

УДК 821.161.1

*Ю.В. Меладшина***«РЕВИЗОР» В ГОГОЛЕВСКОМ ТЕКСТЕ РОМАНА ВЛАДИМИРА ШАРОВА
«ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕГИПЕТ»**

В статье рассматриваются интерпретации комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» в романе В. Шарова «Возвращение в Египет», а также в театральной и литературной критике XIX в., дается обзор театральных постановок, анализируются варианты трактовки комедии. Выявляется взаимосвязь между реальными постановками пьесы на сценах русских театров, авторскими комментариями Гоголя, реакцией театральной критики и сценическими опытами героев романа, а также осмысливается соотношение содержания этих интерпретаций с авторскими указаниями Гоголя. Анализ той части гоголевского текста в романе Шарова, которая построена на осмыслении комедии «Ревизор», позволил вычленил следующие актуальные в рамках «Возвращения в Египет» аспекты: тема странничества, сопряженная с типом героя, особенностями личности и биографии Гоголя и укрупненная до масштабов ветхозаветного Исхода, в контексте которого прочитывается судьба России; тема самозванства и избранности, обусловленная проблематикой комедии и выросшая до масштабов национальной трагедии; тема двойственности натуры Гоголя, нашедшая отражение не только в герое комедии (мнимый и истинный Ревизор), но и в трактовке ее жанровой природы в диапазоне от фарса и водевиля до революционного трактата об искуплении грехов рода человеческого.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, В. Шаров, «Ревизор», Хлестаков, комедия, интерпретация, театральные постановки.

Роман В. Шарова «Возвращение в Египет» пронизан Гоголем: его личностью, его судьбой, его исканиями, заблуждениями, пророчествами, созданными им художественными образами и публицистическими высказываниями. Здесь невозможно и бесперспективно вычленять гоголевские мотивы, потому что мотив – это вкрапление контрастной нити в «чужую» – *другую* – основу, а в данном случае Гоголь и есть основа, тема, смысл, сюжетный и структурный фундамент романа Шарова, в котором не отдельные отсылки к Гоголю перемежаются другим материалом, а воссоздается и заполняет все романное пространство *гоголевский текст* – в максимальной его многосмысленности и полноте.

Уже в структуре своей роман воспроизводит «Выбранные места из переписки с друзьями» – это тоже *переписка*, и тоже в отрывочном, тематически отфильтрованном варианте: осмысление судьбы и творчества Гоголя в контексте полутораковой истории России и ее гипотетического будущего. Переписываются между собой многочисленные потомки Гоголя, и, хотя родственная связь героев романа с великим предком всячески подчеркивается, совершенно очевидно, что члены «рода Гоголей» высказываются от лица всей нации – правопреемницы гоголевского наследия, заблудившейся в пустыне своей исторической судьбы, застрявшей на очередном распутье. По убеждению героев романа, это произошло потому, что в свое время не были завершены «Мертвые души», намеченный автором путь из ада (I том) через чистилище в рай (II и III тома) не был пройден, т.е. «откровение не завершено», «все оборвалось на полуслове» [37. С. 74]. У потомков выросло убеждение, что они «обязаны восполнить утраченное». Дописывание «Мертвых душ», тем самым спасение России, – «семейное дело» [37. С. 82]. Именно поэтому возникла идея «сгустить» кровь Гоголей в надежде на то, что «в числе детей, возможно, окажется новый Гоголь» [37. С. 117], способный закончить поэму и разрешить национальную судьбу. Именно ради этого и об этом ведется бесконечная, сквозь годы и эпохи, *переписка* – совокупный опыт («в одиночку эту работу не поднять») осмысления гоголевских тем, идей, образов и сюжетов.

Сверхзадача, как уже сказано, – дописать «Мертвые души», однако избранному в качестве преемника и продолжателя полному тезке гения – Николаю Васильевичу Гоголю Второму – страшно браться за это дело, кажущееся к тому же невыполнимым и бесперспективным («даже если это и правда про Гоголя, что, допиши он “Мертвые души”, все бы у нас пошло по-другому, теперь ведь ничего не изменишь» [37. С. 88]), и для начала, на подступах к главной теме, в ходе примеривания к миссии, в рамках многоголосого эпистолярного диалога осуществляется «разматывание клубка» – разбор различных гоголевских образов и тем. Кроме лежащих в основе структуры и идейного посыла романа Шарова «Выбранных мест из переписки с друзьями» и романной перспективы как дописывания «Мертвых душ», с первых страниц книги в нее входят в качестве предмета размышлений, анализа, а также сюжетных и концептуальных первоисточников «Нос», «Старосветские помещики», «Записки сумасшедшего», «Миргород».

Но главным материалом на первом этапе «реконструкции» и интерпретации гоголевского текста становится «Ревизор». О «Ревизоре» авторы писем говорят в двух аспектах – как о важнейшем явлении в творчестве Гоголя и как о факте собственной биографии, т.е. личного участия в сценических постановках и их разборах.

Уже на этапе обсуждения пьесы в ходе переписки обозначаются ее главные, в контексте романа Шарова, темы:

– всеобщая неприкаянность, странничество – сам Гоголь проложил Хлестакову его путь и подсказал единственно возможную стратегию поведения: «не засиживайся, вовремя уноси ноги» [37. С. 84];

– многоликость и многофункциональность героя: Хлестаков трактуется и как антихрист, и как мелкий бес, и просто как слух, пущенный, «дабы расшевелить болото» [37. С. 84], и как «птичка заморская, яркая, к тому же певчая», «склевал, что ему насыпали, и скрылся. Никаких козней не строил, плохого тоже вроде бы не хотел, – а так по всем прошелся, что уже и не склеишь» [37. С. 83];

– таков и сам Гоголь – то ли истинный, то ли ложный пророк, который «играл словами, в святая святых, на алтаре мешал Божественное с тварным, оттого все и посыпалось» [37. С. 110]. Гоголь условно Хлестаков: «Прямо на глазах публики он с ловкостью фокусника жонглировал масками, одну за другой нахлобучивал на себя, снимал, но и после конца представления никто не имел понятия о его настоящем лице. Даже не мог сказать, было ли оно вообще. То он глумился над Россией, как раньше не смел никто; читая его, мы болели, затем начинали принимать, что в том, что он пишет, много правды, уже готовы были засучить рукава, чтобы исправить неприглядное, постыдное, привести отечество, так сказать, в божеский вид – и тут он вдруг объявлял, что речь, что в “Ревизоре”, что в “Мертвых душах” идет не о России, а о его собственной измученной, мятущейся душе. И снова никто ничего не понимал» [37. С. 110]. Но и чиновник по особым поручениям, о появлении которого возвещают в финале, – тоже Гоголь: «воплощение его мечтаний о власти, о близости к императору», которые впоследствии концентрированно воплотятся в «Выбранных местах из переписки с друзьями». При этом в качестве автора «Выбранных мест» он опять-таки одновременно оказывается Хлестаковым: «В “Выбранных местах” он повторил мельчайшие черточки и ужимки консерваторов, весь их словарь, обороты и фиоритуры речи, но по свойству своего таланта все так преувеличил, привел в такой гротеск, что, кажется, поглумился над ними даже больше, чем раньше над Россией. Читая его “Выбранные места”, славянофилы были смешны себе, им казалось, что следом станет хохотать и уже не сможет остановиться вся Россия, но дело обошлось» [37. С. 111]. Гоголя «одни считали самозванцем, антихристом, чертом, другие новоявленным спасителем» – разобраться оказалось невозможно;

– так же смазана грань между мнимой и подлинной избранностью народа: «В “Ревизоре” со страстью, а после “Мертвых душ” лишь с недоумением понимаем, что утратили вкус к жизни. Не радуют ни чины, ни адюльтер, ни взятки. Раньше мы относились к себе серьезно, что бы ни было, знали – мы избраны Богом и земля наша Святая. То есть умели отделить божественное от тварного, никогда одно с другим не мешали. А тут Бог будто привел в пустыню и бросил. Теперь кто мы, куда шли, зачем, и спросить не у кого. Обыкновенный щелкопер зашел с тыла и уничтожил, разбил в пух и прах». И эти слова вновь приравнивают создателя «Ревизора» к Хлестакову, хотя сам он очевидно примерял на себя не только роль Чиновника по именному повелению, но и роль Спасителя.

Это смешение ролей и смещение акцентов обнажается осмысляется авторами писем в контексте национальной судьбы: «кто мы: этакий вселенский Хлестаков или и вправду прибыли в мир по именному повелению?», переводится в конкретный социально-исторический план: «Розанов прав, когда говорит, что после “Мертвых душ” в Крымской войне победить было невозможно», а затем вновь и вновь ставится как вопрос судьбы нации: «Приговор, что в “Ревизоре”, что в поэме суров. Неудача со вторым и третьим томом лишь подтверждает – мы обречены» [37. С. 84].

Для того чтобы осмыслить свое назначение, исправить историческую вину и выполнить несуществленную гениальным предком миссию, в родовом имении Сойменка в предреволюционные годы ежегодно собирается клан Гоголей. Актом понимания и собирания сил становятся постановки гоголевского «Ревизора», участие в них является своеобразным обрядом инициации для юных представителей семьи. «Эти ежегодные сборы позволяли не забывать, для чего мы едим, пьем, любим и рожаем детей, просто топчем землю, хоть как-то держали нас в форме» [37. С. 119]. Именно с «Ревизора» начинается для каждого из них приобщение к творчеству Гоголя как к семейной тайне и долгу.

Но прежде чем обратиться к содержанию «шаровских» постановок, следует коротко восстановить историко-литературную ситуацию, в которой впервые на русской сцене появился гоголевский

«Ревизор», с момента первой публикации в 1836 г. оказавшийся в центре внимания критиков и сразу ставший предметом острой полемики.

С отрицательными оценками пьесы выступили консерваторы (особенно выделялись Ф.В. Булгарин, О.И. Сенковский, Н.А. Полевой), которые в комедии увидели неправдоподобность, клевету и наветы на Россию и российскую власть. Ф.В. Булгарин указывает на неактуальность пьесы: «автор “Ревизора” почерпнул свои характеры, нравы и обычаи не из настоящего русского быта, а из времен *пред Недорослевских*, из комедий “Ябеда”, “Честный секретарь”, “Судейские именины”» [7. С. 389]. По его мнению, Гоголь нарушил законы драмы в частности, и искусства в целом, т.к. полагал недопустимой критику социального зла в произведениях искусства и, исходя из этого, советовал Гоголю избавиться от карикатурности и выучить русский язык, т.к., по мнению издателя «Северной пчелы», художественный язык Гоголя «отзывается малороссиянизмом» [7. С. 391]. Он также отрицал сатирическую направленность пьесы, отмечая, что Гоголь создал целую галерею не героев, а бездушных кукол и глупцов, настаивая на том, что «Ревизор» не более, чем фарс: «Это презабавный фарс, ряд смешных карикатур» [7. С. 390].

Сходные позиции были высказаны в рецензии О.И. Сенковского: «Из злоупотреблений никак нельзя писать комедии, потому что это не нравы народа, не характеристика общества, но преступления нескольких лиц, и они должны возбуждать не смех, а скорее негодование честных граждан» [32. С. 43]. Подобно Булгарину, Сенковский отмечал композиционную несостоятельность пьесы: «В ней нет ни завязки, ни развязки, потому что это история одного известного случая, а не художественное создание; завязка тут даже и не нужна, когда с первых сцен наперед знаешь развязку» [32. С. 42]. Впоследствии, критик придет к выводу, сделанному до него Булгариним, что в пьесе описывается вовсе и не Велико-россия: «Автор нигде не называет губернии, в которой лежит его уездный город: поэтому город может лежать всюду; но, судя по разным чертам сцены, которую мы сейчас выпишем, он скорее должен находиться в Малороссии или Белороссии, чем в другой стороне России» [32. С. 43]. Тем самым гоголевский сатирический пафос переадресовывается и нейтрализуется.

Критики эстетического толка, в частности П.А. Вяземский и В.П. Андросов, оценивали пьесу в целом благожелательно, но при этом Андросов обличительного характера пьесы тоже не обнаружил. Он видит в ней сатиру не на социально-политический уклад и чиновничий аппарат, а на «исключения вольные или невольные» [2. С. 125], хотя и признает, что в пьесе выражена «сущность тех людей, из которых составляется разнородная масса наших провинциальных нравов» [2. С. 125], констатирует типичность изображенных характеров: «Станьте на первом перекрестке, и вот потянется перед вами нескончаемая перспектива этих Бобчинских, Добчинских, Земляник, Аммосов Федоровичей, купцов с кулечками и подносиками и проч. и проч. Тут критику незачем ломать головы над придумками: стань и смотри!» [2. С. 126] и делает социально значимый вывод: «Дурное свойство человека, подерживаемое общественным его положением, должно быть преследуемо нещадно» [2. С. 124].

Вяземский на страницах журнала «Современник» открыто полемизирует с приведенными выше оценками Сенковского и Булгарина и стремится «реабилитировать» комедию в глазах общества. С этой целью, во-первых, отмечается наличие этического противовеса миру злоупотреблений в «Ревизоре»: «Говорят, что в комедии Гоголя не видно ни одного умного человека; неправда: умен автор»; во-вторых, микшируется политическая острота: «Говорят, что в комедии Гоголя не видно ни одного честного и благомыслящего лица; неправда: честное и благомыслящее лицо есть правительство, которое, силою закона поражая злоупотребления, позволяет и таланту исправлять их оружием насмешки. В 1783 г. оно допустило представление “Недоросля”, в 1799-м “Ябеды”, а в 1836-м “Ревизора”» [12. С. 153]. Социально-критические трактовки критик считал домыслами публики, которая вложила в произведение те смыслы, которые жаждала там видеть, и вновь подтвердил эту точку зрения в 1876 г.: «В замысле Гоголя не было ничего политического. <...> У либералов глаза были обольщены собственным обольщением; у консерваторов они были велики» [12. С. 153]. Таким образом, Вяземский, как и его оппоненты, видит в Гоголе прежде всего комика и юмориста, отрицающая его роль сатирика: «Он написал “Ревизора”, как после написал “Шинель”, “Нос” и другие свои юмористические произведения» [12. С. 153].

Сатирические смыслы пьесы были актуализированы в работах В.Г. Белинского, который полемизировал как с «реакционерами», так и с «эстетамии», причем в первую очередь именно с последними. По поводу оценок Вяземского он, в частности, писал: «Забавнее всего, что “светский” критик “Современника” [Вяземский. – Ю.М.], соблазнившись мыслию Скриба, что в литературе всегда отражается прошедшее, а не настоящее состояние общества, так восхитился ею, что уцепился за нее

обеими руками... и прилагает к стати и нестати к русской литературе. Если поверить ему, то у нас потому только преследуют сатиру от Сумарокова до Гоголя, что это взяточничество было когда-то давно, только не теперь» [6. С. 520]. Белинский подчеркивает то, что эстетическая критика вуалировала, вслед за консервативной: сатирическую силу гоголевского смеха и общественное значение пьесы; он отмечает обличительную направленность, мастерство реалистического бытописания, попытку рассказать о муках простого народа, о его страданиях от «власть имущих». В первом драматургическом опыте Гоголя Белинский видел воплощение идеи русского национального театра и прочил ему большое будущее, а в самом писателе он увидел своего единомышленника.

19 апреля 1836 г. комедия впервые была поставлена на сцене Александринского театра. Гоголь принимал активное участие в подготовке спектакля. По воспоминаниям П.В. Анненкова, Гоголь проявлял «хлопотливость, казавшуюся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий» [3. С. 264-265].

Исполнителями главных ролей были И. Сосницкий (Городничий) и Н. Дюр (Хлестаков). И ситуация с литературно-критическим разночтением повторилась. Обозначилось три позиции, которые следующим образом суммирует Ю.В. Манн: «одни видели дерзкую клевету на существовавшие в России порядки», другие «восприняли пьесу как забавный и непритязательный фарс», а третьи усмотрели «выстраданный протест против несправедливости и произвола» [26].

При этом постановщикам пьеса показалась чересчур сложной и в театральной версии ее упростили, придав привычную и легкую форму водевиля, хотя А.Я. Панаева, дочь актера Брянского, свидетельствует: «... они [артисты] чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях» [30. С. 37].

Непонимание, неоднозначную реакцию со стороны публики отмечает Анненков: «Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова) <...> Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс» [3. С. 265].

А.И. Храповицкий, который исполнял обязанности инспектора российской труппы, писал: «Государь император с наследником внезапно изволил присутствовать и был чрезвычайно доволен, хохотал от всей души» (Цит. по: [9. С. 187]). Николай I не только сам присутствовал на премьере, но велел и министрам смотреть «Ревизора». Во время представления он «от души смеялся и, выходя из ложи, сказал: “Ну, пьеска! Всем досталось, а мне – более всех!”» (Цит. по: [9. С. 188]). Участники спектакля получили щедрое вознаграждение от Николая I: «Подарки получили Сосницкий, Дюр (перстни по 800 руб.) и Афанасьев (перстень ценой 700 руб.). Гоголь получил за “Ревизора” авторский гонорар в размере 2500 руб.; кроме того, Гоголь получил подарок от Николая I за поднесенный экземпляр “Ревизора”» [9. С. 603]. Парадоксальная ситуация, учитывая обличительный характер пьесы.

В.В. Гишпиус видел в этом расчетливый ход – стремление избежать судьбы «Горя от ума», «разошедшегося по всей России в списках; разрешенный и истолкованный как веселая комедия <...> “Ревизор” был бы отчасти обезврежен» [13. С. 311-312]. По другой версии, император «не понял огромной разоблачающей силы “Ревизора”, как не поняли этого ни театральная дирекция, ни актеры. Скорее всего, Николай I полагал, что Гоголь смеялся над его провинциальными чиновниками, над заштатными городишками, их жизнью, которую сам он со своей высоты презирал. Подлинного смысла “Ревизора” царь не понял» [10. С. 250]. Манн также склоняется к этой точке зрения: «Конечно, глубины “смысла” “Ревизора” император, скорее всего, “не понял”. Но в то же время свой смысл в его действиях очевидно был. Едва ли все сводилось к притворству и расчету нейтрализовать влияние комедии» [25. С. 62].

Так или иначе, можно говорить об успехе пьесы – в частности, в глазах верховной власти. Однако сам Гоголь постановкой остался крайне недоволен: «Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое» [14. С. 99]. Следует заметить, что писатель неоднократно предпринимал попытки пояснить суть пьесы, в частности в рекомендациях актерам и режиссерам, в «Замечаниях для господ актеров», данных в самой пьесе, в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (1836), а также в следующих своих работах: «Театральный разъезд» (1842), «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (около 1846), «Развязка “Ревизора”» (1846), «Дополнение к “Развязке Ревизора”» (1847).

Все эти многочисленные попытки объясниться были вызваны непониманием между режиссером-постановщиком и автором. По мнению В.А. Воропаева, основная причина недовольства Гоголя «заклучалась даже не в фарсовом характере спектакля – стремлении рассмешить публику, а в том, что при карикатурной манере игры актеров сидящие в зале воспринимали происходящее на сцене без применения к себе, так как персонажи были утрированно смешны. Между тем замысел Гоголя был <...>: вовлечь зрителя в спектакль, дать почувствовать, что город, обозначенный в комедии, существует не где-то, но в той или иной мере в любом месте России, а страсти и пороки чиновников есть в душе каждого из нас. Гоголь обращается ко всем и каждому» [11. С. 8].

Сам Гоголь, всегда трепетно и нервно, реагирующий на критику, в 1836 г. в очередной раз решил покинуть Россию. Гоголь уедет 6 июня 1836 года, вскоре после московской премьеры, состоявшейся 25 мая. Однако принимать участие в подготовке московского спектакля он не станет. В письме М. С. Щепкину 15 мая 1836 г. он сообщает, что, во-первых, «охладел к ней [к пьесе. – Ю.М.]; во-вторых, потому что многим недоволен в ней, хотя совершенно не тем, в чем меня обвиняли мои близорукие и неразумные критики» [18. С. 46].

Неспособность поставить пьесу как полагается, акцентировав скрытые смыслы, Гоголь, по всей видимости, ставит себе в вину и поэтому создает очередной комментарий-рекомендацию в форме пьесы – «Театральный разъезд», где «объединяет элементы драмы и теоретического трактата, что привело Белинского к выводу: “В этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, <...> сколько поэтом и социальным писателем”» [5. С. 663]. Гоголь стремится не только разъяснить то, как именно нужно ставить «Ревизора» (он даже избегает лишнего упоминания о нем в «Театральном разъезде»), а пытается создать некую обобщенную инструкцию для постановки пьес сатирического содержания. Именно об этом идет речь в письме 1842 г. к Н.Я. Прокоповичу: «Ее нужно сделать несколько идеальней, т. е. чтобы ее применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления, а потому я прошу тебя не намекать и не выдавать ее, как написанную по случаю “Ревизора”» [15. С. 84].

В «Театральном разъезде» Гоголь указывает на обличительную природу своей пьесы, но не сатирического толка – против взяточничества и мещанства («<...> прежде всего <...> будут утверждать, что это злая сатира, пошлая, низкая выдумка» [21. С. 146]), – а духовно-нравственного: целью комедии, по мысли ее создателя, автора «Театрального разъезда», является обнажение человеческой греховности как таковой и призыв к исповеди и покаянию как к единственному пути к спасению: «Вы не хотите знать того, что без глубокой сердечной исповеди, без христианского сознания грехов своих, без преувеличения их в собственных глазах наших, не в силах мы возвыситься над ними, не в силах взлететь душой превыше презренного в жизни» [21. С. 151].

Огромное значение придает Гоголь смеху, который должен звучать в «Ревизоре» и в очередной раз подчеркивает, что это не балаганный смех, предназначенный для увеселения публики, не желчный саркастический смех, а смех, «который весь излетает из светлой природы человека, <...>, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека. Презренное и ничтожное <...> не возросло бы перед ним в такой страшной, почти карикатурной силе» [21. С. 169]. Но при жизни Гоголя авторская установка на духовно-нравственное очищение посредством смеха в постановках «Ревизора» реализована не была.

Написанное в 1846 «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» будет опубликовано лишь в 1886 г. И вновь Гоголь предупреждает режиссеров от опасности «впасть в карикатуру», призывает избегать кривляния и желания насмешить зрителя: «умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать *общечеловеческое* выражение роли» [19. С. 112]. Здесь Гоголь дает подробное физиономическое описание немой сцены: «Земляника с приподнятыми кверху бровями и пальцами, поднесенными ко рту, как человек, который чем-то сильно обжегся. За ним судья, присевший почти до земли и сделавший губами гримасу, как бы говоря: “Вот тебе, бабушка, и <Юрьев день>”. За ними Добчинский и Бобчинский, уставивши глаза и разинувши рот, глядят друг на друга» [19. С. 119]. Содержатся тут и другие советы сценографического характера. К этому комментарию впоследствии в определенной мере прислушались. По крайней мере, это касалось обстановки, сценографии и сценического движения актеров.

В 1846 г. Гоголь пишет «Развязку “Ревизора”», напечатана она была после смерти Гоголя – в 1856 г. В ней речь шла о принципиально иной и еще более неожиданной трактовке комедии: социальная проблематика рассматривалась в духовном аспекте, а мысли о необходимости нравственного развития, духовного роста перекликались с идеями другого произведения Гоголя – «Выбранные места из переписки с друзьями». Религиозно-нравственная направленность сменила сатирическую, символизм истолкований героев и образов сменил психологизм. Уездный город N превратился в пространство человеческой души, чиновничьи пороки из вполне конкретных социально-исторических уродств преобразились в универсальные нравственные грехи, явление ревизора трактовалось как пробуждение совести. В «Развязке “Ревизора”» писатель актуализирует мысль о неизбежном возмездии, в первую очередь духовном, которое ожидает каждого человека. «Гоголь, зная это, призывал <...> к страху Божию, к очищению совести, которой не страшен будет никакой ревизор, но даже Страшный суд» [11. С. 8]. Немая сцена комедии в этом контексте уже не просто ожидание настоящего ревизора, а ожидание Страшного суда.

Подобная трактовка пьесы вызвала недоумение, которое в частности сформулировал в письме к Гоголю С.Т. Аксаков: «Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами святоотачественно посягаете на искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами. Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене, что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за ревизора есть случайность» [1. С. 77]. А Щепкин, игравший Городничего, писал Гоголю: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... с этими людьми в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не отдам, не отдам, пока существую. После меня переделывайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам даже Держиморды, потому что и он мне дорог» [38. С. 469]. Следует отметить, что даже ближайшие друзья и соратники Гоголя были против не только постановки «Развязки “Ревизора”», но и его публикации, полагая, что публика совершенно не поймет и не примет подобного варианта комедии.

Следует заметить, что особую сложность для постановщиков и исполнителей представляли образ Хлестакова и немая сцена. Гоголь был глубоко разочарован трактовкой образа Хлестакова в спектакле Александринского театра. В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» он пишет: «Главная роль пропала: так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде <...> целой шеренги водевильных шалунов <...>. Он сделался просто обыкновенным вралем» [14. С. 99]. Гоголь подчеркивает, что Хлестаков – это не карикатурный тип, «черты роли Хлестакова слишком подвижны, более тонки и потому труднее уловимы. Что такое, если разобрать в самом деле, Хлестаков? Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми» [14. С. 100].

Трудность в исполнении роли Хлестакова Гоголь видит в двойной природе образа. С одной стороны – пустейший человек и лгун (именно, этот посыл и считали главным в пьесе, а затем отразили на сцене первые постановщики «Ревизора»), с другой – Хлестаков предстает некой стихией, неконтролируемой энергией, «вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нем все – сюрприз и неожиданность» [20. С. 115-117]. Будучи пустым человеком, Хлестаков одновременно лицо фантазмагорического, которое «как лживый олицетворенный обман унеслось вместе с тройкой бог весть куда...» [20. С. 118]. В более поздних комментариях Гоголя Хлестаков оказывается аллегорическим воплощением «ветреной светской совести», которую «подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти» [22. С. 131]. Эта многослойность Хлестакова не была воплощена сценически, несмотря на все рекомендации и комментарии автора, никаких принципиальных перемен в трактовке образа главного героя, сравнительно с александринской постановкой 1836 г., не происходило.

Судя по всему, так продолжалось вплоть до постановки В.Э. Мейерхольда 1926 г., однако и этот вариант не столько воспроизводил авторскую интерпретацию пьесы и образа главного героя, сколько заострял и усугублял те смыслы пьесы, которые соответствовали новаторской эстетике режиссера. В постановке Мейерхольда Хлестаков утрачивает черты шалуна и плута, образ был построен на основе «бурлеска» (грубого физиологического комизма), включал в себя черты других персонажей Гоголя (например, Чичикова), был эффектно интонирован музыкальным сопровождением (от свиста до серенад). Критики отмечали, что Хлестаков и другие герои в интерпретации Мейерхольда

поглощены «“маниакальными состояниями”: инстинктами и влечениями, невротическими страхами, чувственными порывами, сексуальной расторможенностью и пр.» [29. С. 112]; обозначались мрачные «гофманианские» настроения и ирреальность Хлестакова: «За ним ощущается ясно полная пустота – как будто он картонный, плоский, в двух измерениях. Его грубость, эротичность, жадность не чувственные, а ирреальные. Он безразличен к обеим, Анне Андреевне и Марье Антоновне. Все ему безразлично. Свистнул... Пропал. От этой фигуры жуткая тень падает и на те сцены, где Хлестаков не действует» [34. С. 221]. Очевидно, что этот трагифарсовый спектакль не только не апеллировал к авторской концепции, но, напротив, предлагал альтернативное традиционному и авторскому прочтению.

В советское время пьеса была чрезвычайно востребована, очень часто ставилась, сатирические ее смыслы были актуализированы, но сатира эта, по традиции критики 30-х гг. XIX в, до 60-х гг. XX в. переадресовывалась, т. е. относилась к далекой гоголевской эпохе, трактовалась как изображение нравов «старой гоголевской России» [33. С. 20].

На волне преобразований, начавшихся под знаком «оттепели», ситуация стала меняться.

Так, знаменитый спектакль Театра Сатиры в постановке В.Н. Плучека (1972 г.) с А. Мироновым в роли Хлестакова и А. Папановым в роли Городничего был, с одной стороны, традиционным, выполненным в «классическом» варианте, а с другой стороны, он был развернут к своим, а не гоголевским современникам. Об этом свидетельствуют отзывы зрителей: «в образе, созданном Папановым, мы угадываем современную, гнетущую наше общество силу, предвестие о тех, кто будет потом “давить и не пущать”, сажать и высылать людей, как подневольных рабов» [8]. Аналогии, параллели и отсылки не были прямыми, лобовыми – это был Гоголь, и только Гоголь, но – не вчерашний, а сегодняшний, приведенный в этот зал и в эту новую страну, в которой Великороссия и Малороссия были равно придавлены мертвящей силой государства. Пожалуй, именно Андрей Миронов приблизился к тому варианту прочтения образа Хлестакова, на котором настаивал Гоголь: «В мироновском рисунке безусловно есть импрессионистическая полуматериальность, бесплотность, непрочерченность. За время действия спектакля он несколько раз переходит из одной крайности в другую: то боится до отчаяния своего производства в ревизоры, то начинает верить, что он действительно важная птица, чиновник из Петербурга. Миронов искренен и в одном, и в другом. То, что происходит в его Хлестакове, называется у психологов перемещением личности – явление реальное, оно совершается чаще, чем мы думаем» [8].

Режиссерские оригинальные прочтения пьесы, ставшие возможными в последние советские десятилетия и в постсоветский период, нередко уводили пьесу и от ее начальной театральной водевильности, и от гоголевской ее интерпретации.

Так, акцент на вульгарности, развязности, неуправляемой пошлости образа Хлестакова был сделан в постановке «Ревизора» в театре «На Покровке» (1993) под руководством С.Н. Арцибашева. В арцибашевском Хлестакове, в исполнении С. Удовника, было «что-то от современной расхристанной и беспардонной шпаны, от сегодняшнего алкаша (особенно в сцене вранья), вдруг дождавшегося своего звездного часа» [28. С. 122]. Безусловно, здесь нет «легкости и неуловимости» черт, о которых писал Гоголь в «Отрывке...», но предпринята попытка осовременить образ, сделать его не карикатурным, а вполне узнаваемым. «Немая сцена» в версии Арцибашева была поистине немой. Рекомендации Гоголя были услышаны и доведены до абсолюта, краски максимально сгущены: «Взору зрителей в дверных проемах предстают наши знакомцы, издавшие крик ужаса, окаменевшие, обнаженные, с зафиксированным, но не состоявшимся побуждением поскорее спрятаться от позора» [28. С. 124]. Полнейшее разоблачение, во всех смыслах, персонажей комедии стало яркой финальной точкой этой неоднозначной постановки.

Еще до этого интересный вариант немой сцены предложил В. Фокин в спектакле театра «Современник» (1983). Она была отнюдь не «немая». Актеры с наполовину смытым гримом, обращались то друг к другу, то к зрителям, то к самим себе: «Монтаж цитат из гоголевских статей, переброс реплик в толпе расходящихся “зрителей” (они же “Разгримировавшиеся актеры”). <...> И, однако, что-то поразительно точное было – не в репликах, а в самом факте этого двоения авторской воли, словно Гоголь, только что смеявшийся вместе с нами пытается сказать нам что-то другое сквозь наш еще не остановившийся хохот. Голос сквозь маску» [4]. Это были своего рода «Театральный разъезд» и «Развязка “Ревизора”», т.е. прописанные самим Гоголем вариации на тему комедии и интерпретации комедии. Эффект был достигнут: публика сидела пораженная, с внезапно оборвавшимся смехом.

Принципиально иное прочтение позднее предложит Фокин в спектакле Александринского театра 2002 г. Здесь был использован не канонический текст «Ревизора», а тот самый смонтированный из различных правок «Ревизора» и иных произведений Гоголя вариант, который в свое время создал Мейерхольд. Трагический гротеск Мейерхольда у Фокина сменяется комическим гротеском, но комизм этот доведен до утраченного, до почти inferнального ужаса: «Вот это явление, – комментирует режиссер, – [Хлестаков. – Ю.М.] оно гораздо страшнее, тоталитарнее, преступнее даже, чем вот эти люди, которые брали взятки и будут брать взятки, но они наивнее, что ли, более порядочны, при том что берут взятки борзыми щенками и не только, но они более открыты. <...> Для меня было важно, что это не просто пришло, а стало нормой. Мы не замечаем, а оно рядом с нами. Оно стало частью нашей жизни» [35]. Вот это гораздо более страшное, чем просто взяточничество, тоталитарное в герое замечательно сыграл А. Девогченко: «Главный гоголевский морок таится, проступает и бушует именно в его Хлестакове, налысо бритом, юрком существе, в этом скользком оборотне и злом на-смешнике. Носит его по сцене и дирижирует им неведомая сила, делающая тщедушного замухрышку то невесомой пушинкой, то куклой с остекленевшим взглядом и несмазанными суставами. Происхождение его темно, мысли непонятны, а действия судорожны» [23]. В этой ирреальной фигуре слиты воедино и «бесноватый» мейерхольдовский Хлестаков, и олицетворение вседозволенности, пошлости, и страшное превращение фитюльки в черта. Отзывы критиков подчеркивают фантазмагорический характер Хлестакова в исполнении Девогченко: «Хлестаков ничтожен, звероподобен, физиологичен, психологичен и апсихологичен в одно и то же время» [31]; «в одной из сцен Хлестаков, воровато оглянувшись, вылезает из большого зеркала – намек на “зазеркальную”, потустороннюю, нечеловеческую сущность этого фантома» [36]. Черты таких фантомных хлестаковых, которых бросает с одной крайности на другую (в диапазоне от сублимной хрупкости до ирреальной агрессии) актуализованы новым временем и именно на них сделан акцент в спектакле Фокина.

Суммируя этот краткий обзор, следует сказать, что комедия «Ревизор», с одной стороны, по сей день остается одним из самых востребованных современным театром классических произведений в силу остроты поставленных в ней «вечных» социальных проблем, но при этом, преобразуясь и каждый раз обновляясь в творческой лаборатории новых постановщиков, она по-прежнему сохраняет нереализованный, хотя и обозначенный, прописанный самим Гоголем многосмысленный содержательный потенциал. Эта «инфернальная» трактовка ближе других современных вариаций на тему «Ревизора» к тем интерпретациям пьесы, которые были в свое время даны философской критикой Серебряного века, акцентировавшей «бесовскую» суть образов Хлестакова и Чичикова.

К эпохе Серебряного века по времени принадлежат и те интерпретации комедии «Ревизор», которые являются важнейшей составляющей гоголевского текста в романе Шарова «Возвращение в Египет». Этим интерпретациям три: 1913–1914-го, 1915-го и 1916-го гг. Упоминаются и другие варианты, в частности, постановки для детей, но представлены в романе как концептуальные разработки именно эти три трактовки. Все версии «Ревизора» создавались для воплощения силами самодеятельной труппы, состоявшей из членов рода Гоголей на сцене родового имения в селе Сойменка. Первая создается Савелием Тхоржевским – накануне первой мировой войны. Две другие – Владиславом Блоцким, который перед своими слушателями, потенциальными участниками спектакля, разворачивал свою концепцию в соотношении с духом и характером стремительно меняющегося времени – на фоне войны и в преддверии революции. При этом оба режиссера во всех трех версиях гоголевской комедии ориентированы на гоголевские комментарии к ней, на личность, судьбу и мировоззрение Гоголя. Тем самым подтверждается и демонстрируется личная причастность всех участников сойменских театральных экспериментов к первоисточнику – и к самому автору, и к его пьесе, и к постоянно изменявшимся и усложнявшимся авторским интерпретациям «Ревизора».

Спектакль 1913–1914 гг., по замыслу режиссера Тхоржевского, был «призван карать пороки, которые выведет на свет Божий, проявит, обнажит Хлестаков» [37. С. 120]. Судя по всему, ключом к пониманию пьесы для Тхоржевского становится «Театральный разъезд» Гоголя, причем, как того и хотел автор, акцент делается на очистительной силе смеха, его терапевтическом свойстве: вскрыть порок и врачевать его.

Новаторский подход Тхоржевского состоял в намерении воплотить в спектакле мысль Гоголя о том, что изображенные им герои – это персонифицированные свойства человеческой, в том числе его, Гоголя, собственной души. Оба ревизора – мнимый (Хлестаков) и подлинный (чиновник по особым поручениям) – это, по Тхоржевскому, две ипостаси самого Гоголя. Эти герои в концепции

Тхоржевского не противопоставлены, они служат общей цели – очищению общества от грехов: Хлестаков обнажает то, что Ревизору предстоит искоренять. В Хлестакове Гоголь «радостен, открыт», это «зачин жизненного поприща (известно, сколь много в этой роли автобиографического)» – в Ревизоре предсказан «достойный финал его, Гоголя, служения отечеству» [37. С. 120].

Примечательно, что о подобной двойственности природы Гоголя и очевидном разделении его биографии на два принципиально разных периода писали и литературоведы. Так, у И.П. Золотусского читаем: «Ранний Гоголь, смеющийся и веселящийся, отделен, кажется, от позднего Гоголя высокой стеной. По одну сторону ее – карнавальные звуки, карнавальные костюмы, музыка безудержного одушевления, по другую – краски сгущаются, переходят в черно-белые тона» [24. С. 33]. Пропасть, лежащая между Гоголем периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и Гоголем «Выбранных мест из переписки с друзьями», огромна. Эту разницу и стремится актуализировать и предъявить Тхоржевский.

Гоголю раннего периода, как и Хлестакову, не чуждо «поэтическое упоение ложью». К.С. Мочульский пишет: «Жизнь и фантазия так переплетены в душе Гоголя, что разделить их невозможно. Юный автор если и обманывает других, то прежде всего обманывая самого себя» [27. С. 9]. В образе Хлестакова, безусловно, проявляются эти авторские черты. И Тхоржевский «восстанавливает справедливость»: в его интерпретации образ Хлестакова весьма далек от образов водеvilных шутов, паяцев, коварных обманщиков, в нем нет тяжеловесности профессионального мошенника, на чем преимущественно делались и делаются акценты в реальных театральных постановках. Шаровский Хлестаков в спектакле 1913 года «почти неуловим, подвижен так, будто бьется на ветру» [37. С. 120].

Гоголевское преображение из сочинителя («щелкопера») в проповедника Тхоржевским отражено в трактовке образа ревизора: «Между одним Гоголем и вторым вся жизнь» [37. С. 120]. На смену фантазиям, грезам и небылицам приходят миф, пророчества и откровения. Не сам ли себя обманул Гоголь, когда уже в зрелом возрасте провозгласил себя спасителем России и возложил на себя неподъемную ношу написания «путеводителя в рай», в виде второго и третьего томов «Мертвых душ»? Как справедливо отмечает Золотусский, «поздним признаниям Гоголя не всегда можно верить. Иногда что-то сознательно переставляется с места на место, а то и просто приобретает характер мифа, творцом которого является он сам» [24. С. 19]. Гоголь создает миф о себе и сам же становится его заложником. Вот эту двойственность природы Гоголя стремится отразить Тхоржевский в двойничестве Хлестакова и Ревизора – при этом первый «неуловим», второй «невидим».

По логике постановки эта двойственность и должна была привести общество к очищению: «Оба Гоголя работают на пару. “Ревизор” призван карать пороки, которые выведет на свет Божий, проявит и обнажит Хлестаков» [37. С. 120]. Постановка Тхоржевского может служить иллюстрацией к мысли Золотусского о том, что Гоголь всем своим творчеством демонстрирует, что «лишь две силы в мире способны противостоять злу – смех и святая вера» [24. С. 36].

Следует заметить, что замысел спектакля не был реализован, но именно эти идеи стали благодатной почвой для сценических версий Блоцкого, задумавшего дилогию, которую представлял он следующим образом: «обе постановки: пятнадцатый год – путь человека к Богу, шестнадцатый год – Господь спускается на землю и уже не находит избранного народа <...>, не находит вообще ничего, кроме нескончаемого коловращения греха, – идя навстречу друг другу, неизбежно сойдутся в “немой сцене”» [37. С. 120].

В качестве концептуального ориентира Блоцкий, как и Тхоржевский, избирает комментарии Гоголя. При этом учитывается то обстоятельство, что существуют расхождения между авторскими характеристиками Хлестакова в «Замечаниях для господ актеров» (1836) и в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору» (1836). В «Замечаниях...» Гоголь пишет о Хлестакове: «один из тех людей, которых называют пустейшими. Говорит и действует безо всякого соображения. <...> Чем более исполняющий эту роль покажет простоты и чистосердечия, тем более он выиграет» [19. С. 9]. В «Отрывке» оценивается полученный сценический вариант: «И вот Хлестаков вышел детская, ничтожная роль!», – и содержатся пояснения: «Хлестаков есть человек ловкий, совершенный *comme il faut*, умный и даже, пожалуй, добродетельный» [14. С. 101, 100]. Очевидно, что «пустейший» и «умный», «без всякого соображения» и «ловкий», даже «добродетельный», – не просто разные, а противоположные аттестации. Примечательно, что Гоголь сам недоволен буквальным пониманием своих первичных рекомендаций.

Блоцкий как бы исправляет ситуацию, стремясь реализовать объемную, многозначную трактовку образа главного героя. Он опирается прежде всего на комментарии, данные в «Развязке “Ревизора”».

зора”» (1846), где социальная проблематика рассматривалась в духовном аспекте, в центре внимания оказывалась необходимость морального развития, стремления к очищению и преображению души.

Эта концепция и легла в основу постановки Блоцкого 1915 г. Следует отметить, что из трех романских постановок именно эта – 1915 г. – единственная, которая была реализована. По мнению героев романа, она была наиболее удачной из всех («очень уж удачной она вышла», «Мы не просто вжились в <...> “Ревизора”, мы в него вросли» [37. С. 128]). Именно в ней актуализируются мотивы мессианства, избранности и самозванства.

Как и Тхоржевский, Блоцкий считал, что в основе комедии лежит «роль, которую Гоголь выбрал, наметил для самого себя» [37. С. 121]. В постановке 1915 г. – это Хлестаков. В этом мнения двух героев-режиссеров сошлись. Однако способы презентации этой роли у Блоцкого и Тхоржевского совершенно разные.

Постановка 1915 г. «стилизована под водевиль, выстроена как иронический <...> парафраз библейского Исхода» [37. С.121]. Блоцкий подхватывает аллегорическую интенцию, заданную Гоголем в «Развязке “Ревизора”»: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе <...> Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас? <...> Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. <...> Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по именному высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. <...> Теперь же в безобразном душевном нашем городе, <...>, в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей <...>, Хлестаков – ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть, Хлестакова подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти» [22. С. 130-131].

Опираясь на эту трактовку Гоголя, герой Шарова, режиссер Блоцкий, кардинально переосмысляет привычную систему координат, в которой разворачивается действие пьесы. По мысли Блоцкого, Земля Обетованная – родовое поместье, Городничий – фараон, тюрьма – египетское рабство, город N – стоянка посреди пустыни. А «маленький, жалкий Хлестаков <...> избранный народ, и не важно, что самозванный» [37. С. 121]. В этой постановке избранничество трактуется как самозванство, т.к. никто не станет проверять, истинное ли это избранничество или самопровозглашенное. Хлестаков «и сам не знает, не может знать, врет он или не врет, самозванец или взаправду избран» [37. С. 123]. Таким образом, выводится следующая аксиома: «Кто пошел – тот и избранный народ», в дальнейшем она не раз подтвердится в романе: «Сам Гоголь за избранный народ держал всех, кто готов обратиться к Богу» [37. С. 420]. Снова происходит сближение образа Хлестакова и Гоголя, но уже на почве самопровозглашенного избранничества. Ни тот, ни другой не получали никаких «назначений свыше» на ту роль, которую стали исполнять в жизни, но отыграли они ее до конца, искренне поверив в свое право.

Несмотря на разницу во взглядах режиссеров романа Шарова, можно заметить, что в основе постановок Блоцкого лежит идея Тхоржевского о двойственной природе самого Гоголя, о его неготовности остановиться на одной ипостаси и в ней застыть навсегда. «По своей природе Гоголь был актером; способность к почти мгновенным перевоплощениям (а любой актер, говорил Блоцкий, в столь разных видах представляется, что часто не единым человеком является), способность так вжиться в роль, что она делается уже не личиной, а ликом — все это было дано ему свыше. Без этого Гоголь просто не мог жить и, надолго застряв в одних и тех же декорациях, заболел» [37. С. 124]. Блоцкий подхватывает идею Тхоржевского, но углубляет и усложняет ее, в частности, как уже сказано, обогащая темой мнимого и истинного избранничества и – связанной с ней темой странничества.

Неприкаянность русского народа, бесконечное хождение по кругу национальной судьбы, невозможность разорвать порочный круг ошибок и заблуждений воплощается в постановке «Ревизора», которая становится «кошунственным перифразом библейского Исхода» [37. С. 121]. Тема Исхода (и возвращения в рабство) является ключевой для романа Шарова, примечательно, что и она начинает разворачиваться с «Ревизора». Комедия Гоголя в интерпретации шаровских режиссеров становится исходной точкой для основных тем, мотивов и идей романа.

Герой-странник, типичный для творчества Гоголя (собственно, и сам Гоголь был в определенном смысле странником; один из героев романа – Капралов – даже считает его «чем-то вроде наставника, а Хлестакова с Чичиковым его учениками. <...> И им, и ему было легко, покойно в дороге» [37. С. 52]), разворачивается до масштабов народа-странника и воплощается в неожиданной, на первый взгляд, фигуре Хлестакова, которого в этом качестве никто никогда не рассматривал.

При этом постановка Блоцкого пронизана «необыкновенной легкостью», подобно той, что и присуща Хлестакову в начальных авторских рекомендациях для господ актеров. Несмотря на серьезность заявленной темы, спектакль не был окрашен мрачными тонами и даже череда «казней египетских» («немая сцена» и последующий кризис) в пьесе не предьявлена. «“Ревизор” так и остался сказкой об Исходе, о чуде и о чуде Исхода» [37. С. 123].

Следующая постановка Блоцкого – 1916 года – пронизана революционными настроениями. В ней находит отражение не только нервно-трагическое мироощущение Гоголя последних лет жизни, но и та социально-историческая атмосфера, в которой она осуществляется: война, преддверие революции. Сам режиссер Блоцкий «тесно связан с одной из нелегальных революционных партий. О революции он теперь говорит как о новом преображении Господнем, единственном, что может нас спасти, очистить от зла. Свидетельства, что она грядет, начнется вот-вот, он находит везде» [37. С. 125]. Свидетельством и призвана стать его новая постановка «Ревизора». Как и вариант Тхоржевского 1913 г., версия Блоцкого 1916 г. не была реализована: к Сойменке приблизился реальный и страшный «театр военных действий», так что театральные планы самодеятельной труппы пришлось отменить. О сути предложенной Блоцким новой интерпретации можно судить лишь по его разбору пьесы, сохранившемуся в дневниковых записях одного из героев романа.

Продолжая опираться на комментарии Гоголя, режиссер приходит к выводу, что Ревизор – это истинный пророк, «Грозный Судия на пороге» [37. С. 154], в то время как Хлестаков – пророк ложный. Если в постановке 1915 г. гоголевским alter ego был Хлестаков, то в этой версии Гоголь – это «чиновник по особым поручениям».

В основе этой постановки лежат идеи «Развязки “Ревизора”» (1846), в которой актуализируются мотивы возмездия, Страшного суда. Блоцкий рассматривает соотношение частей дилогии следующим образом: «в один год поставили правду актеров, в другой поставим правду Гоголя» [37. С. 134]. Основное внимание в этой постановке должно быть уделено «немой сцене», вся остальная пьеса служит неким прологом к ней и к появлению главного действующего лица – Ревизора.

До «ревизии» Блоцкого «немая сцена» оставалась «эффектным, но в сущности безразличным финалом» [37. С. 135]. Теперь же «авторской волей она делается центром всей пьесы» [37. С. 134]. Примечательно, что Блоцкий всячески старается подчеркнуть свое соавторство с Гоголем.

Революционный характер интерпретации 1916 г. соответствует революционным настроениям Блоцкого. Можно предположить, что потенциальные участники спектакля, с недоумением и тревогой слушающие своего режиссера, проживают репетицию революции исторической: те метания, страхи, непонимание, вопросы которые еще предстоит решить русскому народу, проверку крепости его веры в своих вождей и готовности идти за ними, зачастую слепо и без осознания того, что и для чего они делают.

В своих объяснениях театральной труппе Блоцкий обнаруживает глубокие знания комментариев Гоголя к «Ревизору», его переписки которую обильно цитирует. Он всячески подчеркивает, что именно эта постановка и есть не что иное, как реконструкция истинного «Ревизора» – такого, каким и должен он быть.

В процессе разбора пьесы вновь возникает мотив Исхода и самозванных пророков. На сей раз в роли мятущегося избранного народа выступает труппа, а в роли Моисея – Блоцкий. Актеры находятся в нерешительности («Пускай определится [Блоцкий. – Ю.М.], без обиняков скажет, куда и за кем нам идти» [37. С. 128]; «Блоцкий все время двойит след, нанизывает петлю за петлей» [37. С. 132]). Блоцкий говорит о Гоголе, его пьесе, собственной ее интерпретации – и в то же время о современности в контексте Священной истории; он утверждает, что «революционеры ищут и ищут Израиль, святой народ, и что за разница, каким именем они его назовут: крестьянская община или пролетариат. Важно, что их помыслы – спасти человека от греха, увести в потомство Иакова в пустыню» [37. С. 133]. Следует сказать, что в широком смысле слова революционером является не только Блоцкий, но и сам Гоголь периода написания «Развязки “Ревизора”» которому важно было донести до широкой публики новый взгляд на комедию и ее новые смыслы, и Блоцкий это подчеркивает: «Перед Гоголем извечный вопрос любой революции: пойдут или не пойдут за тобой народные массы?» [37. С. 138]. Говоря о комедии, Блоцкий размышляет о происходящем в России сегодня и предсказывает грядущие события: «В сойменских спектаклях гражданской войны мы не допустим. <...> однако, предупреждает он нас, не дать стране пойти стенка на стенку вряд ли получится» [37. С. 134].

Можно сказать, что обе театральные революции – гоголевская и «блочкая» – были провалены. «Развязка “Ревизора”» не снискала одобрения даже у близких друзей и единомышленников Гоголя, широкой публикой понята и принята не была, равно как и «Выбранные места из переписки с друзьями», которые писатель считал необходимой парой к «Развязке». В романе Шарова эта парность признается, акцентируется, однако трактуется по-своему: «Вся эта книга [“Выбранные места из переписки с друзьями” – Ю.М.] от первой страницы до последней является полным собранием монологов чиновника по именному повелению, которые обращены к нам, грешным» [37. С. 147]. Таким образом, «Переписка» оказывается предъявлением подлинного Ревизора, которое так и не происходит в «первичном» «Ревизоре», выведением его из сценического закулисья на литературную авансцену.

Версия Блоцкого 1916 г. не была поставлена и в сознании членов труппы так и осталась непонятой. Артисты вжились в старого «Ревизора», где Гоголь «порхал словно мотылек», она не понимает, что в этом новом варианте следует играть и сомневаются в том, что Блоцкий сумеет это объяснить: «Кто-то говорит Блоцкому, что «Ревизор», каким мы его знаем, и то, во что он втравливает труппу, – две большие разницы, пускай определится, без обиняков скажет, куда и за кем нам идти. За ним, Блоцким, или за Гоголем. Решено столкнуть его с Гоголем и тем выбить из-под ног почву» [37. С. 128]. Труппа превращается в «избранный народ», усомнившийся в своем мессии. А Блоцкий видит «Ревизор» сквозь призму грядущей революции: «пока ее территория – один «Ревизор», нет сомнений, что, как при лесном пожаре, завтра вспыхнет, займется вся Россия» [37. С. 130]. Импровизированная театральная сцена рассматривается режиссером как стартовая площадка и одновременно символ, прообраз грядущей реальной социально-исторической мистерии.

Если в постановке 1915 г. ложность и самозванство пророка рассматривались как правомерные и допустимые его ипостаси, а Хлестаков и ревизор служили одному общему делу, то в версии 1916 г. самозванство и подлинность противопоставляются друг другу: «Обе гоголевские роли [Хлестаков и ревизор. – Ю.М.] <...> суть пророки и проводники человеческой души, только один самозванный и ложный – он ведет во зло, а второй истинный и послан Богом» [37. С. 141]. Таким образом, вводится мотив ответственности за выбор своего пути и способность отличить «истинное» от «самозваного», ибо цена ошибки велика – в финале пути ждет спасение или ад.

Впрочем, Блоцкий и на сей раз допускает смешение ролей и назначений, отвечая артистам на их сомнения: «конечно, вы не ошиблись, если считаете “Ревизора” пьесой об избранности и самозванчестве, с тем, однако, что решать, кто самозванец, а кто и вправду благословен Господом, даже в самой малой своей части не находится в человеческой юрисдикции. Один Всевышний может знать, кого он избрал» [37. С. 146].

Особое внимание Блоцкий уделяет финальной «немой сцене»: «<...> эти полторы-две-три минуты, которые она длится, сделаются <...> значительно все остального, что было и есть в “Ревизоре”» [37. С. 153], а сама пьеса – это только лишь пролог перед основным действием, т.к. Гоголь в роли Хлестакова (версия 1915 г.) играл Исход, начало жизни, а прибытие чиновника по особым поручениям, в которого теперь преобразился Гоголь, – это Страшный Суд.

Режиссеры Шарова принадлежат началу XX в. – новому «смутному времени» русской истории. «Под грохот революции и Первой мировой войны, оставив позади изнуряющую борьбу за Человека и Бога <...> мотив греховности усиливается <...>, мотив ожидания расплаты, суда, наказания, неминуемого искупления через кровь начинает звучать как предсказания Иоанна Богослова» [24. С. 98]. Именно в контексте страшного Суда и Апокалипсиса прочитывает Блоцкий «немую сцену», опирается он при этом на «Отрывок письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору» (1841), в частности на выражение страха и ужаса на лицах участников финальной сцены комедии.

По Блоцкому, «немая сцена» – «это конец человеческой истории: люди, спасти которых поздно <...> Оттого в ней и столько ужаса. Это ужас перед той жизнью, которую ты прожил, и перед карой за нее, которая тебя ждет» [37. С. 154]. Режиссер считает, что финал комедии должен стать парой к картине А.А. Иванова «Явление Христа народу». Но если полотно Иванова символизирует начало и возможность искупления человечеством своих грехов, то «живая картина» Гоголя должна стать символом отрицания этой возможности, осознанный выбор пути греха и того, что ждет в финале этого пути.

По мнению Блоцкого, образ Городничего – это своего рода перифраз распятого на кресте Христа, но если первый пострадал, взяв на себя грехи рода человеческого, то «Городничий, как и все мы, собственными грехами кощунственно и добровольно распял в себе Бога – Его Образ <...> он и все городские

чины уподоблены падшему, низвергнутому в ад Асмодею и бесовскому воинству» [37. С. 156]. Но именно «ужас и смерть станут обновлением, начало другой жизни» [37. С. 155]: те муки, которые должен выразить актер на сцене и увидеть зритель в зале призваны стать залогом душевного переворота, «подлинной революции» [37. С. 155].

Подводя итог, можно сказать, что герои-режиссеры в романе Шарова выступают новаторами, ведь за предшествующую им сценическую историю комедии подобных истолкований пьесы не было. Неоднократно звучали идеи необходимости увидеть и истребить пороки не только общественные и социальные, но и духовные и личные, между тем, никогда еще эти идеи не принимали таких поистине вселенских масштабов. У романских постановок «Ревизора» своя история, она игнорирует предыдущий театральный опыт и постановки вырастают в хронологической последовательности одна из другой, с опорой на комментарии и письма Гоголя, которые, тем не менее, герои интерпретируют по-своему. Трактовки режиссеров романа Шарова – это не просто размышления на тему «что хотел сказать автор», – а сотворчество с классиком, целенаправленное возвращение и развитие идей комедии в варианте новых скрижалей Моисея, своего рода генеральная «репетиция» акции спасения, затеянного родом Гоголей во имя спасения России.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксаков С.Т. Письмо Гоголю Н.В., 9 декабря 1846 г. Москва // Гоголь Н.В. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 74-78
2. Андросов В.П. // Московский наблюдатель. 1836, май. Кн. 1.С. 124-129.
3. Анненков П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н.В. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гос. издат. худож. лит., 1952. С. 230-316.
4. Аннинский Л. Литературная газета, 1984. №7. 15 февр. URL: <http://teatr-uz.ru/v-kontekste-teatra>.
5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. 800 с.
6. Белинский В.Г. Вторая книжка «Современника» // Полн. собр. соч. в 9-ти т. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836. М.: Худож. лит., 1976. Т. 1. С. 516-520.
7. Булгарин Ф.М. // Северная Пчела, 1836. № 98. С. 389-392.
8. Велехова Н.А. Рецензия. «Ревизор», 1999. URL: <http://amironov.ru/?chrazdel=5&chmenu=17&tr=press&idsource=2030>
9. Вересаев В.В. Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников. М, 1990. 640 с.
10. Войтоловская Э.Л. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971. 273 с.
11. Воропаев В.А. Над чем смеялся Гоголь. О духовном смысле комедии Ревизор // Русская словесность. 1998. № 4. С. 6-12.
12. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. 458 с.
13. Гоголь Н.В. Материалы и исследования: В 2 т. / Под ред. В. В. Гиппиуса. М., 1936. Т. 1. 502 с.
14. Гоголь Н.В. Отрывок письма из письма, писанного вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4. Ревизор, 1951. С. 99-104.
15. Гоголь Н.В. Письмо Прокоповичу Н.Я., 27/15 июля 1842 г. Гастейн // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 12. Письма, 1842–1845. 1952. С. 84-86
16. Гоголь Н.В. Письмо Сосницкому И.И., 2 ноября н. ст. 1846 // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 13. Письма, 1846–1847. 1952. С. 127-129
17. Гоголь Н.В. Письмо Щепкину М.С., 10 мая 1836 г. С.-Петербург // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. Письма, 1836–1841, 1952. С. 39-40.
18. Гоголь Н.В. Письмо Щепкину М.С., 15 мая 1836 г. С.-Петербург // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11. Письма, 1836–1841, 1952. С. 46-47.
19. Гоголь Н.В. Полн. академическое собр. соч. и писем: В 14 т. М.-Л.: АН СССР, 1951. Т. 4: Ревизор. 552 с.
20. Гоголь Н.В. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Гоголь Н.В. Полн.собр. соч: В 14т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4. Ревизор, 1951. С. 112-120.
21. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Полн.собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. Женитьба; Драматические отрывки и отдельные сцены, 1949. С. 137-171.
22. Гоголь Н.В. Развязка Ревизора // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4. Ревизор. 1951. С. 121-133
23. Должанский Р. Ревизор только для взрослых // Коммерсантъ. 2002. 12 сент. № 186. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/345695>
24. Золотусский И.П. На лестнице у Раскольникова. Эссе последних лет. М., 2000. 320 с.
25. Манн Ю.В. Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835–1845. М., 2012. 560 с.

26. Манн Ю.В. Ревизор. Сценическая история, критика, автокомментарии // Гоголь Н.В. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1978. Т. 2. URL: http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/475a407d.pdf
27. Мочульский К.С. Духовный путь Гоголя. М., 1995. 120 с.
28. Ким Ми Хен. Драматургия гоголя и ее сценическое воплощение: дис. ... канд. искусствовед. наук. М, 1999. 156 с.
29. Кухта Е.А. «Ревизор» Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: сб. статей. Спб., 2002. С. 82-131.
30. Панаева (Головачева) А.Я. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1956, 488 с
31. Песочинский Н. «Ревизор им. В. Э. Мейерхольда» URL: <http://ptj.spb.ru/archive/31/the-petersburg-prospect-31-1/revizor-imeni-v-e-mejerkholda/>.
32. Сенковский О.И. Библиотека для чтения. СПб, 1836. Т. 16, ч. I, отд. V. С. 43. URL: http://vivovoco.astronet.ru/VV/BOOKS/BRAMBEUS/GOGOL/GOGOL_2.HTM.
33. Слонимский А.Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Спб., 2002. С. 7-20
34. Тальников Д.Л. Новая ревизия «Ревизора». // Красная новь. 1927. № 3. С. 204-233
35. Тимашева М. «Ревизор» Валерия Фокина // Радио Свобода. 2002. 7 февр. URL: <https://www.svoboda.org/a/24204152.html>
36. Тропп Е. Два «ревизора»: холодные наблюдения и горестные заметы сердца. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/31/the-petersburg-prospect-31-1/dva-revizora-xolodnye-nablyudeniya-uma-igorestnye-zamety-serdca/>.
37. Шаров В.А. Возвращение в Египет. М., 2015. 759 с.
38. Щепкин М.С. Письмо к Гоголю Н.В., 22 мая 1847г. Москва // Гоголь Н.В. Переписка: В 2 т. М, 1988. Т. 1. С. 468-471

Поступила в редакцию 28.09.17

Yu.V. Meladshina

**“THE GOVERNMENT INSPECTOR” IN N. GOGOL’S TEXT OF V. SHAROV’S NOVEL
“RETURN TO EGYPT”**

The article deals with the interpretations of N.V. Gogol's comedy “The Government Inspector” described in V. Sharov’s novel “Return to Egypt”, theatre and literary critic of the XIX century. The paper contains the review of stage performances and the analysis of comedy readings. It reveals the relations among real stage plays at Russian theatres, comments by Gogol, the response of drama critics and scenic experience of novel's characters. The balance between the content of these interpretations and Gogol's remarks is defined. The analysis of the part of Sharov's novel based on the understanding of “The Government Inspector” allows to single out the following aspects within “Return to Egypt” novel – the pilgrimage associated with hero's type, personality characteristics and Gogol's biography; the wandering expands to Old Testament Exodus which perceives the destiny of Russia; the topic of impersonation and a feeling of having been chosen determined by the comedy's issues and raised to the scale of national tragedy; the subject of duality of Gogol's nature which is in the picture not only as a comedy hero (imaginary and real government inspector) but also in reading of genre from farce and comic sketch to revolutionary treaty about the atonement for the sins of mankind.

Keywords: N.V. Gogol, V. Sharov, "The Government Inspector", Khlestakov, comedy, interpretation, theatrical productions.

Меладшина Юлия Владимировна,
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы
ФГБОУ ВПО «Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет»
614990, Россия, г. Пермь, ул. Сибирская, 24
E-mail: meladshina@yandex.ru

Meladshina Yu.V., postgraduate student
at Department of Russian and foreign literature
Perm State Humanitarian Pedagogical University
Sibirskaya st., 24, Perm, Russia, 614990
E-mail: meladshina@yandex.ru