

Вадим Щербаков

# **Сюжеты и линии репетиций мейерхольдовского «Ревизора»**

К выходу книги

«Вс. Мейерхольд. Наследие. “Ревизор”»

**Идея издания сборников документов, посвященных великим мейерхольдовским спектаклям, родилась четверть века назад на Секторе изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Колоссальный объем архивов режиссера и театра его имени позволяет с большой полнотой представить ход работы над созданием многих шедевров Мастера. Конечно же, среди первых проектов такого рода оказался «Ревизор».**

Сразу стало ясно, что публикация документов «Ревизора» должна делиться на три части: подготовка сценического текста (во всей его полноте, включающей сценографическое решение, свет, музыку, сочинение мизансцен и разработку звучащего с подмостков слова); затем – зафиксированная в документах партитура постановки; наконец, – восприятие спектакля в рецензиях и выступлениях на диспутах.

Материалы для книги собирались долго, параллельно с выпуском других изданий «Наследия». Их сбор, расшифровка и текстология заняли годы. Со свойственным ему перфекционизмом, Олег Максимович Фельдман не признавал эту работу завершенной. Ему казалось, что можно обнаружить еще что-то важное в фондах сотрудников Мейерхольтда в различных хранилищах, найти бумаги, позволяющие досконально реконструировать творческий процесс работы режиссера и его актеров. Наверняка Фельдман был прав, и полнота собранного массива документов не абсолютна. Однако смерть Олега Максимовича заставила взглянуть на подготовленный им корпус текстов иначе. Непростительно было бы оставить сделанное без движения.

Еще два года работы и книга готова встретиться с читателем.

В первой части трилогии о «Ревизоре» три основных сюжета: создание новой пьесы из текстов Гоголя, поиски изобразительного решения спектакля и репетиции с актерами. Каждый из сюжетов разветвлен и богат смыслами.

Опираясь на подготовительные штудии М.М. Коренева, Мейерхольтд постепенно складывает необходимую ему драматургическую конструкцию и ее словесное оформление. Чрезвычайно интересно следить по записям репетиций, как режиссер сдвигает пьесу от жанровых зарисовок нечистоплотной жизни провинциального штатского чиновничества в сторону портрета России николаевской эпохи, которую сам монарх трактовал как прежде всего империю военную. Мейерхольтд вводит в действие офицеров, одного за другим, насыщая ими пейзаж, все более и более широкоохватный. На фоне многочисленных военных (действительных и отставных) статские мундиры городских служаков приобретают иной смысл и естественным образом вписываются в панораму милитаризованного общества.

Всегдашность и всеобщность времени действия спектакля, каковой успешно добивается Мейерхольтд, предлагает зрителю увидеть разные эпохи. Вроде бы привязанное исторически достоверными костюмами к годам написания гоголевской комедии, оно с тем же успехом может



Манекены для «немой сцены». «Ревизор». ГосТИМ. 1926

вершиться и в премьерном 1926 г., и в сколь угодно отдаленном будущем. Военизированность жизни оказывается важной приметой одной из фундаментальных констант российского бытия.

Это тем более ощутимо оттого, что режиссер строит своего «Ревизора» как спектакль о страхе. С самых первых бесед о предстоящей работе Мейерхольд отчетливо видит способ решения «немой сцены». Еще до начала репетиций он знает, что в финале спектакля предъявит публике мертвые фигуры действующих лиц. Собственно, драматургическая конструкция, претерпевая ряд изменений, разворачивается на репетициях вспять – от апофеоза ужаса, в котором жизнь окончательно покидает тело, до показа ожидания катастрофы, истончающего витальную силу персонажей, уже в первом эпизоде являя их движущимися полуавтоматами.

Линия неполного бытия корыстных злоупотребителей властью поддерживается вторым важнейшим для будущего спектакля драматургическим построением – Хлестаков и дамы. Занятые одной любовью и перееданиями, избыточно начиненные, казалось бы, самой жизненной субстанцией, они раскрывают в режиссерской композиции неполноту чувства в изуродованном страхом обществе. После премьеры многие рецензенты упрекнули Мейерхольда в излишней эротике спектакля, для которой текст Гоголя не давал никаких оснований. Режиссер-драматург посчитал необходимым – частично с помощью фрагментов из ранних



В.В. Дмитриев. Эскиз общего вида установки. «Ревизор». ГосТИМ. 1925

редакций комедии, а в огромной мере просто поверх слов Гоголя – показать мечты городничихи о табунах поклонников как апогей пошлой привычки к блуду.

Смысловые линии новой пьесы связаны множеством «перекрестных ссылок». Как бы, к примеру, ни объяснялось критиками переодевание Хлестакова в мундир Заезжего офицера перед выходом в чиновничий «свет» из номера под лестницей, Мейерхольд на репетициях дает актеру простой и ясный мотив. При упоминании о женах Хлестаков всегда делает стойку будто охотничий пес. А дамы любят военных!

Второй сюжет книги посвящен работе с художниками. Поэтому записи Коренева дополнены письмами В.В. Дмитриева, из которых становится понятна очередность появления разновременных эскизов и набросков мизансцен, сохранившихся в музее ГосТИМа. В книге впервые публикуется почти целиком обширный массив изобразительных документов. Их внимательное изучение дает представление о том, как основные параметры видения будущего спектакля, которые к началу работы сложились в сознании режиссера весьма отчетливо, трансформируются в процессе репетиций и уточнения первоначальных планов, мутируя от «мутного аквариума» с уродливыми, покрытыми илом рыбами к «скотинству в изящном облике брюлловской натуры». Следы творческого участия всех трех художников – В.В. Дмитриева, И.Ю. Шлепянова и В.П. Киселева – присутствуют в окончательном



И.Ю. Шлепянов.  
Эскиз костюмов для  
гостей городничего.  
«Ревизор». ГосТИМ. 1925

изобразительном решении мейерхольдовского «Ревизора» в разной степени. Публикуемые изодокументы подтверждают это с очевидной непреложностью.

Наконец, третий сюжет книги связан с методологией работы режиссера с актерами.

Не кажется неожиданным частое использование Мейерхольдом на репетициях музыкальной терминологии. Обученный в детстве игре на скрипке, он в этой профессиональной стихии чувствует себя уверенно. Театр – искусство, разворачивающееся во времени. Музыка дает хорошо отработанные и многократно примененные приемы художественной организации темпа и ритма. В этом смысле спектакли Мейерхольда всегда были музыкальными произведениями. С постановки «Учителя Бубуса» (1925), действие которого целиком было положено на постоянно звучащие фортепианные опусы Шопена и Листа, режиссер постулирует свою новую манеру как «музыкальный реализм».

Неудивительно, что Мейерхольд в процессе репетиций все время апеллирует к памятникам изобразительного искусства. Начиная со Студии на Поварской, режиссер сознательно насыщал свою зрительную память произведениями живописи и графики разных времен и национальных школ. Он, несомненно, был подлинным знатоком истории искусства. Воспитанное этим знанием умение видеть композицию мизансцены в антураже общего сценографического решения делало Мейерхольда мастером визуальной режиссуры, подсказывало интерес-



И.Ю. Шлепянов.  
Эскиз костюмов для гостей  
городничего. «Ревизор».  
ГостИМ. 1925

ные ракурсы, необычайно усиливало пластическую выразительность группировок персонажей.

Примечательно, что к багажу знаний графического и живописного наследия режиссер добавляет в 1920-е гг. внимательный анализ американского кино. Впечатления от вышедшего незадолго до начала репетиций «Ревизора» в советский прокат фильма Джеймса Круза «Трус» (*A Fighting Coward*) соединяются в сознании Мейерхольда с воспоминанием о композиции картины Альбрехта Дюрера «Иисус в споре с книжниками» и вдохновляют на эксперименты по реализации «крупного плана» в театре. Отсюда растет идея маленьких выкатывающихся к авансцене площадок, на которых «в страшной тесноте» предстоит мизансценировать спектакль.

Впрочем, это история режиссерского решения. А в области приемов актерской игры Мейерхольд предлагает исполнителям ролей в «Ревизоре» внимательно присмотреться к Ч. Чаплину и Б. Китону. В творчестве мастеров голливудского немого кино он видит ту же древнюю пантомиму, практическим освоением которой сам занимался в 1910-е гг., но доведенную до чрезвычайного совершенства, – в том числе через использование монтажных приемов. Великие комики показывали с экранов то, к чему Мейерхольд стремился и в пантомимических этюдах Студии на Бородинской, и в упражнениях наследующей им биомеханики – умению через выразительные мимику и жест сделать видимым внутренний мир персонажа, движения его души.



В.П. Киселев. Эскиз дивана для эпизода «За бутылкой толстобрюшки». «Ревизор». ГосТИМ. 1926

Это тем более интересно, что в беседах с актерами на репетициях «Ревизора» Мейерхольд решительно отказывается от своих художественных идеалов предыдущего периода. В «Ревизоре» ему не нужны арлекины, он предлагает ничего не брать от опыта итальянской импровизованной комедии, забыть даже о гротеске. Мейерхольду больше не нужны маски, в поэтику режиссера возвращаются характеры.

Поэтому отнюдь не случайной прихотью оказывается обращение Мейерхольда к национальной актерской школе. На репетициях «Ревизора» с его уст срываются имена П.С. Мочалова, В.А. Каратыгина, А.Е. Мартынова, М.С. Щепкина, В.Н. Давыдова, А.П. Ленского, С.Л. Кузнецова, С.В. Шумского, В.А. Макшеева, В.П. Далматова, Ю.М. Юрьева... Мейерхольд не только соотносит свои трактовки с историей исполнения гооголевской комедии, его занимают именно способы создания характера.

Репетируя эпизод «Торжество так торжество» 8 октября 1926 г., режиссер создает наполненную мелкими событиями картину, в которой все время происходит что-то важное для каждого из целой толпы персонажей. Получившийся результат Мейерхольду нравится, и он произносит очень важные слова: «Новый МХТ, т.е. традиции щепкинские, но проверенные как-то на новом условном театре».

Он стремится к убедительному показу жизни, которым так славен Художественный театр. Однако основывает этот показ на иных принципах. Щепкинская школа воспринимается Мейерхольдом как единый



Скульптор-бутафор Д.В. Петров в мастерской ГосТИМа

исток для искусства МХТ и того нового условного реализма, какого он добивается на репетициях «Ревизора».

В письме к Л.О. Арнштаму (на тот момент – концертмейстеру ГосТИМа) К.И. Чуковский написал пронизательные слова: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал – необыкновенное знание человеческой психологии, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском – и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания» (цит. по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. В 2 ч. Ч. 2. С. 536).

Это без сомнения психологический театр. Пускай характеры в нем даны в острейшем рисунке, с гиперболами и художественными деформациями – актерам прежде всего поставлено задание играть подлинное знание о бытии персонажей. С наклонных фурок «Ревизора» глянула на зрителя, хотя и урезанная режиссерской концепцией, но настоящая *полу-жизнь полу-человеческого полу-духа*.