Жюдит Деполь

ЗАУМНЫЙ «РЕВИЗОР» ТЕРЕНТЬЕВА

Одна из легенд русского авангарда – поэт, художник, критик, драматург, актер и режиссер Игорь Терентьев (1892-1937) творческий путь начал в 1918 г. в Тифлисе в группе «41 градус» поэтов-заумников Крученых и Зданевича. В Петрограде работал в знаменитом Инхуке (Институте художественной культуры, который возглавлял Малевич) зав. отделом фонологии, который превратил в центр изучения «зауми». Помогал самодеятельным театрам в петроградских рабочих клубах, иногда режиссируя их постановки, участвовал в создании Красного Театра, пытался поставить спектакль в Академическом Театре Драмы. Сотрудничал в журнале «ЛЕФ», а потом в «Новом ЛЕФе».

В 1926 г. Терентьева как самого «левого режиссера» пригласили в Театр Дома Печати, где он и создал свой экспериментальный спектакль «Ревизор». Эта работа связала его со школой Филонова и обэриутами. Помимо театра, Терентьев продолжал литературную деятельность: писал пьесы, инсценировки, статьи, книги, стихи. В конце 20-х гг. ему стало все труднее реализовывать свои авангардистские идеи, он переходил из одного театра в другой и в конце концов уехал в Харьков, где вошел в редакцию журнала «Нова Генерація», вокруг которого собрались последние футуристические могикане. Терентьев ставил спектакли в Харькове, Херсоне, Одессе... В 1930 г. он даже стал главным режиссером театра им. Тараса Шевченко в Днепропетровске. Через год был арестован и приговорен к 5 годам работ на Беломорканале. Там создавал агитбригады, досрочно освободился, с 1933 года руководил Центральной Агитбригадой строительства канала Москва-Волга, снимал фильм. В 1937 г. снова был арестован и расстрелян в Бутырской тюрьме.

Премьера «Ревизора» в постановке Игоря Терентьева состоялась 9 апреля 1927 г. в Ленинграде в новом помещении Театра Дома Печати в Шуваловском дворце на Фонтанке. Спектакль вызвал огромный скандал. Во второй постановке «Ревизора» на сцене Дома Печати в феврале 1928 г. Терентьев

отказался от костюмов и декораций школы Филонова. Другой художник создал костюмы в более традиционном стиле. На этот раз критика благожелательнее приняла спектакль. Эта же версия была показана в Москве во время гастролей Театра Дома Печати в Театре Мейерхольда[1]. В дальнейшем Терентьеву не удалось реализовать свою идею «антихудожественного театра» в Москве[2] и невозможно было продолжать работу в Ленинграде. На Украине, в Херсоне, он поставил в 1929 г. ещё одну версию «Ревизора» на украинском языке. Спектакль назывался «Инкогнито» и представлял собой монтаж из «Ревизора» и пьесы украинского автора Г. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы».

Своей постановкой «Ревизора» Терентьев бросил вызов традиционным трактовкам комедии Гоголя и призывам Мейерхольда «назад, к классикам!» Его спектакль был вызовом «Ревизору», поставленному Мейерхольдом в своем театре (премьера состоялась 9 декабря 1926 г.). За два года до этого Терентьев обратился с просьбой работать с мастером[3], поскольку очень его ценил и даже разрабатывал проект создания в Ленинграде филиала его театра, заявив, что «Мейерхольд – явление мировое и не может принадлежать одной Москве».[4] Однако после доклада Мейерхольда о постановке «Ревизора» в Ленинградском Академическом театре драмы и показа актерами его театра двух эпизодов спектакля[5] Терентьев решил, что мастер покончил с авангардом и предал театральную революцию. В статье «Один против всех» Терентьев заявил: «Так

---

[1] Чтобы организовать приезд театра в Москву, Терентьеву пришлось занимать деньги у своих друзей (Катаняна, Третьякова, Крученых, Зданевича), поскольку Дом Печати после ареста директора Н. Баскакова находился в очень сложном положении и был вынужден временно закрыться. В 1927 г., поставив «Ревизора», Терентьев пишет А. Крученых о финансовых проблемах театра: «Деньги в Доме Печати кончились с появлением *Ревизора*: зажали и с этой стороны. На рекламу у нас нет ни копейки. Нет денег на фонарь у входа в театр» (Терентьев И. Собр. соч. / Под ред. М. Мацадури, Т. Никольской. - Bologna, Università degli Studi di Trento-Università degli Studi di Venezia, 1988. - С. 412).

[2] Терентьев хотел создать «антихудожественный театр» (анти-МХАТ) как «театр факта, новой культуры и техники» и представил проект в Главное управление по делам искусств летом 1928 г. См. И. Терентьев Собр. Соч. С. 308-314 и 338-342.

[3] См. Письмо Терентьева Мейехрольду. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 407-408.

[4] Там же, с. 408.

[5] В Ленинградском Академическом театре драмы Мейерхольд сделал доклад о своей постановке, после которого его актеры показали два эпизода спектакля.

было раньше: Мейерхольд один против всех создавал революционный театр. Теперь один *Ревизор*, один спектакль стал против всего, что сделано Мейерхольдом (…) *Ревизор* - явный отказ от левых приемов и возврат к «надмирному» символизму – признак не только остановки, но и «упадка», отступления. *Ревизор* – выставка всех видов культурного атавизма…» - и дальше: «Почему Мейерхольд, меняя многое в гоголевском *Ревизоре*, оставил нетронутым финал? Просто не догадался, что с ним делать? Но тогда на кой прах ставить *Ревизора*? (…) Бесспорный провал *Ревизора* есть результат отрыва Вс. Мейерхольда от Лефа, потому что такое дите, как *Ревизор*, могло быть только поражением МХАТа в союзе с Н.Н. Евреиновым, вследствие чего театр им. Вс. Мейерхольда становится хуже аков[6], хуже всех, превращается в «Старинный театр» для господ эстетов и эротоманов – нэпачей»[7].

«Тема *Ревизора*, - заявил Терентьев в другой статье, - одна из немногих тем, достойных современного театра. Давая законченную систему монархизма, *Ревизор*, рассмотренный не в плане аналогии, а в исторической перспективе, позволяет построить спектакль об одном из сильнейших наших врагов – неуловимом комнатном враге – обывательщине. В спектакле будут скрыты исторические маски Ревизора, маски городничего, от Скотинина до Николая I и Пуанкаре, - и Хлестакова, принимающего под конец обличье Гоголя (…) и против обывательщины поднимает театр свой голос. Текст *Ревизора* сохраняется без изменений, и сценическое его осуществление идет от овладения методом ШКОЛЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА[8]».

Даже те, кто резко критиковал спектакль, не могли не отметить его новизну и неожиданность финала. Пьеса заканчивается прибытием настоящего ревизора и знаменитой «немой сценой», где все персонажи застывают от ужаса.

---

[6] Т. е. академические театры.

[7]. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 333-335. Статья была отправлена в журнал «На литературном посту», но не была опубликована. Подлинник сохраняется в РГАЛИ (334/1/924).

[8] И. Терентьев, «Новый Ревизор», *Ленинградская правда*, 5 марта 1927, №53. См. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 434.

В спектакле Терентьева действие продолжается: Осип появляется в виде жандарма, извещая о приезде настоящего ревизора, и этим настоящим ревизором оказывается сам Хлестаков. Во фраке, с тростью и пальто через руку, он выходит на сцену, под звуки оглушительной музыки и в ярко-красном свете проходит вдоль группы окаменевших чиновников и характеризует каждого из них словами Гоголя, ремарками «немой сцены»: «Городничий в виде столпа с распростертыми руками и закинутой назад головой. По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела, за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак…» (V,) и т.д. В конце своего обхода он идет на авансцену и, обращаясь к публике, объявляет: «Немая сцена!» Такой финал придавал социальную заостренность всему спектаклю.

У Терентьева нет никакой высшей справедливости, он предлагает «грубое решение формулы о Ревизоре», что «гарантирует ясность установки спектакля и силу воздействия. Только так и можно браться за старое[9]», - утверждает он. Фролов пишет: «…в том же *Ревизоре* были и находки, свидетельствующие о том, что Терентьев, «заземляя» гоголевский комизм, находил возможности трактовать комедию в иных формах, ещё никем не отмеченных. Приёмы народного балагана-буфф царили в его спектакле[10]». Для критика Бескина спектакль Терентьева - «остроумная сценическая шутка по Ревизору[11]», и если режиссер может себе позволить такое упражнение, это именно потому, что все знают великое произведение, которое здесь является канвой заумного трактата. И на самом деле, театр Гоголя был великой школой мастерства для сатирического искусства 20-х годов.

При постановке «Ревизора» Терентьев в первый и последний раз пошел на сотрудничество с художниками-авангардистами. Тогда в Доме Печати

---

[9] И. Терентьев, «Театр дома печати», *Афиша дома печати*, 1928, №2. См. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 306.

[10] В. Фролов, *Муза пламенной музы*, М., 1988, с. 114.

помещался коллектив Мастеров Аналитического Искусства (МАИ). Под руководством Филонова тридцать художников подготовили выставку историко-революционного содержания «Гибель капитализма» - двадцать с лишним картин. Экспозиция размещалась в большом Белоколонном зале, где шли спектакли, в малом зале и вестибюле. В терентьевской постановке эти художники приняли непосредственное участие: они написали задники, создали бутафорию, сделали эскизы костюмов.

Костюмы – фраки, брюки, широкие юбки и корсажи из брезента или холста, с нарисованными мотивами – получаются разноцветными, перегруженными яркими филоновскими «атомами». Костюмы – эмблемы. Каждый из них дает информацию либо о профессиональном положении, либо о натуре персонажа. Например, на рукаве врача - эмблема мертвой головы, а на поясе градусник, по всему костюму почтмейстера - марки, конверты и штемпеля. Спину Земляники украшают две ягоды. На шее частного пристава висит огромный замок, на его поясе - ключи и наручники. К тому же на его костюме изображены страдающие лица преступников… А задник представляет собой сложную комбинацию пейзажа и натюрморта.

Сотрудничая со школой Филонова, Терентьев хотел дать новое дыхание авангарду, соединив свои поиски заумного языка с экспериментами Мастеров Аналитического Искусства (т.е. новый театральный язык был бы синтезом звукового и визуального ряда), он говорил об «аналитических приемах обработки звука», который «отличает театр от кинозрелища и дает ему право на существование[12]». А Гурвич, один из учеников Филонова, предлагал использовать в качестве декорации установку с прорезью в середине и выдвигающимся языком.

В своих показаниях на допросах после ареста в 1931 г. Терентьев утверждал, что сотрудничать с Филоновым ему предложил директор Дома Печати: «Баскаков стоял на той точке зрения, что сущность моих

---

[11] Э. Бескин, «Озорной спектакль», *Новый зритель*, 1928, №22. См. И. Терентев, *Собр. Соч.*, с. 453.

постановочных замыслов органически совпадает с направлением (мировоззрением) Филонова, что мы должны сработаться, если не будем упрямствовать в мелочах (…) С Филоновым я не поладил. Кончилось разрывом наших отношений (…) Я снял с актеров костюмы и отменил декорации Филоновской школы, он объявил меня «вне закона», т.е. прекратил знакомство со мною с угрозами "уничтожить" [13]».

В филоновских костюмах играли очень мало (один или два раза), т.к. зрители с трудом понимали смысл происходящего. Да и сами актеры терялись в этих живых картинах и в конце концов отказались в них играть. Как рассказывала Эмилия Инк[14], любимая актриса Терентьева, сам Бухарин пытался уладить конфликт между Филоновым и актерами, но все-таки спектакль закрыли. А для новой постановки «Ревизора» художник Эдуард Криммер сделал более традиционные костюмы - как будто бы того времени, но с ироническим уклоном, - которые позволили сделать свободнее актерскую игру и подчеркнуть оригинальность спектакля. Тогда как в первой постановке филоновские костюмы были излишне информативными и «самоиграющими».

Вместо декораций, подготовленных филоновцами, Терентьев поставил на сцену пять больших черных лакированных параллепипедов на колесиках. Эти подвижные «шкафы», как их назвал Пиотровский[15], открывались во все стороны и могли закрывать сцену, служить занавесом или дверями, через которые персонажи входят на сцену и уходят с нее. В некоторых сценах на этих «шкафах» катались. А один из них изображал уборную.

Считая себя «акробатом языка», конкурирующим с лучшими чтецами футуризма и конструктивизма[16], Терентьев уделял огромное внимание речевой

---

[12] И. Терентьев, «Один против всех», *Собр. Соч.*, с. 335.

[13] Следственные показания Терентьева 1931 г. передал мне С. Кудрявцев.

[14] Мы с ней встречались в Ленинградском Доме престарелых артистов сцены в 1992 г., когда она была ещё жива. Я также искренне благодарна за сведения, которые сообщила мне живущая в Москве дочь Терентьева Татьяна.

[15] А. Пиотровский, «*Ревизор* в Доме Печати», *Красная газета*, вечерний выпуск, 11 апреля 1927, №96. См. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 440.

[16] См. Письмо Терентьева Мейехролду. И. Терентьев, *Собр. Соч.*, с. 407.

трактовке пьесы. Каждое слово должно было произноситься определённым образом и только **так** должно быть воспринято публикой. И овладеть таким уровнем произношения текста актеры могли лишь за счет колоссальной тренировки. Но реплики персонажей, кроме четкой дикции, особой интонации, должны были отличаться и оригинальной манерой произношения. Каждой роли соответствовал тот или иной акцент, который имел социальную окраску. Городничий говорил с украинским акцентом, частный пристав - с армянским, врач - с немецким, Добчинский с польским, Абдулин - с татарским. Кроме того, действующие лица переходили на французский, немецкий, украинский, польский - то есть заумный язык. Таким образом Терентьев воплотил свою давнюю, еще с Тифлиса вынашиваемую, идею «комбинации языков на основе заумного языка», чтобы создать «поэтический интернационал»[17].

Как можно понять, «заумь» проявляется именно в манере произношения слов. Для Терентьева «заумный язык – не «язык» и «языком» никогда не будет, заумь есть материал для усвоения конструктивных законов звука[18]». Некоторые слова или слоги повторяются, представляя собой сложную модуляцию. Резко меняются ритм и тональность голосов. Словесное действие построено на звуковых контрастах, где слова являются музыкальными аккордами. К тому же действующие лица исполняют музыкальные номера: купец Абдулин поет арию индийского гостя из оперы "Садко" Римского-Корсакова, унтер–офицерская вдова распевает цыганские песни, другие насвистывают модные мелодии, а Хлестаков и Осип поют романсы и застольные песни. Имеют свое значение и музыка композитора Кашнитского, и шумовой аккомпанемент - акцентируя отдельные слова и придавая особый ритм репликам. Терентьев был убежден в том, что «строить театр нужно на звуке – чуть дополняя зримым материалом –

---

[17] И. Тереньтев, «Леф Закавказья», ЛЕФ, 1923, №2. См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 283.

[18] И. Терентьев, «Кто Леф, кто праф», *Красный студент*, 1924, №1. См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 288.

и на движении, поскольку движение – рефлекс на звук[19]». Надо работать над звуком, чтобы выразить мысль. Надо работать над языком как таковым[20].

В статье «Новаторство и филистерство» Третьяков писал: «Особенно надо подчеркнуть исключительную работу Терентьева над словом. Театральный Октябрь прошел мимо слова. Терентьев за время революции первый заставил текст спектакля зазвучать полновесно. А параллельно этому и музыка в спектаклях заговорила интонационно и иронически[21]». В другой своей статье «Перегибайте палку!» он добавляет: «Терентьев - один из очень немногих режиссеров, умеющих любовно обращаться со словом на сцене и владеющих секретом острого речевого монтажа, построенного на фонетических и синтаксических сдвигах[22]». С этим был согласен и критик Воскресенский: «Многие места гоголевского текста, пропадавшие и в Академическом[23] и в мейерхольдовском исполнении, впервые в терентьевском «Ревизоре» зазвучали свежо, осмысленно и убедительно[24]».

Терентьев упорно экспериментирует, его фантазия не имеет границ. Это фейерверк находок и выдумок. Один из зрителей объявил: «У меня так закружилась голова, что я перестал понимать, где я: в театре или в сумасшедшем доме[25]». Городничий становится на четвереньки, персонажи ползают, вертятся, петарды стреляют. Бобчинского и Добчинского изображают женщины. В качестве пролога белые дрессированные мыши бегают по шкафам. Они буквально иллюстрируют сон Городничего, которому снились две большие крысы, предсказывая приезд Хлестакова и Осипа. Они изображают

---

[19] И. Тереньтев, «Самодеятельный театр», Рабочий и театр, 1925, №50. См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 299.

[20] См.: Крученых А. Слово как таковое. - М., 1913.

[21] См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 450. Статья была опубликована в газете *Читатель и писатель*, 26 мая 1928, №21.

[22] См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 447. Статья напечатана в журнале *Новый Леф*, 1928, №5.

[23] Автор статьи имеет в виду постановки Н. Петрова в Ленинградском Академическом театре драмы, премьера которой состоялась 12 марта 1927 года.

[24] Воскресенский, «Еще о *Ревизоре*», *Рабочий и театр*, 1927, №17, с.10.

[25] «Дрессированные крысы», *Афиша Дома Печати,* 1928, №1, с.13.

страх Городничего и тот страх, который все испытывают в комедии Гоголя[26]. Некоторые постановочные находки выглядят как гиперболизация приемов, найденных Мейерхольдом: переодевания городничихи, появление 12 стульев, мгновенно наполняющих всю сцену («А что ж вы стоите? Сделайте милость, садитесь»)… Так и было, Терентьев пытался «перемейерхольдить» мастера.

Терентьев называл себя «углубителем эротики русского языка».[27] Тему анальной эротики он развивает и в «Ревизоре». В четвертом акте под звуки «Лунной сонаты» Бетховена Хлестаков торжественно следует со свечой в уборную. Городничий из клозета отдает панические распоряжения, при этом модуляции его голоса недвусмысленно отражают происходящий мучительный процесс. А физиологический момент брака акцентируется тем, что в той же уборной Хлестаков запирается с Марьей Антоновной, после чего слышны характерные звуки любовной сцены. Подсматривая в щелочку, Городничий подает реплику: «Целуются! Ах, батюшки, целуются!» - а через некоторое время опять подглядывает и говорит: «Вона, как дело-то пошло!» (Осип и Пошлепкина то же самое вытворяют за диваном). Городничий также часто повторяет и выделяет слово «КАК» - самое употребительное слово в русском языке, весьма «какальном[28]». Таким образом, в своей работе над языком Терентьев, как и другие «заумники», использовал коды психоанализа Фрейда.

Критики того времени много писали о его работе, особенно о постановке «Ревизора». Постановка Терентьева произвела на обэриутов сильное впечатление. Они не поняли, почему спектакль был так плохо принят. «Нам не понятно, почему так называемое левое искусство, имеющее за своей спиной

---

[26] Этих мышей специально учили. Чтобы заставить их бежать, шнур зажигали. Сначала они бежали по этим шнурам, натянутым над шкафами, и потом спускались по ним.
[27] Из дарственной надписи на книге «Ожирение роз», подаренной Д. Гордееву.
[28] См. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 417.

немало заслуг и достижений, расценивается как безнадежный отброс и еще хуже – как шарлатанство»[29].

По мнению Сергея Третьякова, терентьевский «Ревизор» явился «эффектным полемическим ответом[30]» на мейерхольдовский спектакль, который снижает трактовки мастера. «Это театр, не сползающий на постановочный штамп и ведущий постоянную большую новаторскую работу»; «В одну эту вещь вложено веселой выдумки больше, чем все остальные ленинградские режиссеры способны выдавить из себя в течение года.»[31]

«Ревизор» в Театре Дома Печати стал эфемерным манифестом позднего авангарда, одной из последних попыток привести футуризм на службу революции. Это, очевидно, самая яркая работа Терентьева, где ему удалось реализовать свои поэтические идеи языком драматической постановки. Заумным театральным языком.

Сам Терентьев написал о своей работе брошюру, которая никогда не была опубликована и пропала, по всей вероятности, при аресте.

Основная литература о нем и о спектакле:

Терентьев И. Собрание сочинений / Под ред. М. Мацадури, Т. Никольской. - Bologna, Università degli Studi di Trento-Università degli Studi di Venezia, 1988.

Терентьев И. Мои похороны / Под ред. С. Кудрявцева. - М., 1993.

Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. - М., 1996, 1998. - № 1, 2.

Терентьева Т. Мой отец Игорь Тереньтев // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. - Bern, Peter Lang, 1991.

M. MAZADURI, « Igor' Terent'ev regista : dal teatro d'agitazione al lager », in *Scritti sul futurismo russo*, Bern, Peter Lang, 1991.

J. Depaule, *Igor Terentiev, metteur en scène futuriste*, DEA de théâtre en arts du spectacle, sous la direction de B. Picon-Vallin, Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1993.

---

[29] «Обэриу (Декларация)», *Ванна Архимеда*, Л., 1991, с. 456-457.

[30] СМ. И. Тереньтев, *Собр. Соч.*, с. 450.

Руднитский К. Вдогонку за Терентьевым // Театр, 1987. - № 5.

[31] Там же, с. 451, 447.