

Ю. Манн

КОМЕДИЯ ГОГОЛЯ
«РЕВИЗОР»



Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» принадлежит к совершеннейшим творениям мировой драматургии.

Книга Ю. Манна поможет читателю войти в сложный художественный мир комедии. Автор во многом по-новому раскрывает идейное содержание «Ревизора», особенности художественного метода Гоголя в этой комедии, своеобразие комических характеров. По-новому освещена в книге художественная структура комедии, в частности, композиционная роль «немой сцены». Анализ «Ревизора» ведется Ю. Манном на широком фоне мировой драматургии, реалистической комедийной традиции.

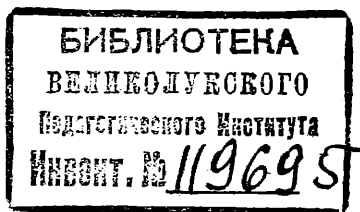
Ю.Манн

КОМЕДИЯ ГОГОЛЯ
«РЕВИЗОР»



Ю.Манн

КОМЕДИЯ ГОГОЛЯ
«РЕВИЗОР»



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1966

8P1

M23

Оформление художника
И. ВАСИЛЬЕВОЙ

7—2—3
293—66

ТАЙНА ОБАЯНИЯ «РЕВИЗОРА»

Весной 1836 года — в дни появления «Ревизора» на сцене и в печати — русское общество сполна пережило то приподнятое, волнующее чувство, которое обычно рождает встреча с великим произведением искусства. Сотни разнообразных голосов, выражающих восторг и негодование, зависть и преклонение, слились в один гул. Но, пожалуй, преобладающую ноту в нем составляло недоумение. П. В. Анненков — свидетель первого представления «Ревизора» в Александринском театре — хорошо объяснил это недоумение тем, что большинство зрителей столкнулось с чем-то совершенно неожиданным для себя, было выбито «из всех театральных ожиданий и привычек»¹.

Об этом же недоумении — но уже не зрителей, а актеров, участников спектакля, — писала А. Я. Панаева, дочь известного актера Александринского театра Я. Г. Брянского: «Все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как

¹ П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 81.

они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях»¹.

Иллюстрацией к выводу Панаевой может служить признание актера П. И. Григорьева. Вскоре после премьеры комедии, в которой Григорьев исполнял роль судьи Ляпкина-Тяпкина, он писал драматургу Ф. А. Кони: «Ревизор» г. Гоголя сделал у нас большой успех! Гоголь пошел в славу! Пизса эта шла отлично, не знаю только, долго ли продержится на сцене; эта пизса пока для нас всех как будто какая-то загадка. В первое представление смеялись громко и много, поддерживали крепко,— надо будет ждать, как она оценится со временем всеми, а для нашего брата, актера, она такое новое произведение, которое мы (может быть) еще не сумеем оценить с одного или двух раз. Как быть! Не все же вдруг!..»²

Этот замечательный документ хорошо передает растерянность актера, врасплох застигнутого гоголевским «Ревизором».

Конечно, недоумение и растерянность объясняются и тем, что воспринималась комедия Гоголя на фоне массового репертуара тех лет. А состоял он почти сплошь из водевилей и мелодрам,— этих, по выражению Гоголя, «завезжих гостей», наводнивших столичную и провинциальную сцену. Но и тем, кто сравнивал пьесу не с водевилем и мелодрамой, а с традицией высокой комедии, также бросалась в глаза необычность «Ревизора». Критик «Московского наблюдателя» В. Андросов советовал отрешиться при оценке «Ревизора» от привычных норм и понятий: «Чтобы точно характеризовать комедию с таким содер-

¹ А. Я. Панаева (Головачева), Воспоминания, Гослитиздат, М. 1956, стр. 37.

² «Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь», т. 58, АН СССР, М. 1952, стр. 548.

жанием, как Ревизор, для этого традиции вашей пиитики не сыщут приличного прилагательного. Если правила пишутся с произведений, а произведения выражают общества, — то наше общество другое, нежели то, когда эти Риторика и эти Пиитики составлялись»¹. П. А. Вяземский, автор другой статьи о «Ревизоре», опубликованной в «Современнике», отметил своеобразие комического в «Ревизоре» в сравнении с комическим у Мольера и Расина.

Белинский по поводу первой постановки и первого издания «Ревизора» подробно не высказывался. Но позднее, в статье «Горе от ума» (1840), критик дал детальный разбор гоголевской комедии. Белинский, в частности, остановился на цельности «Ревизора», являющего «особый, замкнутый в самом себе мир»², и отметил, что этого достоинства не имеет Мольер — один из великих предшественников Гоголя в области комедии.

В 1909 году, когда отмечалось столетие со дня рождения Гоголя, В. И. Немирович-Данченко прочитал, а затем опубликовал свою речь «Тайны сценического обаяния Гоголя». Значение этой небольшой — всего в несколько страниц — работы в том, что в ней впервые четко было сказано о «Ревизоре» как о *новом типе* драмы. Немирович-Данченко заметил, между прочим, что разбор «Ревизора» вызывает у исследователя «радостное изумление». Порождает это чувство не только открытие замечательных художественных достоинств комедии, но и осознание их новизны и оригинальности.

Например, удивительная смелость завязки. «Самые замечательные мастера театра, — говорит Немирович-Данченко, — не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких

¹ «Московский наблюдатель», 1836, ч. VII, стр. 125.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, АН СССР, М. 1953, стр. 453 (см. также стр. 455).

первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза:

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула, и дан главнейший ее импульс — страх»¹.

С необычайно смелой завязкой гармонирует и финал пьесы. «Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы... Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все принимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуацию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает, — фразой, производящей ошеломляющее впечатление опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью»².

Но не только новизной завязки и развязки отмечен «Ревизор». Интересна прежде всего новизна общего построения, драматургического действия. Немирович-Данченко видит главную особенность действия «Ревизора» в том, что оно последовательно, от начала до конца, вытекает из характеров — и только из них. Сценические толчки Гоголь находит «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира, — откуда эта бедная собы-

¹ «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. 2, стр. 32.— В сб. «Н. В. Гоголь в русской критике» (Гослитиздат, М. 1953), статья перепечатана с сокращениями.

² Там же, стр. 33.

тиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была».

Немирович-Данченко пришел к выводу, что гоголевскую комедию «мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран».

Не здесь ли один из источников того волнующего, приподнятого чувства, которое со дня премьеры рождал «Ревизор»?..

Глубокие и четкие выводы Немировича-Данченко и сегодня не утратили своей свежести. И сегодня они представляют собой своеобразный конспект для дальнейшего изучения «Ревизора». Но все же с одним из тезисов статьи «Тайны сценического обаяния Гоголя» согласиться трудно. Немирович-Данченко выводит новаторские особенности «Ревизора» из глубокого ощущения Гоголем сценической формы, из его «чувства сцены». А надо бы их прежде всего выводить из особенностей *художественной мысли* писателя, определившей и его общее «чувство сцены», и удивительное, гениальное своеобразие «Ревизора».

«СБОРНЫЙ ГОРОД»

1

Незадолго до «Ревизора» Гоголь написал статью «Последний день Помпеи». Статья посвящена знаменитой картине Брюллова. Что могло быть общего между тем сатирическим, обличительным направлением, которое все решительнее принимало творчество Гоголя, и экзотическим сюжетом «Последнего дня Помпеи»? Между заурядными, пошлыми, серыми «существователями» и «роскошно-гордыми» героями античного мира, сохранившими красоту и грацию даже в момент страшного удара? Но Гоголь решительно провозгласил «Последний день Помпеи» жгуче современным, как мы бы сказали, — злободневным произведением. «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием». Писатель не считал необходимым объяснять русскому читателю содержание картины: «Я не стану изъяснять содержание картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события. ...Это слишком очевидно, слишком касается

жизни человека»¹. Это жителей-то средней России, не знавших ни землетрясений, ни других геологических катаклизмов!

Но Гоголь увидел за экзотическим сюжетом картины ее глубоко современную художественную мысль. «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109). Это очень интимные строки, приоткрывающие склад художественного мироощущения самого Гоголя, сплетение в нем двух — на первый взгляд несовместимых — тенденций.

С одной стороны, понимание «страшного раздробления» жизни. Гоголь был одним из тех художников, кто необычайно глубоко ощущал прогрессирующее разобщение, разъединение людей в новую эпоху. Может быть, одно из направлений этого процесса Гоголь разглядел острее, чем другие великие реалисты: угасание общей заботы, всенародного дела, основанного на согласованном и бескорыстном участии индивидуальных волей. Не без горечи и наставительного упрека современникам рисовал он в статье «О средних веках» красочную (и, конечно, идеализированную) картину крестовых походов: «владычество *одной мысли* объемлет все народы»; «ни одна из страстей, ни одно собственное желание, ни *одна личная выгода* не входят сюда» (VIII, 18).

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, АН СССР, М. 1952, стр. 110. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте (римская цифра обозначает том, арабская — страницу). Цитаты из «Ревизора» и из примыкающих к нему произведений даются по IV тому данного издания; в этих случаях в скобках указывается только страница. Курсив везде, кроме специально отмеченных случаев, мой. — Ю. М.

В произведениях Гоголя описания массовых и притом непременно бескорыстных действий играют особую, так сказать, поэтически-заглавную роль. Смертельная ли схватка запорожцев с иноземными врагами, озорные ли проделки парубков, свадебное ли торжество или просто пляска — во всем этом взгляд писателя жадно ищет отблеск «одной» движущей мысли, исключаящей «личную выгоду». «Сорочинская ярмарка» заканчивается знаменитой сценой пляски: «Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие... Все несло. Все танцевало» (I, 135). Но почему же «странное», «неизъяснимое» чувство? Потому что Гоголь хорошо понимает, как необычно это согласие в новое время, среди «меркантильных душ» (VIII, 12).

Для характеристики человеческих отношений, которые «укладываются» в новый век, Гоголь нашел другой емкий образ. «Словом, как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места» (VIII, 180). Ни общей заботы, ни общего дела, ни даже поверхностного любопытства друг к другу! В «Невском проспекте» Пискареву кажется, что «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (III, 24).

Меркантильность, в представлении Гоголя, — некое универсальное качество современной жизни — и русской и западноевропейской. Еще в «Ганце Кюхельгартене» Гоголь сетовал, что современный мир «расквadraчен весь на мили» (I, 70). В буржуазном умонастроении писатель острее всего чувствовал те черты, которые усиливались русскими условиями. Полицейский и бюрократический гнет

отсталой России заставлял болезненное воспринимать раздробленность и холод людских отношений.

Ив. Киреевский писал в 1828 году, касаясь отношения России к Западу, что народ «не стареется чужими опытами». Увы, стареется, если этот опыт находит в его собственном какою-нибудь аналогю...

Казалось бы, самое простое и логичное вывести из раздробленности «меркантильного» века мысль о фрагментарности художественного изображения в современном искусстве. К такому решению действительно склонялись романтики. Однако Гоголь делает другой вывод. Плотность и фрагментарность художественного образа — это, по его мнению, удел второстепенных талантов. Картину же Брюллова он ценит за то, что, при «страшном раздроблении» жизни, она тем не менее «стремится совокуплять все явления в общие группы». «Не помню, кто-то сказал, что в XIX веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь XIX века, — пишет Гоголь в «Последнем дне Помпеи». — Это совершенно несправедливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив: никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена... И его шаги уже верно будут исполински и видимы всеми» (VIII, 109). Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве.

И тут нам приоткрывается другая (к сожалению, еще не оцененная) черта мироощущения Гоголя. Не только Гоголя-художника, но и Гоголя-мыслителя, историка, поскольку как раз в этом пункте направления его художественной и собственно научной, логически оформляемой, мысли максимально совпадали.

Много писалось о пробелах в образовании Гоголя, поверхностно знакомого с важнейшими явлениями совре-

менной ему умственной жизни. Действительно, трудно было бы назвать Гоголя европейски образованным человеком, как, к примеру, Пушкина, Герцена или даже Надеждина. Но своим глубоким умом, каким-то чисто гоголевским даром прозрения и художественной интуицией Гоголь очень точно уловил главное направление идейных исканий тех лет.

В статье «О преподавании всеобщей истории» Гоголь писал: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: *она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество...* Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; *из них составить одну величественную полную поэму...* Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается. Связь эту не должно принимать в буквальном смысле. Она не есть та видимая, вещественная связь, которою часто насильно связывают происшествия, или система, создающаяся в голове независимо от фактов и к которой после своевольно притягивают события мира. Связь эта должна заключаться *в одной общей мысли:* в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события — временные формы и образы!» (VIII, 26—27).

Таковы задачи, которые ставил перед собою Гоголь-историк, считавший одно время (как раз накануне создания «Ревизора») поприще исторического исследователя едва ли не самым интересным и важным. Можно было бы сделать подробные выписки, выясняющие степень близо-

сти взглядов Гоголя к современным ему прогрессивным направлениям в исторической науке (Гизо, Тьерри и др.), но такая работа — отчасти уже выполненная¹ — увела бы нас далеко в сторону. Здесь важно подчеркнуть главную установку Гоголя — найти единую, всеохватывающую закономерность исторического развития. По Гоголю, эта закономерность обнаруживается и конкретизируется в системе, но такой, которая не подминает собою факты, а естественно и свободно вытекает из них. Характерен максимализм Гоголя, ставящего перед историей самые широкие задачи и верящего в их разрешение. Обнять судьбы всех народов, нащупать движущую пружину жизни всего человечества — на меньшее Гоголь не согласен.

Мысли Гоголя о задачах истории близки к идее «философии истории» — идее, сформировавшейся в конце XVIII — начале XIX века под сильным воздействием немецкой классической философии. Имена Канта, Шеллинга, Гегеля и Окена, фигурирующие в одной из рецензий Гоголя 1836 года, названы им с полным пониманием их исторической миссии, — как «художников», обработавших «в единство великую область мышления» (VIII, 204).

С другой стороны, Гоголь называет Гегеля и Шеллинга «художниками», а выше мы видели, что и всеобщую историю он уподобляет «величественной полной поэме». Это не оговорки и не поэтические символы, а выражение тесной связи искусства и науки. Обе области духовной деятельности всегда были в сознании Гоголя максимально сближены. Ему всегда казалось, что, осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное, общественно ценное знание о жизни.

¹ В трудах Г. Гуковского, С. Машинского, Г. Фридендера и др.

Когда Гоголь приступал к «Ревизору», то в глубинах его сознания смыкались мысль о широкой группировке лиц в произведении великого художника (как в «Последнем дне Помпеи») и идея всеобъемлющего синтеза, осуществляемого историком нашего времени.

Но насколько же усложнил Гоголь-художник свою задачу! Ведь ему надо было найти такой образ, который бы передавал «целое жизни» при страшном ее раздроблении, не затушевывая это раздробление...

В статье «О преподавании всеобщей истории», говоря о необходимости представить слушателям «эскиз всей истории человечества», Гоголь поясняет: «Все равно, как нельзя узнать совершенно *город*, исходивши все его улицы: для этого нужно взойти *на возвышенное место*, откуда бы он *виден был весь как на ладони*» (VIII, 30). В этих словах уже проступают контуры сценической площадки «Ревизора».

Художественная мысль Гоголя и раньше тяготела к широкому обобщению, что, в свою очередь, объясняет его стремление к циклизации произведений. Диканька, Миргород — это не просто места действия, а некие центры вселенной, так что можно сказать, как в «Ночи перед Рождеством»: «...и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки» (I, 206).

К середине 30-х годов тенденция гоголевской мысли к обобщению возросла еще больше. «В Ревизоре я решился собрать *в одну кучу все дурное в России*, какое я тогда знал, *все несправедливости*, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над *всем*», — читаем мы в «Авторской исповеди» (VIII, 440). Тут же, как известно, Гоголь говорит о перемене в своем творчестве к середине 30-х годов, которая позднее, ретроспективно, представлялась ему даже коренным переломом: «Я уви-

дел, что в сочинениях моих смеюсь даром, напрасно, сам не зная зачем. Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно *осмеянья всеобщего*» (VIII, 440).

Так возник город «Ревизора», — по позднешему определению Гоголя, «сборный город всей темной стороны» (V, 387).

2

Вдумаемся в значение того факта, что русская жизнь осмыслена в «Ревизоре» в *образе города*. Прежде всего, это расширяло социальный аспект комедии.

Если искать такое место, где, говоря словами Гоголя, более всего делалось несправедливости, то в первую очередь взгляд обращался к суду. В этом Гоголь убедился еще в Нежинской гимназии, мечтая посвятить себя юстиции: «Неправосудие, величайшее в свете несчастье, более всего разрывало мое сердце» (X, 112). Неправосудие питало традицию русской разоблачительной комедии, посвященной лихоимству и судебному произволу, — «Судейские именины» Соколова, «Ябеда» Капниста, «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Судовщикова и др.

Но в «Ревизоре» «дела судебные» занимают только часть — и, в общем, не самую большую часть — картины. Тем самым Гоголь сразу же раздвинул масштаб антисудебной, «ведомственной» комедии до комедии всеобщей или — будем пока держаться собственных понятий «Ревизора» — до комедии «всегогородской».

Но и на фоне произведений, рисовавших жизнь всего города, «Ревизор» обнаруживает важные отличия. Гоголевский город последовательно иерархичен. Его структура строго пирамидальна: «гражданство», «купечество», выше — чиновники, ~~городские волостники~~ и, наконец, во гла-

ве всего — городничий. Не забыта и женская половина, тоже подразделяющаяся по рангам: выше всех семья городничего, затем — жены и дочери чиновников, вроде дочери Земляники, с которой дочери городничего пример брать не подобает; наконец, внизу — высеченная по ошибке унтер-офицерша, слесарша Пошлепкина... Вне города стоят только два человека: Хлестаков и его слуга Осип.

Такой расстановки персонажей мы не найдем в русской комедии (и не только комедии) до Гоголя. Показательнее всего здесь обратиться к произведениям со сходным сюжетом, то есть к тем, которые рисуют появление в городе мнимого ревизора (хотя о самой теме «ревизора» и «ревизии» мы пока говорить не будем). Так, в повести Вельтмана «Провинциальные актеры», опубликованной незадолго до «Ревизора», в 1835 году, кроме городничего, действуют и командир гарнизонного округа, и городской голова, и т. д. Благодаря этому идея власти, так сказать, раздробляется: городничий вовсе не является тем главным и единовластным правителем города, каким он предстает в «Ревизоре».

Ближе всего по структуре гоголевский город к городу из комедии Квитка-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». (Как известно, высказывалось предположение, что с этой комедией, опубликованной в 1840 году, но написанной в 1827 году, Гоголь познакомился в рукописи.) Городничий Трусилкин олицетворяет у Квитка-Основьяненко высшую власть в городе. Три чиновника, уже почти как «шесть чиновников» у Гоголя, представляют различные стороны городского управления: суд (судья Спалкин), почту (почтовый экспедитор Печаталкин), просвещение (смотритель училищ Ученосветов). К ним надо еще прибавить полицию в лице частного пристава Шарина. Однако у Квитка-Основьяненко нет нижних звеньев этой пирамиды — «купечества» и

«гражданства». Кроме того, велика группа людей, выпадающих из городской иерархии: помимо «реvisора» Пустолобова, сюда входят еще два приезжих (и притом добродетельных) героя: Отчетин и майор Милон. Их действия, направленные как бы в противовес действиям городских чиновников, ослабляют ту замкнутость и цельность, которой отличается город в «Ревизоре».

Выбор персонажей в «Ревизоре» обнаруживает стремление охватить *максимально* все стороны общественной жизни и управления. Тут и судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), и просвещение (Хлопов), и здравоохранение (Гибнер), и почта (Шпекин), и своего рода социальное обеспечение (Земляника), и, конечно, полиция. Такого широкого взгляда на официальную, государственную жизнь русская комедия еще не знала. При этом Гоголь берет различные стороны и явления жизни без излишней детализации, без чисто административных подробностей — в их целом, «общечеловеческом» выражении. Здесь интересно остановиться на некоторых «ошибках» «Ревизора», в которых нередко обвиняли писателя.

Уже современники Гоголя отметили, что структура уездного города воспроизведена в комедии не совсем точно: одни важные должностные лица забыты, другие, наоборот, добавлены. Сын городничего города Устюжна А. И. Макшеев писал: «Никакого попечителя богоугодных заведений не было, по крайней мере, в таких городах, как Устюжна, потому что не было самих богоугодных заведений». «С другой стороны, в комедии нет крупных деятелей в дореформенном суде, как исправник, секретари, предводители дворянства, стряпчий, откупщик и проч.». «Уездный судья, избираемый в дореформенное время из наиболее уважаемых дворян, большей частью не знал законов и ограничивал свою деятельность подписыванием бумаг, заготовленных секретарем, но не был Ляпкиным-Тяпкиным.

Ляпкины-Тяпкины были исправник, хотя тоже выборный, но из дворян другого склада, чем судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказчиков, о которых комедия умалчивает»¹.

Симптоматичен ход мысли Макшеева, отразившийся в его записке. Макшеев *сравнивал* изображенное в «Ревизоре» с одним, реальным уездным городом (чтобы опровергнуть слухи, будто бы в комедии выводится его родной город Устюжна). А Гоголь-то рисовал в «Ревизоре» свой, «сборный» город!

Зачем нужны были писателю судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказчиков, если эту сторону жизни с успехом представлял один Ляпкин-Тяпкин? Другое дело — попечитель богоугодных заведений Земляника: без него осталась бы в тени существенная часть «городской» жизни. В обоих случаях отступление Гоголя от реальной структуры города (неосознанное или сознательное — безразлично) имеет свою логику.

Конечно, для Гоголя важна не отвлеченная общественная функция персонажа (в этом случае возможно было бы придать одному лицу несколько функций), но его особенный, индивидуальный характер. Насколько разработана система должностных функций персонажей комедии, настолько же широка шкала их духовных свойств. Она включает в себя самые разнообразные краски — от добродушной наивности почтмейстера до каверзничества и коварства Земляники, от чванливости гордого своим умом Ляпкина-Тяпкина до смирения и запуганности Хлопова. В этом отношении город «Ревизора» так же многогранен и в известных пределах (в пределах комических возмож-

¹ А. А. Позднеев, Несколько дополнительных данных к истории сюжета «Ревизора». — «Литературный архив», М. — Л. 1953, 4, стр. 34.

ностей характера) энциклопедичен. Но показательно, что психологическая и типологическая дифференциация персонажей идет у Гоголя вместе с дифференциацией собственно общественной.

Только две стороны государственной жизни не были затронуты в комедии: церковь и армия. Судить о намерениях автора «Ревизора» в отношении церкви трудно: духовенство вообще исключалось из сферы сценического изображения. Что же касается армии, то, по предположению Г. Гуковского, Гоголь оставил «военную часть государственной машины» в стороне, так как «считал ее необходимой»¹. Но ведь писал же Гоголь о военных, причем с явно комической, снижающей интонацией, в других произведениях, например в «Коляске»! Видимо, причину нужно видеть в другом. Включение военных персонажей нарушило бы цельность «сборного города» — от общественной до собственно психологической. Военные — один персонаж или группа, — так сказать, экстерриториальны. Характерно, например, что в «Провинциальных актерах» Вельмана командир гарнизонного округа Адам Иванович не только действует независимо от местных властей, но и в час суматохи, вызванной появлением мнимого генерал-губернатора, призывает к себе городничего, дает ему советы и т. д. Таким образом, идея строгой иерархии неизбежно подрывается. И по своим интересам, навыкам, общественным функциям военные персонажи нарушили бы единство города, являя собою целое в целом.

Интересно, что первоначально «военная тема» — хотя и приглушенно — звучала в «Ревизоре»: в сцене приема Хлестаковым отставного секунд-майора Растаковского. Но очень скоро Гоголь почувствовал, что воспоминания Раста-

¹ Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, Гослитиздат, М.—Л. 1959, стр. 411.

ковского из турецкой и других кампаний, в которых он участвовал, подрывают «единство действия» комедии. Этой сцены нет уже в первом издании «Ревизора»; позднее Гоголь опубликовал ее в числе «Двух сцен, выключенных, как замедлявших течение пьесы». Надо сказать, что «замедление» действия здесь, в понимании Гоголя, — более широкая примета. Она скорее обозначает *неорганичность* данных сцен общему замыслу «Ревизора».

Иное дело «военные», чьи функции были направлены внутрь, чье положение целиком включено в систему данного города, — то есть полицейские. Их-то в комедии Гоголя предостаточно — четверо!

Какой же вывод напрашивается из всего сказанного? Что город в «Ревизоре» — прозрачная аллегория? Нет, это не так.

В научной литературе о Гоголе иногда подчеркивается, что «Ревизор» — это иносказательное изображение тех явлений, о которых Гоголь не мог — по цензурным соображениям — говорить прямо, что за условной декорацией уездного города следует видеть очертания царской столицы. Цензура, конечно, мешала Гоголю; столичная бюрократия, конечно, сильно дразнила его сатирическое перо, о чем свидетельствует известное признание писателя после представления «Ревизора»: «Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы?» (XI, 45). Однако, сводя «Ревизор» к иносказательному обличению «высших сфер» русской жизни, мы совершаем подмену (очень частую в художественном разборе), когда о том, что есть, судят на основании того, что могло или, по представлениям исследователя, должно было быть. А между тем важно в первую очередь то, что есть.

Иногда также подсчитывают, сколько раз в «Ревизоре» упоминается Петербург, чтобы показать, что «тема Петербурга» составляет второй адрес гоголевской сатиры. Десять, от этого возрастает «критическое начало» комедии.

Во всех этих случаях мы идем в *обход* художественной мысли «Ревизора» и, желая повысить «критическое начало» пьесы, на самом деле его принижаем. Ибо сила «Ревизора» не в том, насколько административно высок изображенный в нем город, а в том, что это *особый* город. Гоголем была создана такая модель, которая в силу органического и тесного сочленения всех компонентов, всех частей вдруг ожила, оказалась способной к самодвижению. По точному слову В. Гишпиуса, писатель нашел «масштаб минимально-необходимый»¹. Но тем самым он создал благоприятные условия, чтобы прилагать этот масштаб к другим, более крупным явлениям — до жизни общероссийской, общегосударственной.

То, что содержание «Ревизора» распространяют на более широкие сферы жизни, — конечно, прерогатива читателя или зрителя. Но то, что оно *могло* распространяться — свойство художественной мысли Гоголя.

Оно возникло из стремления писателя к широкой и законченной группировке явлений, при которой бы они так тесно примыкали друг к другу, «как кольца в цепи».

Перед этим свойством художественной мысли «Ревизора» теряли свое преимущество таланты с более четкой, чем у Гоголя, политической целеустремленностью, с более откровенной публицистической окраской. В «Ревизоре», строго говоря, нет никаких обличительных инвектив, на которые щедра была комедия Просвещения и отчасти комедия классицизма. Только реплика Городничего: «Чему сме-

¹ «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 2, АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 175.

етесь? над собою смеетесь!» — могла напомнить такие инвективы. Кроме того, как уже отмечалось в литературе о Гоголе, должностные преступления, совершаемые героями «Ревизора», сравнительно невелики. Взимаемые Ляпкиным-Тяпкиным борзые щенки — мелочь по сравнению с поборами, которые учиняют, скажем, судейские из «Ябеды» Капниста. Но как говорил Гоголь, по другому поводу, «пошлость всего вместе испугала читателей». Испугало не нагнетание «деталей» пошлости, а, используя выражение Гоголя, «округление» художественного образа. «Округленный», то есть суверенный город из «Ревизора» становился эквивалентом более широких явлений, чем его предметное, «номинальное» значение.

Еще одно свойство «Ревизора» усиливало его обобщающую силу. Цельность и округленность «сборного города» сочетались с его полной однородностью с теми обширными пространствами, которые лежали за «городской чертой». В русской комедии до Гоголя обычно место действия — поместная ли усадьба, суд или город — вырисовывалось как изолированный островок порока и злоупотреблений. Создавалось впечатление, что где-то за пределами сцены кипит настоящая «добродетельная» жизнь, которая вот-вот пахлынет на гнездо злонамеренных персонажей и смоеет его. Тут дело не в торжестве добродетели в финале пьесы, а в неоднородности двух миров: сценического, видимого, и того, который подразумевался. Вспомним лишь «Недоросль» Фонвизина: эта ярчайшая и правдивейшая русская комедия XVIII века строится все же на выявлении такого контраста. «Горе от ума» Грибоедова полностью не рвет с этой традицией, но пытается приспособить ее к новым заданиям. Тут «изолирован», противопоставлен потоку жизни не видимый мир отрицательных персонажей — Фамусовых и Хлестовых, а внесценические одинокие фигуры князя Григория и других «врагов исканий» вместе с находящим-

ся на сцене, но столь же одиноким Чацким. Однако, как бы то ни было, существуют два мира и между ними — демаркационная черта.

Гоголь — первый русский драматург, который стер эту черту. От города в «Ревизоре» до границы — «хоть три года скачи» — не доедешь, но есть ли на всем этом пространстве хоть одно место, где бы жизнь протекала по иным нормам? Хоть один человек, над которым были бы властны другие законы? В комедии все говорит за то, что такого места и таких людей нет. Все нормы общежития, обращения людей друг к другу выглядят в пьесе как повсеместные. Они действуют и во время пребывания в городе необычного лица — «ревизора». Ни у кого из героев пьесы не появляется потребности в иных нормах или хотя бы в частичном видоизменении старых. С первых же минут открытия «ревизора» к нему почти рефлексивно потянулась длинная цепь взяточдателей — от городничего и чиновников до купцов. Конечно, могло быть и так, что «ревизор» не взял бы. Но тот, с кем случилось бы подобное, знал бы, что это его личное невезенье, а не победа честности и закона над неправдой.

Но откуда у героев пьесы (а вместе с ними и у ее зрителей) такое убеждение? Из своего личного, «городского» опыта. Они знают, что их нормы и обычаи будут близки и понятны другим, как язык, на котором они говорят, хотя, вероятно, большинство из них не бывало дальше уезда или в крайнем случае губернии.

Словом, город «Ревизора» устроен так, что ничто не ограничивает распространение идущих от него токов вширь, на сопредельные пространства. Ничто не мешает «самодвижению» чудесного города. Как в «Ночи перед Рождеством» о Диканьке, так теперь о безымянном городе «Ревизора» писатель мог бы сказать: «И по ту сторону города, и по эту сторону города...»

Как я пытаюсь показать в другом месте¹, гротеск неминуемо ведет к повышенной обобщенности. Благодаря фантастике и другим формам острашения, из целой исторической эпохи (или нескольких эпох) извлекается ее «смысл». «История одного города» Салтыкова-Щедрина — это не только история *одного* города (Глухова или любого другого), а — в определенном разрезе — вся русская жизнь, то есть те «характеристические черты русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Диапазон обобщаемого в гротеске может расширяться и дальше, до «подведения итогов» всей истории человечества, как в «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Свифта.

С другой стороны, те гротескные произведения, которые, подобно «Невскому проспекту» или «Носу», сконцентрированы на одном, исключительном, анекдотичном случае, тоже подводят к повышенной обобщенности. Именно потому, что предмет изображения здесь «странен», единичен, он — как исключение — подтверждает правило.

«Ревизор» представляет собою редкий случай произведения, в котором повышенная обобщенность достигается ни первым, ни вторым способом. В «Ревизоре», строго говоря, основа — вполне «земная», прозаическая, *негротескная*; в частности, в комедии совсем нет фантастики. Гротесков только дополнительный тон, «ответ», о чем мы будем говорить в своем месте. Этот гротескный «ответ» усиливает обобщающий характер комедии, но зарождается он уже в самой структуре «сборного города». В гоголевской комедии словно спрятан секрет, благодаря которому все ее краски и линии, такие обычные и будничные, удвоятся, приобретают дополнительное значение

¹ В книге «О гротеске в литературе», «Советский писатель», М. 1966.

Осмысливая свой творческий опыт драматурга, в первую очередь опыт «Ревизора», Гоголь дважды ссылаясь на Аристофана: в «Театральном разезде...» и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

В «Театральном разезде...» происходит диалог между двумя «любителями искусств». Второй высказывается за такое построение пьесы, которое охватывает всех персонажей: «...ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Первый возражает: «Но это выходит, придавать комедии какое-то значение более всеобщее». Тогда второй «любитель искусств» доказывает свою точку зрения исторически: «Да разве не есть это ее [комедии] прямое и настоящее значение? В самом начале комедия была *общественным, народным созданием*. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной связки...» (V, 143).

Имя Аристофана названо Гоголем и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии...», но в несколько ином контексте. «Общественная комедия», предшественником которой был Аристофан, обращается против *«целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги»* (VIII, 400).

В размышлениях Гоголя об Аристофане заметен интерес к двум, конечно, взаимосвязанным вопросам: о природе обобщения в комедии и об ее построении, о «завязке». На последнем вопросе уместнее остановиться несколько ниже. Но первый имеет прямое отношение к теме настоящей главы.

Несомненно, что интерес Гоголя к Аристофану стимулировался известным сходством их художественной мысли. Гоголю близко было стремление к крайнему обобщению, которое отличало древнюю аттическую комедию и делало ее «общественным, народным созданием».

Это сходство впервые обосновал В. Иванов в статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана». Отличие «Ревизора» от традиционной европейской комедии и сходство с аристофановской в том, что его действие «не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый, в себе замкнутый и себе удовлетворяющий социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале... именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действо». «Изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги — коренной замысел бессмертной комедии». В соответствии с этим «все бытовые и обывательские элементы пьесы освещены со стороны их общественного значения... все тяжбы и дразги, наветы и ябеды выходят из сферы гражданского в область публичного права»¹.

Комедия Гоголя, заключает В. Иванов, «по-аристофановски» изображает русскую жизнь в форме «некоего социального космоса», который вдруг потрясается во всю свою ширь.

Надо сказать, однако, что это тонкое сопоставление Гоголя с Аристофаном незаметно переходит в отождествление двух художников. Автор статьи не учитывает, что на природу обобщения у античного драматурга Гоголь смотрит сквозь призму современных ему требований и современного ему художественного опыта.

Место действия у Аристофана — открытая площадка, не только в «Птицах», где события в самом деле происходят в птичьем полисе, между небом и землей, но и в других комедиях. Можно сказать, что сцена у Аристофана не замкнута, космически не ограничена.

¹ «Театральный Оклябрь», Л.— М. 1926, стр. 89, 90.

У Гоголя же есть вполне конкретная «единица» обобщения — его город. Опыт новейшего искусства, и, в частности, классицизма и Просвещения, не прошел для Гоголя бесследно. Его город локально ограничен, и вместе с тем он «сборный». Это конкретно оформленный, осязаемый город, но бездонно-глубокий по своему значению. Словом, к обобщению, широте Гоголь идет через пристальное и строго целенаправленное изучение данного «куска жизни» — черта, возможная только для нового сознания, художественного и научного.

Я не говорю здесь подробно, что общественная конкретность сочеталась у Гоголя с конкретностью психологической. К Гоголю как к писателю XIX века, художнику критического реализма, не подходит замечание, будто бы он изымает своих героев из сферы гражданского права в пользу права публичного. Гоголевское «право» — это особое «право», в котором увязаны в одно целое и публичный и гражданский аспекты (разумеется, в смысле, свободном от господствовавших официальных правовых понятий).

Как известно, в 1846—1847 годах Гоголь предпринял попытку переосмысления «Ревизора». В «Развязке Ревизора» устами Первого комического актера было сообщено, что безымянный город — это внутренний мир человека, наш «душевный город»; безобразные чиновники — наши страсти; Хлестаков — «ветренная светская совесть»; наконец, настоящий ревизор — подлинная совесть, являющаяся нам в последние мгновения жизни... Толкование мистическое, сводящее почти на нет весь общественный, социальный смысл комедии. Однако интересен метод «Развязки Ревизора», как бы отражающий в кривом зеркале метод «Ревизора» настоящего.

По тонкому замечанию В. Иванова, «Развязка Ревизора» снова «обличает бессознательное тяготение Гоголя

к большим формам всенародного искусства: как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с «высокою» комедией древности, так сквозь призму позднейшего домисла выступают в пьесе-обороте характерные черты средневекового действия»¹.

Следовало бы только подчеркнуть, во-первых, что новый образ Города был построен на старом фундаменте, что он паразитировал на силе обобщения, скрытой в реалистическом «Ревизоре». А во-вторых, новое обобщение Гоголя также скрывало в себе черты современного сознания — на этот раз мистически-русофильского толка.

Возвращаясь же к «Ревизору», нужно выделить еще одну — пожалуй, главную — черту, делающую обобщение гоголевской комедии современным. Мы помним, что картину Брюллова писатель назвал современной потому, что «она совокупляет все явления в общие группы» и выбирает «кризисы, чувствуемые целою массою». Гоголевский «сборный город» — это вариант «общей группы», однако все дело в том, что ее существование в современности почти невозможно. Может быть, и возможно, но эфемерно, недлительно. Ведь господствующий дух нового времени — раздробление («страшное раздробление», говорит Гоголь). Значит, неминуемо грозит распасться, разойтись — по интересам, наклонностям, стремлениям — все то, что писатель собирал «по словечку» в одно целое.

Но целое для Гоголя действительно необходимо и важно. Это вопрос не только художественный, структурно-драматургический, но и жизненный. Вне целого Гоголь не мыслит себе познания современности. Но вне целого Гоголь не мыслит себе и правильного развития человечества. Каким же путем удержать «общую группу» от распада?

¹ «Театральный Октябрь», Л.— М. 1926, стр. 91.

Очевидно, возможны были два художественных решения. Или соединять «все явления в общие группы» вопреки духу времени, духу разъединения. Но такой путь чреват был опасностью идеализации и скрадывания противоречий. Или же — искать в жизни такие моменты, когда эта цельность возникает естественно — пусть ненадолго, подобно вспышке магния, — словом, когда цельность не скрадывает, а обнажает «страшное раздробление» жизни.

И тут мы должны обратить внимание на вторую часть гоголевской фразы: «...и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». По представлению Гоголя, такой выбор диктуется «мыслью» картины. О «мысли» произведения — в частности, драматургического — Гоголь не устает напоминать из года в год. Так, в «Театральном разъезде...» говорится: «...правит пиесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства» (V, 143). Гоголевская формула «мысли» толкуется исключительно как указание на «идейность» произведения, тогда как в действительности у нее есть более конкретный смысл.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь писал, что иногда осеял художника «внезапный призрак великой мысли, воображение видело в темной перспективе что-то такое, что, схвативши и бросивши на полотно, можно было сделать необыкновенным и вместе доступным для всякой души» (III, 423).

Итак, это не идея произведения вообще, а скорее нахождение некой *современной ситуации* («сильного кризиса»), которая бы позволила замкнуть группу действующих лиц в одно целое.

В статье «Последний день Помпеи» это положение высказано еще отчетливее: «Создание и обстановку *своей мысли* произвел он [Брюллов] необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потоком

на свою картину. Молния у него залила и потопила все, как будто бы с тем, чтобы все выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя» (VIII, 110). «Молния» — вот та сила, которая замкнула «общую группу» людей даже при страшном и прогрессирующем раздроблении жизни.

Но не так ли и Гоголь необыкновенно и дерзко «бросил» на полотно идею «ревизора», которая залила и потопила весь город? Словом, Гоголь создал в комедии насквозь современную и новаторскую ситуацию, в которой раздираемый внутренними противоречиями Город оказался вдруг способным к цельной жизни — ровно на столько времени, сколько понадобилось для раскрытия его самых глубоких, движущих пружин.

«СИТУАЦИЯ РЕВИЗОРА»

1

Ситуация комедии проста: ожидание и прием в городе ревизора (мнимого). Но давайте задумаемся в значение «ситуации ревизора».

В ней участвуют две стороны: ревизующий и ревизуемый. Первая представляет «начальство», высшие инстанции чиновно-бюрократической лестницы. Вторая — подчиненных, находящихся на этой лестнице несколькими ступеньками ниже.

Задача ревизующего в том, чтобы установить истину и «наставить». Ревизуемых — в том, чтобы скрыть истину и ускользнуть от наказания. Внезапность и тайна («инкогнито проклятое!») — неперемные атрибуты ревизующего. Осмотрительность и осторожность — средства самообороны ревизуемого.

Идея ревизии затронула самый чувствительный нерв российской помещичье-буржуазной, бюрократической системы. С одной стороны, деятельность подчиненных совершалась в значительной мере «для начальства», для вида, для ревизора. С другой стороны, и начальству важно было показать подчиненным, что оно все видит, все понимает,

что оно бдит. Это был обоюдный обман, из которого каждый пытался извлечь свои выгоды.

Практическая «польза» ревизии была ничтожна, подрывалась уже в своей основе. Но в том-то и дело, что обойтись без нее власти не могли. Бюрократическая машина нуждалась в бюрократических «толчках», сотрясавших время от времени весь ее проржавевший механизм. В движение вовлекался более или менее обширный — в зависимости от масштаба ревизии — круг чиновников; начинался взаимный обман, игра, в которой главным было не сорваться и выдержать свою роль. Проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины.

Мнение Н. Котляревского и других либерально-буржуазных литературоведов, считавших, что «Ревизор» — комедия без политической подкладки¹, идет, таким образом, наперекор уже исходной ситуации комедии. «Ситуация ревизора» — политическая по своему существу, хотя, разумеется (как ситуация всякого великого произведения), она включает в себя и общечеловеческое, социально нелокализованное содержание. Хорошо сказал А. Воронский, что «Ревизор» — это «свистящий бич над крепостной Русью»².

Обычно сопоставляют ситуацию «Ревизора» со сходными случаями из жизни, о которых мы знаем из воспоминаний современников, из рецензий Вяземского и Сенковского на комедию, наконец, из собственных слов

¹ Нестор Котляревский, Николай Васильевич Гоголь, Пг. 1915, стр. 308.

² А. Воронский и, Гоголь, стр. 162. Эта книга вышла в середине 30-х годов в серии «Жизнь замечательных людей»; однако А. Воронский был незаконно репрессирован, и тираж книги не сохранился. См. публикацию отрывков из этой книги («Новый мир», 1964, № 8).

Гоголя. В «Театральном разезде» в толпе зрителей раздается глас: «Ну, вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городе. Я подозреваю, что автор если не был сам там, то, вероятно, слышал» (V, 163)¹. Однако чтобы показать характерность «Ревизора», не обязательно называть реальные случаи, когда в какой-то город приехал ревизор или кого-то по ошибке приняли за ревизора. «Ситуация ревизора» могла возникнуть в каждом министерстве, департаменте, канцелярии — везде, где взаимоотношения людей строились на бюрократической основе. В этом-то и заключалось широкое жизненное значение комедийного действия «Ревизора».

Но, конечно же, воплощение этой ситуации в масштабе города, причем осолого, «сборного города», давало Гоголю исключительные художественные возможности.

В частности, оно позволяло ввести в ситуацию третью сторону. Это те, кого Городничий несколько суммарно именует «купечеством да гражданством», кто страдает под пятой бюрократии. Правда, участие этой стороны заведомо ограничено. Ревизующий не апеллирует к ней, не принимает ее во внимание. В лучшем случае удается лишь обратиться к ревизору с жалобами и просьбами, с какими обращаются к Хлестакову просители в четвертом акте. В основном же приходится ждать и надеяться. Но участие этой стороны, даже и пассивное, повышает значение ситуации: от ее разрешения зависит судьба широких слоев населения, с нею связаны их надежды на избавление от чиновников-притеснителей.

Не Гоголь впервые ввел «ситуацию ревизора» в литературу. Она разрабатывалась и до него, причем осоло-

¹ Более или менее полный обзор сходных случаев см. в примечаниях к IV тому академического-Полного собрания сочинений Гоголя.

бенно интенсивно в русской литературе, о чем как раз и свидетельствует большая популярность у нас темы мнимого ревизора¹. Но глубина и последовательность художественного решения Гоголя не идет ни в какое сравнение с решениями его предшественников. По существу, «ситуация ревизора» — одна из глубочайших ситуаций в мировой литературе — должна быть связана с именем Гоголя, как, скажем, ситуация Дон Кихота с именем Сервантеса².

В «Провинциальных актерах» Вельтмана говорится, что вокруг «мысли» о генерал-губернаторе (мнимом) в городе «образовалась сфера идей об ответственности за беспорядок и неисправность». Меткий штрих, характеризующий «ситуацию ревизора»! Но далее мы читаем у Вельтмана, что во время пребывания «генерал-губернатора» в городе господствовала *«дивная исправность по делам и усердие»*³.

Вот этого-то «неверного звука» нет у Гоголя. У него поведение обеих сторон в ситуации вычерчено с неумолимой логикой — психологической и социальной.

Достоверна, так сказать, предыстория ситуации: дурные предчувствия Городничего («какие-то две необыкновенные крысы»), предупреждение приятеля, узнавшего о ревизоре окольным путем, но из достоверных источников (письмо Чмыхова); наконец, вполне уместное подозрение, не было ли доноса.

¹ Сенковский даже сетовал, что анекдот, взятый в основу «Ревизора», — это анекдот, «тысячу раз напечатанный, рассказанный и обделанный в разных видах» («Библиотека для чтения», 1836, т. 16, отд. V, стр. 43).

² О ситуации Дон Кихота см. в кн. Л. Пинского «Реализм эпохи Возрождения», Гослитиздат, М. 1961.

³ «Библиотека для чтения», 1835, т. 10, стр. 219, 235. (Курсив мой. — Ю. М.)

Но вот начинаются приготовления к встрече «ревизора». Ни на какое установление «дивной исправности по делам», хотя бы и кратковременное, нет и намека. Все распоряжения Городничего относятся к внешнему виду: прибрать в присутственных местах, надеть на больших чистые колпаки, вымести улицу до трактира, то есть ту, по которой проедет «ревизор», и т. д. Словом, нужно только sobлюдить форму. Положение ревизуемого вовсе не требует, чтобы проводились какие-либо улучшения и исправления по существу. Городничий это отлично сознает: «Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называется в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов» (14).

Но и другая сторона, как отмечалось, ведет в «ситуации ревизора» определенную игру. Эту игру ведет Хлестаков и — в силу особенностей своего характера — ведет невольно. Можно сказать даже, что ее ведут сами с собой Городничий и компания — с помощью Хлестакова. Осведомленность «ревизора» («все узнал, все рассказали проклятые купцы!»), угроза наказания, намек на взятку («Эк куда метнул!»), нежелание прямо говорить о своей миссии («...хочет, чтобы считали его инкогнито») — все эти наблюдения — превратные, конечно, — служат для Городничего доказательством того, что его собеседник правильно играет свою роль, что, следовательно, перед ним настоящий ревизор. Обман, вернее, самообман, Городничего оказался возможным потому, что он готовился играть свою роль не с ревизором, а с игрой ревизора. Этого требовала логика ситуации, хорошо усвоенная Городничим за долгие годы службы («...трех губернаторов обманул»). А пришлось-то ему играть с чистосердечным Хлестаковым... Впрочем, о Хлестакове речь у нас будет впереди.

«Ситуация ревизора» предоставила драматургу богатейшие возможности комического. Читатель или зритель ни на минуту не забывает о противоречии между тем, что представляет собою персонаж, и тем, чем он кажется или хочет казаться. Смех как единственное честное место комедии корректирует каждый поступок, реплику, слово персонажа. Характеры раскрываются до их глубочайших излучин, возникает неповторимая динамика гоголевской комедии характеров...¹

В разработке Гоголем «ситуации ревизора» нужно отметить еще одну черту.

Уже предшественники Гоголя уловили, какую важную роль играет в системе самодержавно-бюрократического управления *страх*. Поэтому страх вошел, что ли, в поэтику комедии, превратившись в один из главных двигателей комедийного действия. У Квитка-Основьяненко, например, Пустолобов запугивает всех величайшей тайной, которая будто бы сопряжена с его деятельностью. Чиновники не могут, не имеют права ни о чем его спрашивать, должны слепо и трепетно повиноваться ему.

У Гоголя прежде всего возрастает «количественная мера» страха. Вначале Городничий еще бодрится: «*Страху-то нет, а так, немножко*» (16). Но едва Бобчинский и Добчинский поведали о прибытии ревизора, Городничий восклицает «*в страхе*»: «Что вы, господь с вами! Это не он». Бобчинский при этом сообщает о «ревизоре»: «Такой осмотрительный, меня так и проняло *страхом*» (20). Во втором действии Хлестаков и появившийся на пороге Городничий «*в испуге* смотрят несколько минут один на другого, *выпучив глаза*» (33). Затем Городничий выслушивает «угрозы» Хлестакова, «*вытянувшись и дрожа*

¹ О комическом в «Ревизоре» — в связи с его жанром как комедии характеров — подробнее говорится в гл. 6.

ею всем телом» (33). В третьем действии одна из главных тем хвастовства Хлестакова — как он наводил страх: «...прохожу через департамент — просто землетрясение — всё дрожит, трясется, как лист» (50). В этот момент и слушатели Хлестакова трясутся и не могут выговорить слова от страха. В четвертом действии, перед представлением Хлестакову, у Луки Лукича «язык как в грязь завязнул», а у Аммоса Федоровича «так вот коленки и ломают...» (59). Примеры можно умножать без конца: «Ревизор» — это целое море страха.

Но «страх» гоголевских героев несколько необычен для русской комедии. Как правило, ее порочные герои страшились разоблачения и справедливого возмездия. Гоголевские герои боятся стать козлами отпущения. Они знают, что бюрократическая машина не исправляет пороков и бед, но подчас жестоко карает тех, кто по неосторожности попадает под ее колеса. Гоголь до конца верен духу и правде намеченной ситуации.

Кстати, нераскаянность персонажей «Ревизора» сполна проявилась в последнем действии, когда обман обнаружился. Белинский писал, что обыкновенный талант воспользовался бы случаем «заставить городничего раскаяться и исправиться» (так действительно поступали русские комедиографы до Гоголя). «Но талант необыкновенный глубже понимает натуру вещей и творит не по своему произволу, а по закону разумной необходимости. Городничий пришел в бешенство, что допустил обмануть себя мальчишке, вертопраху...»¹

Затем еще одна необычная «нота» страха в «Ревизоре». В ответ на реплику Анны Андреевны: «Да вам-то

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, АН СССР, М. 1953, стр. 469. О нераскаянности гоголевских героев см. также: Г. Н. Поспелов, Творчество Н. В. Гоголя, М. 1953, стр. 134.

чего бояться: ведь вы не служите» — Добчинский говорит: «Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх» (42).

В самом деле: Добчинский не совершал служебных преступлений и не должен страшиться наказания, как Городничий и другие. Однако тут подразумевается более широкий комплекс чувств. Не забудем, что перед Добчинским персонифицированное выражение тех могущественных сил, которые карают и милуют, возносятся высоко вверх и низвергают в бездну. Действие этих сил страшно и подчас загадочно, — и кто же поручится, что оно не захватит «по ошибке» (такие ошибки в порядке вещей царского, бюрократически-самодержавного строя) человека «неслужащего», стоящего в стороне.

Вспомним также, что Хлестаков для Добчинского — «вельможа», то есть представитель тех высоких сфер жизни, которые сеют в низших сферах благоговение, трепет и страх.

Словом, Гоголь по сравнению с предшествующей русской комедией бесконечно расширяет диапазон «страха» — и вглубь и, так сказать, в ширину. Вглубь, потому что «страх» усложняется у Гоголя множеством оттенков. В ширину, потому что писатель показывает действие страха на самых различных героях, — собственно, на всех персонажах «Ревизора».

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» говорится о *«силе всеобщего страха»*, об *«испуганном городе»*. Гоголь охватил «ситуацией ревизора» всех героев, обнял их единым, хотя и многообразным по своему проявлению чувством... Но тут мы должны взглянуть на «ситуацию ревизора» (по необходимости кратко) с точки зрения теории комедии вообще.

Говоря в статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.» о современных требованиях к комедии, Гоголь писал: «Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пьесами. Пьесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действительные пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку. Ведь не было и одного анекдота, случившегося в его время, в таком же точно виде, как он случился, как делал это Шекспир. Он, напротив, сюжет составлял сам по плану Теренция и давал разыгрывать его лицам, имевшим странности и причуды его века. Это не имело уже после живости для зрителей, могло только нравиться приятелям...» (VIII, 554—555).

В литературе о Гоголе еще не ставился вопрос, какое реальное содержание заключено в его критике «плана» комедий Мольера.

Мольер разрабатывал сюжет комедии Теренция «Формион» в своих «Проделках Скапена». Следы влияния другой комедии Теренция «Братья» видны в мольеровской «Школе мужей».

Общее в ситуации обеих мольеровских комедий можно определить тремя словами: *хитроумные проделки влюбленных*. Правда, в «Школе мужей» интригу ведет возлюбленный Изабеллы Валер, а в «Проделках Скапена» — слуга, знаменитый плут Скапен, но это в данном случае несущественно. Главное в типе интриги, в общей расстановке героев: с одной стороны, влюбленные и помогающие им слуги; с другой — сопротивляющиеся этой любви комические персонажи: отец, опекун, соперник и т. д. Из

борьбы двух сторон вытекает множество забавнейших *qui pro quo*, которые в конце концов увенчиваются торжеством любви и соединением возлюбленных.

Большинство комедий Мольера строилось на развитии этой интриги (исключений немного: прежде всего «Мизантроп» и «Жорж Данден»). Если отвлечься от злоключений отставного судьи Дандена, «процесса» над собакой и т. д., то и «Сутяги» — единственная комедия Расина — тоже комедия хитроумных влюбленных: Леандра и Изабеллы. Далее, эта ситуация уходила в глубь веков, в практику итальянской комедии дель арте, где всевозможные Изабеллы, Фламинии, Флавио, Леандро преодолевали с помощью хитроумных слуг («дзани») разные препятствия на пути к счастью. Еще раньше, в IV—III веках до н. э., эту ситуацию разрабатывала новоаттическая комедия, nasledовавшая, в свою очередь, исконные мотивы древнего карнавального действия. В новоаттической комедии намечена и расстановка сил любовной ситуации: влюбленные девушка и юноша (правда, еще в основном в роли *страдающего* влюбленного), хитрый «раб» (прямой предшественник Скапена, Криспина — вплоть до Фигаро Бомарше) или хитрая служанка, затем соперники и противники влюбленных: старик отец, хвостун-«воин» и т. д. Намечались в новоаттической комедии и основные очертания интриги: злоключения и торжество влюбленных — торжество, к которому они приходят через сложнейшие сцепления обстоятельств: недоразумения, «узнания», подслушивания разговоров, переодевания и т. д.

Таким образом, упреки Гоголя Мольеру были обращены против традиционно разрабатываемой им ситуации хитроумных проделок влюбленных. Этим объясняются замечания, что «план» Мольера «обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу», далее — противопоставление Мольера Шекспиру, который брал «анекдоты»

из современной жизни, и, наконец, ссылка на связи Мольера с античностью (с комедиями Теренция).

В то же время Мольера как писателя нравов; как творца современных характеров Гоголь принимал и высоко ценил¹. Но он полагал, что нужно преодолеть известную непоследовательность французского писателя, выводя из «своего времени» не только характеры, но и общее построение действия.

Надо подчеркнуть, что ситуация хитроумных проделок влюбленных, так сказать, тройко не устраивала Гоголя.

После древней аттической комедии, после Аристофана, который (как мы читаем в его «Лягушках») занят вещами, «серьезными и полезными для города», — новоаттическая комедия обнаруживает явное сужение художественного кругозора. Политические и общественные проблемы из него исключаются; внимание сосредоточивается на частных, интимных сторонах жизни. На этой почве и развилась любовная интрига комедии, оформившаяся затем в ситуацию хитроумных проделок влюбленных. Разумеется, эта ситуация — особенно в новое время — открывала большие возможности и для косвенного отражения в комедии социальных сторон жизни. Но Гоголю важно было ввести их в сюжет, сделать формообразующими. Поэтому он и апеллировал — через века и литературные школы — прямо к Аристофану, как творцу «общественной» комедии.

Кроме того, названная ситуация казалась Гоголю нежизненной, фальшивой. В эллинистическую эпоху (породившую новоаттическую комедию) она отражала пробуждение личного начала, повышение роли и значения интимной сферы человеческой жизни. Затем — в развитии

¹ Ср. также в окончательном варианте статьи Гоголя «Петербургские записки 1836 года»: «О Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их» (VIII, 182).

этой ситуации комедией дель арте — приметен отблеск гуманистической идеологии Ренессанса. В новое время ситуация хитроумных проделок влюбленных отвечала тому раскрепощению личности, с которым на первых порах было связано буржуазное развитие. Но чем дальше, тем больше обнаруживалась связанность и несвобода личности в буржуазную эпоху. В России ситуация хитроумных проделок влюбленных была и вовсе нелепа (тем не менее ее усердно эксплуатировал водевиль — полуоригинальный и оригинальный) в силу существования всевозможных феодальных ограничений, пут, отсутствия личного почина влюбленных, на котором строилась вся ситуация. Об этом, кстати, не раз писал Белинский, высмеивая пряничную и ходульную любовь в русских пьесах.

В Гоголе, вообще говоря, жила удивительная чуткость к фальши, — к тому, что надуманно, нежизненно, устарело. Он мгновенно реагировал на неверную ноту — будь то фальшивое построение пьесы на любовном сюжете (то есть на сюжете бескорыстной, идеальной любви) или же включение в комедию добродетельного героя — «театрального рыцаря». Отказ Гоголя от ситуации хитроумных влюбленных, таким образом, связан с его общим отталкиванием от добродетельных персонажей, от идеализации.

В «Театральном разезде» второй любитель искусств следующим образом парирует упрек, будто бы в «Ревизоре» нет завязки: «Да, если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмеш-

ку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142).

Тут хорошо видно, как Гоголь «переводит» все чувства героев из сферы традиционного, искусственного в сферу их современного, реального проявления.

И все же нужно сказать еще об одной причине, по которой Гоголя не устраивала ситуация хитроумных проделок влюбленных. Недостаточно считать, что в «Ревизоре» место такой ситуации занял, скажем, интерес чина — «электричество» чина. В ответ на приведенное высказывание о современных импульсах человеческой деятельности «первый любитель искусств» говорит, что он не видит в пьесе и *такой* завязки. Тогда «второй любитель искусств» переводит разговор в иную плоскость — об общей и частной завязке: «Комедия должна вязаться само собою, *всей* общей массой, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать *все* лица, а не одно или два — коснуться того, что волнует более или менее *всех* действующих». Далее, вслед за уже приведенной нами ссылкой на Аристофана, «второй любитель искусств» говорит: «После уже она [комедия.— Ю. М.] вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же неперемнную завязку. Зато как слаба эта завязка у *самых лучших комиков*, как ничтожны эти театральные любовники с их картонною любовью!» Замечание о «лучших комиках» относится прежде всего к Мольеру — но, по-видимому, не к одному ему. Поскольку Гоголь начинал историю общественной комедии с Аристофана и отмечал наступление спада сразу после него, то его слова могли относиться уже к Менандру — как крупнейшему представителю новоаттической комедии, видоизменившему традиции древней комедии. В борьбе за обновление комедии у Гоголя была широкая, теоретически обоснованная программа...

Однако нам важно подчеркнуть здесь, что ни обще-

ственная значимость, ни реальная ситуация не были в глазах Гоголя достаточными признаками современности комедии. В «Ревизоре» мелькают все те импульсы человеческой деятельности, о которых говорит «второй любитель искусств»: и призрак выгодной женитьбы (обольщения семейства Городничего «предложением» Хлестакова), и стремление «блеснуть» и «отомстить» (вспомним только наговоры Земляники на других чиновников), и, конечно же, электричество чина (мечтания Городничего, уже видящего себя генералом, и т. д.). И тем не менее над всем этим, говорит Гоголь устами «второго любителя искусств», должна господствовать какая-то более сильная сила, подчиняющая себе *всех* персонажей и *все* импульсы их переживаний. Такую силу Гоголь создал своей «ситуацией ревизора», замкнув ее единым, общим чувством — страхом.

«Не нужно только позабывать того, [что] в голове *всех* сидит ревизор. *Все* заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц» (116), — читаем мы в «Предупреждении...».

Комедия «Ревизор» в этом смысле в драматургическом наследии Гоголя единственна. Но ведь потому и пометил писатель на титульном листе другой своей пьесы «Женитьба»: «писано в 1833 году» — знак, что ли, известного несоответствия этого произведения высшим запросам Гоголя в области комедии. Потому-то и возводил он (подчас косвенно, без прямых указаний) свои теоретические рассуждения о современной комедии к «Ревизору» как к ее своеобразному эталону.

3

В «ситуации ревизора» Гоголь нашел одну из современных форм выражения цельности жизни. Вот какая может быть теперь у людей высшая «общая забота!» — говорит

писатель. Ни патриотическое общенародное дело, ни увлекающее всех празднество (вроде ярмарки или свадьбы или просто веселых проделок героев «Вечеров на хуторе...») более не властны над людьми. Жизнь распадается на куски. Страшное раздробление «меркантильного» века разъединяет людей. Но «ситуация ревизора» на какое-то время объединила их, причем объединила очень важным, по-своему «историческим» делом. Тем самым она предоставила основу — для драматургического, общественного действия — *современного действия*.

В то мгновение, когда эта ситуация возникла («Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить...»), Гоголь начинает действие. И тогда, когда она исчерпала себя, Гоголь его обрывает. Пьеса длилась ровно столько, сколько существовала общая («всегородская») забота. Все, что лежит *до* и *после* нее, оставлено за пределами пьесы. На этой почве возникают необычайные по смелости завязка и развязка «Ревизора».

Объединение персонажей в «общую группу» не влечет за собой у Гоголя и тени идеализации (вполне реальная опасность в этой ситуации для менее крупных талантов). В «сборном городе» есть свои противоречия. Чиновники завидуют друг другу и соперничают на поприще взяток. «Купечество» и «гражданство» ненавидит и боится начальствующих лиц. «Общая забота» не скрывает эти противоречия, а как бы устанавливается поверх их.

В первом действии чиновники сговариваются, как им лучше подготовиться к ревизии. «Ну, *здесь свои*», — говорит Городничий. В последнем действии, после того как обман обнаружился, Аммос Федорович спрашивает: «Как это, в самом деле, *мы* так оплошали». Тут, конечно, действует сила круговой поруки, которая рассыплется после завершения действия — и уже начинает рассыпаться на наших глазах (поиски виноватого в том, что Хлестакова

приняли за ревизора). Противоречия между чиновниками, и, скажем, высеченной ни за что ни про что унтер-офицершей и другими просителями — иного толка, непримиримое. Но и на эту группу персонажей распространяется единый страх, ощущение необычности, рожденные «ситуацией ревизора». «...Следует обратить внимание на *целое всей пьесы*, — читаем мы в первом издании «Ревизора». — Страх, испуг, недоумение, суетливость должны *разом и вдруг* выражаться на *всей* группе действующих лиц, выражаться в каждом совершенно особенно, сообразно с его характером» (371).

Словом, перед нами некий высший, особенный этап в жизни и «сборного города», и каждого из его жителей. Тут эфемерность и ненормальность общих связей (ибо как «исторические» связи они возможны теперь только в такой извращенной ситуации, как «ситуация ревизора») рождает необычайно яркую вспышку художественной энергии. Она подобна молнии, которую Брюллов бросил «целым потоком» на полотно и которая осветила самые дальние его углы. Писатель «взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни...»¹

Большая ошибка — не видеть за сатирическим заданием комедии объемности и сложности ее художественного мира. Человеческая жизнь берется Гоголем не в «административном ракурсе», а на всю ее глубину.

Во время посещения Хлестакова Бобчинский обращается к нему с просьбой: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Ива-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, АН СССР, М. 1953, стр. 453.

нович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский» (66—67).

Мы смеемся над необычной просьбой Бобчинского, видя в ней (конечно, не без оснований) проявление «пошлости пошлого человека». Но если подумать, из какого источника вышла эта просьба, то мы почувствуем в ней стремление к чему-то «высокому», к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, как-то, говоря словами Гоголя, «означить свое существование» в мире... Форма этого стремления смешна и уродлива, но иной Бобчинский не знает. В обычное-то время, может быть, он и не сказал бы этих слов, да и некому. Но тут — час необыкновенный, перед ним — «вельможа», в нем соединилось для Бобчинского все высокое и таинственное. Может быть, высказывая эту просьбу, Бобчинский поднимается до самых высоких, «поэтических» мгновений своей жизни. Странная, уродливая поэзия! — говорим мы. Но иной поэзии он не знает.

А Городничий, чиновники — ~~их~~ все, захваченные мыслью о «ревизоре»? «Ситуация ревизора» требует от них притворства, игры, но эта игра слишком серьезна, слишком глубоко захватывает их. Тут «дело идет о жизни человека», как говорит Городничий. Городничий хорошо знает, чему равны несколько часов или дней ревизии. Остаться ли ему городничим, быть ли с позором изгнанным, чтобы уступить место другому — более удачливому, но не более честному, получить ли сановное «спасибо», сделать ли карьеру — всё, решительно всё определится в этот необычный час. На волоске висит его «честь», благополучие семьи. Другие герои пьесы переживают нечто подобное. Слишком много значит для всех них «ситуация ревизора» — это tête-à-tête не с одним человеком — хотя бы и «высокопоставленным» — а с самим «роком».

Станный, уродливый «рок»! — говорим мы. Но много гоголевские герои не знают.

Великие русские актеры, участвовавшие в «Ревизоре», умели подчеркнуть значение ситуации комедии, объемность внутренней жизни ее персонажей. Игравший Городничего М. С. Щепкин, по свидетельству П. Ковалевского, «умел найти одну-две ноты, почти трагические в своей роли. Так, слова: «не погубите! жена, дети!..» — произносились им со слезами в голосе, с самым несчастным выражением в лице и с дрожанием подбородка, так что казалось, вот-вот он сейчас расплачется. И этот плут на минуту делался жалок»¹.

Иначе и не могло быть: Гоголь писал не комедию о злоупотреблениях чиновников, а «всемирное» произведение, отражающее жизнь современного человека.

Участие в «ситуации ревизора» женщин — прежде всего жены и дочери Городничего — в этом смысле углубляет картину. «Пойдем, Машенька! Я тебе скажу, что я заметила у гостя, такое, что нам вдвоем только можно сказать», — говорит Анна Андреевна после приема Хлестакова. Городничий отнесся к бабьим заботам и наблюдениям презрительно: «О, уж там наговорят! Я думаю, поди только да послушай! и упи потом заткнешь» (55). Для него в этот момент все вздор, что не имеет реального, *практического* отношения к его заботе.

Вообще до какого-то времени — до «помолвки» Хлестакова — женщины словно оспаривают у Городничего внимание «ревизора». Это видно, например, в третьем действии, в сцене с Осипом, когда из-за расспросов женщин (какие глаза правятся барину, в мундире ли он ходит и т. д.) Городничему никак не удается получить практически более важные сведения. Гоголь не сразу додумался до «соперничества»: в первой, черновой, редакции

¹ В. И. Шенрок, Материалы для биографии Гоголя, т. III, М. 1895, стр. 507.

Городничий расспрашивает Осипа один и беспрепятственно. Но как раз в этом контрапункте скрыт художественный эффект: участие женщин эмоционально «утепляет» «ситуацию ревизора». В нее вовлекаются все сферы внутренней жизни героев. Это видно и в последнем действии, в минуту торжества Городничего, когда грубо-практические мечтания своего мужа о чине и «кавалерии» Анна Андреевна корректирует замечаниями о «тонком обращении» и «амбре»...

Гоголь подчеркивал, что «человеческое слышится везде» в его комедии (V, 160). Ко всем ее героям в известном смысле применимо то, что говорил писатель о вранье Хлестакова: это лучшее, поэтическое мгновение их жизни. Это парад чувств и мыслей героев, вызванных необычайными обстоятельствами. Комичен, странен этот парад... Но мы не должны забывать, что для самих героев — это серьезная, доподлинная жизнь.

И тут необходимо дополнение к уже сказанному о страхе. Страх входит чуть заметной долей во все чувства героев, в том числе и далекие от страха, например, радость. Можно сказать, что персонажи «Ревизора» взяты в торжественно-страшную минуту их жизни. Даже отсутствие страха — это не стойкость, а просто безучастие, то есть еще не пробудившийся страх. В «Предупреждении...» после замечания о «паническом страхе» одних Гоголь упоминает и о тех, которые «смотрят на все дела мира спокойно, чистя у себя в носу» (116). Так смотрел «на дела мира» почтмейстер. Но и он застыл от страха в немой сцене, вместе с другими героями пьесы.

Страх — это проявление человеческой общности, взятой в извращенной форме, со «знаком минус». Но в какой другой форме можно было найти еще эту общность в казенно-холодном, раздробленном мире?

Страшно, что о былой солидарности людей, общности

человеческой жизни напоминает только чувство страха. Что возникает оно — как единое переживание — в «ситуации ревизора».

До сих пор мы избегали говорить о второй стороне «ситуации» — о самом «ревизоре». Нам важно было установить ее основное значение, и мы могли это сделать, отвлекаясь от Хлестакова, потому что он «представляет» ревизора по всем правилам. Но он вовсе не ревизор и даже не тот, кто обычно принимался или хотел быть принятым за ревизора. У Гоголя не простая ситуация, а (как часто в его произведениях) усложненная.

На месте ревизора мог быть или настоящий ревизор, или обманщик, или, наконец, лицо постороннее, принятое по ошибке за ревизора, но не воспользовавшееся своим положением.

Первый случай — част и тривиален; примеров здесь приводить не нужно.

Второй случай произошел, например, в Устюжне, где какой-то приезжий господин выдавал себя за чиновника министерства и обворовывал жителей. Об этих фактах был осведомлен Пушкин; возможно, их-то и сообщил он Гоголю для сюжета комедии. Кстати, литературным аналогом такого случая являются события в «Приезде из столицы...» Квитка-Основьяненко.

Третий случай произошел с самим Пушкиным, принятым однажды в Нижнем Новгороде за ревизора. Узнав об этом позднее, в Оренбурге, Пушкин вдоволь посмеялся над неожиданной мистификацией.

Но у Гоголя — ни тот, ни другой и ни третий случай. Его «ревизор» не совпадает ни с одним из исторически известных (или созданных фантазией художника) героев этой ситуации.

ХЛЕСТАКОВ

1

Гоголь не раз предупреждал: Хлестаков — самый трудный образ в пьесе. Почему? Потому что, сделавшись виновником всеобщего обмана, Хлестаков никого не обманывал. Он с успехом сыграл роль ревизора, не только не намереваясь ее играть, но даже не поняв, что он ее играет. Лишь к середине четвертого действия в голове Хлестакова начинают брезжить смутные догадки, что его принимают за «государственного человека».

Но как раз в непреднамеренности — «сила» Хлестакова. Он говорит, что ничего не выслужил в Петербурге и едет домой, в Саратовскую губернию, а Городничий думает: «А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо востро...», «Врет, врет и нигде не оборвется!» (35—36). Городничего поразило не «вранье» Хлестакова — он ведь и готовился к тому, что «ревизор» будет играть роль, а то, что он при этом «и не покраснеет». Но Хлестаков говорил чистую правду. Он спровоцировал всю хитроумную игру Городничего и чиновников не хитростью, а чистосердечием. «Подпустим и мы турусы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек», — говорит Городничий, по-

лагая, что он подхватывает вызов. А Хлестаков-то и не бросал никакого вызова, он просто говорил и делал рефлексивно то, что требовала от него данная минута.

Страх подготовил почву для обмана. Но обмануло чистосердечие Хлестакова. Опытный плут навряд ли бы провел Городничего; он бы его разгадал, но непреднамеренность поступков Хлестакова сбила его с толку. Что-что, а этого он не ожидал!

Интересно, между прочим, что у Хлестакова, в противоположность Городничему и другим, совсем нет реплик «в сторону». Такие реплики служили драматургу для передачи внутренней речи персонажа, его тайных намерений. По отношению к Хлестакову этого не требовалось: у него что на уме, то и на языке.

В третьем и четвертом действиях начинаются головокружительные превращения Хлестакова — воображаемые и реальные. В сцене вранья он — министр и поважнее министра — до фельдмаршала включительно. В сцене приема чиновников он — взяточник, не очень крупного пошиба, но зато реальный взяточник, извлекающий вполне осязаемую выгоду — в «ассигнациях». Потом — он «высокблагородная светлость господин финансов», принимающий просьбы и жалобы от населения. Потом — нареченный жених Марии Антоновны. Переход от воображаемых положений к реальным для Хлестакова нечувствительно легок, как переход от «тысячи рублей», которые он вначале запросил у Бобчинского и Добчинского, к сумме, отыскавшейся в карманах обоих приятелей. «Хорошо, пусть будет *шестьдесят пять рублей*. Это все равно» (66).

«Все равно» — потому что во всех случаях Хлестаков одинаково непреднамерен; он весь — в пределах данной минуты. Чем *эта* минута отличается от предыдущей, Хлестаков не спрашивает. Точнее говоря, ему бросаются в глаза некоторые перемены в его положении; но понять,

чем они вызваны, он не может. «Мне нравится, что у вас показывают проезжающим все в городе. В других городах мне ничего не показывали» (45). Уже одно это наблюдение могло навести на мысль, что тут какое-то недоразумение. Но для Хлестакова не существует недоразумений, потому что для него невозможен даже простейший анализ обстановки. Он — как вода, принимающая форму любого сосуда. У Хлестакова необыкновенная приспособляемость: весь строй его чувств, психики легко и произвольно перестраивается под влиянием места и времени.

Но во всех случаях — даже в минуту самого невероятного вранья — Хлестаков бескорыстно искретен. Выдумывает Хлестаков с тем же чистосердечием, с каким ранее говорил правду, — и это опять обманывает чиновников. Но на этот раз они принимают за истину то, что было вымыслом.

Гоголь писал в «Предупреждении...»: «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо... Обрываемый и обрезываемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нем все сюрприз и неожиданность. Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие; видя, что его слушают, угождают, исполняют все, что он хочет, ловят с жадностью все, что ни произносит он... Темы для разговора ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не меша-ет» (116—117).

Касаясь страсти Хлестакова «порисоваться», Гоголь в другом месте подчеркивал: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит» (99).

Надо сказать, что вопрос о «вранье» Хлестакова был во времена Гоголя очень важен. Хлестаков как характер застал русских актеров и публику почти врасплох. Его привычно поставили в ряд «вралей» (такую трактовку предложил в Петербурге актер Дюр, а в Москве — актер и водевилист Д. Ленский). Новизна гоголевского образа длительное время оставалась тайной.

С тех пор усилиями поколений русских актеров, критиков, исследователей много сделано для правильного понимания образа Хлестакова. Плодотворны наблюдения и выводы в работах последнего времени: Г. Гуковского, В. Ермилова, М. Храпченко, С. Машинского, Н. Степанова, Г. Поспелова и других. Так, Г. Гуковский хорошо показал, что в «сцене вранья» Хлестаков лишь говорит то, чего от него ждут выведывающие. В. Ермилов же подчеркнул, что именно испуг Хлестакова заставил его при первой встрече с Городничим занять амплу строгого «ревизора».

Поэтому подробнее говорить здесь о чистосердечии Хлестакова излишне. Важнее обратить внимание на общее значение образа и на его место в комедии.

Хлестаков — самый многогранный образ «Ревизора». У Гоголя вообще ни один персонаж не является «знаком» порока или какого-либо психологического свойства. Ни один из героев пьесы не может быть сведен к одному, определенному качеству, как это нередко было в комедии классицизма и Просвещения. Даже в тех случаях, когда такой признак налицо, дело обстоит сложнее. Почтмейстер, говорит Гоголь, лишь, «простодушный до наивности человек». Но с каким-то, поистине простодушным

ехидством он, при чтении письма Хлестакова, *трижды* повторяет обидное для Городничего: «Городничий глуп, как сивый мерин», — так что тот в конце концов не выдерживает: «О, черт возьми! нужно еще повторять! как будто оно там и без того не стоит» (91).

Словом, у Гоголя определенное психологическое свойство соотносится с персонажем не как его главная черта, а скорее как *диапазон* определенных душевных движений. Отсюда — необыкновенная рельефность гоголевских образов *при* богатстве и глубине их содержания: границы диапазона четко определены, в то время как внутри него (например, внутри «простодушной наивности» Шпекина) возможны разнообразнейшие оттенки и переходы.

Положение Хлестакова среди других героев пьесы в этом смысле исключительно. Никто другой не может сравняться с ним широтой диапазона. Говоря о важнейшей черте Хлестакова — «желанье порисоваться», Гоголь подчеркивал: «...актер для этой роли должен иметь очень *многосторонний* талант, который бы умел выражать *разные* черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же» (118). «Черты роли какого-нибудь городничего, — писал Гоголь в другом месте, — *более неподвижны и ясны*» (100).

Образ Хлестакова неисчерпаем, таит в себе ошеломляющие неожиданности. Однако все они располагаются в пределах одного диапазона.

Не так давно С. Сергеев-Ценский выступил с интересной статьей о «Ревизоре», в которой доказывал гениальность Хлестакова. Гениальность Хлестакова не как художественного типа (это само собой разумеется), а как человеческого характера, как «гения-плута», взявшего верх над «талантом-городничим».

«Хлестаков задуман Гоголем не как обыкновенный враль — мели, Емеля, — твоя неделя, — а как большой

художник, вошедший в роль именно того, за кого его принимают в городишке.

«Вы все хотите чрезвычайно, чтобы я был именно тот самый ревизор... что ж, извольте, братцы: итак, я — ревизор!» — как бы говорит всем и каждому Хлестаков... И вот он развертывает всю свою (гоголевскую) богатейшую фантазию... Уж ежели врать, так врать: врать колоссально, гомерически!...»¹

Например, пассаж об арбузе. «Давайте внимнем в этот полет фантазии, — продолжает Сергеев-Ценский. — Вопервых, что это за арбуз в семьсот рублей... За семьсот рублей можно было купить целую гору арбузов... А во что может превратиться сваренный в Париже суп, пока его довезут на пароходе в Петербург? Такие обыденные вопросы гением отменяются»².

Надо сразу же отвести мнение С. Сергеева-Ценского о целенаправленности и продуманности поступков Хлестакова («...итак, я — ревизор!»). Характерно, что в черновой редакции Хлестаков говорил себе, при появлении Городничего: «...не поддаваться. Ей-богу, не поддаваться» (163). Но Гоголь затем снял эту фразу: ставить перед собою какую-либо задачу — не в природе Хлестакова. Где уж там говорить о «стратегическом» плане на более длительное время!

Что же касается отождествления: Хлестаков — гений, то оно правильно лишь как парадокс, то есть неожиданное сближение внешних признаков при несходстве сущности.

Хлестаков «гениален» исключительной легкостью и «незаданностью» выдумки. Благодаря этому ему удается то, что не удалось бы никакому просто «талантливому»

¹ «Октябрь», 1960, № 8, стр. 210.

² Там же, стр. 211.

выдумщику. Марья Антоновна вспоминает, что приписанный Хлестаковым себе «Юрий Милославский» — «это г. Загоскина сочинение». Положение создалось безнадежное, но Хлестаков выходит из него гениально просто: «Это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой» (49). Спасает полнейшая «незаданность» поступков Хлестакова и то чистосердечие, о котором говорилось выше.

Затем: можно ли сказать, что воображение Хлестакова гениально смело? Почему, в самом деле, «арбуз в семьсот рублей»? Ведь на эту сумму можно приобрести не только гору арбузов, но просто вещи более изысканные. Но их-то Хлестаков не знает, а вообразить не может, — и предлагает арбуз, но за семьсот рублей.

Словом, нигде Хлестаков не выходит за пределы своего кругозора, своего уровня понимания. Его воображение страшно убого, но дерзко, смело в своей убогости — гениально убого. Да и сам Хлестаков гениально пуст, гениально тривиален. Разносторонность характера возникает от глубины его разработки, от определенности диапазона.

Но что же это за диапазон, если говорить о Хлестакове? В то время как главное свойство других персонажей «Ревизора» Гоголь еще определял кратко, одной формулой (например, «простодушие» почтмейстера, любопытство и болтливость Бобчинского и Добчинского), то преобладающую «заботу» Хлестакова передавал только описательно: «Актер особенно не должен упустить из виду это желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди...» и т. д. (118).

Лживость ли это Хлестакова? Но мы знаем, что он лжет чистосердечно. Хвастливость? Но он верит сам в то, что говорит... Какими бы установленными понятиями ни мерить характер Хлестакова, все время сталкиваешься с их недостаточностью и неточностью. Поневоле приходишь

к выводу, что самым точным и всеобъемлющим будет определение, производное от имени самого персонажа — хлестаковщина.

Гоголь *открыл* в жизни определенное явление, и вот почему это явление может быть названо только тем именем, которое дал ему писатель.

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым...» (101). В таком духе Гоголь говорил о собирательности героев «Мертвых душ» — о Коробочке или Ноздре. И действительно: Хлестаков предвосхищал принципы создания этих всеобъемлющих типов.

Хотя каждый из персонажей «Ревизора» нов и оригинален, но Хлестаков — первое из художественных открытий Гоголя мирового класса. Этим объясняется и особое место Хлестакова в развитии «ситуации ревизора».

2

Хлестакова недостаточно противопоставлять только персонажам водевиля — «водевильным шалунам». Гоголь, говоря о том, что Хлестаков, в исполнении Дюра, «делался обыкновенным вралем», пояснял: «бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же costume» (99). Но такой срок выводит традицию далеко за пределы водевиля¹.

¹ Характерно, что в «Петербургских записках 1836 года» Гоголь исчислял время господства водевиля лишь *пятью* годами: «Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света» (VIII, 181).

Думается, что подобно тому как «ситуацию ревизора» Гоголь противопоставлял ситуации хитроумных влюбленных, так и тип Хлестакова создавался им в отталкивании от устойчивого образа комедийного плута и выдумщика. «Два столетия» традиции ведут к мольеровским Скапену, Сганарелю (из «Лекаря поневоле»), к Маскарилю (из «Смешных жеманниц») и т. д., а от них — хотя для Гоголя, возможно, уже не существовала эта связь — к хитроумным «дзани» комедии дель арте и древнее, вплоть до персонажей новоаттической комедии. Тип «водевильного шалуна» был боковым ответвлением этой древней традиции.

Хлестаков противостоял комедийному плуту, во-первых, как тип ненадувающего лжеца, не преследующего в игре определенной, заранее поставленной перед собою цели. Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь полностью оторвав его от традиций, — и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь и своими теоретическими суждениями о Хлестакове, и своей работой над образом, при которой из психологического комплекса героя последовательно вытравлялись инородные примеси¹. Это прежде всего малейшие намеки на самостоятельный почин, волю Хлестакова. Чем безынициативнее и «аморфнее» вел себя Хлестаков, тем глубже раскрывались в нем обыденные, пошлые, низкие «элементы» жизни.

¹ Преодоление Гоголем в работе над Хлестаковым водевильной (мы бы сказали шире: традиционно-комедийной) трактовки, начиная с имени героя (Скакунов) — освещено в комментариях В. В. Гишплуса и В. Л. Комаровича к IV тому академического издания Полн. собр. соч. Гоголя.

Замечу кстати, что в специальной (и, кажется, единственной) работе о связях Гоголя с Мольером, принадлежащей перу западногерманского литературоведа, Хлестаков рассматривается в ряду мольеровских образов плутов; он сравнивается с Маскарилем и даже с... Тартюфом (Hans Walter Leiste, Gogol und Moliere, Nürnberg, 1958, SS. 33, 36 и др.).

Вместе с тем изменялась и роль персонажа в ситуации. Традиционный комедийный плут ведет, как говорят, *активную интригу*. Это наглядно видно в комедии хитроумных влюбленных, где благодаря обдуманым и целенаправленным действиям Бригеллы и Арлекина, Скапена, Маскариля и т. д. влюбленные соединяются, а их противники терпят поражение. Действует ли плут в интересах своего господина, как Скапен, или в своих собственных, как Криспен (из комедии Лесажа «Криспен — соперник своего господина»); отличается ли он полной безнравственностью и аморальностью (подобно тому же Криспену) или же, как Фигаро у Бомарше, воплощает некоторые лучшие черты «своей нации», — это в данном случае не имеет значения.

Таким образом, русские писатели до Гоголя воспользовались для разработки «ситуации ревизора» традиционным образом плута. Последний (в роли мнимого ревизора) вел активную интригу комедии. По-видимому, так должно было быть и у Пушкина, судя по его, очень краткому, наброску сюжета и по обозначению главного героя — Кристин¹.

Но Гоголь, мы говорили, усложняет ситуацию. Поместив в фокус комедии Хлестакова, он осветил все ее действие дополнительным светом.

Хлестаков — центр ситуации («Не нужно только забывать того, <что> в голове всех сидит ревизор...» (116). Но центр не настоящий, а как бы заменяющий настоящий.

¹ Пушкинский набросок сюжета таков: «[Свиньин] Кристин приезжает в Губернию № на ярмонку — его принимают за [прзб]... Губерн[атор] честной дурак — Губ[ернаторша] с ним кокетничает — Кристин сватается за дочь» (Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, кн. I, АН СССР, 1948, стр. 431). Кристин (или Криспен) — устойчивое амплуа плута и хвастуна во французской комедии (у Скаррона в комедии «Школяр из Саламанки, или Великодушные враги» (1654), у Реньяра во «Всеобщем наследнике» (1708) и т. д.).

Хлестакову принадлежит главная роль в действии. Но он не ведет действие комедии, а *как бы* ведет.

С участием Хлестакова в комедии происходят чрезвычайно важные события. Возникает вначале угроза городничему и другим чиновникам; потом опасность сглаживается и намечается, если употребить термин Аристотеля, «перемена от несчастья к счастью» — и вот уже маячит вдалеке, перед семейством Городничего само «счастье»...

Вокруг Хлестакова поднимается вихрь мнений, догадок, ощущений; возникает соперничество, зависть, искательство, любопытство — и над всем приподнято-тревожное, давящее чувство — страх!..

К Хлестакову обращены надежды и просьбы о помощи, с его именем связываются чаяния десятков и сотен людей, находящихся за сценой — всех обитателей потревоженного города.

А оказалось-то, что вся постройка возводилась на гнилом фундаменте и в одно мгновение рухнула.

Даже и не на «гнилом фундаменте»: ведь Хлестаков ни в малейшей мере не собирался и не мог присвоить себе тех прав, которые с ним связывались. Вместо опоры просто ничего не оказалось. «Совершенно гладкое место!» — как говорится в «Носе».

Положение Городничего и других чиновников после разоблачения Хлестакова «трагическое», — говорит Гоголь. Допустим, что наше сострадание к ним приглушено до минимума: чиновники получили по заслугам. Но ведь развеяны надежды, мечтания и тех, кто пришел искать у Хлестакова защиты и думал, что нашел ее. Разве можно не видеть, что разоблачение «ревизора» — это удар по всему «испуганному городу»?

Действие «Ревизора» трагично, страшно: оно развивается в убыстряющемся темпе и целенаправленно. Но цель заранее убрана.

О теме «миражной жизни» у Гоголя хорошо сказал Ап. Григорьев, правильно связав эту тему с особенностями русской действительности тех лет: «Форма без содержания, движение без цели, внешность интересов и, стало быть, пустота их,— узкие цели деятельности, поглощающейся в бесплодном формализме... все это гордящееся чем-то, к чему-то неутомимо стремящееся, толкающее по пути другое, толкающее без сердца и без жалости...

Страшная, мрачная картина...»

Далее Ап. Григорьев писал: «Углубляясь в свой анализ пошлости пошлого человека, поддерживаемой и питаемой миражной жизнью — он [Гоголь] додумался до Хлестакова, этого не выполнимого никаким великим актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...»¹

Нельзя было лучше передать дух «миражной жизни», чем создав миражную интригу комедии.

Номинально стоя во главе действия, Хлестаков сам является его игрушкой. В литературе о «Ревизоре» подчеркивалось, что возвышением Хлестакова разоблачается тема власти: если такое ничтожество может с успехом замещать «вельможу», то легко установить истинную стоимость последнего. Это правильно, но мысль великого писателя (если читать ее так, как она выразилась в форме, в «поэтике») глубже. Не забудем, что Хлестаков бессознательно играет роль «ревизора». Было ли в нем хоть что-нибудь от вельможи? Наконец, хотя бы старания добиться этой роли? «Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни на полмизинца не было похожего» (94), — говорит Гордничий. И он, конечно, во многом прав.

¹ «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 1, АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 251, 253.

«Миражность» возвышения Хлестакова в том, что он играет роль, к которой меньше всего способен, меньше всего достоин и которой в известном смысле (в смысле практического, обдуманного желания) меньше всего добивался.

Противопоставляя «толстых» и «тонких» в «Мертвых душах», Гоголь писал, что «толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие», что «толстые» сидят везде «надежно и крепко», а «тонкие» «виляют туда и сюда», и т. д. Все дело в том, однако, что близкий к первой категории людей Чичиков терпит фиаско и не наживает. Тонкий же, как спичка, Хлестаков увозит из города солидный оброк¹.

Может случиться, конечно, что Хлестаков так и не доведет его до дому и спустит в игре с «бестией», пехотным капитаном. Но в пределах данного отрезка времени «счастлив» Хлестаков. Обманул не жулик по ремеслу. Нажил-ся не опытный приобретатель.

Миражная жизнь вынесла на гребень волны «сосульку», а что с нею случится в следующее мгновение, говорить пока рано.

«Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот» («Невский проспект», III, 45).

«Все происходит наоборот» и в «Ревизоре» — и поэтому не ведущему, не определяющему интригу Хлестакову Гоголь отводит главное место в комедии.

Позднее, в сценической интерпретации Хлестакова, заключенные в нем черты «миражности» усиливались

¹ В «Предупреждении...» Гоголь специально подчеркивает: Хлестаков «тонинькой, прочие все толсты» (118).

подчас до «ненормальности». Об исполнении роли замечательным актером М. А. Чеховым врач Н. Семашко писал: «В изображении артиста Чехова мы имеем, несомненно, психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идей прерываются, перескакивают; возбуждение быстро нарастает и столь же быстро исчезает; страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается аффективное отупение, долгий тупой взгляд при появлении женщин в доме городничего... Так, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями»¹.

Но гоголевский Хлестаков не ненормален, он весь в пределах нормы. В нем «ничего не должно быть означено резко». Беспросветно глуп — но это другое дело.

Гротесков (если понимать под гротеском не преувеличение, а алогизм) не характер Хлестакова, а та роль, которая ему выпала. Те силы, которые управляют его судьбой и судьбой других героев комедии. Гротескна «миражная жизнь».

В судьбе Хлестакова только сильнее выразилась игра этих сил. Он, по слову Гоголя, — «лживый, олицетворенный обман» (118).

Отсюда особенность пьесы: чем яснее — в последних сценах — вырисовывается для других персонажей подлинное лицо Хлестакова, тем более возрастает его роль. Но по-прежнему роль не как двигателя интриги, а как символа ее миражности, «олицетворенного обмана».

Ведь почему так поражен, разбит Городничий после

¹ Н. Семашко, Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения. — «Известия ВЦИК» от 16 марта 1922 г. Подробнее об исполнении Чеховым роли Хлестакова см. в кн. Н. Степанова «Искусство Гоголя-драматурга» (М. 1964, стр. 131—132).

чтения письма Хлестакова? Почему он так болезненно переживает обман?

Произошло что-то непонятное, странное для него. Если бы его провел мошенник, он бы так не переживал. Это было бы в порядке вещей. А тут нарушены привычные измерения и нормы, которые годами укладывались в его голове. Все вдруг перевернулось вверх дном. «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» (93). Сбиты с толку и другие персонажи. «Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал», — говорит Артемий Филиппович.

Словом, с раскрытием обмана Хлестакова мы все более чувствуем, что комедия переходит — перешла уже — в трагедию. Жизнь вышла из колеи. Те кратковременные силы общности, которые возникли в «ситуации ревизора», перестают действовать. Будущее грозит еще большим раздроблением. Целое распадается на сотни бесформенных обломков, и нужно либо констатировать это распадение, либо, в последний раз, насильно, попытаться удержать целое.

И тут следует появление жандарма с известием о настоящем ревизоре и «немая сцена», когда, как гласит ремарка, «вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении».

НЕМАЯ СЦЕНА

Немая сцена вызвала в литературе о Гоголе самые разнообразные суждения. Белинский, не входя в подробный разбор сцены, подчеркнул ее органичность для общего замысла: она «превосходно замыкает собою целостность пьесы»¹.

В академическом литературоведении акцент делался на политическом подтексте немой сцены. Для Н. Котляревского, например, это «апология правительственной бдительной власти». «Унтер, который заставлял начальника города и всех высших чиновников окаменеть и превратиться в истуканов,— наглядный показатель благомыслия автора»².

По мнению В. Гиппиуса, немая сцена также выражает идею власти и закона, но своеобразно трактованную: «Реалистически-типизированным образом местных властей... он [Гоголь] противопоставил голую абстрактную идею власти, невольно приводившую к еще большему обобщению, к *идее возмездия*»³.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 469.

² Н. Котляревский, Н. В. Гоголь, Пг. 1915, стр. 310.

³ «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 2, стр. 194. (Курсив В. Гиппиуса.)

А. Воронский, опираясь на выводы Андрея Белого (в книге «Мастерство Гоголя») о постепенном «умерщвлении жеста» гоголевских героев, считает немую сцену символическим выражением этого умерщвления: «Произошло всё это потому, что живые люди «Вечеров», веселые парубки, дивчины... уступили место манекенам и марионеткам, «живым трупам»¹.

По мнению М. Храпченко, появление жандарма и немая сцена представляют собою «внешнюю развязку». «Подлинная развязка комедии заключена в монологе городничего, в его гневных высказываниях по своему адресу, по адресу щелкоперов, бумагомарателей, в его саркастических словах: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..»²

В. Ермилов, напротив, убежден в органичности финала комедии. «Психологическая» причина остоления действующих лиц в финале комедии понятна: пережив столько волнений и хлопот, надо все опять начинать сначала, а ведь новый ревизор как раз и может оказаться особоуполномоченным лицом; и наверняка ему станет известна скандальная история со лжеревизором. Но не в этом, конечно, значение изумительного финала. Перед нами парад высеченной подлости и пошлости, застывшей в изумлении перед потрясшей ее самой бездной собственной глупости»³.

Можно было бы увеличить сводку различных высказываний о немой сцене. Но в основном все они сводятся к названным выше точкам зрения.

А как трактовал немую сцену сам Гоголь? Нам неизвестно, что говорил он по этому поводу до представления «Ревизора». После же представления писатель много

¹ А. Воронский, Гоголь, стр. 152.

² М. Б. Храпченко, Творчество Гоголя, «Советский писатель», М. 1959, стр. 315.

³ В. Ермилов, Гений Гоголя, «Советская Россия», М. 1959, стр. 301.

раз подчеркивал, что немая сцена выражает идею «закона», при наступлении которого все «побледнело и потряслось» (V, 387). В «Театральном разезде» «второй любитель искусств», наиболее близкий Гоголю по своим взглядам (ему, например, принадлежат высказывания об Аристофане, об «общественной комедии»), говорит, что развязка пьесы должна напомнить о справедливости, о долге правительства: «Дай бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призвание свое — быть представителем провиденья на земле...» (V, 144).

У нас нет никаких оснований сомневаться в искренности Гоголя, то есть в том, что мысль о законе, о защите правительством справедливости, на самом деле связывалась им с финалом комедии. Г. А. Гуковский неточен, полагая, что авторский комментарий к немой сцене возник в 40-е годы, когда писатель «скатился... в реакцию»¹. Набросок «Театрального разезда» сделан весной 1836 года, вскоре после премьеры комедии, а между тем гоголевское толкование финала в основном выражено уже здесь.

Но все дело в том, что это не больше чем понятийное оформление одной идеи. Это так называемый «ключ», которым обычно хотят заменить цельное прочтение художественной вещи. Но Гоголь во второй редакции «Развязки Ревизора» вкладывает в уста первого комика такое замечание: «Автор не давал мне ключа... Комедия тогда бы сбилась на аллегорию» (134). Немая сцена — не аллегория. Это элемент образной мысли «Ревизора», и как таковая она дает выход сложному и целостному художественному мироощущению писателя. Словом, задача состоит в том, чтобы прочесть финал «Ревизора» эстетически.

Некоторые штрихи такого прочтения намечены в при-

¹ Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, Гослитиздат, М.—Л, 1959, стр. 399.

веденных выше объяснениях немой сцены. Справедливо замечание Гиппиуса, что «идея власти» выражена в финале абстрактно, в противовес полнокровной конкретности — бытовой, психологической, общественной — всей пьесы. Точнее говоря, Гоголь намечает некоторую конкретность, но доводит ее до определенного рубежа. Работа писателя над заключительной репликой жандарма подчинена задаче уточнения. В первой черновой редакции: «Приехавший чиновник требует городничего и всех чиновников к себе». В окончательной редакции: «Приехавший по *именному повелению* из *Петербурга* чиновник требует вас *сей же час* к себе» (95). Черты некоторой таинственности в новом ревизоре снимаются, пославшие его инстанции определены четко: Петербург и царь. Дается намек на срочность дела и, возможно, разгневанность прибывшего ревизора. Но далее Гоголь не идет. О том, что предпримет ревизор и что грозит чиновникам, ничего не сообщается.

Такого рода недоговоренность — характерная примета художественной мысли Гоголя. «Изобразите нам нашего честного, прямого человека», — призывал Гоголь в «Петербургской сцене» и сам не раз покушался на эту задачу. Но до второго тома «Мертвых душ» он изображал «нашего честного, прямого человека» (в современности) только на пороге — на пороге ли честного дела, подобно некоему «очень скромно одетому человеку» в «Театральном разъезде», или даже на пороге сознательной жизни: «Она теперь как дитя, — думает Чичиков о губернаторской дочке... — Из нее *все можно сделать*, она может быть чудо, а может выйти и дрянь и *выйдет дрянь!*» (VI, 93). На полуслове прервана Гоголем и мысль о торжестве законности в «Ревизоре». Она дана как намек, как идея должного и желаемого, но не реального и осуществленного.

Но главное все же не в этом. Я уже говорил, что русскую комедию до Гоголя отличало не столько торжество

справедливости в финале, сколько неоднородность двух миров: обличаемого и того, который подразумевался за сценой. Счастливая развязка вытекала из существования «большого мира». Ее могло и не быть в пределах сценического действия (например, в «Ябед» наказание порока неполное: Праволов схвачен и заключен в тюрьму; чиновники же еще не осуждены), но все равно зрителю внушалась вера в то, что она наступит.

У Гоголя нет идеально-подразумеваемого мира. Вмешательство высшей, справедливой, карающей силы не вытекает из разнородности миров. Оно приходит извне, вдруг и разом настагает всех персонажей.

Присмотримся к главным подробностям немой сцены.

В «Замечаниях...» Гоголь обращает внимание на цельность и мгновенность действий персонажей в немой сцене. «Последнее произнесенное слово должно пропзвесть электрическое потрясение *на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг. Звук изумленья должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект*» (10).

Заметим дальше, что круг действующих лиц расширяется в конце пьесы до предела. К Городничему собралось множество народа, — чрезвычайные события, увенчавшиеся «сватовством» Хлестакова, подняли, наверно, со своих мест и таких, которых, используя выражение из «Мертвых душ», давно уже «нельзя было выманить из дому...»¹. И вот всех их поразила страшная весть о прибытии настоящего ревизора.

Однако, как ни велика группа персонажей в заключи-

¹ Ср. в IX главе «Мертвых душ», когда загадка Чичикова и «мертвых душ» взволновала всех: «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!» (VI, 190).

тельных сценах, тут нет «купечества» и «гражданства». Реальная мотивировка этому проста: они не ровня Городничему. Собрались только высшие круги города. В графическом начертании немой сцены (которое до деталей продумано Гоголем) также есть «иерархический оттенок»: в середине Городничий, рядом с ним, справа, его семейство; затем по обеим сторонам — чиновники и почетные лица в городе; «прочие гости» — у самого края сцены и на заднем плане.

Словом, немая сцена графически представляет верхушку пирамиды «сборного города». Удар пришелся по ее высшей точке, и, теряя несколько в своей силе, распространился на более низкие «слои пирамиды». Поза каждого персонажа в немой сцене пластически передает степень потрясения, силу полученного удара. Тут множество оттенков — от застывшего «в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою» Городничего до прочих гостей, которые «остаются просто столбами». (Характер персонажа и поведение во время действия также отразились в его позе; естественно, например, что Бобчинский и Добчинский застыли «с устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами».)

Но вот на лицах трех дам, гостей, отразилось только «самое сатирическое выражение лица» по адресу «семейства городничего». Каково-то *вам* теперь будет, голубчики? — словно говорит их поза. Вообще среди гостей, стремящихся (в немой сцене) «заглянуть в лицо городничего», наверняка находились и такие, которым лично бояться было нечего. Но и *они* застыли при страшном известии.

Тут мы подходим к важнейшей «краске» заключительной сцены, к тому, что она выражает окаменение, причем *всеобщее окаменение*. В «Отрывке из письма...» Гоголь писал: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех

пор, пока не поймут, что это просто *немая картина*, что все это должно представлять одну *окаменевшую группу*, что здесь оканчивается драма и сменяет ее *онемевшая мимика*... что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*» (103; в последнем случае курсив Гоголя).

Окаменение имело в поэтике Гоголя давнее, более или менее устойчивое значение. В «Сорочинской ярмарке», при появлении в окне «страшной свиной рожи», «ужас *оковал* всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в *камень*; *глаза его выпучились*, как будто хотели выстрелить...» — т. е. следует самый ранний набросок немой сцены (I, 127). В «Ночи перед Рождеством» когда в мешке вместо ожидаемых паляницы, колбасы и т. д. обнаружился дьяк, «кумова жена, *остолбев*, выпустила из руки ногу, за которую начала было тянуть дьяка из мешка» (I, 230). В обоих случаях окаменение выражает особую, высшую форму страха, вызванного каким-то странным, непостижимым событием.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь так определил это ощущение: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении *странности*, представляющей *беспорядок природы*, или, лучше сказать, какое-то *сумасшествие природы*...» (III, 405). Наряду с основным значением «окаменения» существуют и дополнительные (например, «немая сцена» при ссоре двух Иванов), но с явной, иногда пародийной зависимостью от первого¹.

¹ Эта пародийная зависимость «немой сцены» из «Повести о том, как поссорился...» выражается в том, что ведь ссора двух Иванов — явление для Миргорода тоже необычное, представляющее некий «беспорядок природы». Здесь страх «окаменения» дан в иной, комической тональности.

Итак, окаменение и страх (в его особой, высшей форме) связаны в художественном мышлении Гоголя. Это проливает свет на генезис немой сцены «Ревизора».

Вполне возможно, что немой сценой драматург хотел подвести к идее возмездия, торжества государственной справедливости. За это говорит не только авторский комментарий к финалу, но известная конкретизация самого образа настоящего ревизора. Но выразил он эту идею, так сказать, средствами страха и окаменения.

Нет, немая сцена — не дополнительная развязка, не привесок к комедии. Это последний аккорд произведения, завершающий развитие его темы.

В немой сцене всеобщность переживаний героев получает пластическое выражение. Различна степень потрясения, — она возрастает вместе с «виной» персонажей, то есть их положением на иерархической лестнице. Разнообразны их позы, — они передают всевозможные оттенки характеров и личных свойств. Но единое чувство оковало всех. Это чувство — страх. Подобно тому как в ходе действия пьесы страх окрашивал самые различные переживания героев, так и теперь печать нового, высшего страха легла на физиономии и позы каждого персонажа, независимо от того, был ли он отягощен личной «виной» или же имел возможность смотреть «сатирически» на Городничего, то есть на дела и проступки другого.

Потому что, при всей раздробленности и разъединении людей, человечество, считает Гоголь, объединено единой судьбой, единым «ликом времени».

И тут я должен вновь обратить внимание на те строки, с которых мы начали разбор «Ревизора», — на отзыв Гоголя о «Последнем дне Помпеи». Говоря о том, что картина Брюллова «выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою», писатель поясняет: *«Эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных*

чувств... — все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» (VIII, 110). Но не так ли и немая сцена «Ревизора» запечатлела «всю группу» ее героев, «остановившуюся в минуту удара»? Не является ли это окаменение (как, по Гоголю, и окаменение героев Брюллова — своеобразный вариант немой сцены) пластическим выражением «сильного кризиса», чувствуемого современным человечеством?

Гоголь чутко улавливал подземные толчки, сотрясавшие девятнадцатый век. Он ощущал алогизм, призрачность, «миражность» современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам. И немая сцена оформила и сконденсировала в себе эти ощущения.

Какая страшная ирония скрыта в немой сцене! Гоголь дал ее в тот момент, когда даже та общность людей, которую вызвала «ситуация ревизора», грозила распасться. Последним усилием она должна была удержать эту общность — и удержала, но вместо людей в ее власти оказались бездыханные трупы.

Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии. А в результате — ощущение дисгармонии, тревоги, страха от этой сцены многократно возрастало. В «Развязке Ревизора» Гоголь констатирует: «Самое это появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это *окаменение*, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, — *все это как-то необъяснимо страшно!*» (127—128).

Можно ли было ожидать, что пьеса, которая началась комическими подробностями вроде рассказа Городничего о двух крысах «неестественной величины», закончится все-

общим оцепенением?.. Немая сцена порывала с давними, освященными авторитетом Аристотеля традициями построения комедии: она завершила комедийное действие трагическим аккордом.

В литературе о «Ревизоре» часто ставится вопрос: что предпримут Городничий и другие с появлением нового ревизора? Говорится, что с приходом жандарма все стало на свои места и вернулось к исходной позиции, что Городничий проведет прибывшего ревизора, как он проводил их и раньше, и что все останется неизменным.

В этих замечаниях верно то, что итог комедии Гоголя — не идеализация, а разоблачение основ общественной жизни и что, следовательно, новая ревизия (как и прежние) ничего бы не изменила. Но все же художественная мысль Гоголя глубже. Нет сомнения, что Городничий обманул бы, если бы сохранил способность к обману. Но финал не отбрасывает героев к исходным позициям, а — проведя их через цепь потрясений — ввергает в новое психологическое состояние. Слишком очевидно, что в финале они окончательно выбиты из колеи привычной жизни, поражены навечно, и длительность немой сцены: «почти полторы минуты», на которых настаивает Гоголь (в «Отрывке из письма» даже «две-три минуты»), — символично выражает эту окончательность. О персонажах комедии уже больше нечего сказать; они исчерпали себя в «миражной жизни», и в тот момент, когда это становится предельно ясным, над всею застывшей, бездыханной группой падает занавес.

КОМЕДИЯ ХАРАКТЕРОВ С ГРОТЕСКНЫМ «ОТСВЕТОМ»

1

Теперь мы можем посмотреть на комедию в целом, чтобы определить ее жанровую природу.

«Ревизор» как пьеса о «сборном городе» отличается почти полной самостоятельностью сценического действия. Нет почти ни одного события, ни одного поворота в сюжете (ниже я поясню, что значит оговорка «почти»), источник которых следовало бы искать вне художественного мира комедии. Все происходящее в ней строго опосредствовано характерами и положениями действующих лиц.

Покажу это на следующем примере. Как известно, теми, кто дал непосредственный толчок действию комедии, были Бобчинский и Добчинский. С известием, которое они, занявшись, принесли чиновникам, идея ревизии перешла из области ожидаемого в область «реального».

Но возникает вопрос: так ли уж важно, что тут действуют не один, а два персонажа?

Бобчинский и Добчинский... Мы привыкли произносить эти имена рядом, как символ похожести, — и не без оснований. Бездельная, паразитическая жизнь, положение город-

ских сплетников и шутов (которыми все помыкают и которые, однако, всем нужны) уподобили их друг другу; обкатали, как два снежных кома одинаковой величины. «Они оба низенькие, коротенькие... чрезвычайно похожи друг на друга» (10). Их художественная функция состояла в том, чтобы быть похожими. Похожими, но не тождественными.

При характеристике Бобчинского и Добчинского проявилась вся тонкость типологического мастерства Гоголя. У каждого из них — свой характер. Начать хотя бы с того, что Бобчинский проворнее Добчинского; последний же несколько серьезнее и солиднее. Он сплетничает с достоинством, как будто совершает важное дело, и, как говорит Анна Андреевна, «до тех пор, пока не войдет в комнату, ничего не расскажет». И еще один штрих: исполнив свою миссию, Добчинский просит отпустить его за последними новостями («...побегу теперь поскорее посмотреть, как там он обзрывает»), и Анна Андреевна соглашается: «Ступайте, ступайте, я не держу вас». Она отпускает его, как на государственную службу или как на подвиг... Вот почему, несмотря на то что рассказать о прибытии ревизора удалось Бобчинскому, Городничий берет с собой к Хлестакову Добчинского (все-таки приличнее и солиднее!), а первому остается лишь бежать «петушком» за дрожками.

Петр Иванович Бобчинский неотделим от Петра Ивановича Добчинского. Они совместно делают «наблюдения», совместно переживают радость «открытия». Однако в их характерах заложено тончайшее несходство, которое, в свою очередь, порождает между друзьями соперничество, противоречия, вызывает «самодвижение» внутри этого своеобразного симбиоза. А если вспомнить ту нервную, лихорадочную обстановку, которая предшествовала встрече с Хлестаковым в трактире и которая заставляла обоих друзей спешить, напрягать все силы, чтобы не

упустить славу открытия, — то становится ясным, что их соперничество сыграло не последнюю роль в роковом самообмане города.

В известном смысле можно даже утверждать, что не возникло бы действие пьесы, если бы не было *двух* сплетников и если бы не тончайшие различия в их характерах.

Примерно то же самое можно сказать и о связи сюжета с другими персонажами пьесы.

Известно, например, что Хлестаков уезжает из города не по своей инициативе, а по совету более хитрого Осипа. Но посмотрите, как подготавливает драматург этот совет Осипа. Еще в начале второго действия из монолога Осипа мы узнаем, что он обычно делал в Петербурге в трудных случаях: «Наскучило идти — берешь извозчика, и сидишь себе как барин, а не хочешь заплатить ему — изволь: *у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет*» (27). Затем, при переезде в дом Городничего, когда еще ничего не предвещает плохого конца, Осип в разговоре со слугой Мишкой неожиданно спрашивает: «Что там другой выход есть?» (44). Возникает чуть заметный пунктир к будущему изменению в сюжете. И наконец, решающая реплика: «Уезжайте отсюда. Ей-богу, уже пора» (68). В этот момент пунктир превращается в сознании читателя в уверенную, четкую линию «поведения персонажа».

Продолжая высказанную выше мысль, можно утверждать, что Хлестаков не уехал бы из города и события приняли бы иной оборот, если бы он был один, без Осипа.

Или мотивировка такого важнейшего сюжетного хода, как перлюстрация Шпекиным письма Хлестакова и раскрытие тайны «ревизора». Еще в первом действии мы узнаем, что Шпекин большой любитель читать чужие письма, и «не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства». Но тут особый случай («да как же вы осмели-

лись распечатать письмо такой уполномоченной особы?» — кричит Городничий), нужен дополнительный стимул, — и вот он: письмо адресовано в «Почтамтскую улицу», Шпекин же служит по почтовой части и невольно заключает, что ревизор «нашел беспорядки по почтовой части...». О том же, что Хлестаков пишет в *Почтамтскую*, мы также узнаем заранее (в четвертом действии), причем, в свою очередь, это мотивировано свойствами характера и положением адресата — Тряпичкина, который «любит часто переезжать с квартиры и не доплачивать».

Какой бы поворот в сюжете мы ни взяли, Гоголь приводит к нему исподволь, выводя его из сущности и положения героев.

В комедии классицизма и Просвещения драматург, развивая действие, мог опираться во многом на добродетельных персонажей. Они способствовали раскрытию характеров Гарпагонов, Тартюфов, Арнольфов, провоцировали их высказывания и поступки. Без таких уколов и толчков со стороны персонажи раскрываться еще не умели.

Художественный мир «Ревизора» однороден. Среди его героев есть притеснители и притесняемые, власть имущие и угнетенные. Но ни в ком не допускает Гоголь и тени идеализации. Высеченная ни за что ни про что унтер-офицерша могла бы стать — под пером автора буржуазной, так называемой «слезливой комедии» — прекрасным поводом для противопоставления мещанских добродетелей и бескорыстия произволу и испорченности дворян. Но у Гоголя унтер-офицерша после жалобы на городничего деловито советует Хлестакову: «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться...» (72).

Все персонажи «Ревизора» — земные люди, созданы из плоти и крови. Это значит, что им приходится полагаться

в развитии действия только «на свои силы» и не ждать толчков извне. От однородности художественного мира «Ревизора» возрастает самостоятельность его сценического действия.

Но, повторяем, главную причину этой самостоятельности следует видеть в общей структуре «сборного города», являющегося своеобразным аналогом большого мира. Гоголь не сказал нам, как реализуется единая мысль в существовании современного человечества. Но на вопрос, сформулированный Гоголем-историком, он ответил как художник.

«Ревизор» показал нам, как во взаимодействии людей, занимающих различное социальное положение и обладающих различными характерами, в цепной реакции их поступков возникает «одна неразрывная история». Все события мира, говорил Гоголь, связаны между собой, «как кольца в цепи». Так связаны между собою все поступки и все свойства героев «Ревизора». Если нейтрализовать любуе, самое незначительное из этих качеств, то действие приостановится.

Отсюда, между прочим, свойство комедии, на которое обратил внимание Игорь Ильинский. «...Великие актеры прошлого, создавая запоминающиеся гоголевские образы, не могли все же добиться стройного звучания всей комедии»¹. Успех «Ревизора» может быть гарантирован удачным исполнением не одних главных, но обязательно — всех его ролей. Комедия ставит перед театром максималистскую задачу: все или ничего.

Повторим, во избежание недоразумений: Гоголь не подменял логическое решение художественным. Но общее историко-философское умонастроение писателя *подвело* его к определенным формам изобразительности.

¹ «Октябрь», 1952, № 3, стр. 145.

Убеждение Гоголя в единстве человеческой истории художественно реализовалось в принципах комедии характеров. Как в истории все должно быть объяснено не из привходящих толчков, но из нее самой, так и в структуре «сборного города», в характерах его жителей следует искать всеобъемлющие основания возникшего действия.

Гоголь, говорит Немирович-Данченко, находит сценические толчки «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира», а в тех «неожиданностях, которые проявляются в самих характерах».

И все же есть в комедии два толчка, приходящих извне!

Один — это письмо Чмыхова, завязавшее «ситуацию ревизора». Другой — появление жандарма, развязавшее эту ситуацию.

2

Прежде чем остановиться на значении этих «толчков», как будто бы нарушающих общий строй комедии, обратим внимание и на другие аналогичные «противоречия».

«Ревизора» (как комедию характеров) отличает строгая характерность его юмора. Смеясь над персонажами «Ревизора», мы, говоря словами Гоголя, смеемся не над их «кривым носом», а над «кривою душою». Комическое почти целиком подчинено обрисовке типов, возникает — в «ситуации ревизора» — из проявления их психологических и социальных свойств.

Отсюда борьба Гоголя с элементами фарса, внешнего комикования, карикатуры, которыми обычно сопровождалось исполнение «Ревизора».

«Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях», — писал Гоголь в «Предупреждении...» (142).

Драматург был недоволен также шаржем в костюмировке персонажей. О внешнем виде Бобчицкого и Добчинского на сцене Александринского театра он писал: «Эти два человечка, в существе своем довольно опрятные, толстенькие, с прилично-приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклокоченные, неопрятные, взъерошенные, с выдернутыми огромными манишками, а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо. Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна» (102).

Сам Гоголь в работе над комедией последовательно освобождал действие от элементов карикатуры, фарса. В первой, черновой, редакции Анна Андреевна рассказывала о штабс-ротмистре Ставрокопытове, который «хотел даже застрелиться; да, говорят, как-то в рассеянности позабыл зарядить пистолет»; о поручике, которого денщик внес в комнату Анны Андреевны в «преогромном куле с перепелками» (174). Все эти комические детали носили явно водевильный характер и не отвечали общему строю «Ревизора».

Как водевильный шалун был побочным отпрыском традиционно-комедийного плута, так и фарсовые элементы водевиля вели (опосредствованно) к древним традициям «грубой комики» (*Derb Komisches*). Этим термином характеризуется более или менее устойчивый круг примет внешнего комизма: всевозможные потасовки, палочные удары, падения, коверканье слов, заиканье, скороговорка, каламбуры и т. д.

В комедии дель арте элементы «грубой комики» сосредоточивались даже в особых, композиционно самостоятельных частях действия, так называемых «лацци». Обычно «лацци» находились в конце первого и в конце второго актов и включали в себя не связанные с сюжетом буффоп-

ные трюки (вроде «лацци с мухой» — ловли и поедания мухи).

Не следует думать, что приемы «грубой комики» не имели никаких содержательных функций. Они создавали определенный тип понимания жизни, форму мироощущения. Так, к фарсовым элементам в любовной комедии Лопе де Вега (во многом близкого традициям комедии дель арте) применимо то, что В. Гриб говорит о функции его сценической интриги; с их помощью драматург конструировал «легкий, радостный мир, где почти нет грани между желанием и осуществлением, где достаточно только сильно хотеть, чтобы добиться своего, где всегда торжествует личная энергия любовников...»¹.

Но психологической и типологической характеристике персонажей «грубая комика» помогала мало. Как правило, она была сопряжена даже с известным окостенением данного образа, с выработкой и удержанием системы наиболее общих и стереотипных приемов характеристики.

Мольер значительно ограничил права «грубой комики». Его «Тартюф», «Скупой» строятся в основном на комизме характеров. Но все же во многих пьесах Мольера, восходящих к традициям народного фарса, испанской и французской барочной комедии, а также к комедии дель арте, роль «грубой комики» еще велика.

Гоголь больше, чем кто бы то ни было из его предшественников и современников, подчинил комическое психологической обрисовке героев. В работе над «Ревизором» драматург отталкивался от традиций «грубой комики» (подобно тому как он отталкивался от ситуации хитроумных влюбленных и от типа водевильного плута).

¹ В. Р. Гриб, Избранные работы, Гослитиздат, М. 1956, стр. 295.

Это хорошо почувствовал такой тонкий и образованный литератор, как Вяземский. «...В «Ревизоре» нет ни одной сцены вроде *Скапиновых Обманов*, *Доктора поневоле*, *Пурсоньяка* или Расиновых: «*Les Plaideurs*» («Сутяг». — Ю. М.); нет нигде вымышленной карикатуры, переодеваний и пр. и пр. За исключением падения Бобчинского у двери, нет ни одной минуты, сбивающейся на фарсу. В «Ревизоре» есть карикатурная природа: это дело другое»¹.

В интересах точности заметим все же, что, кроме «падения Бобчинского», в «Ревизоре» есть еще несколько сцен и подробностей, близких традиции «грубой комики». Напомню их.

Отдавая спешные приказания к приему «ревизора», Городничий путает слова: «Пусть каждый возьмет в руки по улице, — черт возьми, по улице! — по метле...» (22).

Минуту спустя он хочет надеть «вместо шляпы бумажный футляр» (23).

В записке, полученной Анной Андреевной от мужа, содержится забавная путаница: «Я ничего не понимаю, к чему же тут соленые огурцы и икра?» (42).

Поздравляя Анну Андреевну с «обручением» дочери, Бобчинский и Добчинский «подходят в одно время и стalkerиваются лбами» (85).

Вот, пожалуй, и все подобные сцены. Нельзя не видеть, что «количество» «грубой комики» в «Ревизоре» самое минимальное. В «Женитьбе», принадлежащей в основном более ранней эпохе творчества Гоголя, элементов «грубой комики» больше.

Одно из значений «грубой комики» у Гоголя состоит в том, чтобы возвыситься над «противоречием», выставить

¹ «Современник», 1836, т. II, стр. 290.

его «на всенародные очи», обезвредить «порок» смехом. В этом значении фарсовые элементы у Гоголя ближе всего соприкасаются с традициями народного юмора — не только формально, но и по существу. Однако в «Ревизоре» «грубая комика» приобретает дополнительный ответ. Он возникает из соотношения «грубой комики» и основного принципа построения пьесы как комедии характеров.

Прежде всего, ни одно из названных выше забавных недоразумений не становится в «Ревизоре» источником действия. Из путаницы в записке Городничего, содержащей указания к приему Хлестакова, могло бы что-то произойти, важное для развития ситуации. Так сплошь и рядом было и в традиционной, высокой комедии и особенно в водевиле, где, как говорит один из персонажей «Театрального разезда», действие определялось «всякими смешными сцеплениями»: «Ну положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю» (V, 154).

В «Ревизоре» же «смешные сцепления» — это скорее сопутствующие тона к основному мотиву. Они характеризуют атмосферу спешки, неразберихи, страха, но не являются источником действия и перемен в сюжете.

Кстати, если подойти к самообману Городничего и других с точки зрения комического, то ведь перед нами типичный случай *qui pro quo*. Но Гоголь освободил традиционный сюжетный «ход» от связанных с ним элементов «грубой комики»: переодевания, подслушивания разговоров¹,

¹ Я имею в виду такое подслушивание, которое ведет к раскрытию тайны и, следовательно, определяет действие комедии. Подслушивание Бобчинского тоже нетрадиционно для комедии. Бобчинский узнал лишь то, что ему все равно стало бы вскоре известно из слов Городничего или Добчинского.

нарочитого и грубого хвастовства и т. д. Автор «Ревизора» мотивировал самообман «испуганного города» психологически и социально, о чем говорилось в предыдущих главах.

Остановлюсь теперь на тех способах, с помощью которых Гоголь вводит «грубую комикку» в комедийное действие.

Вот путаница в записке Городничего: «...уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек». Правильно уже отмечалось в литературоведении: это довольно характерный для Гоголя случай «богохульства», снижения высоких «понятий» с помощью бытовых, нарочито прозаических. Но посмотрите, как незаметно и вместе с тем «основательно» мотивирует Гоголь путаницу в записке... Городничий спешит и волнуется: он должен написать «одну строчку к жене» побыстрее и в присутствии Хлестакова. Чистой бумаги у Хлестакова, естественно, не находится, но зато есть счета. Чего-чего, а неоплаченных счетов у него предостаточно (перед этим происходит диалог Хлестакова со слугой: «Подай счет». — «Я уж давеча подал вам другой счет». — «Я уже не помню твоих глупых счетов»). Один из них и послужил причиной недоразумения.

Словом, из «наличного материала» почти незаметно Гоголь, говоря словами Гофмана, создает «забавную перетасовку деталей, чтобы оцарапать сердце читателя». Недоразумение вскоре рассеивается, действие идет своим чередом, но чуть заметная «царапина» в сознании читателя остается.

В черновой редакции комедии помещик Погоняев называет Хлестакову имена своих детей: Николай, Иван, Яков, Марья и *Перепетуя*. Гоголь любил поступать так: все идет совершенно нормально, даже обычно, но вдруг — неожиданное отклонение от нормы.

В «Замечаниях для гг. актеров», в первом издании «Ревизора», Гоголь характеризовал типаж гостей: «Они должны быть высокие и низенькие, толстые и тонкие, нечесаные и причесанные. Костюмированы тоже должны быть различно: во фраках, венгерках и сюртуках разного цвета и покрою. В дамских костюмах та же пестрота: одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, но что-нибудь должны иметь не так, как следует, или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный. Другие в платьях, уже совершенно не принадлежащих ни к какой моде. С большими платками и чепчиками в виде сахарной головы и проч.» (371).

Вся разнохарактерная, пестрая масса гостей выглядит нормально. Но все же попадаетея несколько субъектов, имеющих странный вид. Подобное отступление от нормы заметно и в отдельном персонаже: одет он прилично, даже по моде, но что-нибудь в нем «особенное». Сравните с этим внешний вид Земляники, который носит почти все время обычный фрак, но в четвертом действии вдруг является в «узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти захватывающим уши».

Почти незаметно, очень сдержанно вводятся Гоголем в пьесу элементы «грубой комики», фарсового гротеска. Как правило, комическое вытекает у него из характеров героев, строго мотивировано их психологическим и социальным обликом. Но вот что-то происходит «не как следует»; возникает какой-то диссонанс, чуть заметная перетасовка деталей, которую можно даже не принять во внимание.

Нет ли тут аналогии с общим построением пьесы, которая развивается как последовательная комедия характеров, но все же в какие-то моменты (в начале и в конце действия) получает сильные «толчки извне»?

Обратим внимание еще на одно чуть приметное отклонение от «нормы» в стиле комедии.

Автор «Ревизора» старательно соблюдал и поддерживал принцип «четвертой стены». Все, что происходит на сцене, как бы заключает цель в самом себе и не рассчитано на эффект зрительного зала. Персонажи пьесы «не знают» и «не догадываются», что кто-то наблюдает за ними со стороны.

Отсюда — полная серьезность игры актеров, их «отрешенность» от зрительного зала, всемерное погружение в заботы и дела персонажа.

Нетрудно видеть, что соблюдение принципа «четвертой стены» было связано у Гоголя с установкой на глубокое раскрытие типов, на создание комедии характеров. В «Предуведомлении...» Гоголь писал: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется» (112).

Наивность, или (как тогда говорили) «простодушие» смешного, составляет один из важнейших нервов гоголевской поэтики. Кстати, будучи замечательным актером, Гоголь своим чтением «Ревизора» дал прекрасное пояснение к тому, что такое простодушие смешного. И. Тургенев пишет, что чтение Гоголем «Ревизора» поразило его «какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет — есть ли тут слушатели и что

они думают. Кажалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет для него самого новый и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный — особенно в комических, юмористических местах... а виновник всей этой потехи продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело — и лишь изредка, на губах и около глаз, чуть заметно трепетала лукавая усмешка мастера»¹.

Обычно в современной Гоголю сценической практике актер выделял наиболее выигрышные места роли и подавал их с особым нажимом. Так произносилась реплика Гордничего: «...оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?», замечание Бобчинского Добчинскому: «...у вас, я знаю, один зуб во рту со свистом» — и т. д. Гоголь, напротив, читал эти фразы без всякой аффектации, с той же наивной искренностью.

«С каким недоумением, с каким изумлением, — продолжает Тургенев, — Гоголь произнес знаменитую фразу Гордничего о двух крысах... «Пришли, понюхали и пошли прочь!» — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия»².

Но простодушие комизма, полное погружение актера (и автора) в «самое дело» — еще не исчерпывает принципа «четвертой стены». Важно также отсутствие в тексте внешних «отсылок» к зрительному залу.

Г. Гуковский, говоря, что автор «Ревизора» протягивает «нити от городка на сцене к городу зрительного зала», — указывает на некоторые «реалии» в комедии: упоминание Хлестаковым Брамбеуса, Пушкина; его реплика:

¹ И. С. Тургенев, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 10, Гослитиздат, М. 1956, стр. 320.

² Там же.

«А один раз меня приняли даже за *главнокомандующего*», и т. д. «Главнокомандующий — это лицо определенное. И в этом месте он, главнокомандующий, если он был в театре, должен был почувствовать себя не совсем ловко, и весь театр, конечно, не мог не поглядеть на главнокомандующего, на которого так похож Хлестаков, или, что то же, который так похож на Хлестакова». Гоголь, хотя и в более умеренной форме, продолжает «от Грибоедова унаследованную манеру вводить в текст комедии слова о тех и о том, что находится в зрительном зале и окружающей его жизни столицы...»¹.

Однако я думаю, что Гоголь и Грибоедов представляют здесь если не противоположные, то существенно различающиеся стилистические манеры. Выходы за пределы сценического мира достигаются не тем, что комедия использует определенное количество «реалий» (без этого трудно себе представить драматургическое произведение), а тем, *как* она это делает. В «Горе от ума» пассажи о «ночном разбойнике, дуэлисте», о Татьяне Юрьевне, о «Несторе негодяев знатных» и т. д. несколько теряют в своей изобразительной силе без знания реальных обстоятельств и лиц (соответственно: Ф. И. Толстого-Американца, П. Ю. Кологривовой, Л. Д. Измайлова). Художественный образ здесь в известной мере ориентирован на внесценические обстоятельства и лица, усиливается от взаимодействия с ними. Такой способ типизации издавна известен в драматургии: многие страницы комедий Аристофана, богатые злободневными намеками, шутками, а также элементами пародии и травести, непонятны без схолий — древних пояснений к тексту.

В современной Гоголю драматургии «отсылками» к зрительному залу щедро пользовался водевиль, с его

¹ Г. А. Г у к о в с к и й, Реализм Гоголя, стр. 471, 470.

злободневными куплетами, остротами, пародиями, намеками на реальные факты и лица.

Но Гоголь-то стремился сделать действие комедии максимально самостоятельным, свободным от так называемых применений (аллюзий). Упоминание главнокомандующего было ему важно не намеком на конкретное лицо, а как штрих к характеристике Хлестакова, добирающегося в «сцене вранья» до самых больших иерархических высот. Кстати, если быть последовательным, то пришлось бы заключить, что хвастовство Хлестакова бросает тень и на Пушкина, с которым тот на «дружеской ноге». Но в действительности это, конечно, лишь элемент характеристики Хлестакова.

Реплика Хлестакова: «Все это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... все это я написал», — также не имеет целью переброску моста со сцены к реальным явлениям. Сегодняшний зритель уже смутно воспринимает конкретный смысл этих упоминаний, однако он хорошо улавливает создаваемое ими впечатление *разнородности* и *случайности*, — то, ради чего и ввел Гоголь эти реалии в речь Хлестакова.

С другой стороны, в работе над комедией Гоголь всемерно сужал круг «реалий». Он устранял те, которые имели самодовлеющее значение, нарушали цельность поэтического строя комедии.

Гоголь, конечно, заботился о максимальном приближении своего «сборного города» к реальному миру, но он это делал другим путем: с помощью «округления» комедийного действия, последовательного отделения его от зрительного зала «четвертой стеной».

И все же есть в комедии одно-два места, нарушающие принцип «четвертой стены»!

После разоблачения Хлестакова, во время чтения его письма, герои комедии произносят свои реплики, адресу-

ясь в зрительный зал: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь...», «И не остроумно! свинья в ермолке! где ж свинья бывает в ермолке», и т. д.

А через несколько мгновений, как в парабасе древней аттической комедии, звучит знаменитое: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!..»¹

Что это: непоследовательность драматурга? Или же чуть заметная «лукавая усмешка мастера», на мгновение нарушающая иллюзию беспристрастия и невмешательства в комедийное действие?

4

И внешние толчки в развитии интриги, и элементы «фарсового гротеска», и нарушение принципа «четвертой стены» — все это явления одного порядка. Они ведут нас в глубь жанра комедии.

«Ревизор» строится как комедия характеров, исключая вмешательство извне. Его юмор психологичен и обусловлен несходством и многообразием человеческих типов. Его действие объективировано и не допускает выхода за рампу.

Это — норма «Ревизора», формула его внутренней организации. Однако Гоголь нарушает эту норму.

Мы снова попадаем в поле действия главного противоречия художественной мысли Гоголя, отражающего по своему противоречия времени.

¹ Надо сказать, что со сцены эта реплика впервые прозвучала только в 1870 году, в новой постановке комедии в Александринском театре. С 1836 по 1870 год «Ревизора» играли по первоначальному сценическому тексту, в котором не было в числе просителей унтер-офицерши, Хлестаков не упоминал о своей дружбе с Пушкиным и т. д. (см. С. Данилов, Гоголь и театр, Л. 1936, стр. 189—190).

Гоголь верил в то, что существование человечества не бессмысленно, не алогично, что через всю историю проходит одна «общая мысль». Он верил также в то, что эту мысль можно схватить, воспроизвести — в труде ли историка или в «полной поэме» художника.

Но раздробленность «нашего юного и дряхлого века», усиленная и обостренная русскими полицейски-бюрократическими порядками, на каждом шагу грозила опрокинуть эту веру. Меркантильный век рождал ощущение алогизма, фрагментарности, хаоса.

Гоголь мог бы поддаться этому ощущению, как поддались ему на рубеже XVIII—XIX века романтики. Но он стал выше «хаотической точки зрения». В «Авторской исповеди» Гоголь пометил «Ревизором» начало своего творческого пути как писателя-гражданина. «Ревизор» был программным произведением Гоголя, утверждавшим и «целостность» (но взятой со знаком минус) современной человеческой жизни, и возможность ее цельного (художественно-образного) познания. Затем эти принципы Гоголь намеревался закрепить «Мертвыми душами»...

Но Гоголь был реалистом, и идею цельности он утверждал, не скрадывая противоречия времени, а обнажая их. Это значит, что нечто от «страшного раздробления жизни» входило важнейшей краской в художественный мир Гоголя.

Это «раздробление» не только продиктовало Гоголю «ситуацию ревизора» как современную (и извращенную) форму человеческой общности.

Оно не только привело к открытию центрального образа этой ситуации — Хлестакова как «олицетворенного обмана».

Но оно также наложило отпечаток и на жанр «Ревизора», образовав вокруг комедий характеров чуть заметный гротескный «отсвет».

В «Портрете» (редакция «Арабесок») художник-монах говорит: «...В мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке»; поэтому антихрист не может найти щель и прорваться в мир. «Но,— продолжает художник,— земля наша прах пред создателем. Она по его законам должна разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и оттого границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее» (III, 443).

Так, в совершенно «естественном порядке», протекает действие комедии. Один поступок влечет за собой другой. Причина приводит к следствию. Все звенья строго сочленены, как кольца в цепи. Комедийная жизнь функционирует как хорошо налаженный механизм.

Но что-то почти неприметно «царапает» сознание читателя: то гротескная, алогичная ассоциация (например, путаница в записке Городничего), вдруг возникающая и бесследно исчезающая; то мгновенное нарушение принципа «четвертой стены». И, наконец, эти два «толчка извне», в начале и в конце действия, словно приоткрывающие какую-то глухую подземную работу...

Хлестаков — это не антихрист из «Портрета». Но Городничий говорит о нем: «*Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенькой, тоненькой — как его узнаешь, кто он?*» (53).

Городничий хочет сказать, что ревизор теперь пошел какой-то странный и что виновато во всем нынешнее странное время. Надо, однако, добавить, что «странен» не только «ревизор», но в известной мере и Городничий и чиновники.

Белинский писал по поводу «вещего» сна Городничего, увидевшего во сне двух необыкновенных крыс: этим сном «открывается цепь призраков, составляющих действитель-

ность комедии»¹. Слово «призрак» имело в ту пору у Белинского философский смысл, но оно близко понятию гротескового, алогичного.

Чтобы так обмануться в Хлестакове, Городничему и другим надо было вдоволь хлебнуть воздуха нового времени, проникнуться чувством страха и неуверенности.

Герои «сборного города» живут как у подножия вулкана, с минуты на минуту ожидая удара и катастрофы. В этом — художественная функция внешних «толчков», выпадающих из строя комедии характеров. И если первый толчок (письмо Чмыхова) привел «общую грушу» в движение, побудил к суетливой, лихорадочной деятельности, то второй — известие о настоящем ревизоре — заставил ее окаменеть навсегда...

* * *

В истории новой европейской комедии положение «Ревизора» особое и, может быть, исключительное. Он близок к важнейшим направлениям реалистической художественной мысли XIX века, но выражает их по-гоголевски оригинально.

«Ревизор» разделяет стремление новейшей европейской драмы к крайнему обобщению. Правда, широта «Ревизора» может показаться довольно скромной по сравнению с эпичностью «Бориса Годунова», «Смерти Дантона» Бюхнера или даже во многом еще связанного с романтизмом «Принца Гомбургского» Клейста. В этих пьесах на театральные подмостки выходят десятки и сотни героев; оживают целые исторические эпохи: войны, междоусобицы, революции. Зритель еле успевает следить за бурными событиями царствования Годунова и польской интервенции, французской революции накануне падения якобин-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 456.

ской диктатуры или борьбы немцев со шведами в год битвы при Фербеллине. Однако у «Ревизора» есть свое преимущество в обобщении.

В «Борисе Годунове», «Смерти Дантона», «Принце Гомбургском» и других эпически-масштабных пьесах нового времени действие разомкнуто. Люди приходят на сцену и уходят; ветер истории свободно продувает сценическую площадку. Особенность начала и конца пьесы символизирует эту открытость: действие завязывается и обрывается на полуслове. Вспомним пушкинское «Народ безмолвствует», таящее в себе возможности новых перипетий и, следовательно, новых драм. Диапазон названных пьес очень широк, но за его пределами остаются пространства, еще более обширные.

В «Ревизоре» же художественный мир замкнут. Графически он напоминает более окружность, чем полосу, имеющую за пределами сцены начало и продолжение. Завязка, вызвавшая «ситуацию ревизора», начинается собственно историческую жизнь Города; по-видимому, до этого момента ничего достойного внимания историка-художника (то есть ничего, находящегося на уровне «исторической» заботы) в Городе не происходило. Финал «Ревизора» не таит в себе зерна новых коллизий, он как бы подводит черту «миражной жизни». Все герои комедии (кроме Хлестакова и Осипа) принадлежат этому миру и от начала до конца участвуют в ее действии. Все происходящее в ней выведено из «наличного материала», заложено уж в природе сценического мира.

Благодаря этому масштаб «Ревизора» шире, чем его номинальное значение. Перед нами действительно, как в старой аттической комедии, весь мир, по крайней мере — весь мир русской жизни, «вся Русь».

Однако к крайнему обобщению Гоголь идет через конкретный и целенаправленный анализ характеров и обще-

ственного быта. Тут первостепенное значение для Гоголя имело взаимодействие с традицией Мольера.

Как писал известный историк французской литературы Гюстав Лансон, «комизм и правда извлекаются Мольером из одного и того же источника, то есть из наблюдений над человеческими типами». Шутка Мольера — «интенсивное проявление характера, обнаруживающегося сразу во всей своей глубине»¹. Гоголь вполне оценил это достижение Мольера («...ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры...» — VIII, 182). Однако он считал, что типологическое мастерство должно быть поднято еще выше — на уровень реалистического сознания XIX века; что характеры должны быть разработаны «не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» (VIII, 186); что, наконец, современность характеров должна быть дополнена современностью ситуации («ситуация ревизора» вместо проделок хитроумных влюбленных).

Гоголь точно предугадал судьбы русского и европейского театра. Все развитие реалистической драмы XIX—XX веков пошло под знаком художественного исследования характеров. В театре Тургенева, Ибсена, Чехова искусство психологического анализа бесконечно утончилось и углубилось; были выявлены мельчайшие движения и полутона духовной жизни человека; появились новые понятия: психологический подтекст, подводное течение и т. д. Драматургия Горького и Брехта пристально исследовала социальные основы характера, усилила внимание к сфере интеллектуальной жизни человека. По всем этим «статьям» «Ревизор» не может соперничать с последующими великими произведениями. Но, пожалуй, ни к одной дру-

¹ Гюстав Лансон, История французской литературы, т. I, М. 1897, стр. 655.

гой драме не подходит так название «комедия характеров», как «Ревизору».

«Ревизор» не только выявляет характеры; он ими сцентирован. От еле заметного психологического свойства любого персонажа зависит весь ход пьесы. В известном смысле можно даже утверждать, что в «Ревизоре» ничего нет, кроме характеров. Там, где начинается их самообнаружение, возникает действие пьесы. И в тот момент, когда они исчерпывают себя, действие кончается. Комедия характеров явилась в конце концов той «формулой жанра», в которую вылилось гоголевское обобщение.

Одного этого было бы достаточно, чтобы «Ревизор» занял свое, почетное место в истории новейшей драматургии. Но Гоголь усложнил жанр «Ревизора»: по художественной ткани комедии характеров осторожно, не разрушая ее структуру, драматург пропустил одну-две еле заметные гротескные нити¹.

Их художественные традиции сложны и глубоки: они ведут нас через поэтику романтиков к фарсовым и гротескным элементам литературы классицизма и Возрождения, к древним источникам народного театра (украинский «вертеп», итальянская комедия дель арте, античная сицилийская комедия). В общем построении драмы Гоголь отталкивался от этих традиций и преодолевал их (поскольку они мешали психологической дифференциации, углублению характеров). Но кое-что от них все же вошло в поэтику «Ревизора».

Жизненные же корни «гротескного» в «Ревизоре» уходят в художественную мысль Гоголя и в отраженную ею

¹ Повторяю, что гротеск понимается здесь не в обычном смысле — как проявление гиперболы, резкой заостренности, обнажение контрастов; а в более узком, «терминологическом» — как выражение жизненного алогизма в алогической, «остраненной» структуре.

действительность. Мы словно видим, как «страшное раздробление» жизни (и западной и русской) бросает чуть заметный отсвет на художественную фактуру «Ревизора». В этом смысле гротескные элементы еще более усиливают обобщенность комедии, заложенную уже в ее основе — в структуре и «образе жизни» сборного города.

С. Шамбинаго, хорошо чувствующий гротескное и фантастическое начало гоголевских произведений, писал: «У Гоголя — символами являются очень обыкновенные и простые люди; зритель или читатель подходит к ним доверчиво, даже весело смеется карикатуре, до тех пор только, пока на него близко не глянет каменящее лицо Медузы»¹.

Так и гоголевский «Ревизор»: мы подходим к нему «доверчиво», всецело полагаясь на закономерность и стройность его драматургического действия. И оно действительно протекает по строжайшим законам комедии характеров. Но в какой-то момент мы словно замечаем вокруг комедии характеров мерцающий, беспокойный отблеск. Трагедийное звучание гоголевского смеха усиливается. На нас смотрит страшное каменящее лицо «меркантильного» века.

¹ С. Шамбинаго, Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь), М. 1911, стр. 72.

МИРОВАЯ СЛАВА «РЕВИЗОРА» ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ

В настоящей книге не место говорить о сценической и литературной жизни «Ревизора», насчитывающей уже сто тридцать лет, о его богатейших традициях. Но на одном вопросе — известности «Ревизора» за рубежом — мы (по необходимости кратко) остановимся.

При жизни Гоголя существовало мнение — его одно время разделял и Белинский, — что произведения великого русского писателя имеют лишь национальное значение. Считалось, что «Ревизор» и «Мертвые души» важны только для России и русской литературы.

Но вот постепенно «Ревизор», вместе с другими произведениями Гоголя, проникает на Запад.

В 1846 году появился первый перевод комедии — на польский язык. Через семь лет «Ревизор» был издан во Франции в переводе Проспера Мериме. Еще через год, в 1854 году, в Берлине «Ревизор» вышел по-немецки; перевод принадлежал Видерту.

В 60-е годы появилось еще два перевода комедии — на чешский и сербский языки. В следующие два десятиле-

тия «Ревизор» был переведен на венгерский, шведский, болгарский, финский, словенский, голландский языки.

В 1890 году вышло английское (в Калькутте)¹, а в 1907 году итальянское издание «Ревизора». Еще через четырнадцать лет комедия появилась на испанском языке. К этому времени «Ревизор» был переведен на все важнейшие европейские языки.

В 20-е годы нашего века началось проникновение «Ревизора» в страны Азии и Ближнего Востока: появились китайский (1921), японский (1932), турецкий (1937), монгольский (1942), арабский (1945) переводы... Комедия Гоголя приобрела мировую известность.

Можно ли отсюда сделать вывод о мировом значении гоголевского «Ревизора»? В этом случае мы подразумеваем не только известность художественного произведения за рубежом, но и его активное воздействие на судьбы других литератур, на духовную и общественную жизнь других народов.

В известной мере «Ревизор» имел такое значение, особенно в некоторых славянских и восточных странах. Глубокий отклик находил здесь сатирический пафос комедии: критика лихоимства, произвола, алчности, коррупции государственного аппарата и других пороков феодального и буржуазного строя. Характерна статья, появившаяся в иранской газете «Рампа и жизнь» в связи с первым представлением «Ревизора» в Тегеране, в 1912 году:

«Персидскому принцу Надер Мирзе и К^о пришла мысль перевести с русского языка бессмертную пьесу Гоголя «Ревизор», который был поставлен на подмостках персидского балагана. Конечно, «театр» был переполнен. Каждый акт пьесы сопровождался сильным хохотом и аплодисмен-

¹ Лондонское издание комедии появилось спустя два года — в 1892 году.

тами граждан пробудившегося Ирана. День постановки первой русской пьесы был историческим днем для тегеранцев... и пьеса имела грандиозный успех.

Во время представления один из членов политической партии в меджлисе, обращаясь к одному бывшему сатрапу, сказал: «Сударь, не правда ли, что в этой пьесе... что-то близкое, родное...» Сатрап сильно смутился... и ретировался. Вообще «Ревизор» не понравился чиновникам...»¹

Подчас постановка «Ревизора» сопровождалась частичной переделкой и приспособлением комедии к нравам и условиям данной страны. Во всяком случае, влияние «Ревизора» на развитие обличительного направления в некоторых славянских и восточных литературах очевидно.

Этого нельзя сказать о влиянии гоголевской комедии на ведущие литературы Запада. Несмотря на то что, например, во Франции (в издававшемся Жорж Санд журнале «Revue Indépendante») еще в 1847 году «Ревизор» был назван «самым высоким драматическим созданием, какое когда-либо являлось в русской литературе», — комедия не вызвала на Западе сколько-нибудь широкого резонанса.

Тут сказалась и та причина, на которую указывал еще Белинский: Гоголь принадлежит к писателям, наименее доступным для перевода. Все переводы «Ревизора» (кроме немецкого) были неизмеримо ниже оригинала, а в свете высоких художественных традиций своих литератур они выглядели еще неказистее.

Имело значение и то, что с самого начала «Ревизор» был истолкован западной критикой превратно. Проспер Мериме, первый переводчик «Ревизора» на французский

¹ Цит. по статье А. З. Розенфельда «Произведения Гоголя на персидском языке» («Гоголь. Статьи и материалы», изд. ЛГУ, Л. 1954, стр. 319).

язык, подробно разобрал комедию в специальной статье о Гоголе (1851). Он отметил в «Ревизоре» неподдельный комизм, силу сатирического обличения, но как художественное, неповторимое целое — это ясно показывает его статья — комедия для Мериме не существовала. Художественная манера Гоголя была, в общем, чужда французскому писателю. А ведь статья Мериме принадлежит к самым доброжелательным и объективным работам о Гоголе в западной критике.

Совершенно не понят на Западе образ Хлестакова. По мнению Мериме, это «изрядный проходимец»¹, нечто вроде отдаленного потомка пикаро. Автор книги «Гоголь и Мольер» Ганс Вальтер Лейсте считает Хлестакова лицемером и плутом, умело пользующимся своим положением². По мнению Георгины Баум, Хлестаков — «мошенник» (ein Gauner), которому «удается обмануть других и извлечь выгоды из путаницы и верноподданного страха»³.

Известный исследователь русской литературы Стендер-Петерсен считает «Ревизора» близким к типу «комедии мошенника» («Die chevalier-d'industrie-Komödie»), поскольку двигателем сюжета здесь является плут, мошенник⁴.

Подобные отзывы по-своему очень интересны, так как показывают стремления осмыслить Хлестакова традиционно, т. е. подключить его к традиции волевого, предприимчивого, подчас нечистого на руку, коварного героя западноевропейской литературы. Но у Гоголя тема активного

¹ Проспер Мериме, Статьи о русских писателях, Гослитиздат, М. 1958, стр. 21.

² Hans Walter Leiste, Gogol und Moliere, Nürnberg, 1958, S. 36.

³ G. Baum, Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik, Berlin, 1959, S. 156.

⁴ «Zeitschrift für Slavische Philologie», 1935, B. 12, S. 33. См. также SS. 20, 46.

героя, несомненно выражавшая подъем чувства личности в новую, буржуазную эпоху, была приглушена и переосмыслена. У Гоголя расчет и хитрость почти никогда не ведут к успеху и разбиваются о непредвиденные препятствия. Яснее всего этот мотив воплощен в «Мертвых душах», в злоключениях Чичикова, но он намечен и в «Ревизоре» — как в неудаче умного и хитрого Сквозника-Дмухановского, так и в отказе от ситуации хитроумных проделок влюбленных. (В «Женитьбе» же, между прочим, тема активного героя снижена почти пародийно: напористый и энергичный Кочкарев, ведущий в пьесе *активную интригу*, в сущности, хлопочет по пустому; его действия нарочито освобождены от всякой внутренней мотивировки). Торжествующий Хлестаков ярко воплощает собой «олицетворенный обман», т. е. господствующие в мире неправильность и алогизм. В физиономии нового века Гоголь разглядел такие черты, которые мало кто видел из его современников. Открытия Гоголя опередили свое время.

Что же касается ошибочных оценок в западной критике Хлестакова, то их можно приводить без конца. А ведь при превратном понимании Хлестакова остаются закрытыми «миражная» интрига, усложненная «ситуация ревизора», общая расстановка образов, — словом, весь художественный мир комедии.

Пока еще «Ревизор» существует для мирового читателя как остроумная и едкая административная сатира. Вся глубина его философского, общественного, психологического содержания еще не распознана.

Все же за многолетнюю историю жизни «Ревизора» за рубежом были симптоматичные исключения. На одном из них я остановлюсь.

В 1854 году в Берлине Видерт читал гоголевскую комедию в различных частных домах; в это время он как раз

работал над немецким переводом «Ревизора». На одном из чтений, происходившем в доме писательницы Беттины фон Арним, присутствовал великий немецкий актер Теодор Дёринг. «Ревизор» произвел на него огромное впечатление. Видерт хорошо знал русский язык и сумел, не в пример другим переводчикам, довольно верно передать особенности художественной манеры Гоголя. Возможно, имело значение и то, что Видерт читал комедию вслух, следовательно, мог приблизить к слушателям — жестом, интонацией, разъяснениями — оригинал произведения. Во всяком случае, Дёринг, как сообщил вскоре Видерт своим русским друзьям, очень заинтересовался «Ревизором». «Он говорит, что ни одна из его ролей в современных драмах и комедиях не может доставить ему такого наслаждения, как роль городничего в «Ревизоре». Он говорит: «Вот поэт так поэт! Он знал, как писать для нашего брата актера! а этого ни один из современных немецких поэтов не знает»¹.

Академик М. Алексеев в своей глубокой работе «Первый немецкий перевод «Ревизора» приводит этот эпизод для характеристики перевода Видерта². Но важен и другой вопрос: почему «Ревизор» так понравился Дёрингу, какое значение имела его похвала?

Теодор Дёринг был ярко выраженным комическим и характерным актером. К его высшим достижениям принадлежали роли Фальстафа («Виндзорские проказницы» Шекспира), Мефистофеля («Фауст» Гете), Юста («Минна фон Барнхельм» Лессинга), наконец, Адама («Разбитый кувшин» Клейста). Для Дёринга характерен отказ от прямой сатиры, стремление раскрыть сложность комического персонажа. Можно сказать, что творческий путь Дёринга вел его к «Ревизору», к роли Городничего. Осо-

¹ «Московские ведомости», 1854, № 86.

² «Гоголь. Статьи и материалы», изд. ЛГУ, Л. 1954, стр. 218.

бенно интересен в этом смысле созданный им образ судьи Адама из «Разбитого кувшина», который заключает в себе некоторые сходные черты с гоголевским Сквозником-Дмухановским: то же плутовство, практический ум, неистощимая хитрость и фантазия, проявленные перед лицом высшего начальства, судебного советника Вальтера,— и при том некоторое обаяние образа, далекого от примитивного обличительства и фарсового комизма. (Я уже не говорю о том, что в «Разбитом кувшине» в известной мере предвосхищена и развита на немецкой почве «ситуация ревизора».) А между тем эта комедия была обязана Дёрингу своим открытием: Дёринг впервые постановкой «Разбитого кувшина» в 1844 году в Берлине добился его признания.

Возможно, что когда Дёринг называл «Ревизор» истинно комическим произведением, с которым не выдерживают сравнения современные немецкие драматурги, он имел в виду великие образцы прошлого. За его похвалой «Ревизору» скрыто требование содержательного, высокого комизма.

В наше время, особенно в последние годы, Гоголь — прозаик, новеллист все решительнее выдвигается на авансцену мировой прогрессивной культуры. За польской инсценировкой «Шинели» Юлианом Тувимом в 1934 году в варшавском театре «Новая комедия» последовала итальянская экранизация повести и знаменитое пантомимическое представление в театре Марселя Марсо (1951). Сотни тысяч зрителей видели это представление, в десятках стран «Шинель» имела настоящий триумф. Гоголь становится не просто известен, он влияет на искусство других народов, стимулирует их собственные возможности.

«Шинель» стала руководящей нитью нашего театра,— говорит Марсель Марсо, невольно варьируя известную фразу Достоевского.

Пока Гоголь входит в мировую литературу главным образом петербургскими повестями: их выстраданный лиризм, горькая дума о «маленьком человеке», причудливый гротескный строй близки западному читателю. Но придет время, и настанет черед «Ревизора» — «одного из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран» (Немирович-Данченко).

Совсем недавно советские зрители познакомились с симптоматичным явлением — итальянской кинокомедией «Инспектор инкогнито», в которой по мотивам гоголевского «Ревизора» создана остроумная сатира на фашизм.

Позднее пришло известие об успешной премьере «Ревизора» в Королевском театре в Лондоне, с Полом Скофилдом в роли Хлестакова¹. Нет сомнения, что к этим фактам вскоре будет прибавлено много новых.

Мировая слава «Ревизора» только начинается.

¹ «Известия», 20 января 1966 г., стр. 4.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

«Гоголь в русской критике» (сборник статей), Гослитиздат, М. 1953.

Бродский Н. Л., «Гоголь и «Ревизор» (в его кн. «Избранные труды», «Просвещение», М. 1964).

Гуковский Г. А., Реализм Гоголя, Гослитиздат, М. 1959.

Гус М. С., Гоголь и николаевская Россия, Гослитиздат, М. 1957.

Данилов С. С., Гоголь и театр, Гослитиздат, Л. 1936.

Ермилов В. В., Гений Гоголя, «Советская Россия», М. 1959.

Машинский С. И., Гоголь и революционные демократы, Гослитиздат, М. 1953.

Поспелов Г. Н., Творчество Н. В. Гоголя, Учпедгиз, М. 1953.

Степанов Н. Л., Н. В. Гоголь. Творческий путь, Гослитиздат, М. 1959.

Храпченко М. Б., Творчество Гоголя, «Советский писатель», М. 1959.

Шкловский В. Б., Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Тайна обаяния «Ревизора»	5
«Сборный город»	10
«Ситуация ревизора»	33
Хлестаков	53
Немая сцена	68
Комедия характеров с гротескным «ответом» .	78
Мировая слава «Ревизора» только начинается ,	102
<i>Краткий список литературы</i>	<i>110</i>

Юрий Владимирович Манн
КОМЕДИЯ ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

Редактор *И. Михайлова*
Художественный редактор
Г. Андропова
Технический редактор
М. Позднякова
Корректор *Г. Асланянц*

*

Сдано в набор 4/II 1966 г. Подписано
к печати 17/VIII 1966 г. А 16161. Бу-
мага типографская № 1 70×108¹/₃₂ —
3,5 печ. л.—4,9 усл. печ. л. 4,4 уч.-
изд. л. Тираж 143 000 экз. Заказ 1425,
Цена 22 коп.

Издательство
«Художественная литература».
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа
Комитета по печати
при Совете Министров БССР.
Минск, Красная, 23.

А Б

22 коп.



**МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА**

Выходят из печати:

- Л. Чуковская, «Бы-
лое и думы» А. И. Гер-
цена.
- М. Харлап, О стихе.
- Р. Орлова, «Мартин
Иден» Дж. Лондона.
- И. Дюшен, «Жан-Кри-
стоф» Р. Роллана.
- А. Вулис, В лаборато-
рии смеха.
- С. М а ш и н с к и й,
«Мертвые души» Н. В.
Гоголя.