О.Н. Купцова

“Ревизор”: “явление последнее”
(к театральной истории “немой сцены”)

Во второй половине XX в. “постмейерхольдовская” театральная традиция, давшая блистательные образцы режиссерского прочтения “Ревизора”, в которых авторы-режиссеры предлагали разнообразные “фантазии в манере Гоголя”, оттеснила на второй план изначальную сценическую историю комедии. Однако, на наш взгляд, некорректно считать постановки “Ревизора” эпохи дорежиссерского театра только скучными и малоинтересными спектаклями в натуралистической традиции, “театральной археологией” и “стилизацией”. [1] История первых постановок комедии дает редкую возможность описать театральный язык того времени, обозначить особенности театрального процесса, во многом не совпадающего с развитием драматической литературы.

Поводом для нашего обращения к первым постановкам “Ревизора” стали литературоведческие интерпретации финала комедии (в первую очередь, в монографии Ю.В. Манна [2] и в статье О.Б. Лебедевой “Брюллов. Гоголь. Иванов. Поэтика “немой сцены” — “живой картины” комедии “Ревизор” [3]). Ни в коем случае не оспаривая найденного исследователями поворота к трактовке “немой сцены” через живопись К. Брюллова и А. Иванова, тем не менее считаем необходимым рассмотреть “явление последнее” гоголевской комедии (с момента появления жандарма до закрытия занавеса) в свете не только литературной и живописной традиций, но и традиции собственно театральной.

Материалом для этого служат и ремарка Гоголя, дающая словесное описание финала, и те три рисунка “немой сцены” (общего вида, варианта общего вида и женской группы), которые ранее приписывались Гоголю, а ныне считаются рисунками неизвестного художника. Также приводим для сравнения гравюру Эльваля (по рисунку В.В. Садовского сцены V действия - эпизод

чтения письма), вероятно, запечатлевшую реальную мизансцену спектакля в Александринском театре.

Судя по костюмам персонажей, три рисунка “немой сцены” датируются началом 1840-х гг., но не ранее 1842 г., когда был опубликован канонический текст “Ревизора”. Возможно, рисунки и понадобились для постановки Александринским театром комедии в новой редакции. Кто бы ни был автором этих рисунков (исследователи называют одного из братьев Чернецовых, Е.А. Дмитриева-Мамонова, даже А. Иванова [4]), предполагается, что “режиссером” изображенной сцены был Гоголь.

“Чтобы завязалась группа ловчее и непринужденнее, всего лучше поручить искусному художнику, умеющему сочинить группы, сделать рисунок”, — рекомендовал писатель в “Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора” (IV,). Гоголь настаивал на приглашении художника, чтобы “сочинить группу” (т.е. на театральном языке — “разработать мизансцену”). Театр 1840-х гг. еще не использовал сложного мизансценирования, не осознавал языка мизансцен как одного из языков театрального спектакля. Эта задача была нова для сценического искусства. Практику “живых картин”, копировавших полотна художников, можно рассматривать как учебу театра у живописи законам композиции.

Как же построена мизансцена на трех рисунках неизвестного художника? Рассмотрим рисунок общего вида “немой сцены”. Центральная фигура жандарма делит сцену на две почти равные половины и на две почти симметричные группы. Легкая асимметрия создается за счет того, что на одного персонажа больше с правой стороны (здесь и далее мы смотрим со стороны сцены), где расположена мужская группа “чиновников”. Левая группа — дамы и гости (вместе с ними зримо отделен от мира “чиновников” не знающий языка, а, следовательно, “чужой” им врач-немец Гибнер). В этом построении заметна еще традиция театра классицизма: есть отчетливый центр мизансцены; правые — “свои”, “близкие”, объединенные общей бедой и

общим страхом; левые — “чужие”, “дальние”, сторонние наблюдатели, зрители. Взгляды группы “гостей” устремлены на группу “чиновников”. Тогда как “чиновники” не замечают никого вокруг, они углублены в себя. Часть персонажей подписана: справа — Земляника, Хлопов, судья, почтмейстер; слева — Гибнер.

При сопоставлении рисунка и гоголевской ремарки обнаруживается значительное расхождение, которое позволяет усомниться, действовал ли художник по “режиссуре” Гоголя. Дело, разумеется, не в том, что “правое” и “левое” поменялись местами: как раз это легко объяснить взглядом автора из зрительного зала. Гораздо существенней то, что изменилось распределение персонажей. Согласно гоголевской ремарке, в центре мизансцены — Городничий. По левую сторону на сцене размещены его жена и дочь, почтмейстер, Лука Лукич; по правую — Земляника, Коробкин, Добчинский и Бобчинский. Положение остальных гостей и количество их Гоголем не указано.

Не соответствует гоголевской ремарке и жестовый язык персонажей на рисунке, их позы в “немой сцене”. У Гоголя Земляника — “наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся”. Судья — “с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел насвистать или произнесть: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день”. А на рисунке, если верить подписям, совсем наоборот: судья изображен в позе Земляники, а Земляника - в позе судьи (однако, нельзя исключить, что подписи сделаны позже и не автором рисунка). Также не соответствует описанию поза Городничего. По Гоголю, он стоит “в виде столба с распростертыми руками и закинутою головою” (это, скорее, жест трагического героя), а на рисунке “общего вида” — согнутая фигура с поднятыми вверх руками (вариант комического отчаяния). Жена и дочь не устремляются всем телом к Городничему, как указано у Гоголя. А Добчинский и Бобчинский (они не названы, но легко угадываются в правом углу сцены) отнюдь не обращены друг к другу зеркально - “движеньем рук, разинутыми ртами и выпученными

друг на друга глазами”, а стоят друг за другом (больше похоже, что один из них отворачивается от другого).

В чем же дело: так ли уж трудно было художнику в точности воспроизвести ремарку Гоголя? Однако, с другой стороны, зачем вообще понадобилось Гоголю такое подробное описание поз-жестов?

Ответ на эти вопросы требует обращения к более ранней театральной эпохе. Театр последней трети XVIII в. (опиравшийся еще на эстетику классицизма) пользовался в основном жестами-эмблемами, жестами-знаками, каждый из которых обозначал определенный аффект (эмоцию). Театральные жесты, как правило, не совпадали с бытовыми. Они оценивались как “правильные” и “неправильные”, “изящные” и “неизящные”. Образцы правильных театральных жестов, сценическая “жестовая азбука” приводились в специальных трактатах о ремесле актера. В России самыми известными были трактаты Ф. Ланга “Рассуждения о сценической игре” (1727) [5] и Энгеля “Рассуждения о мимике” (1785–1786) [6].

Посмотрим, нет ли среди персонажей на рисунках того, кто изображает свою эмоцию/аффект по законам этой жестовой азбуки. На рисунке “вариант общего вида” это – городничий. Его поза полностью соответствует жесту-эмблеме “горе и грусть” (по Ф. Лангу): руки соединялись пальцы в пальцы и поднимались к верхней части груди или опускались к поясу. Правая рука должна была быть слегка вытянута и поднесена к груди. [7]

На рисунке “общего вида” почтмейстер застыл в позе “уныния”, а Гибнер — в позе “удивления” (ср. таблицы жестов Энгеля). [8] Причем во втором случае применен так называемый “жест с удлинителем” [9] (только в таблицах Энгеля жест “удлиняет“ наковальня и молот, а в рисунке “общего вида” — шляпа, которую Гибнер держит в руках). [10] Вероятно, автор рисунков был близок театру, хорошо знал театральную практику или, по крайней мере, пользовался трактатами, посвященными актерскому ремеслу.

Финальная ремарка Гоголя распадается на две части. Лексика ее до слов “Немая сцена” — это лексика романтического театра. “Произнесенные слова поражают, как громом, всех...” Подобные выражения: “вихрь мыслей”, “буря (ураган) чувств”, “застыл как громом пораженный” — клише романтической критики, описывающей игру актеров-трагиков русской или европейской сцены. Для “экзажерации чувств” было недостаточно обыденного лексикона, и часто эмоциональная природа трагического героя уподоблялась природным стихиям. “...Звук изумления единодушно излетает из дамских уст” — и эта фраза представляет клишированный тип романтической реакции на трагические события, преувеличенно одинаковой у всех - и персонажей, и зрителей (ср. в статье В.Г. Белинского: “Две тысячи голосов слились в один торжественный клик одобрения, четыре тысячи рук соединились в один плеск восторга...” [11]). Вторая же часть ремарки лексически соотносится с бытовыми жестами и мимикой (причем в их сниженно-комическом варианте) и - через них - с традициями комического бытового театра (это поза почтмейстера, “превратившегося в вопросительный знак”, сатирическое и едкое выражение лица персонажей, их растопыренные руки, прищуренные, а также выпученные глаза, разинутые рты, гости, которые “остаются просто столбами” и др.). Таким образом, подробное описание Гоголем поз персонажей в “немой сцене” — необходимость, так как драматург активно вводит бытовые жесты, “узаконивает” их в сценическом исполнении наряду с традиционными жестами-эмблемами.

На рисунке “общего вида” также можно найти персонажей, использующих бытовые жесты (с точки зрения эмблематического театра они представляли “неправильность”, нарушение - в первую очередь, потому, что были неизящными). Это Земляника, жест которого можно словесно обозначить как “развести руками”. [12] Это жена Городничего, закрывающая лицо руками. [13] Это, наконец, одна из трех дам и господин позади них в группе гостей, которые “всплескивают руками” (причем женский вариант проявления чувств — более

экзальтированный, мужской — более сдержанный). [14] Однако бытовые жесты, описанные Гоголем и представленные на рисунке “общего вида”, не совпадают.

Из трех рисунков больше всех расходится с гоголевской ремаркой рисунок “общего вида”. Два других ближе к гоголевским указаниям. Кроме того, рисунок “общего вида” революционен с точки зрения возможностей сценического искусства 1840-х гг. (например, на гравюре Эльваля почти все персонажи фронтально выстроены вдоль авансцены: нет ни сложной компоновки групп, ни многообразия жестов-поз персонажей), но промежуточен с точки зрения более позднего театра, так как содержит в равной степени как жесты-эмблемы (рудимент классицистического искусства), так и бытовые жесты (приметы нарождавшегося сценического натурализма).

В “Отрывке письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору” Гоголь подчеркивал: “Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов. Иным образом остается поражен городничий, иным образом поражена жена и дочь его. Особенным образом испугается судья, особенным образом попечитель, почтмейстер и пр., и пр.” (IV,).

Однако основные эмоции персонажей, представленные на рисунках неизвестного художника, — это удивление (разных оттенков), горе, стыд, отчаяние, но никак не испуг. Среди персонажей на всех рисунках нет ни одного в эмблематической позе “испуг”. В трактатах по актерскому ремеслу жестовое изображение этой эмоции было разработано подробно. По Лангу, например, испуг изображался следующим образом: правая рука прижималась к груди, соединяя кверху четыре пальца, а затем вытягивалась ладонью вниз, при этом ладонь постепенно раскрывалась. [15] У Энгеля было представлено пять таблиц испуга/страха/ужаса (разных степеней и оттенков), тогда как другие жесты-аффекты давались, как правило, лишь в одной таблице. (Все жесты “испуга”,

предложенные Энгелем, носили отчетливо искусственный характер, очевидно копируя позы античных статуй).

Возможно, автор рисунков не случайно избегал прямого жеста-эмблемы “испуг”, но искал компромиссного решения задачи, поставленной Гоголем: представить особый “образ испуга” у каждого персонажа. Подменяя одну эмоцию другой, включая близкие по смыслу эмблематические жесты-аффекты, а также бытовые жесты, театр 1840-х гг. (еще в значительной степени являющийся “театром амплуа”) мог постепенно, в несколько этапов, двигаться от жеста обобщенного знака к индивидуальному психологическому жесту.

Автор рисунков обозначил в них и поворот к “театру характера”, и осознание трагикомической природы финала гоголевского “Ревизора”: в духе романтической трагедии и бытовой комедии одновременно. Но что гораздо существенней: автор рисунков стал, быть может, впервые “автором мизансцены”, то есть пришел к открытию мизансцены как особого художественного языка, языка, на котором в XX столетии будет обращаться к зрителю новая театральная профессия — режиссура.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подобная точка зрения изложена, в частности, в ст.: Тулинцев Б. Некоторые необходимые сведения // “Ревизор” — 2002. - М.;СПб., 2002. - С. 13-16.
2. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. - М., 1998.
3. Лебедева О.Б. Брюллов. Гоголь. Иванов. Поэтика “немой сцены” —”живой картины” комедии “Ревизор” // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю.В. Манна. Сб. статей. - М., 2001. - С.113–126.
4. Н.В. Гоголь. “Ревизор”. Комедия в 5 действиях. Сценическая история в иллюстративных материалах. - М.;Л., 1936. - С. 25.
5. Рассуждения о сценической игре с пояснительными рассуждениями и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством, сочинения отца ордена Иисуса Франциска Ланга. С приложением при сем символических образов в применении к сценической постановке и театральному костюму. - Мюнхен, 1727; русский перевод цит. по изд.: Старинный спектакль в России: Сб. статей. - Л., 1928 (пер. В. Всеволодского-Гернгросса).
6. Вскоре после выхода немецкого издания 1785-1786 гг. книга появилась в Париже под названием “Рассуждения о жесте и театральной игре” (1788), а на английском языке вышел перевод-переделка Х. Сиддонс, учитывающий особенности национального сценического искусства, с воспроизведением таблиц И. Энгеля. На популярность этого текста в России указывают экземпляры книги, а также вырезанные страницы с таблицами жестов, сохранившиеся в книжных и музейных собраниях Москвы и Санкт-Петербурга.

7. Старинный спектакль в России. - С. 164. На рисунке “общего вида” в этой позе — дочь Городничего. Словесно жест можно обозначить как “сжать руки”. В первом и пока единственном “Словаре языка русских жестов” С. и Н. Григорьевых, Г. Крейдлина (М.;Вена, 2001) он не упомянут, т.к. представляет вариант театрального, а не бытового поведения.
8. Siddons H. Practical illustrations of rhetorical gesture and action.- L., 1807. - P. 179, 77.
9. В “Словаре языка русских жестов” жесты с употреблением какого-либо предмета названы “жестами с удлинителями”.
10. На рисунке “общего вида” головные уборы держат в руках еще четыре персонажа. Эта деталь не может быть объяснена бытовыми причинами (по этикету, головные уборы гости обычно оставляли в прихожей), но понятна с точки зрения театральных традиций: комическая игра с предметом восходит к глубокой древности — она широко распространена уже в паллиате, составляет основу комедии дель арте и т.д.
11. Белинский В.Г. “Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : В 11 т. Т.2. - М., 1953. - С.322.
12. “Развести руками”. “Физическое описание: Жестикулирующий разводит руки в сторону так, чтобы адресату была видна внутренняя поверхность распрямленных ладоней, как бы показывая, что в руках ничего нет. Сопутствующие жесты: Этот жест может сопровождаться жестом *пожимать плечами*, также возможна мимика сожаления. Речевые аналоги: Ничем не могу помочь. Ничего не поделаешь. Увы и ах!” (Словарь языка русских жестов. С. 129–130). По Гоголю, этот жест можно выразить словесно: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!” Следует обратить внимание, что на рисунке “общего вида” Земляника развернут к залу, то есть это своего рода “немая реплика” в сторону зрителя.
13. “Закрыть лицо руками”. “Условия употребления: типично употребление данного жеста, когда жестикулирующий плачет, испытывает горе, смущение, стыд.

    Описываемый жест предназначен для того, чтобы скрыть проявление эмоции, а не саму эмоцию: скрывают обычно слезы (как проявление горя) или покрасневшие щеки (как проявление стыда), а не сами эмоции горя или стыда. Это обусловлено факторами воспитания: этикет предписывает сдерживать проявление некоторых эмоций в присутствии других людей.

    Жест употребляется обычно взрослыми людьми” (Словарь языка русских жестов. С. 52).
14. “Всплеснуть руками”. “Условия употребления: Неожиданное наступление некоторой ситуации может вызвать у жестикулирующего различные эмоции — наиболее типичными являются удивление, сильное огорчение, возмущение, страх, отчаяние и, реже, радость.

    Жест “всплеснуть руками” постепенно выходит из употребления в повседневном общении. Он носит несколько театрализованный характер и исполняется по преимуществу женщинами. Возможно и шутливое исполнение этого жеста для имитации излишне эмоционального женского поведения” (Словарь языка русских жестов. С. 42).
15. Старинный спектакль в России. С. 165.