

Гоголь-абсурдист на русской сцене XX века

Т. С. Злотникова

Выполнено по гранту РГНФ № 09-03-00724

Театральная интерпретация комедий Гоголя (Г. Товстоногов, А. Эфрос) раскрыла во второй половине XX века абсурдную природу классических комедий. Духовное ничтожество и трагизм жизни персонажей нашли гротесковое воплощение.

Ключевые слова: Гоголь, абсурд, театральная интерпретация, искусство режиссеров, вторая половина XX века, гротеск, классическая комедия.

Gogol-Absurdist on the Russian Stage in XX Century

T. S. Zlotnikova

Theatrical interpretation of comedies of Gogol (G. Tovstonogov, A. Efros) has opened the absurd nature of classical comedies in second half XX of century. The spiritual pettiness and tragic element of a life of characters have found a grotesque embodiment.

Key words: Gogol, absurdity, theatrical interpretation, art of state directors, the second half of XX century, grotesque, classical comedy.

Принципиальный смысл новаторства Гоголя, впервые в России выявившего трагическое в малом и обыденном, с парадоксальной точностью определил Д. Мережковский: «Зло видимо всем в великих нарушениях нравственного закона, в редких и необычайных злодействах, в потрясающих развязках трагедий; Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом».

Новая ревизия «Ревизора» началась в Большом драматическом театре 8 мая 1972 года. Началась с того, что под ленивые удары колокола на киноэкране в большой спокойной луже отразилось серенькое захолустье. Домиков, заборчиков, хилых деревьев – нет. Только чуть рябит мелкая водица, мирно квакают лягушки. И продолжением кваканья откуда-то – «шась!» – влетает в лужу камень, взбаламучивает водицу вместе со всей ее приставшей ко дну мутью и разрушает серенькое небо и домики. И пока экран уходит вверх, открывая полураздетого городничего с письмом у сунутой на пол свечи, иронически-вкрадчивый голос произносит: «На зеркало неча пенять, – и договаривает, чуть хохотнув, – коли рожа крива».

Никто не видел руки, наверное, от скуки швырнувшей камень в лужу; никто не успел даже заметить самого камня – и только растревоженное мелководе наглядно обнаружило, что произошло *ничто*.

Когда в прижатый к авансцене – три шага в длину, шаг в ширину – трактирный номер, распахнув глаза, переполненные бессмысленной тоской, втиснется Хлестаков-О. Басилашвили, никому и в голову не придет принять его за фигуру, способную хоть как-то обеспокоить или тем более напугать. Ему так плохо, так неуютно и голодно, что он даже не всегда поддерживает давно заведенную с Осипом игру в барина и слугу. Тот, «вежливо» обходя барина (а разойтись в каморке-то негде), может проследовать от двери к вешалке в другой «конец» комнаты прямо по кровати. И не расположенный в этот момент к резвости Хлестаков даже бровью не поведет, хотя потом «распечет» слугу, якобы посмеявшегося лежать на его постели.

Он будет жалким и голодным, когда по лестнице к его «номеру» начнет приближаться городничий. Отступать уже некуда. Уже Осип от отчаянья загородил дверь столом, схватил саквояж, сунул окаменевшему от ужаса Хлестакову шинель – но дверь откроется, и городничий, при полном параде пришедший арестовывать – а как иначе понять его визит? – проезжающего за неплату, остановится на пороге.

Хлестаков увидит в нем не человека, побледневшего и почти падающего от жутких до дурноты предчувствий, а каменно-непреклонного и угрожающего начальника. И городничий увидит перед собой не длинного белесоватого смазливенького мальчишку, только что визгливо кричавшего так, что на лестнице было слышно, а *ревизора*.

И тогда погаснет свет – померкнет в глазах почти теряющего сознание городничего, – и в бледных всполохах возникнет на месте «фитюльки» угрожающая фигура: огромного роста, в черной крылатке, в черном цилиндре, в черных квадратных очках. И возгласит слова, которые городничий только что слышал из-за двери Хлестакова, поднимаясь по лестнице: «Как вы смеете?!» И исчезнет с наших глаз, оставаясь, как и прежде, перед глазами городничего, который уже примирившись со всем происходящим, уже дав взятку, уже пригласив к себе пожить и по городу прокатиться, уже уводя гостя из его номера, не сможет не оглянуться в тот угол, где встретил его Хлестаков и где до сих пор стоит для него *ревизор*.

История зарвавшегося микроскопического ничтожества, если в центре стоит оно само по себе, а не условия, рождающие его, остается предметом анекдота, шутки, водевиля, комедии, наконец. Лишь понимание особой социально-исторической окраски меняет жанр спектакля. А окраска эта появляется за счет того, что героем спектакля становится не какое-либо *лицо* – Хлестаков, как это часто бывало, или городничий, что бывало реже, – а социальное *явление*. В данном случае – *страх обывателей*.

Обывательский страх рождает полное смещение реальности в глазах обитателей городка и смещение их восприятия относительно реальности. Наиболее неожиданно эта тема решается ключевым образом спектакля – образом приближающегося настоящего *ревизора*.

После первой фразы спектакля, рождающейся в жутком полумраке позднего (или чересчур раннего) сборища – «Я пригласил вас господа, чтобы сообщить пренеприятное известие: к нам едет ревизор», – угол сцены под колосниками разverzается светлым пространством, где под звон бубенцов едет в кибитке человек: в крылатке, в цилиндре, в черных квадратных очках. Это видение одинаково дается для зрителей и для персонажей спектакля. Но уже с момента встречи городничего с Хлестаковым *ревизор* раздваивается. Для городничего и чиновников – он уже здесь, он уже реальность, он уже вопрошает и распекает. Отделив *понятие ревизора* от того, что еще не ведомо и, они, в силу своего страха, перенесли это понятие на первое, что подвернулось под руку, на Хлестакова. А тот, что едет под звон бубенцов, то и дело, когда уж очень заврется Хлестаков или очень успокоятся обитатели городка, становится напоминанием – для зрителей – об обыватель-

ской недалновидности всех, кто не ждет приближения истинной опасности.

Никакой реальный повод, тем более связанный с реальным Хлестаковым, не мог родить такую фантазмагорию страха. И только наличие этого страха как такового, независимо от поводов, объясняет его взрыв сейчас.

Страх обывателей нелеп в своих проявлениях. Но нелепо и такое явление, как хлестаковщина, нелепо окончательно и абсолютно, поэтому оно и оправдывает любую другую, рядом с собой находящуюся нелепость.

Товстоногов предпринимает в спектакле такой композиционный ход, который фиксирует не только близость, но переплетение и взаимопроникновение хлестаковщины и обывательского страха. Первый и второй акты гоголевской комедии разбиваются режиссером каждый на две части. Непосредственно за первым шоком от известия о ревизоре в доме городничего, ломая постепенность действия, Товстоногов начинает «знакомство» с Хлестаковым. Только что возникший приступ страха градоправителя и его подчиненных мгновенно и окончательно опровергается как несостоятельный в связи с Хлестаковым. И полным абсурдом выглядят поэтому панические меры приготовления, которые мы застаем в доме городничего, куда возвращаемся после этого первого знакомства. Так вводится в спектакль взаимодействие тем.

Гоголь-сатирик, почти в каждой своей вещи так или иначе описавший «пошлость пошлого человека», звучит в полную силу в спектакле, где пафос мизерности, пафос мелочи, пафос обывательского существования становится почвой рождения всеобщего страха.

«Не человек, а человечиска», Хлестаков, с одной стороны, связывает тему страха с темой обывательского ума, воплощенной в городничем и чиновниках, с другой, – с темой обывательского бытия. Эта, вторая связь рождается в спектакле характерами Осипа и Бобчинского. Но взгляд на эту связь впервые формулируется именно через Хлестакова.

Заведя разговор о клопах, не дающих в трактире жизни порядочному человеку, Хлестаков наугад, закрыв глаза, тычет пальцем куда-то в стенку – и, конечно, попадает на клопа. Трагически и торжествующе подает его городничему; тот подцепляет тоже на палец, вдумчиво и одновременно с колоссальным негодованием глядит и с таким же, как у Хлестакова, трагическим видом передает Бобчинскому. И лишь тот, низшая ин-

станция городской иерархии, возмущенно выбрасывает преступное насекомое в окно. Столько деловитости, столько значительности во всех этих, хочется сказать, деяниях, что так расправляться впору было не с клопом. А с идейным противником.

«Скучно жить на этом свете, господа», – жаловался писатель в обывательской империи.

Скучно жить в захолустье, сером и тусклом, где обывательское составляет и сущность, и форму жизни. Скучно жить в мире умных ничтожеств и ничтожных умников. Скучно, наконец, жить в мире, где над всем человеческим, над всем нормальным и добрым властвует страх.

Страх обывателей, у которых всегда рыльце в пушку, которые свои мелкие грешки считают достойными божественной кары, однако, постоянно накапливают их, спокойные в своем «авось», которое при случае вывезет. Страх во всем понемногу виноватых и всего всегда понемногу боящихся людишек; страх, мелкий своей привычной повседневностью и трагический своим постоянством; страх отдельных людей, из которых складывается один всеобъемлющий страх их бытия.

Одно из существеннейших мест в творчестве Эфроса занял эволюционировавший в своих наглядных приметах образ обывательской привычки жизни, чья инерция преодолевается либо не преодолевается героем.

Мотив преодоления особенно своеобразно преломился в «Женитьбе» Н. Гоголя. Обретение режиссером гармонической уравновешенности (если иметь в виду зрелость, а не безотносительность взгляда на жизнь – сквозь определенную художественную призму) придало «Женитьбе», несмотря на локальность сюжета, философскую обобщенность. Лишенный буквальная аллюзийности, что бывало прежде, спектакль обращал взгляд на странность бытия, столь явственно ощутимую в странностях быта и погруженных в этот быт людей. Странность эта двояко реализовалась в структуре спектакля – через характеры и атмосферу.

Отраженной в двух под углом друг к другу поставленных зеркалах воспринималась бегущая на заднике фигура, спроецированная в графической стилистике художником В. Левенталем. Два зеркала, словно бы отражающие: одно – вполне respectable физиономию чиновника, другое – затылок с рожками и хвост. Два зеркала незримо связывали с спектакле сущность и видимость гоголевских героев.

Как тонко заметил А. Вулис, зеркало по своей эстетической функции сродни метафоре, и потому этот «фантастический предмет» способен рождать гротескные метаморфозы – ибо зеркало заглядывает все больше и больше видимой реальности, приобщая к ней еще и невидимую». Такова и была сценическая метафора Эфроса, выраставшая из обыденности.

Атмосфера нудного и суетливого обывательского быта парадоксально трансформировалась в человечески-нежную, привычка преодолевалась свежим чувством (хотя чувство это все-таки грусть). После изгнания конкурентов начинался лирический по своему театральному звучанию диалог Подколесина-Н. Волкова и Агафьи Тихоновны-О. Яковлевой о днях недели. Он нежно загибал ее пальчики, у нее – слезы стояли в глазах. Элегичность атмосферы и самоуглубленная доброта обоих в этом дуэте напоминали чуть ли не знаменитое чеховское «трам-там-там» из любовного объяснения Маши и Вершинина в «Трех сестрах». Люди преодолевали инерцию равнодушия, алчности, глупости, предрассудков – и как будто сближались. А грусть – незначащие слова в устах незначительных людей – намекала, что это – единственная счастливая минута в жизни мужчины и женщины, возможная до женитьбы при условии, что *после...* не будет. Атмосфера сцены становилась квинтэссенцией самоотрицания, заложенного в названии пьесы. Единение людей здесь формально предшествовало, а по сути исчерпывало все психологические возможности того акта, что именуется женитьбой...

Что касается характеров, то Кочкарев-М. Козаков представлял своеобразным катализатором действия, демоном, странно и фантастически присутствовавшим там, где, по обычной логике, его не могло быть, все предугадывавшим, внедрявшим, а не просто внушавшим свою волю другим. С парализующей силой, томно переливался его баритон, напоминая inferнальную историю Трильби, когда под его удовлетворенное дирижирование Агафья Тихоновна истерически гнала женихов.

Человеческая драма, однако, присутствовала в любой из невероятных фигур, а в Кочкареве – в первую очередь. Вот только что, упоенный собственным опытом и собственным красноречием, повествовал он Подколесину о женских прелестях: «У них, брат, не только ручки, у них, брат...» И вот оказывается уже, что перед ним едва ли не перевернулся ящик Пандоры. Взгляд его сползал с приятеля, устремлялся в зрительный зал, в глу-

бину зала, он на миг окунался в страшную бездну, о которой обычно не позволяет себе вспоминать... И снова взрезвился, замельтешил.

Драма, как оборотная сторона – или «зеркальная» метафора – мелкого, бездуховного существования, превратила жанр спектакля из фарса, каким его не раз играли, в собственно драму. Драма Агафьи Тихоновны-О. Яковлевой – это драма выбора, к которому не готова эта интимно-кокетливая и детски-наивная 27-летняя девица. Она тосковала и с обидой на головную боль и рассудительностью примерного ребенка пила порошок – а все от того, что чувствовала свою ответственность за этих странных господ, вдруг решивших жениться, и боялась этой ответственности, боялась их огорчить, боялась сама огорчиться. Ее драма – сродни драме мейерхольдовской Марьи Антоновны-М. Бабановой – обе странно тонко и человечно воспринимали мир, ранимы им.

Драма Жевакина, едва ли не самого невзрачного из женихов, не утратившего способность надеяться и удивляться после семнадцати одинаково «престранных» случаев несостоявшейся женитьбы, – в самой обреченно-веселой готовности терпеть эти странности. Его человеческая суть выступала более цельной и чуть ли не благородной, чем у остальных. И даже логично звучала «шпилька», подпускаемая Подколесину раздосадованной свахой: «У меня жених есть... капитан... Ты ему под плечо не подойдешь!» – это высокому Н. Волкову о маленьком Л. Дурове. «Рост» и полновесность характеру этого суетливого маленького человека придавала удивительная странность и настойчивость общения с миром.

К сочувствию зывала даже анекдотическая в своем посыле драма Яичницы-Л. Броневого. Этот человек нес свою фамилию, как крест, со смирением и праведным гневом в адрес непонятных новых знакомцев. Он представлялся – «Яичница» – этак с достоинством и сознанием имеющегося животика. И между ним и Жевакиным провисала мертвая, густо наполненная странностью пауза. На жалкие попытки того выпутаться из непонятной игры слов он, наконец, горделиво-обреченно (ну да, хромой, ну да, шесть пальцев, ну да, прядь седая от рождения) выдавал: «Это фамилия моя...»

Анекдот перерастал в драму непонимания и обделенности – это происходило в спектакле с последовательностью вполне четкой, гоголевской: не из анекдота ли родились у самого Гоголя «Шинель», «Мертвые души», «Ревизор»?

Стилистика спектакля строилась на преодолении режиссером представления об экстравагантных одеждах «совершенно невероятного события», как определил жанр пьесы автор ее. Неожиданность обычного и привычность абсурдного – ключ к спектаклю, к существованию людей в нем, к атмосфере.

И вот уже анекдотичность и малозначимость вечно «проходного» эпизода заменялась медленным и едва ли не страшным продвижением к пониманию по-настоящему странного даже не происшествия, а человеческого состояния. Так нагрузил А. Эфрос простенький возглас персонажа в нелепой ситуации.

Деятельная подозрительность почти добившегося своей цели Кочкарева-М. Козакова давала трагический сбой в сцене исчезновения Подколесина. Как и Осип-С. Юрский в товстоноговском «Ревизоре», этот Кочкарев нес в себе демоническое начало, режиссируя поступки аморфного подопечного. А тут... «Иван Кузьмич!» – нетерпеливо, а потом безнадежно и формально покрикивал он, заглядывая в поисках немалорослого Подколесина-Н. Волкова под софу, под кресло... Он уже понял: что-то не так. «Иван Кузьмич!» – взгляд его падал на попугая в клетке, единственное *живое* существо в *пустой* комнате. И его осеняло: как сказал бы современный автор, А. Шипенко, – «*Трупой жив*» (это у Л. Толстого потом изошрится человек, прикинувшись мертвым без трупа). Осеняло: вот где Подколесин – попугай! Оборотень! Чуть не с завистью к изобретательности и безнаказанности «оборачивания» продолжал взглядывать Кочкарев на клетку, ни слова не произнося помимо гоголевского текста. И прав был: раз не было понятного и нормального пути, каким мог исчезнуть Подколесин, значит, он здесь, только...

Обернулся – один из многих русских оборотней. Или превратился – только не в насекомое, как позже герой Ф. Кафки, а в любимца русских обывателей, попку-дурака.