К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Н. В. ГОГОЛЯ

Великий мастер драмы

В творчестве Гоголя драматургия занимала принципиально важное место. Она привлекала его с юных лет — может быть, еще с того времени, когда украинские кукольные народные представления, «вертепы», поражали его детское воображение. И, может быть, уже тогда, под влиянием этих «вертепов», зародился у него взгляд на театр как на меткое средство идейной пропаганды. Народные комедии не подвергались цензурному контролю, и в них ярко сказывались антикрепостнические настроения народа, его вольнолюбивые стремления. На кукольной сцене «вертепа» выступал, например, солдат царской армии с песней про злую солдатскую долю, песней, распространявшейся в декабристских кружках:

Я отечеству защита,
А спина всегда избита!..

Появлялся хвастливый польский помещик, грозивший забить батогами до смерти мальчика, крепостного слугу, и трусливо умолкавший, услышав за сценой звонкую песню заповоржца про казацкую волю. Эти настроения проникли и в комедии отца поэта, В. А. Гоголя, в которых изображалась горькая участь крестьянина. Несомненно, что именно здесь, в этих детских впечатлениях, лежит источник демократических тенденций Гоголя и сложившихся у него взглядов на общественную роль театра.

Гоголь не представлял себе пьесу вне сцены. «Драма живет только на сцене. — писал он. — Без нее она как душа без тела». Понятие о высоком общественном значении театра нашло себе вдохновенное выражение в монологе Автора в «Театральном разезде»: «...Побасенки! А вон стонут балконы и перилы театров: все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встрепились, как братья, в одном душевном движении...». В конце сороковых годов ослабел интерес Гоголя к театру. Однако взгляд его на театр не изменился. Он попрежнему видит в нем могучее средство пропаганды.

С самого начала своей драматургической деятельности Гоголь стремился к созданию комедии общественной, основанной на конфликте общественного, а не частного, не личного характера. Он отвергал поэтому традиционную любовную завязку, которую сравнивал в «Театральном разезде» с «узлом на углеком платке». От комедии он требовал живого современного содержания, верных картин русской действительности.

В «Ревизоре» сказалось изумительное умение Гоголя находить общие причины в каждом частном случае. Обобщенность представленной им картины достигается тем, что писатель обнажает корни всего происходящего, вскрывает общие причины, которыми определяется все поведение действующих лиц, их слова и поступки. Как могло случиться, что такой ловкий в житейских делах человек, как Городничий, принял всерьез вздорное вранье Хлестакова и уверовал, что он в самом деле вельможа? Это возможно только там, где господствует слепое чиновничество и никому не приходит в голову сомневаться в словах «начальства». Нехитрая смешная история о должном «ревизоре» превращается, таким образом, в грозный обвинительный акт против всего самодержавного режима в целом, основанного на безграничном произволе одних и беспрекословном повиновении других.

«Смотри! не по чину берешь!» — кричит квартальному Городничий, и за этой формулой, напоминающей пословицу по своей сжатости и меткости, открывается целая

философия взяточничества, целая сфера понятий, выработанных в условиях определенной социально-политической системы.

Знаменитая унтер-офицерская вдова — эпизодическое лицо, введенное только во вторую редакцию комедии (1842 г.). Ей дано всего четыре реплики, но в этих четырех репликах — огромное содержание. «Бездна пространства» (по гоголевскому выражению о пушкинских стихах). «Высек, батюшка!», — коротко отвечает она на торопливый вопрос Хлестакова, которому надоела уже просители, — и чего только нет в этом сочетании двух слов: «высек» и «батюшка!» Следующая реплика дает новую черточку для характеристики этой «унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством» (как говорит о ней Городничий): оказывается, она видит своего рода «счастье» в том, что ее высекли. «Так что ж теперь делать?», — нетерпеливо спрашивает Хлестаков. «Да делать-то, конечно, ничего», — отвечает она. — «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться, а деньги бы мне теперь очень пригодились». Эти слова — яркая иллюстрация нравов и понятий: тут и сознание невозможности борьбы против «власти», и жалкая погоня за грошовой наживой, и полная потеря самых элементарных чувств человеческого достоинства. А за этой унтер-офицершей вырисовывается за кулисами целая толпа подобных же просителей, которые рвутся в дверь, но выталкиваются Осипом со сцены. И таковы все эпизоды в гоголевской комедии. Все объединено общей идеей, которая говорит в каждом жесте и слове.

Эта общая идея, одушевляющая комедию, нашла себе полное художественное воплощение только во второй редакции. Вранье Хлестакова превращено здесь в какую-то волшебную сказку, подавляющую слушателей своим вдохновенным гиперболлизмом (в редакции 1836 г. все проще: курьеров только пятнадцать, нет ни арбуза в семьсот рублей, ни супа из Парижа и т. д.). Только во второй редакции появляется патетический монолог Городничего, раскрывающий смысл пьесы. Бросая в зрительный зал свое: «над собою смеетесь!», — он как бы выступает из границ своей роли, становится рупором автора (мысль которого, однако, выражается косвенно, применительно к характеру и положению персонажа). Этим монологом подготовляются заключающие комедию слова жандарма, звучащие сурово и торжественно, как приговор: «Приехавший по именному повелению...».

Существует мнение, что жандарм вставлен Гоголем по цензурным соображениям, что это как бы дополнительная «вторая развязка». Едва ли это так. Слова жандарма еще в большей степени, чем монолог Городничего, выходят из границ бытового плана. Неужели же, в самом деле, это реальный бенкендорфовский жандарм? В уездный городок, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», настоящий, реальный ревизор явился бы, соответственно административной практике того времени, без всякой помпы. Жандарм играет здесь ту же роль, что и Статуй командора в пушкинском «Камеенном госте». Это историческая Немезида, которая должна раз навсегда раздавить, уничтожить, сместь с лица земли всех городничих, в том числе и главного «городничего», Николая I, навьюно хохотавшего, по рассказу Герцена, на первом представлении «Ревизора».

Гоголь обладал необычайным умением воспроизводить живую разговорную речь со всеми ее реалистическими оттенками. «Говорили, что

я умею не то что передразнить, но угадать человека», — вспоминает он в «Авторской исповеди». — «то-есть, угадать, что он должен в таких и таких случаях сказать, с удержанием самого склада и образа его мыслей и речей». Эта способность особенно ярко проявилась в гоголевских пьесах. Речь гоголевских персонажей отличается яркой социально-психологической характерностью и почти не нуждается в ремарках: жест, мимика, интонация видны в самом строе, повороте фразы. Вся сущность человека выражается в его речи. Каждое слово говорит своим, ему одному свойственным языком, и речи всех персонажей вместе комбинируются между собой по определенному принципу. Грубая, «солдафонская» речь Городничего образует как бы «базу» в пьесе. Ей противопоставит тенорская, перебегающая с предмета на предмет, как бы порхающая речь «сосульки, тряпки» Хлестакова, пересыпанная вычурно-романтическими выражениями: «срыгать цветы удовольствия», «мы удалимся под сень струй» и т. п. Медлительная речь Аммоса Федоровича, напоминающая «старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют», контрастирует с протодушной речью Почтмейстера, который говорит прежде, чем успеет подумать: «А что думаю? — война с турками будет». И, как барабанная дробь или колокольчик, слышится и звенит между всеми голосами неутомимая речь Бобчинского, перебиваемая Добчинским.

«Нет выше того потрясения, — писал Гоголь, — которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре... Что ни говори, а звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков».

Этой «музыкальности» Гоголь добился во второй редакции «Ревизора». Диалог приобрел здесь ритмическое течение и вышуклую, чеканную форму. Под комическими по содержанию репликами проходит как бы ритмическая волна, повышающая эмоциональное воздействие пьесы, выражающая ее скрытый внутренний пафос. Начало пьесы звучит, как музыкальная увертюра:

— Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренебрежительное известие: к нам едет ревизор. И эхом откликаются голоса:

— Как ревизор?
— Как ревизор?

Мелодия подхватывается и развивается дальше:

— Ревизор из Петербурга, инognito. И еще с секретным предписанием.

И, как бы разрастаясь, звучит в ответ гудкое эхо трех голосов:

— Вот-те на!
— Вот не было заботы, так подай!
— Господи боже! еще и с секретным предписанием!

В первой редакции этот диалог короче и носит более «разговорный» характер, не имеющий внутреннего ритма.

Художественная обработка пьесы во второй редакции имела целью произвести то «потрясающее действие», о котором Гоголь говорил в «Авторской исповеди». Она повышала идейный уровень пьесы, а вместе с тем, и усиливала комический эффект. Гениальная комедия Гоголя в ее второй редакции получила небывалую в истории театра сокрушительную, ударную силу.

«Женитьба» — сценический «очерк», созданный по иным конструктивным принципам, чем «Ревизор». Здесь нет острого конфликта, ведущей «интриги», отчетливой «завязки» и «развязки». Центр тя-

жести переносится поэтому на диалог, рисующий характеры. Подколесин прирос к своему холостому быту, как улитка к раковине. Всякий поступок его пугает, и эта боязнь поступков выражается в нерешительной речи: «Как же не странно: все был не женатый, а теперь вдруг женатый». Противоположностью является Кочкарев, каждое слово которого брызжет энергией: «Ну, ну... ну, не стыдно ли тебе?... Ну посмотри, посмотри на себя внимательно... Ну для чего ты живешь? Ну взгляни в зеркало...». Эта пара составляет стержень пьесы, вокруг которого располагаются остальные персонажи, каждый со своим характерным языком. Речь персонажей — вышуклая, почти скульптурная — доходит до высшей степени выразительности.

При кажущейся «безобидности» содержания «Женитьба» заключает в себе глубокий сатирический смысл. Спускаясь в область мелочей быта, Гоголь вскрывал те общие причины, которыми управлялся этот быт. Он рисовал целый мир добродушно-зловредной обывательщины, где чин, звание, достаток служат единственным мерилом человека; мир уметственной пустоты, где нет ничего, что выходило бы за грань мелких, узких интересов, и где отсутствует нормальная логика поступков. Людям этого пошлого мира настолько чужды естественные человеческие чувства, что один только проблеск приходит их в смущение, как это показывают бессильные потуги Подколесина выразить новое для него чувство любви: «... теперь я вот вижу, что всё это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам, что делается...».

Сатириком сделала Гоголя эпоха. Нужен был смех, чтобы нанести удар прогнившей крепостнической системе, и это требование времени и правило гоголевский гений на путь сатиры. Но комическая стихия у Гоголя «Он столько же трагичен, сколько и комичен...», — писал Белинский. — «Комизм — слово узкое для выражения гоголевского таланта. У него и комизм-то выше того, что мы привыкли называть комизмом». Гоголь рисовал людей такими, какими они были на самом деле, какими создали их общественные условия. Это были, по существу, обыкновенные люди, а не какие-нибудь исключительные уроды. Пороки гоголевских героев — не их личные пороки, а пороки среды, эпохи, всей социально-политической системы в целом. В этом глубочайшее отличие Гоголя от других великих комедиографов мира — например, от Мольера, который подвергал осмеянию пороки отдельного лица, поставленного в центре пьесы и взятого вне социальной среды. Комедии Гоголя — социальные. Поэтому в них нет одного центрального героя, выведенного на посмишщце: «тут всякий герой», как говорится в «Театральном разезде».

Эта социальность гоголевской драматургии, высочайшее драматургическое мастерство Гоголя — его умение показать человека всесторонне, в его речи, поступках и социальных отношениях, связать в один узел все действительные пьесы, строить ее на общественном конфликте, захватывающем все лица, а не одно или два, придавать гармоническое звучание всему течению диалога, добываясь «совершенно согласованного согласия всех частей между собою», — являются великим образцом для советских драматургов, овладевающих творческим опытом бессмертных мастеров русской литературы на пути создания новых, современных произведений истинно классического совершенства.

Ал. СЛОНИМСКИЙ.