

Инна ВИШНЕВСКАЯ
МОЙ «РЕВИЗОР»

Среди моих самых душевных воспоминаний – гоголевский спектакль Г.А. Товстоногова. Это было в 1972 году в Ленинграде, на премьере. Мы много говорили с Г.А. о спектакле, я принимала участие в его обсуждении. То, что запомнилось тогда, я прекрасно помню и сейчас, спустя годы, но теперь, когда на старые впечатления наслонились новые сценические трактовки гоголевской комедии, захотелось снова вспомнить о пережитом. Все-таки все, что связано с именем Товстоногова, не менее важно в истории нашего театра, чем режиссура Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Ю. Любимова и др. И давно пора об этом напомнить.



Коллекция фарфоровых фигурок – персонажей пьесы «Ревизор» Н. Гоголя

Итак, вернемся в советский 1972 год, ничего не подправляя сегодняшними театральными и социальными взглядами.

Как же распределились роли? Неожиданность поджидала на каждом шагу. Кирилл Лавров – Городничий. Как! Городничий – и актер глубокого психологического поиска, напряженной внутренней серьезности? Это несоединимо с гоголевской сатирой. Олег Басилашвили – Хлестаков. Да не ослышались ли мы? Басилашвили, красавец, игравший царей и вельмож, статуарный рослый «герой» – и вдруг юркий, тоненький, в клетку модных петербургских брюк, «сосулька», «тряпка» Хлестаков?! А Осип – Сергей Юрский? Тут и говорить нечего, тут, как у Гоголя, «молчание»!

Крепостной увалень Осип – и блестящий интеллектурал Юрский, чья фирменная ирония – абсолютно иного качества, нежели разглагольствования крепостного слуги Хлестакова. Любопытство только раззадоривалось этим несоответствием, а нарочитая дисгармония сильно будоражила общественное мнение. Чем будет отличаться этот «Ревизор» от всех предыдущих? В 1972 году об этом еще думали, вопрос возникал естественно: неужели ради еще одного традиционного «Ревизора» стоило приводить в движение такие мощные актерские силы, как в БДТ?

Каким уже бывал «Ревизор» на советской сцене 1970-х? По преимуществу, запертым в четырех стенах: дом Городничего, трактир,

где остановился Хлестаков; собрание блестящих или менее блестящих ролей, в которых гоголевский реализм актеры понимали, как любой другой, скажем, реализм Островского или Тургенева. Это были спектакли без фантазмагии, так как проявляется она, якобы, лишь в «Петербургских повестях»; без сатиры, пророческой лиризмом, – так как в «Ревизоре», в отличие от «Мертвых душ», нет лирических отступлений; без намека на водевиль – Гоголь не любил водевилей; без гиперболы – в комедии нет ни бурой свиньи, вбегающей в присутствие за прощением Ивана Никифоровича, ни собачек Фидель и Меджи, беседующих друг с другом в «Записках сумасшедшего». «Ревизора» – лучше или хуже – часто играли, как «Ябеду» Капниста или «Недоросля» Фонвизина. В спектаклях появлялись «рожи» пороков, но не было «свинных рыл», не было гротеска, без чего «Ревизора» Гоголя и, скажем, «Банкрута» Островского можно поставить в один ряд. В спектаклях было все – кроме «гоголина», как когда-то назвал это неповторимое гоголевское начало Мейерхольд.

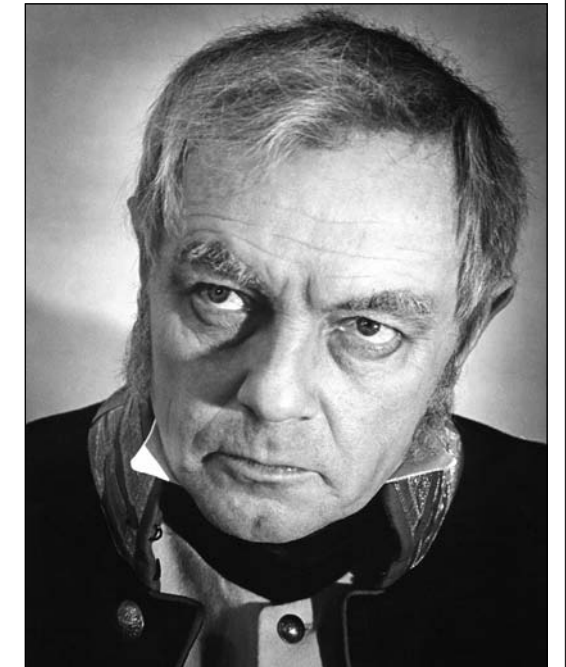
И еще одна губительная идея преследовала постановщиков «Ревизора». Известная гоголевская формула о «смехе сквозь слезы» как о положительном герое комедии зачастую кренилась в «слезы», оставляя «смех» прерогативой одних лишь пустых водевилей. На спектаклях «Ревизора» редко смеялись. А ведь при выходе в свет «Ревизора» громко, весело, заразительно смеялся сам Пушкин. Смеялся Пушкин, но не смеялся некто барон Розен, который даже гордился тем, что, когда Гоголь читал в первый раз своего «Ревизора», он, один из присутствующих, «ни разу не улыбнулся, и сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом, и во все время чтения катался со смеха». Не становимся ли подчас и мы такими «баронами», когда объясняем, что Гоголь не хотел смешить своим «Ревизором», но мечтал лишь обличить «гнусную расейскую действительность»? А потом скучаем в разных театральных залах, когда дают «Ревизора», где без взрывов смеха журчит Хрестоматия, создается особый жанр «типологического»

спектакля «Ревизор» под названием «Скука сквозь разные жанровые структуры комедии «Ревизор»».

Наиболее полно воплотились эти черты в игре К. Лаврова – Сквозник-Дмухановского. Чрезвычайно привержен был этот Городничий ревностной службе, не бездельник, не попусту проводит время, письмо Чмыхова, предупредившего о приезде ревизора, заставляло ее хоть и дома, но не по-домашнему. В высоких лакированных ботфортах, величественно и грозно, как сам режим, появлялся этот Городничий. Артист резко ломал все традиции сценического прочтения этого характера. Антон Антонович у Лаврова был человеком не только значительным и сильным, умеющим думать, всматриваться в себя и окружающих, но и смешным, потому что на нелепые дела была направлена эта сила.

Комедия начиналась в БДТ с драмы Городничего. Как видно, уже много раз читал и перечитывал он письмо Чмыхова и вот-вот произнесет вслух вытверженные наизусть слова уставшим и одереvenевшим голосом. Этот

К. Лавров – Городничий



Городничий уже что-то пережил, передумал, прежде чем выйти к сообщникам, друзьям-ненавистникам, врагам-единомышленникам. Судья Ляпкин-Тяпкин держал свечу над письмом, помогая Городничему читать. Но судья он несправедливый, поэтому не ему освещать чужие грехи. Городничий отбирал свечу у Ляпкина-Тяпкина: он сам прольет свет на свои грязные делишки. Еще мгновение – и Антон Антонович ставил свечу на пол: нет, здесь вовсе не нужно света, слишком страшно то, что он читает не в письме даже – в своей душе.

Общеизвестно, что Пушкин подсказал Гоголю сюжет «Ревизора», вернее, анекдот о ревизоре. Менее известно, что Пушкин и сам собирался написать своего «Ревизора», но даже и названия будущей пьесы не сохранилось, и сама комедия как-то не пошла, не завязалась. Но, поскольку Пушкин думал об этом сюжете, интересно, что пушкинского осталось в этой комедии, какие пушкинские «гены» перешли к Гоголю вместе с анекдотом о ревизоре.

Решению этого вопроса, который, кстати сказать, никогда внятно не ставился, очень помогло бы исполнение Городничего К. Лавровым. Пушкинское здесь угадывалось в том, что актер, читавший письмо Чмыхова, помнил не только о Городничем, но и о Годунове, которые, как бы ни правили, как бы ни «заботились» о народе, все равно ему ненавистны. Крупный трагизм вставал здесь рядом с крупным комизмом. «Ревизор» был начат у Товстоногова как трагедия, как пушкинский «Годунов». Быть может, когда-нибудь при постановке пушкинской трагедии кто-либо из режиссеров задумается над тем, что в ней гоголевского, комического? Не случайно ведь два Самозванца, Димитрий и Хлестаков, соединяют эти две жемчужины русской драматургии.

И уж тут было не до смеха, когда мы видели погруженного в тяжкое раздумье Городничего. Зрители товстоноговского спектакля в первые минуты были предельно удивлены: уж не на «Отелло» ли, не на «Гамлета» ли они попали?

В Городничем-Лаврове то и дело мелькало нечто знакомое, нечто всегда стоящее у нас перед глазами. Постоянная сосредоточенность на служебных обязанностях, глубокое радение

о нуждах жителей города, отеческая забота о каждом, малом и «мизерном», с кем, возможно, пил, участвовал в военных кампаниях, кому и кумом был. Он очень напоминал наших «отцов» города, «отцов» страны, вроде бы рвущихся на части ради благополучия сограждан, а получающих почему-то взамен лишь презрение и насмешку. Пустые хлопоты так и откликнутся пустым звуком, знаменитым безмолвием народа, когда вновь надо будет выбрать кого-либо из этих городских «отцов» на царство.

По-новому рассказывалось в спектакле и об окружении Городничего. И дело было не только в том, что некоторые роли игрались иначе, чем обычно, дело было в расслоении сил, в том, что в БДТ была показана борьба между «своими».

Как правило, сплоченная масса чиновников единым фронтом выдвигается против внешней опасности. Но тогда в комедии Гоголя виден лишь один конфликт – между городом Городничего и посторонней силой, ревизором. Гоголь же применил тут особый прием. Ревизия в его пьесе началась и закончилась, по существу, еще до всякого ревизора, при одном лишь упоминании о возможном его приезде, ревизуют город и себя сами чиновники. Начинает эту ревизию Городничий, раскрывая в своих признаниях истинное положение вещей, а заканчивают чиновники, обличая друг друга. Здесь, собственно, и не нужен реальный ревизор, каждый здесь – ревизор для другого: Ляпкин-Тяпкин – для Городничего, Городничий – для Ляпкина-Тяпкина; Земляника, эдакий «гэбист» города, – для всех сразу. Сплоченного большинства в пьесе нет, его и не может быть в чиновничьем мире, мире мух и пауков, пауков и мух. В комедии Гоголя все в яростном конфликте друг с другом. В этом и есть сатирический пафос пьесы.

Именно так понял гоголевскую комедию Товстоногов и оказался прав: диапазон обличения, размах обобщения от этого только вырос. Необычными в этой резко конфликтной внутренней ситуации оказались и сами чиновники. Да и мог ли быть среди них мир, лад, круговая порука, когда взятки легальны, а взяточничество – совершенно открытый тип государственного правления? Раз взятка – на

уровне закона, то каждый – сам за себя, и каждый готов продать, потопить другого. Не случайно почти все чиновники «на приеме» у Хлестакова «капают», «стучат», «толкают телегу» на сослуживцев. Дружба чиновников – миф, единение бюрократов – легенда, взаимовыручка взяточников – сказка. Первое дуновение опасности – и рушится вся налаженная система правления. Перед нами мелкие и крупные хищники, путающие свой след и наводящие закон на след чужой.

Запомнился в этом смысле Н. Трофимов в роли Луки Лукича Хлопова. Зерном роли стала здесь «проклятая робость». Режиссер будто услышал потаенный смысл фамилии зрителя училищ – Хлопов, хлопается он все время, этот робкий человечек, затравленный страхом. Не стоит на ногах, то оседает на пол, то валится в кресло, то грохается в обморок, то цепляется за более сильного духом судью. Робость русского просвещения, никнувшего под оком начальства, взята здесь крупно, гротесково, а потому и поголовски смешно.

Примечательна в этом смысле одна мизансцена спектакля. Устрашенные исповедью Хлестакова, чиновники все вместе садятся в одно

кресло – так почтительнее, не расслаиваться же перед важной особой, не разваливаться же в креслах поодиночке, когда весь ты открыт и виден. Группа окаменевших, поваленных друг на друга чиновников напоминала барельеф старого андреевского памятника Гоголю. Здесь как бы уже начиналась финальная Немая сцена. И неожиданно, когда глаз привыкал к этому застывшему «групповому» ужасу, на коленях у Городничего обнаруживался маленький Хлопов-Трофимов. То, что невозможно ясно увидеть в реальной действительности, «выболтал» страх. «Вольное» русское просвещение наиболее свободно чувствует себя у ног власти. Театральная эта метафора вдруг напомнила композицию петербургского памятника Екатерине II. И там у ног самодержицы примостились русские науки, русская культура. Просвещение, по самой природе своей призванное расшатывать троны и «культы», жалось к ногам в поисках безопасности. Сильный и открытый урок дала здесь режиссура и власти, и зрителю. Сделано это было без патетики и без лозунгов, зрительно и зрелищно театр устыдил всех, кто молчал, когда сооружались кровавые доносы и кровавые постановления



Сцена из спектакля «Ревизор». БДТ

об искусстве, или «хлопался в обморок» к ногам владыки, вместо того чтобы «глаголом жечь сердца людей».

Уже в знаменитой сцене-экспозиции, по мере чтения чмыховского письма, не объединялись, а еще дальше расходились, еще больше зверели власть имущие. То и дело возникали мелкие группировочки, чиновники перебежали с места на место, ища временных союзников и уточняя временных врагов. Но был один, кого дружно ненавидели все, – Земляника. Все конфликтовали внутри города, он – выносил сор из избы, как бы уже протянул руку и в Петербург, и, очень возможно, будет в столице даже раньше Городничего. У Земляники из товстоноговского спектакля было грубое, какое-то особенно бездуховное лицо, ни желчи Ляпкина-Тяпкина, ни робости Хлопова, это был ничего не чувствующий таран, который в любом случае пробьет себе место. Нежная фамилия и топорная работа местного «опера» – таков был Земляника – В. Кузнецов.

В товстоноговской режиссуре ясно ощущалась и фантазмагория, гоголевское «черт знает что такое». А вдруг, действительно, сам черт забрался в гостиную Городничего? Отчего же ему и не быть здесь или даже в самой столице? Ведь кузнец Вакула именно на черте прилетел однажды в Петербург, да как раз на прием к императрице. И очень бы кстати оказался здесь черт, его-то и не хватало при темных делишках Городничего и компании, не хватало, когда бог весть какого туману напустил Хлестаков. А как бы без черта обморочил их паршивенький титулярный советник? Обморочен Городничий, морок какой-то разливается по всей пьесе, в здоровом-то уме, с не залепленными чертом глазами вряд ли бы поверил Антон Антонович в Хлестакова. И как точен был в этом смысле финал Товстоногова, когда огромному детине, Жандарму, так и не открывшему рта, подсказывал знаменитые последние слова комедии некий черный человек, внезапно «заторчавший» в гостиную Городничего. Это и был сам черт, нашептывавший Жандарму идилическую фразу о том, что приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник сей же час требует Городничего к себе. Никто не приехал,

никто не раскроет козней Городничего, он уж и так наказан – страшным предчувствием, он один видит в спектакле призрак скачущего на тройке Возмездия. Именно он, Городничий, в товстоноговском спектакле слышал постоянный топот копыт – едут, едут по его душу, и, хотя никогда не приедут, казнить его вечными страхами, вечным ожиданием ревизора.

Прекрасно была воссоздана Товстоногова «инфернальная» атмосфера спектакля – то и дело со страшным скрипом в черную пустоту открывались двери в доме Городничего, а за ними – никого, непреходящий страх, бесплотное ожидание расплаты. Нет покоя даже маленьким грешникам, если мучили они «малых сих», об этом еще скажут грядущие булгаковские спектакли, об этом говорит великий его роман «Мастер и Маргарита». Но пока именно Товстоногов угадал эту страшную муку ожидания муки. Не прощение в веках, но нераскаянное бессмертие роднило товстоноговско-лавровского Городничего с мощным булгаковским Пилатом.

В спектакле углублялось психологическое начало гоголевских характеров, считавшихся, как правило, лишь привычными обозначениями того или иного порока. Городничий здесь не сразу верил в то, что глупый и пустой Хлестаков – это и есть чиновник, присланный по именному повелению. Никакой страх не мог преодолеть в нем врожденной смекалки, здравого смысла. И, даже поверив, Городничий–Лавров не был до конца обманут. Вручив уже Хлестакову свои «верительные грамоты» и получив от него его «полномочия», этот Городничий не был избавлен от тайных сомнений. Первыми из трактирного номера уходили Хлестаков и Осип, обласканные Сквозник-Дмухановским. И тут случалась еще одна немая сцена, не предусмотренная Гоголем: Городничий присаживался на всклокоченную кровать Ивана Александровича, чтобы секунду подумать: неужели и вправду этот дурачок – ревизор? Но разбираться было уже поздно, логизм внутренней жизни пьесы торопил логику прожженного дельца, и, встряхнув головой, словно отогнав назойливые мысли, Городничий спешил за

гостем. Черт с ним, пусть хоть такой ревизор, лишь бы раскрылось наконец проклятое инкогнито. Но сомнения не оставляли. И когда Хлестаков – уже в доме Городничего – рассказывал о себе, снова присаживался Антон Антонович в тяжелом раздумье: да быть не может, что перед ним ревизор, ведь все врало, ведь и слова правды не было. Постоянные психологические мучения – вне ясного окончательного прозрения – давал режиссер гоголевскому Городничему как еще одну кару за содеянные грехи. Вот-вот ухватит лавровский Городничий правду о Хлестакове, вот-вот ухватит, да и упустит, взятку не упустит, а правду упустит, не его это добыча, иным духовным организациям она, эта правда, открывается.

Ситуация «Ревизора», оборачивающаяся в пьесе Гоголя самыми разными гранями, как понятно, в основном, связана с Хлестаковым. Называя Хлестакова главным героем комедии, Белинский видел в нем средоточие всех тем гоголевского творения, особый неповторимый контрапункт между реальностью и фантазмагорией, провинцией и Петербургом, преступлением и наказанием, действительностью и наваждением.

Решить образ Хлестакова – значит, найти ключ к комедии. В Хлестакове нужно передать и гоголевский гротеск: Иван Александрович, ничего не потеряв и все приобретя, как туман, унесся на бешеной тройке, – есть будущее у этого характера. В Хлестакове нужно передать и его всеобщность. Это не только характер, но и особая субстанция, особая прилипчивая зараза, отмечающая всех и каждого, кто подышит с ним одним воздухом. Стоит прислушаться к апогею хлестаковского вранья: «Я везде, везде...». В Хлестакове нужно показать и маленького человека, в чем-то близкого Башмачкину, Поприщину, просто попавшего «в случай» и потому обнаглевшего. Ведь маленький человек – это не только «брат наш». «Маленький человек» под пером Гоголя вырастает при удаче в «значительное лицо», в кровопийцу – в «Натуральных очерках» Буткова, в фанатика-садиста – у Достоевского. В образе Хлестакова надо еще выйти за рамки сюжета. В конце концов, не вся соль этого характера в том,

что пустейшего Ивана Александровича приняли за ревизора. Должна возникнуть и тема хлестаковщины, гомерической, глобальной авантюры существования «без-царя-в-голове» в тогдашней России. Хлестаковщина – это не только вранье и наивность, это существо всего происходящего. Хлестаковщина заложена и в правлении Городничего, и в миропорядке российского мира.

Многое из этого ожило в актерской работе О. Басилашвили. Актер задумал в Хлестакове, как это ни покажется дерзким, личность взамен безличности. Этот Хлестаков был именно личностью, человеком, имевшим к моменту встречи с Городничем массу своих надежд и планов, испытывавшим массу собственных горестей и разочарований. Все дело только в масштабе. Мечтания Хлестакова – специфического толка, Хлестаков Басилашвили очень напоминал поручика Пирогова из «Невского проспекта», того самого, который вздумал влюбиться за блондинкой, был высечен ее ревнивым мужем, хотел жаловаться, потом поел пирожков в кондитерской, почитал номер «Северной Пчелы» и успокоился. Поручик Пирогов тоже был личностью, но личность его именовалась Пошлостью, Белинский почитал Пирогова просто-таки олицетворением пошлости пошлого человека.

Хлестаков в спектакле Товстоногова начал голодной, а потом и сытой своей пошлостью проникал во всех остальных, влезал во все поры общества. Забираясь в свое вранье в самые высокие сферы, даже вскакивал на рояль в доме Городничего. А затем, когда мечтать начинал Городничий, обласканный Хлестаковым, и Городничий взбирался на тот же рояль и оттуда вещал о новом своем величии. Хлестаковщина оказывалась заразительной, а пошлость прилипчивой.

В образе Хлестакова, каким играл его Басилашвили, были отзвуки петербургских сплетен и событий. Вот он рассказывает о встречах своих с Пушкиным. Сказал «Пушкин» – и тут же зажал рот рукой: мол, имя-то какое крамольное, не дай Бог, упомянуть. А потом все-таки решился: почему не показать себя немного либералом здесь, в провинции,

возможно, это и сойдет с рук и даже даст ему некое приятное освещение.

«Ну как, брат Пушкин? Да так как-то все, отвечает». И неподражаемый жест Хлестакова–Басилашвили – рукой вокруг горла, мол, так показал ему Пушкин: совсем задушили обстоятельства, милость и немилость царя. В одном жесте была передана вся гамма петербургских чувствований, чувствований пошлости, которая судит о гениях.

Режиссер точно расслышал и еще одну из гоголевских новаций. Одним из первых русских комедиографов Гоголь поведал о дисгармонии между слугой и баринном. До него писались, в основном, верные Савельичи и инфантильные Гриневы. Гоголь разорвал эту дружескую связь молодого барина и помогающего ему ловкого слуги. Осип глубоко презирает Хлестакова. И вот как это выглядело в спектакле.

Хлестаков входил в трактирный номер, отдавая Осипу трость и шляпу. Прекрасно была построена Г. Товстоноговым эта первая сцена. Ничего не может удержать в руках Осип: трость падала, поднимая ее, он ронял барский цилиндр, поднимая цилиндр, снова падала трость. Шел мастерски исполненный цирковой номер, номер «неловкого» жонглирования, еще глубже раскрывающего смысл комедии: между Осипом и Хлестаковым нет лада, даже вещи бунтуют в их руках, не дружат вещи Хлестакова с руками Осипа.

В номере Хлестакова появлялся Городничий. Кто знает, что из этого выйдет? Осип предпочитает не встречаться с представителями власти. Мгновение – и слуга С. Юрского прикидывается слепцом, «ощупывая» палочкой предметы и самого Городничего: а со слепца – какой спрос. Так и уходил этот Осип из трактира, не забыв прихватить небольшой саквояж, уже собранный на случай «отсидки». А потом, когда у Городничего и Хлестакова все улаживалось, он как ни в чем не бывало возвращался, опасность миновала. Где-то были оставлены саквояж и клюка слепого, пока они не нужны. Вот настанут черные дни, и снова отыщутся хитрые приспособления Осипа, по существу, хлестаковские приспособления, потому что Осип давно уже и

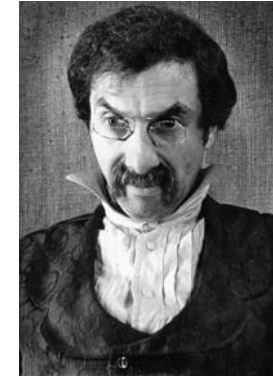
сам в чем-то стал Хлестаковым, привыкшим жить «на счет аглицкого короля». Хлестаков в спектакле, кстати, ничуть не удивлялся ни уходу, ни возвращению Осипа: убежал хитрый пес, вернулась домой верная собака – только и всего. Короткий деловой обмен жестами – мол, пришел, и ладно, бери чемодан, пойдём в новые обстоятельства, нам не привыкать.

В особо торжественных случаях Осип–Юрский натягивал на руку замызанную перчатку и цеплял на нос пенсне. Осип в пенсне – тут, наверное, возмутился бы и сам Гоголь! Однако нет, не возмутился бы. Театр Гоголя предполагает импровизации – не текстовую, естественно, а пластическую. И вполне возможно, что Осип, перенявший у Хлестакова эту жалкую светскость, этот «бонтон» об одной перчатке, просто украл где-то пенсне, чтобы прикрыть свою бедность. Через это симпровизированное и «оправданное» Юрским пенсне, яснее становится и характер Хлестакова–Басилашвили. Импровизация была поддержана партнером: нелепое пенсне и белая перчатка Осипа – это и была изнанка хлестаковского аристократизма.

Ничего смешного не было в петербургском костюме Хлестакова. Смешное в нем раскрыл Осип, он показывал в этом спектакле, что столичное платье барина – такой же маскарад, как и пенсне его лакея.

Но вот Хлестаков в доме Городничего. Ему принадлежит здесь все. Осип проходит в комнату барина, что на верхнем этаже, а в нижних комнатах сидит Городничий с семьей, наблюдая, как Осип, на которого уже упал некий «божественный» свет, станет прислуживать своему господину. Но для Осипа–Юрского Хлестаков остался тем же, кем был и раньше, шаромыжником и вралею, он и здесь не желает быть с ним заодно. Ладно уж, он будет молчать и не выдаст своего барина, но уважение оказывать ему не намерен. Вычищенными барскими ботинками, грубо, нарочито нагло, хамски, толкал он дверь хлестаковской комнаты, перед которой и дышать не смели чиновники. Городничий удивленно провожал взглядом Осипа, скрывавшегося в покоях Хлестакова. Да как он смеет, лакей, так обращаться с самим ревизором!

Даже эта импровизация с хлестаковскими ботинками помогала более глубоко раскрытию товстоноговского замысла. Городничий, наблюдая поведение Осипа, еще раз на мгновение задумывался – а действительно ли там, за дверью, ревизор? А позволил бы он сам так обращаться с собой какому-то слуге? Импровизационное поведение Юрского давало возможность Лаврову, игравшему Городничего, последовательно вести линию колебаний, мучительных сомнений Антона Антоновича.



С. Юрский – Осип

Осип–Юрский чем-то неуловимо напоминал Остапа Бендера, замечательный сатирический характер совсем другой эпохи. И на это актер имел право, потому что в Бендере Ильфа и Петрова многое откликнулось из Гоголя, очень родствен оказался таинственный турецко-подданный советских сатириков и Павлу Ивановичу Чичикову с его зудом приобретательства, и Ивану Александровичу Хлестакову с его легкостью в мыслях необыкновенной.

Опираясь на актеров, Товстоногов в своем спектакле смело укрупнил, обобщил, собрал воедино сатирическую гоголевскую образность. Так, например, все полицейские чины, состоявшие при Городничем, были сведены им в некое триединство. Тройка потерявших имена ищек в одинаковых мундирах, чуть ли не одного роста и вида неотступно следовала за Городничим. Это его собаки, его «ангелы-хранители». Он и обращался к ним ко всем на «ты» и в единственном числе, как корифей к античному хору. Приказание – и полицейская тройка (иронически трактованная гоголевская тройка, трагический вариант судебной «тройки» сталинских времен) летит гуськом, плавно взмахивая руками, исполнять приказание. Так и казалось, что именно об этих «ангелах» писал Островский: «Когда начальник пошлет за чем-нибудь, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-маршем и обыкновенным шагом».

... И, наконец, под занавес моих воспоминаний – упрек. Упрек с моей точки зрения, серьезный. Мало смеялись и в зрительном зале БДТ на спектакле «Ревизор». Раздумывали, смущались, содрогались – что угодно, но не смеялись.

А надо ли смеяться на «Ревизоре»? Вопрос не праздный. На мой взгляд, не вызвавший смеха «Ревизор» не высвободил до конца огромного сатирического заряда гоголевской комедии.

Бессмертная это комедия! Слово «бессмертная» прилепилось к ней навечно, будто жанровое определение, особый стилистический указатель. И речь идет не о вечной жизни этой комедии в репертуаре российского и мирового театра. В конце концов, и лермонтовский «Маскарад», и знаменитая трилогия Сухово-Кобылина не сходят с русской сцены. Но никогда не возникает рядом с другими великими пьесами такого определения – «бессмертная».

Что же тогда бессмертного в гоголевской комедии? Отчего не перечислить спектаклей «Ревизор», сердечно принятых самыми разными театральными народами. И не счастье режиссеров, ставивших «Ревизора», актеров, прославившихся в гоголевских ролях. Истинное бессмертие этой комедии – в ее философском, стилистическом, религиозном значении. И дело не только в конкретном присутствии комедии в театральной истории, дело в чем-то ином, что чувствовал Гоголь, никогда не разлучавший искусство с мессианством, долг гражданина с подвигом христианина. В этом была его ключевая мысль.

Что из этого следует? Думаю, только одно. Следует читать и перечитывать «Ревизор», ловя самый смысл понятия «бессмертие» для художественного творения. Не случайно же называли Гоголя Гомером и Данте России, а те были художниками, посмевающимися заглянуть и в рай, и в ад, и в жилища богов и героев.

Первый пласт бессмертия гоголевской комедии ясен каждому. Ничего не изменилось в несчастной России с той минуты, как Гоголь взялся за перо и вывел название пьесы. Потому так часто и цитируют писателя по самым разным поводам нынешних наших печалей и бедствий. И дураки опять есть, и дороги непролазные, и чиновники берут взятки, и у государства воруют, и «нечисть» завязла в церковных дверях и окнах. Первый пласт бессмертия «Ревизора» ясен и осмеян, оплаканы в комедии пороки, которые, как ни парадоксально, стали вроде бы непреходящим нашим «национальным достоянием». «Ревизор», где все объята страхом перед ревизией, давно разгадан. Страх чиновников неправедных перед чиновником честным давно вышел на комедийную авансцену. До смерти испуган Городничий, окаменело от ужаса окружение. Но мелькнуло мгновение, чиновник приехал-ухал, кого-то накажут, «снимут», случатся исконно российские «кадровые подвижки», и все пойдет, как и раньше.

Но за кадром осталось многое. Например, величайшее гоголевское открытие, его «момент истины». Гоголь первым на просторах мировой комедии отказался от «положительного» героя, от торжества добродетели внутри сюжета. Этого решительного шага не сделал в своих комедиях Мольер, не сделал Пушкин. Только Гоголь вычеркнул из комедии внятное моралите. И именно в этот час возникла совершенно новая театральность, обозначились иные параметры драматического столкновения. На комедийную орбиту вышел новый конфликт, между «своими».

И не случайно Гоголю так не нравился Чацкий, он называл его ненациональным характером. Нерусским представлялся Гоголю и бесконечный обличительный монолог, идущий от автора. Обличение собственных пороков, а затем и очищение души от «хлестаковщины», от «сквозник-дмухановщины» должно было свершиться в зрительских сердцах. Убрав из комедии моралите, Гоголь внес в нее абсолютно новое этическое и эстетическое понятие – «душевный город». Дорогого стоят всего лишь два этих гоголевских слова.

Они – и подножие мученического психологизма Достоевского, и фундамент толстовского самоусовершенствования, основа неповторимой духовности русской литературы. В «душевный город» переносит писатель самую конфликтную ситуацию комедии. Ему не надо клеймить Хлестакова и Городничего филиппиками Чацкого, они лишь модель уже сформированного реального мира, их уже не исправить, гораздо важнее освободить еще живые души от въевшейся в них мертвечины. Каждый хоть раз бывал и Хлестаковым, и Городничим, замечает Гоголь, объясняя, как лучше играть его комедии. Так что не только над персонажами «Ревизора» смеется зритель, а над собой он смеется, чтобы возродить «душу живу». Об этом неслыханная в мировой комедиографии реплика Городничего: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!». И обращает он ее не к своим коллегам, а к зрительным залам всех стран и времен. Оставляя за собой сюжет, прерывая действие, расставаясь со своим окружением, «выходя из образа», Городничий говорит это нам, сменяющим друг друга поколениям. Изгнанными из рая приходят зрители в театр, молчит их совесть, заглушенная шумом хлестаковского вранья, бытием Городничего. И вот видят они на сцене свое отражение, и смех потрясает зрителей – смех над собой. А те, кто умеет посмеяться над собой, пусть и сквозь слезы, уже вновь приобщены к «раю», уже побороли в себе «черта».

Страх перед наказанием сыгран во многих спектаклях «Ревизор». Смех над собой не вполне сыгран даже и в лучших. Не нашли еще режиссеры этого двуединого смеха – и над персонажами комедии, и над самими собой. Хлестаков смешон не только на сцене, но и в нашей душе. Вот о чем принес свою весть гений Гоголя. Мнимость должна после спектакля смениться реальностью, гротеск – гармонией.

Но когда Гоголь писал о «душевном городе», он уже чувствовал, что его не поймут. И оказался прав. Гневную отповедь услышал он от любимого своего Щепкина: «...я изучал всех героев «Ревизора» как живых людей, я так много видел знакомого, родного, я так свылся с Городничим, с Добчинским и Бобчинским в

течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня – это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их так, как они есть... не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти». Великий актер не услышал гениального мыслителя. Щепкин хотел играть знакомые реалии, а Гоголь осмелился приоткрыть завесы духовного бессмертия.

В звенья бессмертия «Ревизора» вплетена и особая тема русского самозванства. Только Россия знала это бесконечное самовозвеличение, это таракановское, отрепьевское, пугачевское, федоро-кузьмичевское противостояние российской государственности. Не прошел мимо этой темы и Пушкин в трагедии «Борис Годунов», не миновал комедийным своим пером и Гоголь. Хлестаков – это еще один самозванец, еще до всякого Осипа он сам догадался, что принимают его за кого-то другого. Догадался, но никак не изменил ситуацию, продолжая жировать и жуировать в городе Городничего. Но, если бы только Хлестаков был самозванцем в гоголевской комедии, пьеса могла бы и не заслужить эпитет «бессмертной». Такие пьесы, где за персону принимают не персону, бывали на Руси и до «Ревизора», к примеру, комедия Квитко-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Гоголя влекла иная капитальная мысль: расположить самозванца Хлестакова среди самозванцев-чиновников. Ведь если самозванец – один Хлестаков, а другие на законных своих местах творят беззаконие, дело можно поправить. Но нет, самозванец и судья Ляпкин-Тяпкин, годами не заглядывающий в присутствие, самозванец и попечитель богоугодных заведений Земляника, у которого больные «выздоровливают, как мухи», самозванец и смотритель училищ Хлопов, больше всего боящийся служить по ученой части. Хлестаков лишь проявляет их пустоту, их мнимость. Пороки не могут быть ни законными, ни незаконными, они – самозванные, человек сам впускает в душу хлестаковщину, городничество, шпекинство, хлоповство. Улетает в будущее самозванный ревизор Хлестаков на звенящей тройке, как и самозванный помещик Чичиков.

Но и те, кто остается за их спинами, – мертвые души из «Мертвых душ», Городничий со своим «аппаратом» – так же самозваны, самозванно просятся в живые, самозванно остаются на своих постах и в новые социальные эпохи. Гоголь мечтал о третьем томе «Мертвых душ», где человеческое достоинство еще обретет Плюшкин, где раскается в содеянных грехах Чичиков. Гоголь надеялся, что, потрясенные его комедией, вдруг очнутся поколения, к которым обратил он свой проклятый русский вопрос «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!». И пусть все глубже раскрывают эту особую жанровую установку комедии «Ревизор» – ее бессмертие – наши новые Мейерхольды, Михаилы Чеховы, Товстоноговы...



Инна Вишневская



Театральный фотограф Виктор Сенцов представляет версию комедии «Ревизор» в исполнении актеров из семи различных театров

Городничий –
С. Маковецкий.
Спектакль Театра
им. Вахтангова



Хлестаков –
А. Девотченко.
Спектакль
Александринского
театра



«Встреча»
Городничий –
В. Потапов,
Хлестаков –
Д. Солодовник.
Спектакль Малого
театра

«Жрем-с, пьем-с,
гуляем-с...»
Хлестаков –
Г. Куценко.
Спектакль Театра
им. Моссовета





«Подношение деньгами».
Спектакль
Александринского
театра

«...только вот не
знаю с какой начать».
Спектакль Театра п/р
А. Джигарханяна

«А если это любовь?»
Хлестаков –
А. Анисимов,
Марья Антоновна –
И. Петрова.
Спектакль Театра
им. А.С. Пушкина

«Марья Антоновна,
начитана,
хороша собой».
Рисунок из книги
«Ревизор»,
изданной в 1900 году

«Письмо
Тряпичкину».
Городничий –
Г. Аболиньш.
Новый Рижский
театр





«Финал,
развязка в XXI век.
ФАРС-мажор».
Городничий
(в центре) –
А. Яцков.
Спектакль Театра
им. Моссовета