, почти что зачином русского театра. Тургенев писал об авторе «Ревизора»: «Этот первый начинатель своим одиноким гениальным дарованием проложил, указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматургическая литература».

Между тем «Ревизор», как театральное представление, является не новым словом, а глубоким выявлением старинных комедийных традиций. Дело не в сюжете (заимствованном, как известно, у Квитки-Основьяненко), а в приемах сценической разработки. Новаторство сказывается прежде всего в перерождении форм, в революции стиля, в решительной протесте против традиций. Демонстративный отрыв от них и боевое прокламирование эстетических канонов, не приемлемых для старой поэтики — вот его сущность. Новатор всегда еретик в глазах классической традиции, и сам он стремится не только порвать с ней, но и восстать на нее всем задором и всеми парадоксами своих невиданных приемов. Таковы были романтическая драма Гюго, реалистический театр Дюма-сына, символическая трагедия Ибсена и т. д.

Приемы Гоголя в «Ревизоре» глубоко традиционны. Они утвердились в нашей комедии — по подсказам европейской драмы — уже в середине XVIII века, почти за столетие до «Ревизора». Типы и ситуации Гоголя восходят к старинному театру и преемственно продолжают линию его фабул и персонажей.

{49} Герои «Ревизора» связаны сложной сетью воздействий с традиционными образами мировой сценической комедии средневекового фарса, итальянских масок. Недаром Пушкин, записывая сюжет будущего «Ревизора», пользовался прозвищами итальянской импровизированной комедии: в записи его фигурирует классический плут Криспино.

Гоголь пошел по этому пути. Действующие лица его комедии выступают под масками сценических традиций, вертопрах и его слуга, стареющая кокетка, преследующая любовью поклонника своей дочери, нелепый провинциальный администратор, уездные судьи, праздные пустомели — почти все, что нашло себе место в списке действующих лиц «Ревизора», попало сюда из обширного репертуара мировой комедии. Хлестаковы, Бобчинские и Земляники отражают черты традиционных театральных типов.

Возьмем для примера Осипа. Это, конечно, прямой наследник плутоватого слуги, ленивого, обжорливого, смышленого, оборотистого, каким он представлен в образах Скапена, Бригеллы, Арлекина. Из итальянской комедии и французского фарса он перекочевал на русский театр XVIII века. Мы находим здесь его различные разновидности, то с уклоном в трусливое плутовство, то К налетом практического резонерства. В комедии Лукина «Мот, любовью исправленный» имеется отчетливый очерк будущего Осипа, как, впрочем, и отдельные эскизы Хлестакова и Анны Андреевны. Гоголь, как опытный комедиограф, подчинился закону преемственности театральных масок. Вот почему превращение Осипа в привлекательного деревенского паренька с живой бойкостью смышленого селькора, при всей своей актуальности, не исчерпывает преемственного богатства персонажа.

Традиционны и основные ситуации: мать, дочь и поклонник, два взаимно напуганных героя, разорившийся мот, обогащенный счастливым случаем, и, наконец, {50} власть, карающая преступника и приводящая интригу к развязке. Все это отражает в «Ревизоре» вековую комедийную традицию. Гоголь — великий завершитель. Русский театр XIX века не пошел по намеченным им путям.

Что взяла от гоголевской комедии последующая русская драма? Если не считать Сухово-Кобылина, почти ничего. Отдельный штрих или прием, идущий от Гоголя, может подчас возникать в нашем новейшем репертуаре, но общий драматургический стиль Островского, Тургенева, Толстого, Чехова, Андреева, Горького глубоко чужд гоголевской драматургии.

Русский театр после Гоголя — это мир живых людей, влюбленных, смеющихся, негодующих или мечтающих, глубоко чуждый гротескам гоголевских фантазий. Он так же чужд в своем жизненном страдании, как и в своем ярком человеческом веселии, традиционных приемов старинной комедии, целиком принятых Гоголем, но до неузнаваемости обновленных им.

Быть может, в этом сущность великого искусства: казаться совершенно новым, будучи глубоко традиционным. В этом смысле Гоголь проявил в «Ревизоре» великое мастерство: он показался новатором, оставаясь на почве традиции. Его комедия подводит итоги и обращена к прошлому, но тонкое расположение этих старинных Элементов создавало для современников впечатление великого новшества. В придании традиционным маскам живых черт деятелей эпохи, в доведении канонических положений до значения актуальной общественной сатиры — во всем этом сказалось гениальное мастерство Гоголя-драматурга.

Вот почему нельзя безнаказанно обрывать нити, которыми связаны персонажи «Ревизора» с образами мирового театра. Комедийная сущность великой пьесы остается тем органическим ее свойством, которое невидимо присутствует при любой трактовке и настоятельно требует своего отчетливого воплощения.

## **{51}** VI

Такова на представлении мейерхольдовского «Ревизора» сложная диалектика впечатлений зрителя. Превосходный замысел спектакля, соответствующий лучшему истолкованию Гоголя-творца и художника, встречает на пути своего театрального воплощения непреодолимые препятствия. «Ревизор» не укладывается без остатка в острую формулу постановщика. Он разрывает ее и как бы продолжает жить вне условных граней данной интерпретации.

Но пути режиссера не нарушают основной концепции драматурга. Они только максимально напрягают ее. Ростки острого драматизма ввел в свою композицию сам Гоголь. Мрачное отчаяние городничего, духовная опустошенность Хлестакова, разбитая мечта Анны Андреевны, окаменение целого общества от грозного призыва к страшному суду — все это уже отчетливо поставлено в классическом тексте комедии. Недаром устами одного из действующих лиц «Развязки “Ревизора”» сам Гоголь отмечает, что в итоге пьесы «остается что-то чудовищно мрачное»: жандарм появляется на сцене, «точно какой-то палач», возвещение гибели и всеобщее окаменение — «все это как-то необыкновенно страшно». — «Признаюсь вам достоверно, — добавляет этот персонаж “Развязки”, — на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства»…

И одновременно — герой комедии: Смех. И не только как носитель каких-то моральных, выправляющих истин, — но и как непосредственный источник бурного и заразительного веселья.

В «Ревизоре» явственно даны зачатки резко-комических эффектов: картонка, надетая вместо шляпы, срывающаяся при подслушивании дверь, визгливые жалобы баб, язвительно-любезные qui pro quo с гостями.

{52} Мейерхольд берет эти элементы драматизма или комизма и доводит их до предела. Мрачное и смешное, жуткое и комическое, пугающее и шутливое, из чего составлен подлинный текст «Ревизора», здесь как бы доведено до точки кипения. Взятая под увеличительное стекло невероятной силы эта пестрая драматическая ткань — то устращающая, то веселящая — являет нам свои тонкие комедийные волокна в необъятных размерах и чудовищных формах. Масштабы нашей эпохи и оптика нового Зрителя требуют этого усиления и оправдывают это высокое напряжение. «Ревизор» выдерживает труднейшее испытание современности и, преображая свой состав и природу, дает живой и действенный материал для актуальнейшего из жанров — для трагической буффонады.

# **{55}** *Петр Зайцев*«Ревизор» у Мейерхольда

Девяносто дет отделяют нас от первых постановок «Ревизора» на сцене Малого и Александринского театров. В десятилетиях между нами и Гоголем легли густейшим слоем пласты театральных традиций, отделивших от нас подлинного Гоголя.

Лишь в наши дни сделана попытка очистить от этих пластов пьесу и в освобожденном, очищенном виде показать ее зрителю. Эту попытку сделал театр Вс. Мейерхольда.

Шум, поднятый новой постановкой «Ревизора», общеизвестен. [Режиссера и автора спектакля В. Э. Мейерхольда обвиняли в бесцеремонном обращении с текстом, находили, что он убил здоровый гоголевский смех, оскучнив и осерьезнив комедию; ставили в вину то, что в канонический текст пьесы введены несуществующие персонажи и искажены существующие (Городничий, Осип, Пехотный капитан, Офицер и т. д.); театру ставили в вину удлиненность спектакля, и даже самое богатство постановки вызвало гнев зрителей. Вообще вся постановка «Ревизора» у Мейерхольда невозможна: она уводит от Гоголя, от которого в спектакле не осталось и следа, и т. д. и т. д.].

Примечательнее всего было то, что постановку ругали и те, кто на спектакле не был и пьесы не видел. Не были, не видели — и все же ругали. Так всех задела эта постановка.

В чем же дело? Чем так раздражила она многочисленный круг зрителей и незрителей?

{56} Те и другие гневаются на Мейерхольда за обиду, нанесенную им Гоголю, которого будто бы он исказил, уничтожил своей постановкой.

Попытка защитить Гоголя от искажений и извращений достойна уважения. Но попробуем разобраться, нуждается ли Гоголь в защите и от кого он в этой защите нуждается.

Прежде всего, маленький экскурс в область истории литературы.

Писатель был недоволен постановками Малого и Александринского театров. Об этом свидетельствуют его — «Предуведомление» и «Театральный разъезд», «Замечания в письмах» и т. д.

Еще до постановки Гоголь опасался, что пьесу его принизят, исказят, низведут до водевиля. Опасения эти разделяли и друзья писателя. Пушкин в письме к своей жене Наталье Николаевне 6 мая 1836 г. пишет из Москвы:

«Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который, ради Христа, просит его приехать в Москву, прочесть “Ревизора”. Без него актерам не спеться. Он (Щепкин) говорит, что комедия будет карикатурна и грязна. С моей стороны то же советую».

Гоголь и его друзья видели, что замысел его погибает и проваливается на сцене. Первые же представления показали всю основательность этих опасений.

Театр не понял символического смысла пьесы и не допонял, не вскрыл ее огромного социального плана. Большая по замыслу пьеса была превращена театром в не очень сложный, но занятный и нравоучительный спектакль о плутоватых чиновниках, купцах и прочих обывателях маленького уездного городка. Интерпретация комедии пошла по линии ограничения и сужения ее во времени и пространстве. Гоголь развертывал огромный масштаб императорской России, ее «верхи» и «низы». Театр дал пределы и масштаб уездного городка. Гоголю {57} в образах и символах этого городка преподносилась вся николаевская Россия, в образах и типах городка было дано все тогдашнее общество. Театр дал комедию нравов. Образы «Ревизора», соответственно построению пьесы и замыслу автора, многопланны: они выражают и национально-классовое и общечеловеческое. Театр дал только первое, показал людей среды, отодвинув и не вскрыв в них общечеловеческое.

Отсюда — естественное недовольство Гоголя постановкой: «Водевильный Хлестаков, пьеса превращена в карикатуру, склоняется к водевилю»… Такой трактовкой своего «Ревизора» Гоголь не мог быть доволен; замысел его был принижен и искажен; а ему самому навязывали роль обличителя мелкого мещанства, мелкой обывательщины…

Но большинство зрителей подлинного смысла пьесы не поняли и приняли комедию именно в этом мелкообличительном толковании Только очень небольшая часть зрителей поняла ее исключительную социальную значимость. Николай I после представления заметил: «Ну, и пьеска, всем досталось, а больше всех мне». Он острей и проницательней других почувствовал направленность острия новой комедии и глубину ее социального плана, при всей его приукрытости, о которой, по цензурным соображениям, постарались, конечно, и автор и театр. Гоголь, в процессе работы над «Ревизором», не мог не помнить о попечительной цензуре его сиятельства графа Бенкендорфа. Театр же еще меньше мог рассчитывать, что пьеса вольного содержания (сатира на империю) пройдет незамеченной на сцене императорских театров… И если сам Гоголь дал замаскированный текст, то театр эту замаскированность должен был еще усилить. В этой двойной маскировке «Ревизор» пошел в десятилетия.

В перспективе лет «Ревизор» стал своеобразным палимпсестом, котором первоначальный текст был закрыт позднейшими записями.

{58} Но так сильна власть традиций. Мы ревниво цепляемся за эти позднейшие тексты, когда их пытаются снять и открыть нам первоначальный и подлинный текст, самый замысел Гоголя, ибо основной замысел и есть в сущности ненаписанный, но тем не менее подлинный текст «Ревизора», тем более ценный, что на него не влияли ни цензура, ни театральные традиции.

Замысел этот не раз раскрывал нам писатель.

Если бы мы умели прислушаться к его голосу!

Театр Мейерхольда отважился на опасную вещь: он осмелился поднять руку на традиции, нарушить канон постановки «Ревизора». Одно это уже было оскорблением для большинства: «как он осмелился»?!

Однако, Мейерхольд осмелился. Что же он сделал?

Перед театром, решившим по-новому, вразрез с традициями, ставить «Ревизора», вставал ряд сложнейших Задач.

[Предстояло восстановить подлинный внутренний текст «Ревизора» в том его виде, как он вставал в творческом сознании Гоголя, пробиться к нему сквозь известный всем нам печатный и театральный текст «Ревизора», нужно было произвести расчистку палимпсеста от позднейших записей, нанесенных автором, театром, зрителями, освободить пьесу от цензурного гнета, который лежал на ней, ибо печатный текст — не весь текст «Ревизора»: пьеса была замышлена свободнее, чем автору удалось написать ее, а написанное в свою очередь подверглось еще всякого рода искажениям, стеснениям и ограничениям, от автора независящим].

По-новому взятый текст требовал иных временных и пространственных отношений, иных скоростей. Наконец, режиссер должен был проделать огромную работу по очистке пьесы от чисто театральных традиций: приемов игры, трактовки тех или иных образов персонажей, и т. д.

В процессе работы над пьесой и изучения ее Мейерхольд увидел, что для большого, развернутого во весь {59} рост и масштаб спектакля печатного текста «Ревизора», да и вообще текста одного лишь «Ревизора», будет недостаточно. Для постановки *своего* «Ревизора» В. Э. Мейерхольд должен был взять пьесу в контексте всего развернутого Гоголя.

Отсюда с неизбежностью возникло и свободное отношение к печатному тексту самого «Ревизора». Оно не было у Мейерхольда своеволием, капризом или прихотью, а диктовалось всем художественным замыслом постановки, а также необходимостью и желанием возможно полнее осуществить замыслы Гоголя, связав их с тем, что раскрылось в пьесе театру.

Результатом этой работы театра над текстами Гоголя было то, что «Ревизор» перестал быть комедией в обычном смысле. Он стол чем-то иным и, кажется, гораздо более близким к замыслам Гоголя, чем все иные постановки.

Традиционная комедия нравов превратилась в сложный спектакль, несущий в себе зерно трагического действия будущего…

Комедийность отступила в пьесе на второй план. Это не значит, что из пьесы ушло комическое. Оно осталось в пьесе, но иной стала его роль. Комическое пронизывает спектакль, прорывается в нем в ряде сцен и отдельных моментов.

Но не в нем, не в этом основная ткань постановки.

Из всех возможных планов, заложенных в пьесе (а их несколько), театр выделяет и развертывает два основных: первый — план социальный и второй (назовем его условно) — символический.

Первый план — сатира на империю. План второй — обращение к каждому из нас, ко всем, кто был на спектакле, обернуться и взглянуть на себя, на ту часть своего существа, которую А. В. Луначарский грубовато, но выразительно формулировал: «скотина в нас»; второй план — зеркало нашей кривой моральной физиономии… («На зеркало неча пенять»…).

{60} Первый план историчен, в нем раскрывается классово-национальное содержание пьесы. Он развертывается в пространстве.

Второй план — начало общечеловеческое, оно воспринимается, как развертывание спектакля во времени.

Плану социальному режиссер нашел выражение главным образом в монументальных сценах: в 5‑м эпизоде «Шествие» — у балюстрады и в эпизоде 9‑м «Господин Финансов», в которых до чрезвычайности убедительно и совсем не абстрактно показаны в противопоставлении «народ», «общество» и «власть». Этот план, не столь, правда, выпукло, дан и в других сценах («Письмо Чмыхова», «Непредвиденное дело», «После Пензы») и с огромной силой — в сочетании с другим планом — показан в сцене «Беспримерная конфузия», в моменте появления плаката («Вас требует к себе Ревизор») и в наступившем вслед затем общем кавардаке и смятении. Зритель в праве воспринять и истолковать этот момент, как образ революции.

Внешним, вспомогательным средством для выражения второго плана, опорной точкой для показа и развертывания общечеловеческого в пьесе служат вкатные площадки.

Являясь своеобразным приемом остранения спектакля, вкатные площадки очень мотивированно входят в контекст постановки. Возникая неизвестно откуда, медленно появляясь на сцену из мрака сквозь широко открытые врата внешнего мира (высокие ширмы красного дерева — основной фон всего спектакля), они создают перспективу времени, своеобразный временный фон для действующих лиц. [Та жизнь, которую мы видим на сцене в «Ревизоре», притекает к нам… откуда? Быть может, из мира искусства, из того мира, откуда одному художнику (писателю) явились его образы, а другой художник (режиссер), следуя путями первого, встретил их и поволил воплотить в зримые образы].

{61} Появление площадок вначале производит странное впечатление. Лишь потом, освоившись и привыкнув, зритель начинает чувствовать их органичность в общем плане постановки. В них отражена вся теснота, зыбкость и непрочность той почвы, на которой стоит во внешнем мире Человек, подчиненный закону неотвратимых сил, назовите их как хотите: рока, закона исторической необходимости, судьбы… Служебная роль площадок еще в том, что они помогают зрителю осознавать образ всего спектакля, как процесс постепенного оплотнения и омертвения жизни, процесс, развертывающийся градациями, нарастая с каждой новой сценой, с каждой новой картиной. Это нарастание оплотнения, начинаясь и отталкиваясь от призрака, бесплотного голоса Ревизора во 2‑й сцене, и возникая в виде маски на лице Коробкина, проходит сквозь фигуру застывшего от страха на стуле Хлопова и закономерно заканчивается немой сценой, сценой кукол, фантомов, только что за минуту перед тем живых, наделенных страстями, вожделениями и желаниями людей, сейчас покинувших свои оболочки, — фантомов, разоблачающих в своей застылости моральное уродство и животную природу их недавних обитателей…

Жалуются на медлительность темпа, особенно первой половины спектакля. Но темп этот вовсе не случаен: он в плане постановки. Не Мейерхольда упрекать в медлительности. Если медлительно, значит — так надо по условиями развертывания спектакля. Чтобы пустить в ход огромную машину, взять масштаб империи, именно эта медлительность потребовалась театру. Воробьиная скорость быта дала бы искажение взятой театром линии и неизбежно смяла бы масштаб спектакля.

«Мейерхольд убил смех Гоголя» — упрекают постановщика зрители. Прежде всего разберемся, какой смех разумел Гоголь и о каком смехе сожалеют зрители.

Сам Гоголь очень пристально всматривался в природу смеха. В «Ревизоре» этот смех… «значительней и глубже, {62} чем думают, — не тот Смех, который порождаеятся временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, — излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его…»

Смеху Гоголя в его «Ревизоре» занимает огромное место, и театром его значение до сих пор не было вскрыто в должной мере: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо было — смех». Говорит Гоголь.

Смех — *трагический* герой *комедии* «Ревизор».

И когда слышишь упреки, что Мейерхольд убил смех Гоголя, хочется спросить, какой смех убил Мейерхольд.

Не смех Гоголя, не трагического героя в «Ревизоре» убил постановщик, а тот мелкий смешок, который навязали Гоголю и которым десятилетия похохатывали над мелкими уездными героями традиционного, не гоголевского «Ревизора».

И, наоборот, традицией был убит тот смех, о котором говорит Гоголь. Его подменили смехом-самозванцем, смехом-Хлестаковым. Так традиция злобно подшутила над самим Гоголем, просунув в его пьесу своего самозванца…

Убрать этого самозванца-Хлестакова («здоровый» смех…) и вывести на сцену нового, доселе не виданного героя: «честное и благородное лицо — смех» было одной из задач театра Мейерхольда.

И смех-самозванец, мелкий смех-проходимец изгнан из пьесы.

Пьеса внутренне выросла, расширила свои пределы, углубилась и поднялась до чего-то иного, чем просто комедия нравов, обличительное произведение.

{63} Горизонталь социального плана и вертикаль плана морально-психического развернули спектакль в пространстве и времени, приподняли его над бытом. Пересечение, переплетение этих планов дано на протяжении всего спектакля, начиная с момента появления голоса Ревизора в сцене «Непредвиденное дело». [Изумительно это пересечение показано в сцене «Торжество — та к торжество», где бессмертная пошлость людская в образах гостей, доведенная до гротеска, развернута на фоне великолепных фантазий Городничего и Анны Андреевны о генеральской жизни в Петербурге, условно реализованных в самой этой сцене в виде золоченых трельяжей-рококо и всего остального богатства этой сцены и также — в сцене «Беспримерная конфузия»].

Непредубежденное суждение должно признать, что постановка Мейерхольда не уводит от Гоголя, а, наоборот, по-новому приближает нас к нему.

Следует, однако, отметить, что эти планы не помешали режиссеру выявить очень яркие бытовые черты и краски эпохи.

Воспроизведение быта дано в спектакле с большим приближением. Принцип условности, которому театр остался верен и в этой постановке, позволил театру, не отяжеляя излишней детализацией сцен в мелочах, дать Этот быт по-особому выразительно.

Быт эпохи естественно и полно был показан в антураже спектакля и в характеристиках и образах действующих лиц. Персонажи пьесы, соответственно всему оформлению спектакля, получили новую трактовку, во многом отличную от общепринятой и привычной.

В театре Мейерхольда, быть может, впервые была сделана попытка развернуть образы действующих лиц комедии так, как это могло быть в замысле писателя, т. е. дать не людей среды уездного городка, а представителей социальных пластов империи: «власти», «общества», «народа», и раскрыть не только типы, но {64} характеры (общечеловеческое выражение роли, по Гоголю).

Остановимся на некоторых и прежде всего на Хлестакове. Эту роль играть очень трудно. Кто он, каково его социальное содержание? Гоголь в «Письме к одному литератору» (от 25 мая 1836 г., т. е. через месяц после постановки «Ревизора») так расшифровывает этот образ: … «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым… И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым… Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что в след за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он».

Театр очень удачно воспользовался этим подсказом Гоголя: и гвардейский офицер, и государственный муж, и литератор, и… как будто бы и не он. Хлестаков в театре Мейерхольда немножко и то, и другое, и третье, и, однако же, он — никто, он немногим реальнее голоса Ревизора во 2‑й сцене. Вот он был, и — фьють… нет его, он исчез… «на минуточку, к дяде, за благословением»…

Между тем, такая многообразная, многогранная трактовка этого образа позволила режиссеру развернуть ряд сцен, насыщенных большим социальным содержанием («Шествие», «Взятки», «Господин Финансов», отчасти «После Пензы»). Игра исполнителя этой роли, Гарина, не везде на одинаковой высоте. В отмеченных сценах, правда, больше чувствуется рука и воля режиссера, чем непосредственное участие актера. Но в других сценах, особенно в сцене вранья, игра Гарина достигает подлинного пафоса.

Иначе дан Земляника. Он отступает от гоголевского образа. Но Зайчиков дал такой острый бытовой образ и такой резко прочерченный человеческий характер чинуши-ябедника, склочника, завистника и скопидома, что {67} эта, вовсе не первостепенная, роль значительно вырастает и заметно выделяется в спектакле.

Особое место занимают в спектакле женские персонажи. Гоголь, уделяя много места авторским характеристикам мужских ролей, почти не останавливается на женских. Это дало большой простор творчеству режиссера, И отсюда, может быть, одна своеобразная особенность спектакля: в нем очень вынесена и подчеркнута субстанция *женского*.

З. Н. Райх дала исключительный образ Анны Андреевны, с какой-то неожиданной огромной силой и художественной убедительностью развернув эту роль на проекцию женского начала, женской стихии. Любовь к мелочам, к нарядам, суетность, тщеславие — все это мастерски вскрыто и показано Райх в образе Анны Андреевны. Но самое главное, что выявила в этом образе артистка, это «чувственную вьюгу», которая одинаково ослепляет и великолепного лгуна Хлестакова и бедного, скромного Добчинского. В ней тонет и сама Анна Андреевна. Эта «чувственная вьюга» взметает рой офицеров в иронической сцене «Исполнена нежнейшею любовью», она опьяняет Хлестакова в сцене «За бутылкой толстобрюшки» Больше, чем содержимое этой толстобрюшки, а в сцене «Лобзай меня» насыщает электричеством атмосферу этой сцены. Она же дает повод прозвучать в этих сценах интереснейшему любовному дуэту Хлестакова и Анны Андреевны.

Очень любопытна трактовка и других женских образов.

Бабанова дала остраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны, в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце чем-то трогательно напоминающий образ Офелии; может быть, тем, что она как-то незаметно исчезает, как бы тонет (с песней!) в густой толпе гостей в сцене «Торжество — так торжество» вызывая своим исчезновением щемящее чувство у зрителя.

{68} О недостатках постановки говорить не стану. Они есть. Без них невозможен был бы этот удивительный и такой необычно новый для всех нас спектакль. Но обнаружение этих недостатков не изменит общей его оценки и не может уничтожить то главное, чего достиг Мейерхольд.

В 1926 году, через девяносто лет после первой постановки «Ревизора» на сцене, на десятом году революции, Мейерхольд попытался поставить «Ревизора» у себя во всей его значительности и многопланности, поставить так, как этого заслуживает Гоголь. Постановщик сделал все для того, чтобы развернуть традиционный спектакль в большое монументальное зрелище, в *представление*. И в значительной степени это ему удалось. Но если спросить самого автора спектакля, доволен ли он своим произведением, то возможно, автор ответил бы отрицательно. Если ему удалось найти формы для осуществления некоторых замыслов писателя, то для осуществления всех замыслов писателя и для осуществления своих замыслов полностью — соответствующих форм ему найти не удалось и не удастся. Ибо еще не в средствах современного театра полное осуществление всех замыслов художника. Для этого потребны иные условия и иной человеческий материал.

# **{69}** *Лев Лозовский*Гоголь в Театре Мейерхольда

Страстные споры, вызванные постановкой «Ревизора» в театре им. Мейерхольда, уже сами по себе, вне зависимости от их содержания, свидетельствуют о значительности этого события в нашей художественной жизни.

Основные возражения (письменные и устные) Мейерхольду, которые нам пришлось услышать и прочитать, сводятся к следующему.

Мейерхольд отступил от гоголевского текста, исказил Гоголя, убил гоголевский «здоровый» смех и показал Гоголя периода «Мертвых душ», Гоголя больного, Гоголя-фантаста и мистика, одержимого горячечным бредом; одним словом — не того Гоголя, который для нас ценен.

Достиг этого Мейерхольд путем произвольной перепланировки действующих лиц, нарушив замысел автора, и в погоне за эффектными трюками и театральной новизной принизил социальную значимость пьесы Гоголя, дал парадоксальный спектакль с налетом символизма и мистики. На своем до сих пор верном пути революционизирования театра Мейерхольд споткнулся и сделал опасный поворот; надо его предостеречь!

Считая все эти возражения необоснованными и постановку «Ревизора» не случайным срывом в творчестве Мейерхольда, а органическим завершением его творческого пути (на данной стадии развития, конечно) и наиболее значительным событием истекшего театрального {70} сезона, попробуем разобраться в приведенных возражениях.

Либеральная историко-литературная традиция трактует о двух периодах в творчестве Гоголя: первый период — «здоровый» Гоголь, Гоголь «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Ревизора» и др., и второй период — больной Гоголь, Гоголь «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». В первом периоде — Гоголь реалистичен и насыщен «здоровым» смехом, во втором — Гоголь фантаст, мистик, психически болев.

Мейерхольд отверг это метафизическое рассечение Гоголя на две части, дав не лоскутного Гоголя, а синтетическое толкование «Ревизора» сквозь призму всего творчества Гоголя. Талант художника-режиссера заставил Мейерхольда быть более историчным и социологичным, чем критики и историки литературы.

«Ревизор» был напечатан в 1836 году, I том «Мертвых душ» — в 1842. Но если в 1836 году Гоголь был здоровев 1842 — болен, то как объяснить то обстоятельство, что первые наброски «Мертвых душ» были написаны в 1835 году? Ну, а как быть с такими произведениями, как «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Вий», которые появились уже в 1835 г. в печати одновременно с «Старосветскими помещиками», «Тарасом Бульбой» и «Повестью о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»?

Где же по существу кончается «здоровый» Гоголь-реалист и начинается «больной» Гоголь, мистик и фантаст? Стоит только так поставить вопрос, чтобы болезнь Гоголя из области патологии перенести в социологию. Дело сводится не к тому, чтобы отрицать самую болезнь Гоголя, а к тому, чтобы усмотреть в ней социальные корни, к тому, чтобы утвердить единого Гоголя, а не лоскутного, разодранного на части. Нет двух Гоголей, есть один, в котором реализм сочетается с гиперболизмом и фантастикой.

{71} Трагический конец жизненного пути Гоголя есть факт патологический, социологически обусловленный. Поэт мелкопоместного дворянства[[34]](#footnote-35) не мог вынести мрака и жути русской действительности 30 – 40‑х годов. В этом причины ухода от действительности. А что действительность страшна, невыносима, об этом Гоголь говорит каждой строкой своего произведения. Не даром реалистическая насквозь «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» кончается рефреном: «Скучно жить на этом свете, господа». Подлинным надрывным стоном звучит: «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты». («Невский проспект»). В этом крике весь Гоголь — уход от действительности в мечту, отсюда реалистическое изображение язв современного ему общества, но отсюда и фантастика и позднейший религиозный пиэтизм и мистика…

Разложение мелкопоместного быта в 30 – 40 годах наполнило своего поэта тревогой, сделало его чуткими чувствительным к отрицательным сторонам общественной жизни. Историческая обреченность этой же социальной среды предопределила безвыходность и безысходность гоголевской тоски и его трагический конец.

Как можно после этого рассечь Гоголя пополам и упрекать Мейерхольда за то, что чутьем художника и талантом режиссера он оживил перед нами цельного Гоголя, стряхнув с него историко-литературный хлам либеральных традиций!

Еще со школьной скамьи мы все слышали, что смех Гоголя — это «смех сквозь слезы». Всем известно восклицание Пушкина: «Боже, как грустна наша Россия!» по поводу произведений Гоголя. Об этом преобладающем чувстве тоски, покрывающем все комические сцены, писал еще Белинский и все последующие критики и историки литературы. А теперь вдруг раздаются {72} обиженные за Гоголя голоса: «Ах, Мейерхольд убил здоровый смех!»

Что же касается текста пьесы, то, поскольку об этом можно судить на основании просмотра одного спектакля, не имея под руками текста постановки, можно отметить, что Мейерхольд использовал различные гоголевские же варианты пьесы и ввел отдельные реплики из «Женитьбы» и «Игроков». Оставляя за режиссером вообще право переработки текста, мы можем по данному поводу лишь заметить, что Мейерхольд воскресил перед нами дух Гоголя на сцене, отступив от его буквы, вопреки тем, которые ради буквы готовы пожертвовать его духом.

Какими же средствами Мейерхольд достиг указанных результатов?

Прежде всего необходимо отметить, что Мейерхольд разбил пьесу на отдельные (14) эпизоды. Талантливое проникновение в существо гоголевского композиционного приема! Гоголь ни в одном из своих произведений не дает «развертывания сюжета» (по В. Шкловскому); его характернейшим композиционным приемом является механическое сцепление ряда отдельных сцен, картин, проникнутых единством настроения, сказывающимся в лирических авторских отступлениях. На это указывали исследователи и критики Гоголя, принадлежащие к различным методологическим школам, как формалисты, так и марксисты (см., например, Переверзев: «Творчество Гоголя»). Лишнее свидетельство в пользу огромной работы по изучению Гоголя, проделанной театром Мейерхольда!

Но что еще важнее — Мейерхольд перепланировал весь спектакль, дав не шарж на провинциальную николаевскую Русь, а сатиру на большой свет, на всю старую правящую Россию, расширив таким образом масштабы действия и, соответственно этим расширенным масштабам, усилил, доведя до гротеска, настроенность всего спектакля: он довел смешное до отвратительного, жалкое и грустное — до страшного.

{73} Отсюда в городничем черты большого барина, временами неврастеника, отсюда Анна Андреевна — светская львица с роскошью нарядов и обнаженными алебастровыми плечами, отсюда Хлестаков — не простой завравшийся хвастунишка, а сознательный плут и пройдоха, отсюда роскошь костюмов и обстановки (стиль ампир) и все остальные аксессуары (вещественное оформление) спектакля. Отсюда также вытекает и перепланировка роли Осипа.

Все особенности постановки Мейерхольда вытекают из Этой основной концепции. Спектакль нельзя отвергать или принимать по частям, в деталях; изумляет тщательная, любовная шлифовка каждой детали, каждого места.

Либо Мейерхольд исказил основной замысел Гоголя, и тогда надо отвергнуть весь спектакль, либо Мейерхольд прав в своей концепции, и тогда оправданы все новшества его постановки.

Известно, что Гоголь задумал написать комедию, изобразив большой свет — «Владимир 3‑й степени». В письмах своих Гоголь пишет, что перо его дышало «злостью и солью», что он опасается цензуры. Известно, что замысел оказался неосуществленным, но в след за этой работой появился «Ревизор». Известно замечание Гоголя по поводу «Ревизора» о том, что ему пришлось написать пьесу, которая «не обидела бы даже исправника». Известно, наконец, как реагировал Николай I на «Ревизора».

Вот почему Мейерхольд, как истинный художник, верный не букве, а духу великого писателя, имел право на свою интерпретацию «Ревизора». Мы можем понять поэтому доктринеров и догматиков, которые, ссылаясь на слова: «отсюда хоть три года скачи, никуда не доскачешь», упрекают Мейерхольда в искажении Гоголя.

Но как понять упреки Мейерхольду в том, что он принизил социальную значимость гоголевского «Ревизора», что из плана социального он (Мейерхольд) переместил спектакль в сторону мистики? Если вместо провинции {74} дана сатира на всю правящую николаевскую Россию, так Это умаление «социальной значимости» пьесы?

«Ревизор» в Малом театре или МХАТ’е означает по существу следующее: в глуши, провинции творились безобразия, взяточничество, угодничество, подхалимство, полицейский произвол и т. д. Но ревизор из центра, из Петербурга — это бич возмездия для зарвавшихся провинциальных держиморд. «Ревизор» у Мейерхольда — означает перемещение всех указанных пороков в «большой свет», в правящие сферы; нет спасения нигде от мрака и произвола полицейского режима. Так что же, ослабляется этим «социальная значимость» мейерхольдовской постановки? Посмотревши старого «Ревизора», вы, насмеявшись вдоволь, уходите в добродушном настроении, немножко недоумевая, почему вас заставили выслушать неуместное «Чему смеетесь? Над собой смеетесь». Посмотрев «Ревизор» в театре Мейерхольда, вам делается страшно от воскресшей перед вами эпохи и нравов, вы вспоминаете восклицание Пушкина, вы понимаете неизбывную гоголевскую тоску и видите ее источники. Где же большая «социальная значимость» пьесы — в Малом, МХАТ’е или в театре Мейерхольда?

Разговоры о мистике не стоят даже серьезного опровержения, до того они беспочвенны; только мистикобоязнью можно объяснить их появление. В. Переверзев совершенно прав в предисловии ко 2‑му изданию своего классического исследования, когда присоединяется к указанию Слонимского на то, что фантастика Гоголя — это не фантастика безумного, а фантастика неразумного.

Совершенно исключительным по социальному значению и по художественной силе и выразительности является конец спектакля.

Исступленный монолог городничего кончается помешательством, сарабандой, неистовым плясом и шумом, колокольным звоном, бешеным нарастанием катастрофы и, наконец, не немой, а *мертвой* сценой.

{75} Городничий *должен* сойти с ума, ибо пережил минуты величайшего подъема, достиг вершин, падая с которых нельзя не разбиться. Силы, которыми он властвовал, вышли из подчинения; те, которые несколько минут назад были свидетелями его величайшего подъема, раболепствовали перед ним, теперь ему не простят его хотя бы минутного торжества. Все они с издевкой, с криком и шумом пускаются в пляс по зрительному залу под аккомпанемент колокольного звона. В зале хаос, из которого николаевскую Россию не выведет никакой чаемый ревизор. Вот почему потрясающее впечатление оставляет после крика, звона, шума подлинно *мертвая* тишина, застывшие маски. Вот оно, то «электрическое потрясение», о котором писал и *мечтал* Гоголь!

Гоголь не видел исхода для России; в этом его не вина, а беда. Мы не видим мудрости и глубины в том, чтобы сейчас, задним числом, филистерски морализовать и обучать Гоголя: «Ах, ты не видел, какой исход предстоит России», ибо не мог Гоголь выйти за пределы своей эпохи и класса.

Это именно понял Мейерхольд и воплотил в своем спектакле. Мейерхольд не сразу пришел к Гоголю. Гоголевская струя пробивается в его театре уже давно: к «Ревизору» мы приходим через «Мандат», «Бубус» и т. д. Мейерхольд давно ищет монументального полотна и нашел его у классика Гоголя. Он подошел к Гоголю во всеоружии сценического искусства, театрального мастерства, смело порвав с существующими традициями, изучив до глубины творчество Гоголя, синтетически воспринял его и дал исключительный спектакль.

Талантливый художник и мастер сцены — Мейерхольд служит революции революцией в искусстве. Театр Мейерхольда хорошо запомнил слова великого флорентинца, венчающие предисловие к I тому «Капитала»: «Segui il tuo corso, e lascia dir le genti». («Следуй своей дорогой, и пусть люди говорят, что угодно»).

# **{76}** *Всеволод Мейерхольд*Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году.(Составлено М. М. КОРЕНЕВЫМ на основании стенограмм речей Всеволода Мейерхольда на репетициях «Ревизора».) Обработка замечании и вступление к ним М. М. КОРЕНЕВА.

Горькая неудовлетворенность Гоголя по поводу двух столичных премьер «Ревизора» 1836 года, его же верный совет «взглянуть свежими нынешними глазами» на старый репертуар, политическое credo автора спектакля 1926 года и не раз высказанное им, опытами подтвержденное суждение о задачах театра и советского театрального производства, — определили путь работы Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда над пьесой «Ревизор». «Наводнение пустых и легких пьес» и особенно «недодуманных драм» в советском репертуаре сегодняшнего дня давало себя знать весьма ощутительно, и выбор к постановке из ряда классических произведений мировой драматургии именно комедии Гоголя был принят и одобрен единогласно членами драматургической лаборатории при театре.

Оценивая в полной мере общественную и художественную значимость «Ревизора», мы были твердо убеждены, что, говоря словами Гоголя, «можно все пьесы (совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов) сделать вновь свежими, новыми, любопытными от мала до велика, *если только суметь их поставить, как следует, на сцену*. Это вздор, будто они устарели… Возьми самую заиграннейшую пьесу и поставь ее, как нужно (в данный момент), публика повалит толпою».

{77} И вот этот-то вопрос, как следует поставить «Ревизор», «как нужно» в условиях современности, и был коренным вопросом постановки.

«*Свежесть*» восприятия — законное и естественное требование ко всякому художнику — заставляла думать о прочтении заново, как бы в первый раз, крупной, у всех в зубах завязшей вещи, слова и сценические положения которой от девяностолетней безудержности мало осмысленного, а подчас и совсем механического пользования давно утратили свою действенную силу.

«*Нынешний глаз*» естественно должен был возникнуть у театра, силою фактов ставшего на передовых позициях театральных начинаний СССР.

Отсюда ясны все те трудности, с которыми театру пришлось бороться и которые, во что бы то ни стало, нужно было победить. Театр должен был дать не «n»‑ое издание все тех же первых представлений «Ревизора» императорских сцен, а поистине подлинную премьеру «Ревизора», каким он замышлялся автором и каким предстал в нашем понимании.

Традиция, не задумываясь, а, может быть, и наоборот, с очень тонким злым умыслом перевела «Ревизора» на рельсы водевиля и легкой смехотворной комедии, понижая его социальный смысл, и персонажи комедии в привычном актерском исполнении почти никогда не выходили из рамок обобщенных сценических масок веселой комедии.

Как нам пришлось уже говорить, «в работе над “Ревизором” театр имени Всеволода Мейерхольда естественно натолкнулся на невероятные толщи лживой традиции, и ему на каждом шагу приходилось взрывать окаменевшие сценические и психологические формы. Если Гоголь пришел в отчаяние от Александринской премьеры и не очень радовался игре московских актеров, то дальнейшие работы театров над этой пьесой, не исключая даже обеих редакций Московского Художественного Театра, еще более {78} закрепили ошибки первых исполнителей, сохраненные традицией многих десятилетий и освященные авторитетом ходовых учебников российской словесности.

Перед театром стояла задача восстановления подлинного авторского замысла и сценического воспроизведения густоты гоголевского быта на основах современной транскрипции гоголевской драматургии. Отсюда борьба с абстрактностью в передаче ролей, как бесплотных персонажей французско-нижегородского водевиля.

При таком подходе, комедия Гоголя сама собою поднималась на должную высоту, а история ее создания, неоднократные ламентации и замечания Гоголя, наконец, изучение других его произведений, особенно драматических, дали театру надежную опору для того, чтобы сокрушить остатки сценических канонов и обывательских “толкований” этой трагической пьесы».

Перед театром вырастала задача построения «Ревизора», как «*обличительного* спектакля». При этом, разумеется, мишенью для обстрела было не взяточничество заброшенного в глушь мелкого городишки, которого ни на одной карте не сыщешь, а, по возможности, вся николаевская эпоха в целом, со всеми присущими ей бытовыми чертами чиновничье-дворянского уклада, т. е. та самая эпоха, которая в предреволюционные годы путем модной тогда стилизации вызывала в определенных слоях общества и в отдельных кругах работников искусства симпатии к красоте ушедшего быта и увлечение эстетикой прошлого.

Если порой в старых постановках «Ревизора» на сцену появлялась жалкая скудость обстановки, заплатанные отрепья, неумытые рыла маленьких захудалых чиновников, которые уживались одновременно с уродливыми шутами, одетыми в несказуемые костюмы обитателей неведомых планет, то нам казалось правильнее дать не Замызганных Акакиев Акакиевичей, а расширить масштаб до раскрытия пакостей столичных верхов.

{79} Задача ширилась, и вставал серьезный вопрос о стиле Гоголя, как писателя и драматурга, проверке обычных способов воспроизведения и иллюстрирования Гоголя. С этим связывались вопросы о задачах актерской игры и той стороны спектакля, за которой привилось название «вещественного оформления».

Гоголевские юбилейные дни начала столетия вызвали, как известно, обширную литературу, и пересмотр отношения к писателю настойчиво утверждал за ним звание романтика-гиперболиста, к творческим приемам которого быстро приклеили марку «гротеска», опошлив впоследствии это понятие до такой степени, что Главлиту давно бы следовало признать это словечко навеки недозволенным к печати.

Тонкость литературного анализа людей, достаточно авторитетных и сведущих, традиционные «подачи» стереотипных актеров, грустные клише неумных художников, недомыслие присяжных словесников и эстрадная пошлость, объединившись в мозгах обывателя, «создали такой букет гоголевского понимания», «амбре» такого дурмана, от которого затуманились и долу поникли головы не одних только «седочупрынных» дедов. Эпидемия сумбурных, на веру принятых толкований разлилась широко и победоносно. Требовалось найти немедленно какое-то «лекарство от холеры», и постановщик заговорил не об изломах «гоголевского гротеска», а о пушкинской простоте и прозрачности, с которой и решено было подходить к сценической интерпретации Гоголя. Показать «свиное» в эффектном и красивом, найти «скотинство» — в изящном облике брюлловской натуры, а не выпускать на сцену гмыкающие идиотские обличил в еще более идиотских облачениях — таково было первое задание.

Идя дальше по тому же пути, надо было вернуть персонажам их человеческие черты, связать их с эпохой и почвой, чтобы с актером вместе заговорили и стали {80} действовать на сцене конкретные люди с их классовой сущностью, а не демонстрировались интернациональные аттракционы с их вечным багажом «шуток, свойственных театру». От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдении, от ассортимента походочек и интонаций традиционных амплуа к изучению достигнутого в кино такими мастерами, как Крюзе, Кейтон и Чаплин, от анекдота к биографии через социомеханику Мейерхольда и сквозь усвоение основ музыкального построения роли — таков был ход актерской работы над «Ревизором».

Отрывок одной из очередных бесед автора спектакля на репетиции «Ревизора» даст возможность яснее понять атмосферу, в которой протекала работа, и укажет конкретно примеры из длинного ряда тем, разрешение которых вызревало в процессе создания спектакля. Приводим выдержки из беседы Вс. Мейерхольда 15 марта 1926 г.

«Когда актер подходит к работе над ролью, ему прежде всего приходится разобраться в том, что это за амплуа. А в этом разобраться он может только после того, как он разобрал, усвоил, что это перед ним за образец драматургии: это драма, это фарс, это комедия, это пастораль, это трагикомедия, это трагедия, это романтическая трагедия, это реалистическая и т. д. Это все тонкости, которые нужно обязательно усвоить. Когда приступаешь к “Ревизору” Гоголя, прежде всего поражает, что, несмотря на то, что здесь есть все 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. Несмотря на то, что он берет целый ряд знакомых вещей в смысле структуры пьесы, мы вдруг видим, что Здесь рядом что-то подано по-новому. Также и в персонажах. Говорят, например, что в роли Хлестакова звучит маска враля и маска щеголя. Это знал Гоголь, это должен знать и актер, играющий Хлестакова. Но поскольку мы {81} имеем дело с такой драматургией, где не столько завершения, сколько начала, актер может сразу обрезать всякую связь с этого рода масками. Он может и, пожалуй, должен. Ион неизбежно скажет эту же фразу, что Гоголь не завершает, а начинает. Мне кажется, что это раскрывается в “Театральном разъезде”. Зачем понадобилось Гоголю писать “Театральный разъезд”? Чтобы там зарегистрировать это свое заявление, что он не завершает, а начинает. С моей точки зрения, это так. Вы скажете, что он потому написал, что остался недоволен исполнением и т. д., но мне кажется, что он сделал это именно как изобретатель, как человек, который нашел какую-то новую форму. Ему любопытно изображать этот мир критиков по адресу своей пьесы и, выпуская самые разнообразные сорта людей, показать, что они все оскандалились, потому что не нашли того главного и существенного, что Гоголь дал. И когда мы имеем дело с тем, что не есть только завершение, нам нужно обследовать по-новому это произведение и постараться находить в нем такие корни, которые и развились впоследствии в русской драматургии. В 1926 году уже знаешь, что кое-кто из писателей, после Гоголя пришедших, начали творить по этим новым гоголевским традициям, что уже наброшена кое-кому на плечи эта драматургическая гоголевская система…

Свидетели нашей работы выдумывают целую школу, говорят: вот неонатурализм, вот ключ, с помощью которого мы можем открыть путь к пониманию Гоголя.

Тогда 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. Когда Гоголь читал Пушкину первые главы из “Мертвых душ”, Пушкин (он же был охотник до смеха) “начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее и, наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: "Боже, как грустна наша Россия"”. Получился {82} полный эффект. Гоголь брал, как комик, а Пушкин сразу понял, что дело не в комизме, а в чем-то другом. Когда я оберегаю актера от опасности впасть в какую-нибудь абстракцию, я запрещаю даже говорить о масках, потому что это опасно. Когда ты имеешь дело с новой драматургией, с такими определенными указаниями, что упомянут пехотный капитан из Пензы или что перо вылавливается из супа и т. д., а такие конкретные подробности имеются в самом тексте, то нужно быть во всеоружии именно в этом уклоне. Тогда я прямо говорю — Хлестаков. Я говорю о конкретных вещах, как материалист. Нужно, чтобы актер изучил Хлестакова в его биографических подробностях, чтобы он знал, кто это такой. Может быть, это шулер, одно из действующих лиц “Игроков”, или враль, который хотел покуролесить и т. д… Или просто человек с известной настойчивостью. А может быть, он даже на гастроли поехал по городам, чтобы обыгрывать людей. Может быть, это парадоксально, но когда я недавно вновь прочел “Игроков”, я понял, что вся рецептура роли там обозначена. Там все приходят только для того, чтобы обыграть друг друга, имеют крапленые карты и чуть не целую фабрику организовывают для создания крапленых колод и просят не прогневаться, что особенно тщательно накрапленная колода и “имя носит, как человек: Аделаида Ивановна”. Мне кажется, что такая же история у Хлестакова. Спрашивается, почему же он не занялся немедленно этим делом здесь? Да потому, во-первых, что он только, что приехал, а во-вторых — сразу, с места в карьер нельзя же пускаться. Видно, что у него только процесс ориентации — узнать, где здесь клуб, найти адреса и т. д.

И вдруг, с места в карьер ему повезло. Его приняли за ревизорами, “разумеется, не преминул воспользоваться”, и ведет спектакль на этой новой теме. И поскольку деньги идут не через карты (а ведь через карты и побить за это дело могут), то он приобретает их с большой легкостью.

{83} Это дает актерам возможность не изучать приемов игры прежних театров, а изучать все другие произведения Гоголя, чтобы оттуда выискивать все движения, все поступки. Мы придумали Поломойку, а потом нашли эту Поломойку уже у Гоголя, и это даст определенный рецепт, мы уже знаем, как ее играть. Когда актер будет перечитывать произведения Гоголя, он найдет и жесты и движения, которые он будет вкомпановывать в текст, играя, например, Хлестакова. Это даст ему определенную устойчивость, он имеет определенную фигуру, которая дает ему определенную походку, костюм и т. д.»…

Мы должны сказать, что в разрешении почти всех важнейших, а часто и совсем незначительных вопросов постановки «Ревизора» мы неизменно находили директивы и подтверждения верности нашего пути у самого Гоголя.

Симфоническое построение спектакля, — основной принцип постановки, который Вс. Мейерхольд определил как «музыкальный реализм», — тоже нашло горячий отклик сочувствия у Гоголя:

«Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели наилюбимейшая опера».

В подготовляемой театром книге о «Ревизоре» мы постараемся показать во всей полноте процесс работы театра над комедией Гоголя и тем разъяснить главнейшие предпосылки, на основании которых

В Москве

9 декабря 1926 года

актерами Государственного театра

имени Вс. Мейерхольда представлен был

«РЕВИЗОР»

в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами.

# **{84}** *Мих. Чехов*Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда.

Нет почти ни одной театральной теории, в которой не говорилось бы о *форме* и о *содержании*, как о двух важнейших факторах театрального искусства. О форме говорилось как о сосуде, в который вливается то или иное содержание. Так *говорилось*, но не так делалось. Формы театральных приемов превратились в окаменелости, в авторитетные традиции, в общепризнанные не беспокоящие сознания футляры; содержание же получило служебную роль: оно должно было гальванизировать труп, т. е. создавать иллюзию, что форма живет и что за ней скрывается содержание, выражением которого она и является. Еще недавно мы пережили период увлечения одной лишь формой без всякого содержания: Это был период конструкций, театральных площадок, уродливой костюмировки и кошмарных гримов.

Нет ничего труднее, как проникнуть в действительное содержание художественного произведения и нет ничего легче, отказавшись от такого проникновения, заняться перекомпозицией уже имеющихся налицо форм. Нет ничего труднее, как, проникнув в глубочайшие слои содержания, найти новую форму, соответствующую глубине этого содержания, и нет ничего легче как создать иллюзию новизны, разбив без особого усилия прежние формы и сложив из осколков их новые произвольные фигуры. Для того, чтобы действительно проникнуть в содержание творящего духа художника, нужно самому быть художником, нужно иметь на это внутреннее право. {85} Для того же, чтобы сложить осколки разбитой формы в новую комбинацию, достаточно трех вещей: 1) отсутствия самокритики, 2) полного незнакомства с творческим состоянием и 3) уверенности в том, что развитие окружающих не превышает моего или в лучшем случае равно ему.

Когда «художник», работающий над грудой осколков разбитой им формы, видит, как другой такой же «художник» показывает ему Одну из комбинаций своих осколков, то он спокойно и радостно признает его работу, так как уверен, что его собственная комбинация будет острее и причудливее уже по одному тому, что он примется за нее вторым и, наверное, сумеет гипертрофировать то, что сделал его предшественник.

Что же случилось с В. Э. Мейерхольдом? Чем вызвал он такое негодование и протест доселе любивших его и шедших с ним в ногу «художников» и нехудожников? *Он проник в содержание*… не «Ревизора»… дальше… в содержание того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. Гоголь и В. Э. Мейерхольд встретились не в «Ревизоре», но далеко за его пределами. И прав В. Э. Мейерхольд, называя себя автором спектакля. Автор он потому, что между ним и его спектаклем нет никого, нет даже и самого Гоголя. Гоголь указал В. Э. Мейерхольду путь в мир образов, среди которых он жил. Он сам провел его туда и оставил его там. В. Э. Мейерхольд проник к первоисточнику; он был очарован, взволнован, растерян: его охватила жажда показать в форме спектакля сразу все до конца, до последней черты. Он взял «Ревизора» и ужаснулся тому, как мало вмещалось в него тех узнаний из того необъятного мира образов, в который проник он, ведомый Гоголем. И он понял, что поставить «Ревизора», только «Ревизора» — это значит измучить себя непосильною тяжестью обета молчания. «Ревизор» стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: «Мертвые души», «Невский {86} проспект», Подколесин, Поприщев, мечты городничихи, ужасы, смехи, восторги, крики дал, страхи чиновников… и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от В. Э. Мейерхольда полного выявления и точного оформления. Где же «Ревизор»? Его нет. От В. Э. Мейерхольда мы ждали «Ревизора», но он показал нам другое: он показал нам тот мир, полнота содержания которого обняла собой область такого масштаба, где «Ревизор» только частица, только отдельный звук целой мелодии. И мы испугались. Мы, художники, поняли, что В. Э. Мейерхольд публично разоблачает наше бессилие в работе с осколками. Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник В. Э. Мейерхольд, и не поддается рассудочному учету, не вызывает желания перехитрить эту форму остроумием рассудка.

Мы испугались В. Э. Мейерхольда. Мы стали искать яда, чтобы отравить того, кто лишил нас покоя, кто встревожил нашу художественную совесть. Яд, которого мы искали, оказался у нас под руками… «мистика» — всем доступный, испытанный, модный яд. Мы знали, что несколько капель его, введенных в творящий организм художника, ставят под подозрение его жизнь в нашем художественном сообществе. И мы не замедлили сделать Это с В. Э. Мейерхольдом, но к счастью яд этот уже разложился, и действие его ослабело. Еще не так давно достаточно было произнести слово «мистика», и все кругом умолкало, затихало и… переставало быть. Силой этого слова пользовался тот, кто желал умертвить, задушить, уничтожить все, что казалось ему неприемлемым, вредным, ненужным по его разумению, по личному вкусу. И то, что не было мистикой, гибло от произвола того, кто присвоил себе право расклеивать этикетки с магическим словом «мистика». Гибли: фантастика, романтика, гибло народное творчество: сказки, легенды, былины; {87} гибли приемы театральных эффектов, искания новых форм, режиссерские замыслы, стиль, — многое гибло оттого, что клеймили именем «мистики» не мистику вовсе, но то, что просто не нравилось той или другой личности. Но теперь обман вскрылся, и понятие «мистики», захватившее было и область искусства и детали и технику сценической жизни, снова сужается до первоначального и истинного своего содержания: религиозного Экстаза — и снова возвращает художнику все те элементы творчества, без которых он не мог и не может творить. И еще в одном отношении вскрылось то, что носило название «мистики»: лжехудожники, составляя осколки свои, находились только в сфере рассудка и примитивных эмоций, знакомых им в повседневности. Они не встречались в своей среде ни с чем, превышающим их рассудочное и грубо-эмоциональное душевное состояние. В. Э. Мейерхольд показал целый мир творческих образов, не дающих права подойти к ним с голым рассудком и грубой эмоцией. Лжехудожники почувствовали в своем примитивном сознании некоторое затемнение, некоторую туманность. Они закричали: «мистика у Мейерхольда» вместо того, чтобы крикнуть, «туман и неясность у нас самих».

Но увы! В. Э. Мейерхольд не выдержал напора содержания, охватившего его. Он заторопился и растерялся: он захотел сказать в одном спектакле все то, что Гоголь сказал и не досказал в течение всей своей творческой жизни. Гениальный взлет В. Э. Мейерхольда в одном лишил его способности самокритики в другом. Есть две постановки «Ревизора» в театре В. Э. Мейерхольда. Одна гениальна, вне критики; другая уродлива, дерзка и похожа на то, что названо выше «собираньем осколков». Обе они идут в один вечер, сменяя частями друг друга.

Сцена «вранья Хлестакова» — взлет творческой мысли; сцена «благословения» — грубое рассудочное измышление. Сцена «вранья» — смелость, сцена «благословения» — {88} дерзость. Я бы мог указать целый ряд сцен того и другого порядка, но неясно ли это делать? Гораздо важнее указать принципиальную разницу между ними, гораздо важнее не то, что уже сделано В. Э. Мейерхольдом, но то, что сделает он в дальнейшем. По какому пути пойдет он. Будет ли он оформлять *содержание* или захочет из кубиков складывать мертвые *формы*?

Мне ясно, что идти одновременно и тем и другим путем нет возможности. Да и сам В. Э. Мейерхольд, я уверен, после взлета, которым блистал его «Ревизор», больше не выдержит… грубых забав в составленьи осколков.

1. Четыре письма о «Мертвых душах» (цитирую по изданию 21‑го года). [↑](#footnote-ref-2)
2. «Отрывок из письма» по поводу постановки «Ревизора». [↑](#footnote-ref-3)
3. «Нос». [↑](#footnote-ref-4)
4. «Нос». [↑](#footnote-ref-5)
5. Из «Переписки». [↑](#footnote-ref-6)
6. «Петербургские записки». [↑](#footnote-ref-7)
7. «Невский проспект». [↑](#footnote-ref-8)
8. «Записки сумасшедшего». [↑](#footnote-ref-9)
9. «Шинель». [↑](#footnote-ref-10)
10. «Петербургские записки». [↑](#footnote-ref-11)
11. «1834 год». [↑](#footnote-ref-12)
12. «Предуведомление». [↑](#footnote-ref-13)
13. «Петербургские записки». [↑](#footnote-ref-14)
14. «Записки сумасшедшего». [↑](#footnote-ref-15)
15. «Невский проспект». [↑](#footnote-ref-16)
16. «Нос». [↑](#footnote-ref-17)
17. «Записки сумасшедшего». [↑](#footnote-ref-18)
18. «Нос». [↑](#footnote-ref-19)
19. «Записки сумасшедшего». [↑](#footnote-ref-20)
20. Из «Письма 1848 года». [↑](#footnote-ref-21)
21. «Предуведомление». [↑](#footnote-ref-22)
22. «Исповедь». [↑](#footnote-ref-23)
23. «Мертвые Души». [↑](#footnote-ref-24)
24. «Статья об архитектуре». «Живопись и музыка». [↑](#footnote-ref-25)
25. «Статья того же названия». [↑](#footnote-ref-26)
26. «Нужно любить Россию». [↑](#footnote-ref-27)
27. Из письма. [↑](#footnote-ref-28)
28. Письмо о «М. Д.». [↑](#footnote-ref-29)
29. «Исповедь». [↑](#footnote-ref-30)
30. «Развязка Ревизора». [↑](#footnote-ref-31)
31. Из писем о «Мертвых Душах». [↑](#footnote-ref-32)
32. «Исповедь». [↑](#footnote-ref-33)
33. Выражение Гоголя. [↑](#footnote-ref-34)
34. См. работу В. Ф. Переверзева: «Творчество Гоголя». [↑](#footnote-ref-35)