

---

## ИЗ ИСТОРИИ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

DOI 10.22455/2541-8297-2017-6-281-337  
УДК 821.161.1

### **Дискуссия по докладу Андрея Белого о постановке «Мертвых душ» в МХАТе**

Вступительная статья *Н.А. Дровалевой, К.И. Плотникова*  
Подготовка текста и комментарии *Е.В. Безмен*

**Аннотация:** Премьера спектакля МХАТа «Мертвые души» в постановке К.С. Станиславского, состоявшаяся 28 ноября 1932 г., стала началом дискуссии в нескольких институциях, в том числе и во Всероскомдраме. Публикация стенограмм выступления Андрея Белого о «Мертвых душах» в постановке Художественного театра и обсуждения его доклада во Всероскомдраме вскрывает специфические особенности взаимоотношений внутри литературного сообщества эпохи. Представленные материалы служат иллюстрацией работы Всероскомдрама, мотивов и оснований его деятельности.

**Ключевые слова:** Андрей Белый, Гоголь, МХАТ, Всероскомдрам, доклад, стенограмма, статья.

**Информация об авторах:** Наталия Алексеевна Дровалева, аспирант филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, н.с. ИМЛИ РАН, Москва. E-mail: n.drovaleva@mail.ru.

Константин Иванович Плотников, к.ф.н., независимый исследователь, Москва. E-mail: k.i.plotnikov@gmail.com

Екатерина Владимировна Безмен, к.ф.н., с.н.с. ИМЛИ РАН, Москва. E-mail: ebezmen@yandex.ru.

Премьера спектакля МХАТа «Мертвые души» в постановке К.С. Станиславского, ставшая началом широкой дискуссии в нескольких институциях, состоялась 28 ноября 1932 г. Первое обсуждение во МХАТе под председательством Вс.В. Вишневского прошло по свежим следам – всего через неделю после премьеры (6 декабря 1932 г.). В «беседе» принимали участие М.А. Булгаков, В.Г. Сахновский (как авторы первоначального плана постановки), К.С. Станиславский, В.О. Топорков (исполнитель роли Чичикова), О.С. Литовский (новый председатель Главреперткома, входивший в секцию критиков Всероскомдрама)

и др<sup>1</sup>. Обсуждались особенности воплощения К.С. Станиславским «актерского» спектакля и работа режиссера с актерами<sup>2</sup>, возможности инсценировки «Мертвых душ». Андрей Белый на встрече не присутствовал, однако разговор о книге «Мастерство Гоголя», которую писатель закончил в первой половине 1932 г., был. В начале «беседы» Вишневский записал: «Мы знаем все о Гоголе, не решаясь прочесть только А. Белого, – м. б. стоило бы»<sup>3</sup>.

Начало следующему обсуждению положил доклад «Гоголь и “Мертвые души” в постановке Художественного театра», сделанный А. Белым, долгое время работавшим над выявлением особенностей социальной психологии Гоголя на разных уровнях поэтики произведения, 15 января 1933 г. во Всероскомдраме<sup>4</sup>. Заседание было многолюдным. На нем присутствовал, в частности, писатель Юрий Львович Слезкин (1885–1947), оставивший следующую запись в дневнике: «Вечером доклад Андрея Белого о “Мертвых душах” Гоголя и постановке их в МХАТе. Битком набито. Мейерхольд, Эйзенштейн, Попова (от Корша), Топорков (играющий Чичикова в МХАТе) [...]»

– Возмущение, презрение, печаль вызвала во мне постановка “Мертвых душ” в МХАТе, – резюмировал Белый, – так не понять Гоголя! Так заковать его в золотые, академические ризы, так не суметь взглянуть на Россию *его* глазами! И это в столетний юбилей непревзойденного классика. Давать натуралистические усадьбы николаевской эпохи, одну гостиную, другую, третью и не увидеть гоголевских просторов [...] гоголевской тройки, мчащей Чичикова-Наполеона к новым завоеваниям... Позор! [...]

Ушел с печалью. Все меньше таких лиц, как у Белого, встречаешь на своем пути... Вокруг свинные рыла – хрюкающие, жующие, торжествующие...»<sup>5</sup>. Через несколько дней после доклада Г.А. Санников писал Ф.В. Гладкову: «Доклад был потрясающий, ничего подобного за все последние годы на литературных собраниях не бывало...»<sup>6</sup>.

На слушателей произвело впечатление не только содержание речи Белого, но и его манера говорить и двигаться во время доклада. А.К. Гладков писал: «Сразу поразили его плавный, грациозный жест и необычная манера говорить, все время двигаясь и как бы танцуя, то отходя назад, то наступая, ни секунды не оставаясь неподвижным, кроме нечастых, сознательно выбранных и полных подчеркнутого значения пауз. Сначала это показалось почти комичным, потом стало гипнотизировать, а вскоре уже чувствовалось, что это можно говорить только так... Иногда он низко приседал и, выпрямляясь по мере развертывания аргументации, как-то очень убедительно физически вырастал выше

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 672.

<sup>2</sup> Документ представляет собой черновой автограф Вс. Вишневского, отражающий основные положения дискуссии. Многое, вероятно, не отражено или опущено.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 672. Л. 1.

<sup>4</sup> 27 декабря 1932 г. Андрей Белый написал для газеты «Вечерняя Москва» статью-рецензию «“Мертвые души” в постановке театра им. Горького», которая не была напечатана.

<sup>5</sup> Цит. по: Булгаков М.А. Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 241–242.

<sup>6</sup> Гладкова С. Счастье общения // Воспоминания о Ф. Гладкове. Сб. М., 1978. С. 175.

своего роста. Он кружился, отступал, наступал, приподнимался, вспархивал, опускался, припадал, наклонялся: иногда чудилось, что он сейчас отделится от пола»<sup>7</sup>.

20 января 1933 г. в газете «Советское искусство» вышла статья Андрея Белого, носившая заглавие «Непонятый Гоголь» и представлявшая собой отредактированную стенограмму его доклада.

26 января 1933 г. во Всероскомдраме состоялись прения по докладу Белого. Они прошли в кругу критиков и драматургов – членов Всероскомдрама. В дискуссии приняли участие: Михаил Россовский<sup>8</sup>, Михаил Паушкин<sup>9</sup>, Михаил Пустынин<sup>10</sup>, Владимир Ермилов<sup>11</sup>, Михаил Левидов<sup>12</sup>, Сергей Третьяков<sup>13</sup>, Всеволод Вишневский<sup>14</sup>. Примечательно, что ни в день доклада во Всероскомдраме, ни в день прений по нему, не присутствовал ни режиссер МХАТа, ни автор инсценировки – М.А. Булгаков. Не было в день прений и артистов, задействованных в постановке<sup>15</sup> (хотя известно, что В.О. Топорков слушал доклад Белого). Наибольшее внимание участники дискуссии уделили трем темам: мистике у Гоголя и у Андрея Белого, социальному вопросу – крестьянским волнениям 30-х гг. XIX века и, наконец, образу Костанжогло как предвестника новой формации.

По свидетельству участника, чей анонимный репортаж был опубликован в «Советском искусстве» 2 февраля 1933 г., дискуссия длилась долго: «Во

<sup>7</sup> *Гладков А.К.* О Белом // Гладков А.К. Поздние вечера. Воспоминания, статьи, заметки. М., 1986. С. 279.

<sup>8</sup> Михаил Андреевич Россовский (род. 1899–1971) – член президиума и ответственный секретарь Всероскомдрама, драматург.

<sup>9</sup> Михаил Михайлович Паушкин (1881–?) – рядовой член Всероскомдрама.

<sup>10</sup> Михаил Яковлевич Пустынин (наст. фамилия Розенблат; 1884–1966) – член Всероскомдрама (секция малых форм), поэт, сатирик. Личные фонды М.Я. Пустынина: ИМЛИ РАН. Ф. 488. 5 д., 1930–1932. РГАЛИ. Ф. 2184. 59 ед. хр., 1916–1955.

<sup>11</sup> Владимир Владимирович Ермилов (1904–1965) – литературовед, критик, редактор журналов «Молодая гвардия», «Красная новь». Ермилов с 1928 г. был одним из секретарей правления РАПП, но в 1932 г., после выхода Постановления ЦК ВКП(б) о ликвидации литературных группировок раскаялся и стал активно проводить в жизнь новую политику партии. По инициативе Горького Ермилов, как и его соратник по РАППу Л.Л. Авербах, вошел в Оргкомитет ССП, начал занимать влиятельные посты в писательских организациях. См.: *Ермилов В.* Театр и правда: Дополненная стенограмма речи на втором пленуме Оргкомитета Союза советских писателей // Красная новь. 1933. № 2. С. 183–184.

<sup>12</sup> Михаил Юльевич Левидов (1891–1942) – писатель, публицист. В конце 1920-х гг. Левидов неоднократно подвергался критике со стороны РАППа. Участие Левидова (современники высоко ценили его остроумие и ораторские способности) в дискуссии по докладу Андрея Белого вызывало раздражение со стороны так называемого «правого сектора» от литературы (Вишневский, Ермилов).

<sup>13</sup> Сергей Михайлович Третьяков (1892–1939) – член Всероскомдрама, входил в группу московских эгофутуристов. Работал как драматург и сценарист, сотрудничал с С. Эйзенштейном в Театре Пролеткульта (1923–1926) и с Вс. Мейерхольдом в его театре (1922–1926).

<sup>14</sup> Всеволод Витальевич Вишневский (1900–1951) – член Всероскомдрама, ССП, драматург, прозаик. На первом съезде советских писателей в августе 1934 г. предложил лозунг «наступательной культуры» См.: Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. М., 1934. С. 282, 284.

<sup>15</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 42.

Всеросскомдраме состоялись прения по докладу Андрея Белого о постановке “Мертвых душ” в МХАТ им. Горького. Докладчику были брошены обвинения в эстетствующем формализме (Паушкин), нереальности его преувеличенных требований, предъявленных Художественному театру (Левидов), и слишком субъективным толкованием Гоголя. С полуторачасовой речью о “Мертвых душах” выступил т. В.В. Ермилов. [...] Тов. Ермилов целым рядом аргументов от гоголевского текста и научных исследований о Гоголе оспаривал попытку т. Андрея Белого утверждать, что Гоголь является исключительно родоначальником русского литературного символизма. Он доказал, что Гоголь является не только реалистом, но и основоположником той литературной школы, из которой впоследствии вышли Салтыков-Щедрин, Некрасов и др. В заключительном слове Андрей Белый весьма остроумно отпарировал обвинения своих оппонентов, указав, что упреки, брошенные ему, в мистицизме и субъективном толковании гоголевского текста ни на чем не основаны»<sup>16</sup>. Восторженный отзыв о докладе Белого оставил в своем дневнике Вишневский: «Ночь на 27/1 [19]33. Был на дискуссии по докладу Белого. – Перед мастерством, манерой и обликом Белого ужасны эти [1 слово нрзб] Левидовы... – Ермилов был очень корректен, но непоправимо “политграмотен”. Метод не тот! Сухо... Белый разбил и покорила аудиторию сиянием, умом, возбужденностью...». Очевидно, что Андрей Белый находит «молчаливую» поддержку в лице Всеволода Вишневского. Благодаря членству во Всеросскомдраме перед Белым открылась (хоть и небольшая) возможность участия в литературном процессе, за которую он с радостью ухватился.

\*\*\*

Датой основания Всеросскомдрама<sup>17</sup> считается 1 апреля 1930 г., т.е. после того, как «Московское Общество Драматических Писателей и Композиторов – МОД-ПиК и Ленинградское Драматическое Общество – Драмсоюз в соответствии с директивами руководящих органов 31-го марта прекратили свое отдельное существование, объединившись [...] в единое Всероссийское Общество Драматургов и Композиторов – Всеросскомдрам»<sup>18</sup>. Общество было реорганизовано<sup>19</sup>, т. е. ликвидировано 23 мая 1933 г. и позднее преобразовано в Автономную секцию драматургов при ССП. Осуществлял свою деятельность Всеросскомдрам под руководством Народного Комиссариата по Просвещению РСФСР.

<sup>16</sup> Советское искусство. 1933. № 6. С. 4. Цит. по: Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х гг. М., 2016. С. 750.

<sup>17</sup> Основным источником по истории Всеросскомдрама, его уставу, структуре, личному составу и функционированию является фонд № 52 ОР ИМЛИ, которые дополняют ряд материалов из фондов РГАЛИ.

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф.645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 61.

<sup>19</sup> Официальной причиной роспуска Всеросскомдрама была его засоренность слабыми писателями и халтурщиками, его неспособностью отойти от фискально-финансовой деятельности к содержательной, идейно-творческой.

Главной целью работы Всероскомдрама было собирание всех литературных (драматургических) сил в крупную организацию, которая бы авторитетно представляла отечественную драматургию<sup>20</sup>. Кроме того, Всероскомдрам должен был стимулировать писателей и композиторов к созданию новых произведений.

Общество принимало и рассматривало драматургические произведения молодых авторов, в т. ч. консультировало начинающих драматургов из среды рабочих и крестьян, т. к. одной из целей Всероскомдрама являлось вовлечение широких трудовых масс в круг деятельности общества, установление контактов с клубами и красными уголками фабрично-заводских предприятий, организация кружков и ячеек по своей специальности.

Всероскомдрам защищал авторские права членов Общества (охрана авторских прав осуществлялась путем заключения Обществом соответствующих постановочных и иных договоров с театральными и иными зрелищными учреждениями) и объединял авторов отдельных видов творчества (по «производственным признакам») в следующие секции: секция драматургии, секция кино, секция малых форм, секция критики, секция композиторов. Во Всероскомдрам также входили методцентр, штаб по контракции, финансово-агентурный отдел. В качестве печатного органа выступала газета «Советское искусство»<sup>21</sup>.

Высшим руководящим органом Общества являлась Всероссийская конференция, а его исполнительным органом – Совет Общества. Совет состоял из избранных членов Общества (45 человек), а уже из Совета избирался президиум (15 человек). В Президиум входили, в частности, такие известные писатели поэты, как П.А. Арский, Ю.К. Олеша, Вс.В. Вишневский<sup>22</sup>. Секретариат состоял из семи человек: А.Н. Афиногенов, М.А. Россковский, П.А. Арский, А.М. Файко, Ю.К. Олеша, А.П. Штейн, С.И. Амаглобели<sup>23</sup>. Полную ответственность за деятельность Общества нес именно Совет.

В 1931 г. на совещании Секретариата Всероскомдрама был сформулирован ряд тем, которые стали частью идеологических задач, на которые должны были ориентироваться драматурги<sup>24</sup> (Общество, в частности, занималось ежегодной подготовкой репертуара на театральный сезон): стремление к новому облику, психике и взаимоотношениям людей на основе социалистического труда в его различных формах; интернациональное воспитание трудящихся масс на основе показа органической связи успехов нашего социалистического строительства с международным революционным рабочим движением, показа борьбы международного пролетариата и угнетенных ко-

<sup>20</sup> В документах фонда № 52 находится устав общества, где определены цели и задачи, состав общества, структура, руководящие органы и прочие структурные основания существования организации.

<sup>21</sup> В газете «Советское искусство» вышла статья А. Белого «Непонятый Гоголь».

<sup>22</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л.3.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 13–17.

лений с эксплуататорами и империалистами; культурный и хозяйственный политический рост народов СССР на основе Ленинской национальной политики; историко-революционная тематика, имеющая большое культурное и политико-воспитательное значение и т. д.

Подготовка произведений молодых авторов, как и обсуждение результатов, должны были проходить не в узком кругу, а на основном месте работы пролетариата (колхозе, индустриальном предприятии), т. к. активное взаимодействие с общественным окружением оказывает решающее влияние на мирозерцание и идеологические принципы автора: «Необходимо всячески развивать этот метод работы, обратив внимание на то, что этот метод создает автору общественное окружение, осуществляющее не только идеологический контроль над его продукцией, но и дающий ему общественную опору во всей его творческой деятельности. Общественное окружение авторского труда приобретает исключительное значение»<sup>25</sup>.

Контроль и консультационная работа осуществлялись с помощью вынесения той или иной работы на обсуждение. Дискуссии носили как официальный (общие собрания, конференции, пленумы, заседания секций и т. д.), так и событийный характер (авторский вечер, доклад на тему, разбор постановки, читка пьесы с автором и другие формы)<sup>26</sup>. Особое место в работе Общества занимали творческие дискуссии по различным вопросам текущей театральной практики. Все постановки, представляющие интерес, выносились на обсуждения, которые, как правило, проходили внутри организации с привлечением авторского коллектива и актеров, занятых в спектакле<sup>27</sup>.

За период 1932–1933 гг. дискуссии прошли по следующим спектаклям: «Страх» А.Н. Афиногенова в 1-м МХАТе; «Улица радости» Н.А. Зархи в театре Революции (сценарист – член Всероскомдрама по секции кино); «Разбег» в театре Красной Пресни (инсценировка кинодраматурга Г.И. Павлюченко<sup>28</sup> по повести В.П. Ставского «Разбег»); «Неизвестные солдаты» Л.С. Первомайского в Камерном театре; «Гамлет» в театре им. Вахтангов (реж. Н.П. Акимов); «Неблагодарная роль» А.М. Файко во 2-м МХАТе; «Армия мира» Ю.В. Никулина в театре Завадского (драматург и сценарист, член Всероскомдрам по секции драматургии и кино); «Матросы из Катарро» Ф. Вольфа в театре МОСПС (немецкий писатель, драматург); «Мертвые души» в 1-м МХАТе (инсценировка М.А. Булгакова одноименной поэмы Н.В. Гоголя) и многим другим<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 5–6.

<sup>26</sup> Кроме конкретных дискуссионных проблемных зон, возникали и, абсолютно насущные цели, которые требовали решения конкретных задач. Одной из таких целей стало создание учебника по истории советской драматургии.

<sup>27</sup> Во время обсуждения постановки «Мертвых душ» не было ни режиссера, ни актеров.

<sup>28</sup> Г.И. Павлюченко – сценарист, драматург, член секции кино Всероскомдрама

<sup>29</sup> ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 800. Л. 1–2.

\*\*\*

Публикуемые архивные материалы представляют собой машинописные стенограммы, сохранившиеся в архиве ОР ИМЛИ РАН в фонде Всероссийского общества композиторов и драматургов (Всероскомдрам), выявленные в ходе первичной обработки фонда с. н. с. ОР ИМЛИ РАН Н.В. Петровой. Первая из них – это стенограмма доклада Андрея Белого «Гоголь и “Мертвые души”» в постановке Художественного театра», прочитанного им 15 января 1933 г. Она представлена в двух экземплярах (Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 178. №. 1. Л. 27 л.; № 2. 21 л.). Первый из них первоначально датирован 26 января 1933 г., однако затем дата исправлена чернилами на 15 января. Второй датирован 26 января и носит следы трех типов правки (простым карандашом, черным и синим), принадлежащей разным лицам. Поскольку установить доподлинно, кто именно вносил правку во второй вариант стенограммы (далее МБ), едва ли возможно, а также учитывая обилие в нем ошибок и опечаток, в качестве основного текста выбран первый экземпляр стенограммы (далее МА). К стенограмме доклада Белого прилагался список выступавших, представляющий собой машинопись и выполненный в двух экземплярах, с подписью «Л. К.», сделанной чернилами:

## СПИСОК

выступавших на диспуте о постановке в Художественном театре спектакля  
«Мертвые души»  
1933 г. 15 января

- 1) Председатель – РОССОВСКИЙ, Михаил Андреевич.....лл. 1, 27
- 2) Белый, Андрей (БУГАЕВ, Борис Николаевич) – доклад.....лл. 1–27.

Вторая стенограмма – запись дискуссии по поводу доклада Белого, проходившей на совещании во Всероскомдраме 26 января 1933 г. (Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 178. №. 3. 43 л.). Она носит следы двух типов правки (простым карандашом и чернилами), выполненной неустановленными лицами.

До настоящего времени обе эти стенограммы не были опубликованы. Копия стенограммы доклада легла в основу статьи Андрея Белого «Непонятый Гоголь», вышедшей в газете «Советское искусство» в январе 1933 г. Стоит отметить, однако, что текст статьи существенно отличается от стенограммы.

Текст стенограмм печатается по правилам современной орфографии и пунктуации, но с сохранением, по возможности, стилистических особенностей обоих документов. Явные опечатки, а также орфографические ошибки исправляются без оговорок. Основной проблемой при подготовке материалов к публикации стали многочисленные пропуски в речи Белого и других выступавших.

Пропущенные стенографистами места обозначаются многоточием.

ДИСПУТ О ПОСТАНОВКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА  
«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

15. I. [19]33 г.

РОССОВСКИЙ. – Товарищи, без всяких предисловий переходим к докладу. Слово для доклада имеет т. Андрей Белый. (*Продолжительные аплодисменты.*)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. – Товарищи, после столь приятной встречи мне, собственно говоря, может быть следовало бы заранее, не разочаровывая надежд, свернуться и исчезнуть. Не думайте, что это каламбур. Я поднимаю принципиальный вопрос. Я не критик и не драматург. Когда в кои веки делаешься критиком, то это бывает тогда, когда виденное тебя берет, когда ты чувствуешь какую-то потребность, пусть по-мужицки, по-дурацки, не как спец высказаться. Между тем половина темы моей, ибо я все-таки не могу говорить о постановке «Мертвые души» Художественного театра, и по некоторым ниже высказанным мотивам придется главным образом сосредоточиться на Гоголе. Тем не менее, другая половина моего введения в беседе совершенно не вдохновительна и столь уныла, столь мало подает повод мне для оживленных дум, что я, когда товарищи драматурги предложили мне поделиться мыслями, об этой постановке, я хотел снырнуть, потому что делиться мне нечем было. Не мое задание разбирать, как театр им. Горького должен был бы ставить «Мертвые души», не мое задание, а задание режиссера – как выявить одно из мировых произведений литературы на сцене, которого смысл не в каламбуре же авансцен, в каламбуре, рассказанном Пушкиным Гоголю, в каламбуре, в эпоху Гоголя не оригинальном. И Булгаков подавал тему для «Мертвых душ». Гоголь в своих лучших произведениях в позднейший период не разрабатывал фабулы. Это обычный носологический<sup>30</sup> анекдот своего времени, но вся суть заключалась в том, чтобы какую бы то ни было тему, как бы она ни была ничтожна, и, может быть, чем она ничтожнее, тем больше Гоголь сосредотачивал свое внимание на ней, вся суть заключалась в том, чтобы каждую мелочь немаловажного сюжета прошиповать содержанием, настолько превышающим авансценную форму фабулы, что над небольшим каламбуром, не оригинальным в свое время, Гоголь работал для первого тома не менее 7-ми лет и в итоге мы имеем произведение, в котором ни одно слово, ни одна деталь не стоят зря.

В этом смысле Гоголь подал всякому постановщику такой гигантский материал по жесту, по костюму, по фону, ибо он был не только огромный писатель, он был огромный писатель-художник, имевший совершенно определенный взгляд на жизнь, сам учившийся живописи. Он был удивительно музыкальной натурой, ибо в его мелких указаниях, например, о версификации малороссийского стиха, мы видим в маленькой заметке стиховедческие тонкости. Гоголь был изумительным режиссером, ибо вся работа авторская над его сюжетом заключалась в удивительной инсценировке. Мне пришлось около года работать

<sup>30</sup> В МБ исправлено на гносологический.



над Гоголем, и думаю, что мне на основании фактического материала в моей книге о Гоголе удалось просто эмпирически, на основании материала всего показать, как Гоголь владел жестом и как Гоголь, для того чтобы понять первый период его творчества, как он великолепно играл как актер, переигриваясь в казака и выступая действующим лицом в таких, например, темах, как «Страшная месть», как он умел своим актерским писательским талантом втирать глаза, заставляя<sup>31</sup> думать, что данное произведение, как «Страшная месть», рисует какое-то страшное фантастическое произведение, в то время как под этой фантастикой скрывается<sup>32</sup> глубочайшая социальная идея о первобытном казакском коллективе.

Так что этот примитивный быт казакский оказывается таким невероятным гротеском, что делается жуть не от того, что на авансцене гуляет страшный колдун, а жутко от того, что иностранец, пришедший из Польши в Венгрию<sup>33</sup>, стоящий на высшей ступени жизни, уже вкусивший западной культуры, что этот человек так ужасно разыгрывается, как он показан в «Страшной мести». В этом смысле Гоголь-актер, Гоголь-режиссер, Гоголь-художник соединяется в «Мертвых душах» в одно, и все данные для постановки, все имплициты лежат в тексте...

...В этом смысле когда ставят на сцене произведения мировой значимости и тем более произведение, автором не подготовленное к сцене, т.е. без сценического текста, то или приводят собственные разговоры – грамотно читают автора, а не глядят в книгу и видят фигу, ибо такого материала по жесту, по описанию, какой дает Гоголь в «Мертвых душах», – где же, в каком произведении вы встретите.

Если в «Ревизоре» подан текст, то в нем нет ремарок... и очень трудно конкретизировать поданные автором указания. В этом смысле постановщики «Мертвых душ» обладали таким материалом, каким постановщики «Ревизора» не могли обладать. В этом смысле театр связан текстом Гоголя, но в другом отношении. Театр безгранично свободен, ибо помните негодование Москвы, когда некоторые смелые и удивительно беспомощные в целом ряде своих действий довели Мейерхольда к «Ревизору», вызвали взрыв бессмысленного негодования. Между тем как все добавочные краски Мейерхольда шли на то, чтобы показать «Ревизор» на фоне всего Гоголя. Я должен сказать, что после... скрупулезного<sup>34</sup> литературноведческого материала Гоголя (что если «Мертвые души» в смысле приемов литературного образа как-нибудь выступали в зрительных образах), то я видел «Мертвые души» сквозь «Ревизора» в постановке Мейерхольда и больше нигде. Но, с другой стороны, Мейерхольд, чтобы извлечь из Гоголя гоголин, чтобы напрячь силы, чтобы знать, как показать негодование, которое все уже изменяет. Гоголь отличается тем, что Пушкин придает форме и

<sup>31</sup> В МБ: заставлял.

<sup>32</sup> В МБ: открывается.

<sup>33</sup> В МБ исправлено на и Венгрии.

<sup>34</sup> В МБ: крупозного.

содержанию вид фарфоровой статуэтки, совершенно замкнутой и законченной, Гоголь – наоборот. Изучая материал Гоголя в образе (я сравнил бы его с ногтями организма, которые можно срезать, но, однако, пока они не срезаны, они все время растут на живом теле...). У меня десять ногтей и эти десять ногтей могут расти, пока<sup>35</sup> их не срезают... Гоголь постоянно менял вариант, возможно, дописывал новые, вслушиваясь в постановки и т.д. и т.д. В этом смысле искать зрителя для выявления того электрического потрясения, которое Гоголь на сцене давал, – он вызывал именно так, чтобы постановка давала электрическое потрясение. Мы видим, что Гоголь дает свою форму в виде обрыва, пауза, максимальный взрыв и как бы отменение. Это происходит в «Ревизоре»... Но Гоголь не знал, как дать этот образ, и, когда Мейерхольд давал в виде крещендо, когда это дано набатным колоколом, это производит впечатление. Замена одного эпизода другим – может, получилось некоторое отклонение от текста, но получилось именно то, к чему зывал Гоголь, – электрическое потрясение. Между тем как это именно вызывало негодование. Художественный театр был совершенно свободен в выборе текста, в композиции сцен, ибо такого академического текста не существовало, ибо именно такой художественный театр мог совершенно свободно распоряжаться композицией сцен, выводить лучших лиц, а он слепо прилепился к фабуле, начал показывать именно академическую сторону объезда помещиков, начинается случайный разговор в четырех стенах и неизвестно почему вырисовывается какая-то сцена, где играют в чехарду, не обрисована совершенно Коробочка как одна из центральных фигур, несмотря на то что вся подлинная, так сказать, саженная высота – в четырех стенах придушена, ибо подана академически. Весь фон, весь Гоголь, все лирические отступления даны в постановке «Мертвых душ» – без тока, без соли, а ведь вся сила, вся суть в этом. А лирические отступления автора, куда они девались. Мне скажут, что все сводится к постановке. Тогда не надо было бы налаживать такую постановку лишь только потому, что по традициям театра надо ставить трехкартинный каркас, – тогда не надо трогать это великое произведение.

Мне невольно приходится отметить, что ни одна из основных тем «Мертвых душ» не показана и [это] превращает их не в первое мировое литературное произведение. И вот ввиду этого – показан вообще не Гоголь. Между показом на сцене и произведением Николая Васильевича Гоголя нет ни одной пересекающейся плоскости. Просто это две совершенно разные вещи, которые совершенно не увязаны, это нелепый и глупо скомпонованный каламбур, как-то, но придется говорить, по-дурацки минует все существенное во второй части, минует все мучения, которые были пережиты за десять лет автором. Как изображена фигура генерал-губернатора, которая катастрофически входит в действие и говорит, что нам страшно. Потом рукопись обрывается. Но как не подать отрыв «Мертвых душ», идущий в адеквате с отрывом всей эпохи переписки, если<sup>36</sup>, так сказать, конец «Мертвых душ». Если Художественному театру понадоби-

<sup>35</sup> В МБ фраза, начиная с У меня, подчеркнута простым карандашом.

<sup>36</sup> В МБ: есть.

лось, чтобы свести концы с концами... если нужно Гоголя показать балаганно – зачем это было делать.

...зачем поручать этот текст и принимать этот текст в таком виде, в каком он показан на сцене. Вот в чем мы заинтересованы. Я не критик. Мне чрезвычайно тягостно выступать со своим суждением о нашем славном театре, имеющем огромные традиции, гигантские заслуги, но для меня было совершенно ясно и до постановки, что лучший театр им. Горького к Гоголю не подходит. Его репертуар – Чехов, Островский, Гауптман, и он дал единственные в своем роде шедевры. Я сам полжизни состоял в поклонниках этого театра, но когда подошел к «Мертвым душам» – вырывается горький крик. В прошлом году исполнилось столетие со времени появления первой книги Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Неужели это столетие должно было ознаменоваться издевательствами. После такого показа невольно хочется кинуться, чтобы реабилитировать Гоголя. Я постараюсь в двух словах познакомить с вытяжкой из очень моей скрупулезной работы, в которой я старался ничего не сочинять, а только давать естественно оформленный материал цитат, к нему подыскивать индукции временных гипотез, не кинуть философское заключение. Надо же иметь догадку, почему этот материал лег так и не иначе. Так вот я в двух словах в первой половине моего доклада пройду по некоторым основным положениям в связи с Гоголем и, исходя из этих положений, мне придется сказать несколько слов о нескольких деталях в постановке «Мертвых душ» в Художественном театре.

Прежде всего, вот это основное свойство творчества Гоголя, именно то, что в его произведениях нет пушкинской гармонии между формой и содержанием, а эта статическая гармония всегда является неким диалектическим процессом, где форма данного произведения является просто у<sup>37</sup> Гоголя его появлением на свет, а содержанием является процесс творчества. При этом Гоголь ни одного произведения не заканчивает до конца. Уже отработанное произведение какими-то нитями связано, как младенец с утробой матери или как ноготь с пальцем, и продолжает существовать в Гоголе. Отсюда этот переход из одного типа в другой, это удивительное соответствие между всем материалом образа и данными ресурсами идеологии Гоголя. В том-то и дело. Чтобы понять эту идеологию, следует лишь вскользь сказать, что Гоголь был, так сказать, двояко оторван от среды своего времени: во-первых, этот академический взгляд, что Гоголь – выразитель мелкого дворянства, все это очень хорошо и все мы хорошо знаем. Но должен сказать, что Гоголи не были типичными дворянами<sup>38</sup>, и дед Гоголя, и отец были чиновниками, отец был служащим в почтамте, и отец матери был чиновником, словом, Гоголь был, скорее, мещанин во дворянстве, я упрощаю здесь, в то время, когда этот дворянский слой, уже вымерший, выветренный, оседал [?]<sup>39</sup> в свое будущее, как в мелкобуржуазную стихию. Так что Гоголь

<sup>37</sup> Фраза после слова «процессом» вставлена в текст из МБ, в МА она отсутствует (случайно обрезана снизу, когда сшивались листы стенограммы?).

<sup>38</sup> В МБ: типичным дворянством.

<sup>39</sup> Последние два слова вставлены в текст из МБ (второе подчеркнуто простым карандашом), в МА не дописано: вы[...].

был мещанином во дворянстве, ставшим дворянином в мещанстве. Само мещанство, третье сословие, пережило такие расслоения, что, с одной стороны, в этой же стихии образовались как оторванцы от классов, те кадры, которые позднее слагали и нашу революционную интеллигенцию и до расслоения давали уже тот тип, который Гоголь мог видеть и на Западе – тип мирового мещанина, тип, который в России также был уже в наличии. Гоголь не имел в действительности своего класса, и поэтому его реализм не есть реализм – зарисовка чего-то, чему оно адекватно, у него это есть изыскания тех коллективов, тех слоев, куда бы он как оторванец и от рода, и от класса мог бы причислить себя, приплыть.

Я думаю, что вот это ощущение оторванности, протянутости<sup>40</sup>, постоянное мучительное искание действительности, которое лежит в основе внутреннего реализма как реализм-правда, искание, а не самодовлеющий натурализм, – это ощущается<sup>41</sup> и на всей стилистике Гоголя. Эта вытянутость, это мучительное желание уцепиться за какой-нибудь предмет, чтобы увидеть его в приятном виде, обуславливая<sup>42</sup>, что одна из черт этой разновидности Гоголя есть постоянная гиперболическая тенденция. Он все время нащупывает какую-то действительность, которую преувеличивает, и когда в ней разочаровывается – умалет, то он пытается описывать в тонах превосходной степени, то он кидается вперед и видит какой-то туман – утопию. Мы видим, что Гоголь – действительно гиперболист, и нечего на этом останавливаться. Но вот возьмем, любопытно, что сквозь все произведения Гоголя от первого до последнего, как две грани цепи, протягиваются два гиперболических кряжа, один со знаком плюс, другой со знаком минус. Один вытягивает всякий предмет и рассматривает и проверяет все, что есть на свете. Это особый ход Гоголя: у него все груши валились, все село хваталось за шапки, едали галушки, каких нет на свете...

...это стиль казачества, это стиль описания Украины. Возьмите эту преувеличенную переписку об украинском сословии<sup>43</sup>, и параллельно с этим идет другая гиперболическая линия, и по мере того, как гипербола дифирамбы все более и более превращается, переходит в гиперболу осмеяния, напр[имер], если кто-нибудь у него засмеялся... как будто бы два быка, стоящие рядом, если раздирает рот, то этот рот не меньше, по крайней мере, арсенала генерального штаба. С рисовкой лиц – есть острые изучения основных черт и потом попытка дать гиперболическую связь, превращающую форму... то редькой вверх, то редькой вниз... Вы увидите лицо Гоголя очень изученное, изученный лицевой очерк, который дан в штампе, прочеркнут, перечеркнут в типических чертах. Что это так, что я не преувеличиваю, стоит дать хотя бы несколько примеров. Ну вот: спал весь день от обеда до вечера, очки – с комиссарову бричку, штаны заняли собой половину двора, в карман можно положить целого быка и т.д. и т.д. – я мог бы без конца от первой фразы до конечной читать и читать этот стиль изображе-

<sup>40</sup> В МБ первоначально: и потянутости, затем исправлено.

<sup>41</sup> В МБ: ошупыв[а]ется.

<sup>42</sup> В МБ исправлено на обуславливает.

<sup>43</sup> В МБ: соловье; речь, по-видимому, идет об украинских казаках.

ний. Но как я сказал раньше, это преувеличение у Гоголя разделяется отчетливо и правильно, так что кряж гиперболический деформирует в первой творческой фазе... Во второй творческой фразе, где перемена гиперболического ландшафта, – я покажу хотя бы для примера, как в целом видоизменяется женский образ. Если взять женский образ первого периода Гоголя, то, так сказать, выдержка прекрасных дам этого ряда рассказов дает приблизительно такое проявление (*читает*)... светится сквозь стеклянную рубашку... бледна, как блеск месяца, ... шумит, как прибрежный тростник, просвечивает по краям... как рубин... и т.д. и т.д. И вот что остается во втором периоде, в последующих фазах, в этом многообразии. Гипербола гиперболическая переходит в гиперболу осмеяния. Я беру женский образ, очарование. Но кончается воспевание, и вот как, например, он дифирамбизирует... (*читает*)... посмотрите на эту скамеечку, на которую она ставит свою ножку... как нанизывается на эту ножку чулок... раздается невиданный амбра... (*смех*)... совершенный амбра... показываются в платьях прекрасные дамы, больше похожие на воздух, чем на платья, носятся в этих платьях, сотканых, как воздух... подняться на воздух так же легко, как легко поднять бокал шампанского... тут и невиданный чепец, и трен, который занимает половину церкви<sup>44</sup>, и мосье Поль<sup>45</sup> и т.д. и т.д. ... и вот так обсудив образы, легкая, как бы непроницаемая ирония все более углубляется... (*читает*) ... из кармана падают два арбуза... у нее обнаруживаются две таких мягких груди... Вот стиль подношения образов от первого периода ко второму. Я выбрал один образ, но по любому образу, по любому типу можно произвести такую неизменную эволюцию. Вот дама – если вы помните, в «Мертвых душах» описана – какие глаза, какое выражение, какое сердце, а что мы видели в постановке...

В Художественном театре этого нет. Где вы видели эту даму из бала «Мертвых душ»? В «Ревизоре» Мейерхольда. Там была показана дама в этом разрезе. И вот эту гиперболическую даму<sup>46</sup>, как и вообще нормально гиперболическое, так как весь Гоголь – сплошная нормальная гипербола, мы этого не<sup>47</sup> видим. Вот надо сказать об этой особенности гоголевского творчества, что все дано им в превосходной степени, для того чтобы понять<sup>48</sup> этот прием, вернее<sup>49</sup> два приема: дифирамбическая гипербола – первая стадия, вторая стадия – бред. Мы знаем этот Новинский проспект<sup>50</sup>, этот «Нос». Тут уже не одна внешняя сторона, тут уже гротеск перерастает все пределы смеха. «Дайте мне коней, чтоб умчаться с этого света». Гоголь в [18]36 году после постановки «Ревизора» ходил сам

<sup>44</sup> Имеется в виду фраза из гл. VIII т. I «Мертвых душ»: «Во время обедни у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопырило его на полцеркви...».

<sup>45</sup> Вероятно, имеется в виду мсье Ноль из «Портрета».

<sup>46</sup> В МБ первоначально в именительном падеже (эта гиперболическая дама), затем исправлено на винительный падеж.

<sup>47</sup> Последние два слова вставлены в текст по смыслу из МБ, в МА они отсутствуют: мы видим.

<sup>48</sup> В МБ далее вычеркнуто: как.

<sup>49</sup> Вставлено в текст по смыслу из МБ, в МА это слово отсутствует.

<sup>50</sup> Вероятно, речь идет о повести «Невский проспект».

в положении Попрыщина [так!]. Он хотел умчаться из этого города, которому нельзя верить ни в чем.

Так два основных приема стоят, когда он начинает писать «Мертвые души». Тут он применяет совершенно изумительный прием, которого вы не встретите описанным ни в одном из учебников. Гоголь в некоторых моментах, оставаясь реалистом таким, каких до него не было, употребляя этот реалистический прием там, где это нужно, т.е. он зарисовывает, я скажу не<sup>51</sup> с фотографической точностью, а почти с микроскопической точностью, и опять предмет получается не таким, каким мы его видим обыкновенно, а таким, как если бы мы его рассматривали через лупу. Но таких предметов всегда несколько, и эти предметы в «Мертвых душах» имеют отношение к центральному ходу действия. Таков Чичиков, таково все, что окружает Чичикова, таков ларчик из карельской<sup>52</sup> березы, таковы всякие мелочи фабулы.

Для того чтобы понять это, нужно, читая «Мертвые души», прошупывать каждую фразу и рассмотреть, почему он это увидел<sup>53</sup>. Так вот, если ларчик из карельской березы, какой же он, несмотря на этот реализм, берет прием для «Мертвых душ»? Основной прием для «Мертвых душ» – я называю его фигурой фикции. Он описывает то, что не лежит в фокусе его внимания, весь антураж, все так, как если бы положить два предела: положительной бесконечности и отрицательной бесконечности. Этот прием заключается в том, что, скажем, положительная величина –  $1 : 2 = \frac{1}{2}$ , на самом деле это не так. Гоголь берет так:  $1 : 0 =$  бесконечности, т.е. он берет прием неопределенного ограничения: не слишком толст, не слишком тонок, не светлый, не темный. Словом, из ряда этих определений получается впечатление, что становится понятно и ясно. А ведь эта фикция сделана для того, чтобы втереть вам очки и потом незаметно вложить какой-то штришок, нужный Гоголю, из которого он потом будет вытягивать свою фигуру. Таков Чичиков.

Как начинаются «Мертвые души». Я мог бы, если бы было время, показать в каждой главке, как из определенной фикции вылезает Чичиков. Для того чтобы долго не говорить об этом приеме, я прочту, как начинаются «Мертвые души». Я повторяю, что я ручаюсь всем своим опытом, что я мог бы этот семинарий провести в ряде лекций – из главки в главку.

Итак, как он начинает «Мертвые души». Я прочту те слова, которые подчеркивают этот прием Гоголя, и вам станет ясно, что, не зная этого приема Гоголя, совершенно нельзя подходить к постановке «Мертвых душ», ибо как же не знать основного приема гиперболизма, приема, который он так единственно применяет в «Мертвых душах».

Так ведется показ, и первое, что вы узнаете о человеке, человеке, о котором Гоголь говорит, что в его существовании есть нечто знаменательное, что он повергает в прах – потому что Чичиков повергает в прах человека... не-

<sup>51</sup> В МА далее забыто на машинке: прием там, где.

<sup>52</sup> В МБ корельской впечатано сверху над красной березы.

<sup>53</sup> В МБ далее зачеркнуто: и все [1 нрзб].

даром говорят, что у него лицо... это человек, которого будут выращивать... плечи с фигурой – это фикция. Почему Чичиков был так показан? Да потому, что он был выразителем того поколения, которое было преддверием эпохи начала капитализма. Весь полет этого растворившегося сверхисторического образа – также безродного, ибо Чичиков вышел не в мать, не в отца, а в прохожего молодца... это есть перевоплощение в пыль... Но если вы вспомните вторую часть «Мертвых душ» – когда Чичиков почти впервые появляется – какую идеологию выдвигает Костанжонгло, если бы напечатать слова Костанжонгло, можно было бы подумать, что Гоголь знаком с делом мирового капитализма, рассказывает, что, у кого много денег, может пережить... Лицо Константина Федоровича сияло как мак, раскраска лица – это говорит Гоголь... Гоголь считает его положительным типом – до такой степени менялась вся идеология Гоголя, тенденция воспитания в самом образе пережилась, появилась тенденция, которую включал Аксаков. Появилось то, что тенденция спроса натолкнулась на тенденцию заказа, который показывает, что спрос и социальный заказ – две вещи разные. Гоголь показывал заказ «вынь да положи»... Между тем как социальный спрос шел от совершенно других групп, шел навстречу спроса других групп, представителем которых был Белинский, и сделалась доступной художникам... Самый спрос двусочлен – ибо то заказ, а то – спрос. Гоголь дал самое понимание... я беру это в скобки, чтобы не отвлечься от основной темы. Чичиков не показан так, фиктивно. Я мог бы показать, как позднее из этой фикции Гоголь вырисовывает портрет Чичикова. Ведь ставя «Мертвые души», надо пользоваться самым близким делу портретом. Я взял все о Чичикове – лицо, жесты, поскольку есть портрет как главка... У меня нет времени отдалиться перечислениям. Но эта круглота Чичикова – постепенно вырисовываются округлые свойства – какие щеки, необычайные движения – Чичиков не просто подхалим, Чичиков будет спорить. Для чего же театру нужно было вывести его на сцену, заставить на протяжении сцены сгибаться в три погибели. Ведь это наслоение ф[...]<sup>54</sup> где очаровательные его свойства. Нарисовав букет этих очаровательных свойств, Гоголь вырисовывает четко образ Чичикова – ходит наискось садится так, что выявляет профиль носа...

Я советую написать «Испания», а видеть Китай... ведь это бредовище. Если идти крещендо... которое кончается...<sup>55</sup> прибежал какой-то англичанин в классических штанах... мы увидели, что приехал Макдональд Карлович... и вообще все добротно.

Товарищи, куда девались страдания Гоголя? Между первым периодом Гоголя и тем, что мы видели на сцене театра им. Горького, – нет ничего общего. Это не моя задача. Вторая часть моего доклада<sup>56</sup> не будет заключаться в критическом разборе, а деталях сюжета «Мертвые души», и об этих деталях в Художествен-

<sup>54</sup> Не дописано.

<sup>55</sup> В МБ в середине пропуска впечатано: а не.

<sup>56</sup> В МБ моего доклада впечатано сверху над часть не будет заключаться.

ном театре, т.е. вернее об отсутствии их – о том, что это основное чрезвычайно важно для сюжетного действия – эти детали не были совершенно поняты – их просто не было в постановке театра, а вместе с ними не было и «Мертвых душ», а просто был балаган.

*(Перерыв – 5 минут...)*

Товарищи, я начну с места в карьер, чтобы как-нибудь свести концы с концами. Я не просто прочел несколько слов, открывающих первых том «Мертвые души» – так как в них лежит один из основных приемов. Описание этого приема нарисовало Чичикова как довольно значительную для Гоголя фигуру. Недаром второй и предполагаемый третий том и определение Чичиковым провинции превратилось для Гоголя в идею фикс... С вопросом «Мертвые души» для Гоголя разрешался вопрос – быть или не быть в литературе. Флобер мог разрешить эту задачу... Этим описанием для Гоголя вопрос заострился с вопросом «Мертвых душ», потому что тут выразилось для него личное самоопределение и вся идеология была мобилизована. Но нет времени нарисовать по книгам Гоголя реалистический портрет Чичикова. Чичиков, будучи этой центральной фигурой, вместе с тем является как бы фокусом, действующим в противовес фигуре фикции, всем тем мелочам, которые входят в соприкосновение с ним, и понятен типичный прием Гоголя из этого маленького отрывка. Это контраст... Ничего не сказано о Чичикове. А почему-то выявлена деталь – разговор о колесе. Что это: спроста или неспроста? Вслед за колесом ларчик со штучными выкладками, шарф Сем[...] <sup>57</sup> характеристика правого и левого пристяжного, разговоры – доедет или не доедет в Казань или не в Казань... может быть, это удастся – или не удастся. Этот прямой – а то нет... Дело не в Казани тут, а в наказании. Это пресловутое колесо вырисовано Гоголем в связи с очень крупным происшествием, когда Коробочка накрывает с поличным... Это совсем не было показано в Художественном театре и поэтому придает «Мертвым душам» какую-то неясность. Символика... Где детали? – когда приказывают Селифану закладывать лошадей, а он говорит, что не доедет... Все «Мертвые души» построены на таких столбах... Возьмем чубар... <sup>58</sup> Разговоры... высказываются свойства относительно барина – экий ты Бонапарт – да ведь барин то голоштанник... и т.д.

*(РЕПЛИКА. – Мистически)*

Нет, не мистически и не реалистически. Мистика Гоголя заключается в умении читать детали через микроскоп. Деталь в художественном произведении никогда не бывает случайна. Вопрос в том, чтобы читатель действительно ощупал текст и поставил произведение сообразно с этими деталями. Это совершенно не случайно, а в плане организованной постановки великолепным режиссером Гоголем, когда Чичиков обнаружил впервые свое кривое свойство у Манилова. (До сих пор мы ничего не знаем о Чичикове.) Сейчас надвигается гроза. Тройка сбивается с дороги, темно, боковой ход лошади... при этом все время Чичиков едет боковым ходом и попадает, когда едет к Собакевичу, попа-

<sup>57</sup> Не дописано.

<sup>58</sup> В МБ далее забито на машинке: [2? нрзб] с лошадыю.



дает к Коробочке, едет к Коробочке, попадает к Ноздреву и т.д. На первом же перегоне от Манилова разражается гром. Бричка опрокидывается, у Чичикова перемазан бок в грязь. Тройка упирается в ворота. Наконец он входит в неизвестный покой. Появляется Коробочка, и первый испуг: «да у тебя, батюшка мой, весь бок в грязи». Вот этот боковой жест Чичикова, этот огляд вбок, из-под величия он подскокил козлом... то, как Гоголь великолепнейшим образом дает этот жест, разрисовывая в противоположность фасовому величию... далее он входит в комнату, и вся обстановка этой разваливающейся комнаты... первое, что ему показалось жутким – вдруг раздалось шипение, точно комната наполнилась змеями, и тогда великолепно, с изумительным реализмом описано тикание часов, появление кукушки. Кукушка появляется два раза, два раза она шипит, и всякий раз этот шип сопровождается очень неприятными разговорами с Чичиковым.

Коробочка его увидела разбойником. Весь каламбур на этом построен. Но, так сказать, внутренняя сущность червя, грызущего Чичикова, он начался у Коштанжогло. При большом радиусе разбой стал бы мировым разбоем. Она совершенно реально видела в нем разбойника.

Далее Чичиков ночует. На другое утро просыпается, открывает глаза, открывается дверь, и показывается какая-то старуха и спряталась. Он не узнал ее. Потом он соображает, что это хозяйка. Потом он открывает занавеску, перед ним садик и свинья, разрывающая хворост, чучело с чепцом хозяйки. Далее он вынимает один ящик, ларчик из карельской березы, и описано с чрезвычайной подробностью, с подчеркиванием первое отделение ящика, где находятся все туалетные принадлежности – мыло, мыльница, всякие парфюмерные принадлежности, соответствующие фасовому прикрытию Чичикова. Но ящик имел двойное дно. Под первым дном находились судебные акты, там же и потайной ящик с золотом, и в ту минуту, когда он открывает это второе дно, входит Коробочка и ловит его. Просто это или непросто? Непросто. Она сейчас же начинает выпрашивать у Чичикова бумагу. Бумага судебная... Чичиков не желает ее давать и наконец дает и от нее же получает адрес сына протопопши. Вспомните, что с сыном протопопши пришел и протопоп...

Стало бытъ, от Коробочки к прекрасной даме и пошла писать губерния. Откуда вся воронка слухов взметнулась? Коробочка взяла у Чичикова эту судебную бумагу, на которой, идейно говоря, и был настроен донос на Чичикова, не в буквальном смысле, а в том смысле, что все предприятие было на волоске. Какова роль Коробочки? Это очень страшная фигура для Чичикова. Она сейчас же пускается за ним в город.

«Пиковая дама» была написана в [18]34 году, но когда читаешь некоторые фразы, как «проклятая старуха», тема Германна и старухи проходит совершенно ясно, как тема Чичикова и Коробочки. Ведь Коробочка – рок Чичикова. Ведь от Коробочки он пускается в бегство. Ведь даже в некоторых фразах виден этот перепев. Далее. На балу, когда он показан во всем величии, когда Ноздрев сказал вслух о мертвых душах Чичикова, Чичикову это было очень неприятно.

Тут все и пошло, пошло, как кривое колесо. Все эти чрезвычайно неприятные переживания. А кругом дамы шушукуют, и наконец он удаляется со сцены. В довершение он играет в карты и видит, что его пиковый король бит. Кто знает тематику «Пиковой дамы», тот увидит, что здесь перефразировка темы «Пиковой дамы». Карта бита. Только там<sup>59</sup> в «Пиковой даме» Германн<sup>60</sup> громкогласно кричит «проклятая старуха», а здесь дама приятная во всех отношениях. Она интригует Чичикова. Ему неприятно. Он весь под перекрестным огнем дам, в глазах у которых не очень приятный огонь. Гоголевские приятные дамы во всех отношениях ехидны. (*Аплодисменты.*) Вот он сидит перед оплывающей свечкой... автор обрывает, делает паузу и начинает «в это время начинается въезд в город»<sup>61</sup>. Будочник вскрикнул... но экипаж повернул... проехав между церковью, останавливается у дома протопопши...<sup>62</sup> (*читает*)... вот одна из деталей, которая стоит у Гоголя.

Разве Коробочка зловеющая фигура... Генерал-губернатор, вышивающий по тюлю, вся сцена Коробочки использована так драматургически и так пунктуально разрисована Гоголем. Ведь эти образы надо уметь разработать. Что бы из этих образов сделал Мейерхольд? (*Аплодисменты*). Какие взрывания тематического творчества Гоголь дает? Товарищи, я мог бы без конца ощупывать те детали, из которых скроена фабула Гоголя. Ведь почему-то Гоголь восемь лет продумывал и вынашивал художественный каламбур. Было много времени, чтобы каждую сцену, каждый эпизод выписывать... Как же театр показывает – не зная текста. Он показывает, что Художественный театр, ставя Гоголя, вычеркнул все, установил собственные детали, чтобы, отдавая драгоценное время, показать старика, вышивающего по тюлю... Почему не показать крупную фигуру Копейкина, фигуру символизации каких-то явлений, социальная фигура, крупнейшая фигура. Генерал-губернатор, вышивающий по тюлю. Как он у Гоголя показан? С одной стороны, прекрасный человек, с другой – развратник...

Развратник плюс прекрасный человек – деленное на два... мы знаем выражение ни стар, ни молод – как Чичиков. Смотрим – появляется Чичиков... и в этой сцене ничего адекватного нет. Самое ужасное, что меня ушибло в театре. Я думал, что увижу какой-то сюжетный показ в скрупулезном чередовании весьма академических сцен. Мы видим Манилова... правда, артист Лихачев – очень почтенный артист, но что за образ он дал? ...Какой же это Плюшкин? Ведь это только присасывающийся и страшный по своей искаженности образ. Ведь это мракобес... Ведь это совершенно искаженный образ... У Гоголя есть это заострение тления и пыли... Но ведь Плюшкин как-то выше умом, ум колоссальный и гениален. Плюшкин – это Фра-диаволо, грабящий на дороге, ду-

<sup>59</sup> В МБ далее забыто на машинке: имеется.

<sup>60</sup> В МБ Германн [так!] впечатано сверху над забытым на машинке: король и он.

<sup>61</sup> У Гоголя данная фраза отсутствует, вероятно, речь идет о последнем абзаце гл. VIII т. I «Мертвых душ», где после слов «... в это время на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего героя» дается подробное описание въезда Коробочки в город N.

<sup>62</sup> В МБ: протоиерейши.

шой страшный – это сухой реликвий. Посмотрите сцену с Плюшкиным. Зачем эта сцена – бессмыслие, все, что можно себе представить. Так описать десять лет творческих томлений Гоголя над вторым томом, два сожжения, всю муку работы, чтобы факт заключения в тюрьму Чичикова так механически, так балаганно насадить? Ведь, если вы вспомните, как происходит, так сказать, падение Чичикова, как он направляет<sup>63</sup> свои похождения в отношении помещика. Возьмите случай, когда Костанжогло дает ему 10 тысяч рублей – говорит, вы великий человек. Гоголь раскрывает всевозможную сеть его нутра неслучайно, как он едет, с каким жаром описан фрак, как описан разговор этой важной птицы... и потом сразу падение. А сцена, когда губернатор, фигура, которая<sup>64</sup> выдвинута как оперная фигура, которая видит, что вся Россия гибнет – Гоголь вкладывает ту жаркую идеологию, которую он развивает в настоящий период...

Эта речь губернатора, который говорит, что ни в ком нет честности, сегодня честный, завтра станет бесчестным, не на кого положиться. Становится страшно за нашу страну. Здесь все недоумение. В конце концов, недоумение отчего? Оттого, что<sup>65</sup> новый непонятный тип пошел. Чичиков пошел. Помните конец первого тома, когда Чичиков едет и Гоголь рассуждает над ним, а кругом говорят, что Чичиков пошел. Да новый тип пошел. Чичиков представлен во всем этом величии. Я, если бы ставил этот конец, то... вспомните, как он пал в ноги губернатору и как он произносит речь, как этот Чичиков в своем фраке вцепился в губернатора, как он его ногой волочит, как он вытирает пол своим фраком. Ведь это предел возвышения и сразу предел падения. А тут что? Влетают шуты гороховые городовые. Это что ли социальная тенденция «Мертвых душ». Потом, бессмысленно пускает его в тюрьму, и выпускают его, неизвестно для чего он дает взятку, они делятся взяткой...<sup>66</sup>

Стало быть, конец совершенно не нужен, и если уже включать конец первого тома с концом второго тома, то только с персонажами второго тома. Ведь Художественный театр имел полный простор. Почему он в первом томе не ввел вместо трагического Плюшкина, который совершенно утомляет, ведь не для того же, чтобы ознакомить нас с Плюшкиным, к черту его, если он не удался, а вместо него, вместо совершенно ненужной сцены со стулом можно было бы ввести и Муразова, и Костанжогло. Я не знаю, как это сделать, но нужно спаивать<sup>67</sup> первый том со вторым. В этом отношении так же, как поступлено бессмысленно с текстом, так же поступлено с цветами, жестом и костюмами Гоголя. До такой степени любопытно, что, ощупывая произведение Гоголя первой, второй, третьей фазы, видишь все время совершенно отчетливо три слоя: почву, подпочву и подподпочву. Эти слои – звуковой, изобразительный и смысловой. При этом то, что сперва, в первой фазе, у Гоголя главным образом выступает

<sup>63</sup> В МБ направляет напечатано сверху над забытым на машинке: пускает [?].

<sup>64</sup> В МБ далее забыто на машинке: Гоголем.

<sup>65</sup> В МБ далее забыто на машинке: в конце концов.

<sup>66</sup> В МБ далее вычеркнуто предложение: Ведь по второй части [4? нрзб] Чичикову в том [?].

<sup>67</sup> В МБ первоначально: спевать, затем исправлено на спаивать.

релятивно музыкальный смысл, потом во второй фазе чрезвычайно развертывается изобразительность и, наконец, третья фаза. В «Мертвых душах» мучительно прорезываются эти тенденции. Но особенность гоголевского творчества такова, что тенденция звука и краски имманентны друг другу, так что красочность так относится к звуку... как этот последний к известному моменту в данном сюжете. Двадцать две главы моей книги заключаются в том, чтобы идти за Гоголем в связи с фазой его творчества, с его идеологическим состоянием. Ни у одного художника, как у Гоголя, краски так неслучайны. И в красочном отношении многое не так поставлено Художественным театром. Я, например, знаю роль краски глаз у Гоголя. Я неспроста вел статистику световых особенностей Гоголя. Какие краски он употребляет в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Страшной мести», в «Вий». Краски ясные, чистые, ядерные с резкими переборами. Если составить себе процентное отношение между этими красками и представить себе график, рисующий распределение красок при 100%, то в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» получится следующее (*показывает и объясняет график. Продолжительные аплодисменты*). Все красочное представление Гоголя из 14 основных цветов показано в их процентном взаимоотношении. Стало быть, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» господствует четырехцветка: красный, золотой, черный и синий. Так что и в этом отношении, если нужно ставить «Страшную месть», то совершенно ясно, в каких бы красках я ставил бы, так что эти четыре цвета давали бы... (*аплодисменты*), но изменяется идеология Гоголя. Гипербола дифирамбическая сменяется гиперболой осмеяния, постепенно изменена тематика слоговых ходов. Изменяется красочно спектакль. Красный и синий падают и сменяются неопределенными сложными цветами. В первом периоде если красный, то красный как кровь, как солнце, как жар, потом появляются сложные, муругие с рыжими пятнами. Словом, ясные цвета сменяются сложносоставными, и переменяются основные цвета. Падает красный, растет желтый. Вот четырехцветка «Мертвых душ».

Я должен сказать, что так же, как есть изменение тут цветов, так относится изменение друг к другу каких-то драматических явлений и жестов. Вот основные четыре цвета «Мертвых душ»: белый, черный, серый, желтый... это приблизительное сравнение. Тут доминирующий цвет белый и черный, т.е. красочность сравнивается светотенью...

Есть яркая колоритная раскраска, выявляется колоритная определенность, и вот этой колоритной определенностью и надо было и подать «Мертвые души» – отразить таким ярким рефлектором, как у Гоголя. Я уже не знаю, в какой мере это надо протащить, но уверен, что Мейерхольд эту же фигуру Чичикова изобразил бы иначе. Как описан вечер у губернатора... Совершенно не затронуты интересные места. Сам Гоголь описывает белый рафинад, по которому двигаются мухи. Вот театру и следовало бы показать этих самых мух... Ведь недаром Гоголь описывал бал... дается характеристика толстых и тонких... дается характеристика дам... Гоголь так разработал фигуры... рефрен и в такой степени развернул и сделал нечто подобное, как если бы трехструнную гитару раз-

вернули в клавиатуру рояля... У Гоголя есть места, где не только слова, а даже фразы повторяются. Напр[имер], Ив[ан] Ив[анович] сидел... Ив[ан] Ив[анович] поклонился и сел. Судья предлагает чаю... благодарствуйте, Ив[ан] Ив[анович] поклонился и сел... опять Ив[ан] Ив[анович] встает и предлагает чай... Ив[ан] Ив[анович] встал... опять судья предлагает чай. Если бы повторные фразы поставить, как они академически строились, то составится формула, где есть фраза – а-б-в-г. Мы имеем формулу – а х б, а х в, а х б минус... (*рефрен*).

Интересная вещь, чтобы при изучении особенностей образов приходилось прибегать к классическим формулам. Вот маленький кусочек Гоголя (*показывает*)... Только в таких графических изображениях можно показать чудо гоголевского построения фраз. Мало того, что такая кривая, – посмотрите, как построены эти фразы (*объясняет*)...

Повтор – основная фигура, как же не мобилизовать фигуры повтора на сцене. Мейерхольд грешит на сцене. Возможно, повтор он вводит в «Ревизоре» – пусть даже Гоголь не дает этого... но у него видно движение Хлестакова вперед, назад, фигуры отчеканены. У Гоголя гиперболистское раскрытие... Шпонька... сидит жена...<sup>68</sup>

...снял шляпу жены, пошел в лавочку, приказчик предлагает материал жене<sup>69</sup>. В «Портрете» сходящий с ума Чертков [так!], там много портретов, и все глаза портретов глядят на него. Комната увеличивается до бесконечности, и опять скажу: отчего производит впечатление размножение офицеров в местах у Городничего, почему это так хорошо в «Ревизоре» у Мейерхольда. Говорят: где это у Гоголя? Да именно у Гоголя. Как же городничиха мечтает о С[...] <sup>70</sup> У нее романтическая головка, воспитанная на альманахах, хотели стреляться, и оттуда выскакивают офицеры. Это инсценирована слоговая фигура Гоголя. Теперь, как же можно было представить бал у Гоголя? Изобразить на дальнем плане нечто белое и по нем муховидные движения, недифференцированные<sup>71</sup> группы толстых и группы тонких, поставьте карточный столик и возьмите опять краски Гоголя. Далее, мы узнаём на первых же днях, полицеймейстер нашел, что Чичиков такой-то человек, прокурор – что Чичиков такой-то человек. Покажите это. Если бы я с моими убогими постановочными средствами попытался показать Гоголя. Я бы все это принял во внимание и тогда бы совершенно были не нужны эти тяжелые грубые фальшивые цвета. Это обилие красных, розовых, сиреневых тонов. Их нет у Гоголя. Все это может быть верно в Николаевскую эпоху, но они совершенно неверны у Гоголя. Потом, совершенно не надо показывать по-

<sup>68</sup> В МБ далее дублируется Л. 17 (со слов Я должен сказать по слова сидит жена).

<sup>69</sup> Вероятно, речь идет о сне, описываемом в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «На стуле сидит жена. [...] Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена. [...] То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя; что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. “Какой прикажете материи?” говорит купец. “Вы возьмите жены, это самая модная материя! очень добротная! из нее все теперь шьют себе сюртуки”».

<sup>70</sup> Не дописано, вероятно, речь идет о Санкт-Петербурге.

<sup>71</sup> В МБ первоначально: диф[ф]еринцированные, сверху впечатано не.

мещичью усадьбу и представление Гоголя о ней. Надо знать, что Гоголь в эпоху писания «Мертвых душ» ни разу не был в помещичьей усадьбе, он потом был. Это мы знаем. Специалисты по Гоголю исследовали все, и оказалось, что к моменту написания «Мертвых душ» Гоголь видел все это из брички. Он только десять дней задержался в Курске в номере и никуда не выходил и [провел] день в Подольске. Ни в какой усадьбе он не был. Поэтому нечего в поисках за Гоголем восстанавливать быт и эпоху в целом.

У меня было впечатление, когда я смотрел эту постановку в Художественном театре, некоего тяжелого и ненужного великолепия, каждый раз безвкусного и фальшивого, ибо подана эпоха, но музыкально сфальшивлена сцена. Например, обои у Манилова: почему они сиреневого цвета? Сиреневого у Гоголя нет. Манилов есть сахар плюс зола, деленное на два. А что же было показано? Какой-то дамский кабинет. Надо было дать прозеленность<sup>72</sup>. Тут вся усадьба Манилова, чубуки, все сложно, как какой-то дамский будуарик, и во всем так... Это как если бы для реалиста, потрясающего реалиста, мы стали бы отыскивать то, что, например, картина написаны на двух плоскостях, или если бы для Джоконды заказали столяру из резного дерева балдахин, или сковать<sup>73</sup> в трехмерные раки, в которые была скована<sup>74</sup> икона... Итак, заклепали в эти великолепные ризы. Это натуралистический каркас, в котором вся динамика утрачена. И, наконец, я не постановщик, я не знаю, как ставить произведение, в котором вся усадьба подана, как... тройка под звук колокольчиков, под аккомпанемент унылой русской<sup>75</sup> песни и глазами унывающего и жуткого глядящего на Россию Гоголя. Здесь показан первый кабинет, второй кабинет, третий кабинет. Да ведь это не «Мертвые души». Я бы дал динамику. Это Ибсена можно ставить так, что в кабинете сидят герои на кресле и медленно рассуждают. Гоголя так не ставят. Гоголь весь должен быть поставлен на фоне авторских лирических рассуждений. Надо ставить так, что или дать автору всю атмосферу постановок, или отчего бы не сделать так: отчего бы автора не ввести на сцену? Как это могло бы быть интересно? Ведь, в сущности говоря, рассматривая все произведения Гоголя от первого до последнего, мы видим, что сперва автор<sup>76</sup> присутствует в своих произведениях как загримированный герой, который в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» ловко подказначивает и ведет свою линию так, что в конце концов получается этакое компрометирование казацкого уклада. Автор все время воспевает Украину, загримированный казаком, потом все больше и больше разоблачается...

В постановке Художественного театра Гоголь становится беспомощным – Чичиков не стал Чичиковым. Театр не остановился на том, что думал Никол[ай] Вас[ильевич]. Как же не вместить Гоголя. Если в «Ревизоре» представлен

<sup>72</sup> В МБ: прозеленность.

<sup>73</sup> В МБ: оковать.

<sup>74</sup> В МБ: окована.

<sup>75</sup> В МБ унылой впечатано сверху над русской.

<sup>76</sup> В МБ сперва впечатано сверху над что автор.

К[...]»<sup>77</sup>, ведь представил Андреев «Некто в Сером» – деталь, где стояла эта дылда со свечей... Это важно. Вдруг сцена замирает в музыкальной паузе, и тут Н[иколай] В[асильевич] может как-то высунуться. Какой бы был интересный спектакль, если бы был дан контрапункт – с другой стороны, да? Было бы необходимо не то, что Гоголь видит, а как видит.

Начну с того, с чего начал. Материал, который надо было ощупать. Ведь то, что я рассказывал, не моя выдумка. Как же не использовать Коробочку. А как ругают рецензии Коробочку. Ни прока, ни толка от этой постановки. Весь сюжет, тема исчезла... Точно также в жестах – во всем. О постановке можно было бы много говорить, но это не тема доклада – тут должна быть лекция. Мне чрезвычайно трудно говорить о постановке Худ[ожественного] театра, потому что мне [не] по пути, не по дороге с театром, мне нечего там делать – меня все время вытягивают за уши, чтобы говорить об этом – о художественном театре – я все же сворачиваю на Гоголя, поскольку многие годы провожу исключительно над Гоголем.

Но эта постановка живет в моей душе как нечто досадное и заменяющее, невольно стоишь и задумываешься: неужели столетняя память еще стояла живого, если подходить к нему без шор, а по-новому, содрать с него ризы и постараться разглядеть... Вместо столетнего юбилея поставили нечто такое, после чего нужно со всем жаром кричать о постановке Академического классического театра и о том, что впредь надо идти в сравнении с<sup>78</sup> произведениями гоголевского каламбура... с другими произведениями и постараться вывести основные методы постановки. Если ставить нашего классика, то ставить не в поругании, а с любовью, а всякая любовь вызывает изучение и сравнение. Сравнения получено не было.

Я кончаю не критикой, а беспощадным недоумением – я действительно пережил постановку Художественного театра как некоторую пощечину Н[иколаю] В[асильевичу] Гоголю (*бурные аплодисменты*).

РОССОВСКИЙ. – Товарищи, сегодняшний доклад<sup>79</sup> Б[ориса] Ник[олаевича] требует какого-то обсуждения. Но совершенно понятно, что после такого доклада трудно выступать в прениях, поэтому мы переносим их на 19/1. Кто захочет выступить в прениях – прошу записываться. А сейчас докладчика и будущих докладчиков прошу наверх.

<sup>77</sup> Не дописано.

<sup>78</sup> В МБ далее забито на машинке: другими.

<sup>79</sup> В МБ далее: тов[арища].

ПРЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ О ПОСТАНОВКЕ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ)

26/I-1933 г.

РОССОВСКИЙ. – Слово предоставляется тов. Паушкину.

ПАУШКИН. – Я не думал, что мне придется говорить первым, но раз так уж вышло – я возьму себе слово.

Я считаю нужным говорить по докладу Андрея Белого потому, что он ставит ряд больших, глубоких, принципиальных вопросов, вопросов, которые у нас ставятся сейчас в связи с постановкой классиков и с проблемой сценического<sup>80</sup> раскрытия классиков. Вот с этой точки зрения, я хочу касаться этой точки зрения, потому что всех тех частей доклада, которые касаются характеристики творчества Гоголя как художника, его приемов я касаться не буду. Вот с этой точки зрения принципов установки раскрытия содержания классиков, я хочу сказать несколько слов.

Когда мы ставим в данный момент задачу нашей критике, мы говорим, что эта критика должна отвечать на два вопроса: с одной стороны, эта критика рассчитана на миллионы массового зрителя и должна давать ему художественно-идеологическое воспитание, раскрытие и понимание классика; с другой стороны, эта критика должна помогать театру на путях его перестройки, на конкретном материале, давая конкретное определение, указание. Вот, если с этих точек зрения, как будто бы никем не оспариваемых, подойти к тому, что здесь говорил тов. Андрей Белый, то является принципиальным, очень крупным, серьезным и важным вопросом, особенно важным, потому что выступление Андрея Белого поднимает целый ряд принципиальных вопросов у режиссеров по вопросу об установках и трактовке классиков. Очень важно ответить на следующий вопрос: с точки зрения вот этих установок, то, что тут давал постановочно Андрей Белый, есть ли здесь классово-прогрессивные элементы, элементы, ведущие наш театр, нашу критику вперед, или независимо от объективных и личных желаний, автора тут есть классово-реакционные элементы, ведущие в постановке и трактовке классика нас назад. Вот основной, принципиальный, самый крупный вопрос.

Я возьму на себя смелость доказать, что, с точки зрения такой установки, те основные положения, которые выставлены Белым, они, с точки зрения классово-их квалификации, – типично мелкобуржуазной установки, с точки зрения их социальных последствий. Если последовательно по ним идти, они могут привести к социально-реакционным, отрицательным элементам. В этих установках, в отдельных замечаниях есть очень много элементов формально-эстетического порядка. Вот эти три элемента: элемент мелкобуржуазный, с точки зрения классово-их квалификации установок; элементы социально-реакционные

<sup>80</sup> В оригинале первоначально: социалистического, вычеркнуто и сверху написано: сценического.



и, наконец, формально-эстетические. Эти элементы составляли основные установки доклада. За недостатком времени я беру две-три иллюстрации. Вот основной принцип установок. Я слышал доклад, вчитывался в то, что было напечатано по этому докладу и беру иллюстрацию постановки «Мертвые души» как пример этих положений, что основная задача, которую надо было поставить в Художественном театре, трактуя «Мертвые души» – это сценическое раскрытие Гоголя, причем это сценическое раскрытие Гоголя может быть проведено через использование лирических отступлений из первой части через трактовку, использование ряда образов второй части и переписку с друзьями. Вот установки, которые не новы, поскольку мы знаем, что режиссеры целого ряда крупных театров, с точки зрения театральной культуры, хотя бы такие, как Мейерхольд и Комиссаржевский, ставили эти установки как первую заповедь раскрытия классиков. Комиссаржевский так и говорил, что задача раскрытия классика заключается в том, чтобы выявить индивидуальность классика через индивидуальность режиссера. Если мы возьмем эту установку, беря материал, рекомендованный здесь, – к чему мы придем, если мы даем такой рецепт Художественному театру. Что представляет собой постановка «Мертвые души»? Андрей Белый говорил, что в «Мертвых душах» есть два элемента: агрессивный и прогрессивный, социально-революционный элемент, т.е. социальный фон, который передовая интеллигенция того времени видела, и субъективно-реакционный элемент. Эти лирические отступления, раз они будут продолжаться, могут привести к печальным результатам, которые как раз и заключались во второй части «Мертвых душ». Теперь. Если вы возьмете Гоголя, вы увидите это лирическое отступление в первой части «Мертвых душ», идущее по линии морально-политической. Если взять вторую часть, образ Костанжогло, которого Белый трактовал как предшественника американских и английских миллионеров, то вы придете объективно к реакционному выявлению личности Гоголя, который был колоссален, гениален как художник, но с точки зрения социальной, был очень ограниченным, слабым, типичным представителем правого славянофильского крыла. Если вы возьмете образ Костанжогло для раскрытия его на сцене, что он из себя представляет? Его философия не философия предшественника капиталистов. В нем таятся элементы, которые развивал Толстой, – сознание того, что здоровый труд – это только земледельческий и т.д.

Я считаю, что самая установка, я не беру такие элементы, как колесо, ларчик, как сценический, режиссерский прием, это элементы формально-эстетического порядка, которые могут придать спектаклю большую красочность, но которые не способствуют выявлению основного социального замысла, в силу чего в конце концов получается спектакль такой же красочный, как «Ревизор» Мейерхольда, но убиваются социальные элементы, которые есть в «Ревизоре» у Мейерхольда. Такой путь критики, такой прогноз для постановки, который был у Белого, – есть прогноз социально-реакционный, который ведет к формально-эстетическим элементам, прогноз, который по существу носит не характер

социального раскрытия автора, а характер его индивидуальный, ограниченный, а по существу содержания – реакционного порядка.

Я думаю, что надо поставить другую точку зрения, которая не была в трактовке «Мертвых душ» Художественного театра. Если мы берем такого классика, как Гоголь, который в потенции включает очень много социальных элементов, конечно, они не тянутся в таких местах, как капитан Копейкин, было бы наивно в капитане Копейкине обрисовать аграрное движение [18]30-х годов. (*Шум...*)

Социальные волнения в [18]30-х годах, в эпоху Гоголя были, но мы знаем, что к этим социальным волнениям интеллигенция [18]30-х годов, представляющая из себя различные классовые прослойки, относилась иначе. И в том числе, с позволения сказать, Гоголь. Если вы прочтете вторую часть «Мертвых душ» или переписку с друзьями, Вы узнаете, что он относился к ним как реакционер. Он полагал, что в этом социальном строе помещик есть благородный хозяин по отношению к черномазому крестьянину, который должен ему подчиняться. Такое мракобесие было.

А. БЕЛЫЙ. – Это можно доказать, какое было мракобесие. Вы читаете книгу, а видите фигу.

ПАУШКИН. – Это аргумент очень красочный, но несерьезный. Прочтите Переписку с друзьями и там Вы увидите. Каждый из нас читает с точки зрения различных методических установок и видит разное. Поэтому я считаю, что Ваш аргумент несерьезен и недостоин Вашей эрудиции.

А. БЕЛЫЙ. – У меня нет никакой эрудиции.

ПАУШКИН. – Эрудиция у Вас, конечно, громадна. Я считаю, что проблема и установка, которая может быть указана Художественному театру, заключается не в этом раскрытии Гоголя, а совершенно в иной трактовке Гоголя. Эта смелая трактовка должна заключаться в том, что мы должны использовать тот социальный материал, который в потенции скрывается в Гоголе, по возможности аннулировать, сгладить все реакционные элементы, которые убивают громадную значимость вещи. Мы не должны делать так, как делал Художественный театр, а мы должны, если мы ставим такого писателя, идти на больший социальный эксперимент, на смелое отбрасывание всего того, что реакционно, например, лирические места и вступления Гоголя как ведущего автора, а дать более социально плотное, может быть, с добавочным элементом, на котором эти фигуры Гоголем в значительной степени обрисованы с моральной, дидактической и психологической точки зрения, получать большую силу, насыщенность спектакля, который действительно нашему массовому зрителю может дать ценное, нужное сценическое воплощение и трактовку.

ЛЕВИДОВ. – Товарищи, атмосфера в этом зале имеет тенденцию стать очень горячей, как я вижу. Я не против этого. Товарищи, за последний месяц мы имели две постановки поэмы Гоголя «Мертвые души». Одна постановка – во МХАТе, другая постановка была в этом зале. Автором одной постановки являлся Сахновский и Булгаков, автором второй постановки – Мейерхольд и Белый. Я считаю, что постановка Белого несравненно интереснее хотя бы по одному

тому, что она страшно спорная, что она очень парадоксальна и очень ошибочна. О постановке МХАТа нельзя сказать, что она ошибочна, ибо разве пустое место бывает ошибочным? С МХАТом нельзя спорить, можно только пойти за похоронными дрогами, в которых МХАТ вез Гоголя в небытие. Но вот с постановкой Белого спорить можно и спорить нужно. Постановка Белого – это довольно интересная вещь. Из чего она состояла, товарищи? Я проделал маленький опыт с Белым, приблизительно такой же, как Белый проделал с Гоголем. И постарался проанализировать эту постановку со всех сторон. Вот вы видите, в прошлом номере газеты «Советское искусство» есть статья «Непонятый Гоголь» А. Белого, являющаяся тем его докладом, который мы слышали [в] прошлый раз, не полная стенограмма доклада, но, во всяком случае, все существенное, что в этом докладе было. Если взять эту самую статью или стенограмму и прочесть ее вслух, она займет приблизительно полчаса. Борис Николаевич свой доклад держал в продолжение двух с половиной часов. Не хватает двух часов. Между тем здесь есть абсолютно все важное, что было в докладе Белого. Что же было еще эти два часа? Была постановка, было то, что в докладе на бумаге выразить нельзя, была мимика, были лирические выступления, была модуляция голоса, были песни, была режиссерская работа и наигрыш. Товарищи, можно полагать и можно считать, что, если откинуть всю эту режиссерскую работу, модуляцию, и остается все-таки от доклада то, что нужно прочесть в течение полчаса, то это значит, что доклад очень интересен, это значит, что постановка возбуждает очень много споров. В постановке МХАТа этого не было, ибо, если от постановки МХАТа откинуть весь наигрыш, модуляцию, то там останется серьезного разговора не больше, чем на 10 минут. В докладе Белого очистилось полчаса. Честь и слава тов. Белому.

ВИШНЕВСКИЙ. – А у вас сколько очистится?

ЛЕВИДОВ. – Я напрашивался на эту реплику, Вы ее дали. Что же существенного в докладе Белого? Его ошибка состояла в том, что он конкурировал со МХАТом, что он хотел ставить «Мертвые души», что он не пришел к единственно нужному, единственно возможному, единственно правильному, заключению, что когда МХАТ предпринял эту свою работу, то уже сразу было видно, что из этого ничего не может выйти. Не потому, что МХАТ не талантливый театр, он лучший театр в мире по талантливости и т.д. и т.д., но из этого ничего не могло выйти по той простой основной причине, что нельзя «Мертвые души» инсценировать, нельзя «Мертвые души» ставить на сцене. Это приблизительно то же самое, как если бы Вы хотели передать Джоконду<sup>81</sup> по радио. Теоретически это можно, со станции говорят: вот картина, она столько-то метров в длину, столько-то в ширину, написана такими-то красками, изображает женщину, которая улыбается, но ведь это же ничего не говорит. То же самое было в спектакле. Об этом даже говорить не приходится театральной публике. Вообще, всякая инсценировка – есть гибрид, улюдок, о котором не стоит говорить.

<sup>81</sup> В оригинале: Джиаконду.

...Об этом Белый не говорил потому, что ему казалось, что это можно сделать, и он рассказал, как можно сделать. МХАТ плохо прочитал. Почему? Неужели это так трудно? При всем моем уважении к Андрею Белому, то, что он говорил о Гоголе, не так чтобы уж очень ново. Ведь об этом более или менее писалось, более или менее всем известно. Правда, Белый дал особый индивидуальный блеск, но так или иначе это было известно и МХАТу, стало быть, теоретически он не<sup>82</sup> мог бы открыть ничего нового<sup>83</sup>, потому что открывать было нечего. Да, этого на сцене дать нельзя.

Несколько слов о МХАТе вообще. Я здесь выступаю в защиту МХАТа. Белый говорит, что Художественный театр испортил постановку потому, что был связан с системой Станиславского, метод подачи материала, приемы и т.д. Но не в этом дело. Эта так называемая система МХАТа никакой роли не играет. Что такое система Станиславского? Этого никто не знает. Хотя об этом очень много говорят. Есть афоризм: «Ищи в злом<sup>84</sup> доброе и в добром злое». Что такое афоризм?<sup>85</sup> Афоризм – это острый угол, и нельзя от острого угла требовать качеств квадрата. Этим хотели поставить фундамент на здание. Этот афоризм неплохой, но на этом афоризме строить систему Станиславского и, исходя из этого, говорить о том, что эта система была осуществлена в постановке «Мертвые души», – этого абсолютно нет. Систему Станиславского как таковую трудно было найти в этом спектакле, я думаю, что эта система, равно как и всякая прочая система<sup>86</sup> театральной игры, никогда не может быть взята в рамки, но может быть скована в форму, теорию. Пытались это сделать. Дидро писал об этом неплохо. И все-таки за все время развития актерского искусства мы знаем систему игры актера, но мы не знаем систему актерской игры, потому что если вынести за скобки все, что есть у всех актеров, то – ничего. Есть нечто индивидуальное у каждого актера, что нельзя ввести в систему. Я знал одного режиссера, который мог творить, только когда перед ним были орхидеи, но нельзя говорить о системе орхидей. Я знал другого режиссера, который чинит карандаш, когда он творит, но это опять-таки не система. Если разобрать систему Станиславского, то, за исключением ряда эмпирических наблюдений, никакой системы не будет. Поэтому я говорю, что напрасно было бы искать в постановке МХАТа, как и во всех других постановках, это замечательное заблуждение, что у МХАТа была система, никогда этого не было. Тем более нельзя<sup>87</sup> говорить о «Мертвых душах» как о спектакле мхатовской системы. Этот спектакль мог идти в любом театре. Его ставил не МХАТ, а Москвин, Леонидов, Сахновский и актеры. Что же ставил МХАТ, Гоголя, и что есть Гоголь? И вот тут мы слышали от Бе-

<sup>82</sup> В оригинале не впечатано сверху над он мог.

<sup>83</sup> В оригинале слова ничего нового впечатаны над строкой и под ними сделан простым карандашом знак вставки (галочка).

<sup>84</sup> В оригинале первоначально: взлом, исправлено простым карандашом (вертикальной чертой).

<sup>85</sup> В оригинале предложение заканчивается точкой.

<sup>86</sup> В оригинале далее забито на машинке: той или.

<sup>87</sup> В оригинале далее забито на машинке: это.

лого очень много интересных вещей.<sup>88</sup> Вообще, было две постановки – постановка МХАТа и Белого. Перехожу к постановке Белого. Как вам сказать? При всем моем уважении к Белому, при всем том удовольствии, с которым я слушал его доклад, я считаю, что этот доклад был<sup>89</sup> порочен. И вот в чем. Белый обвинял МХАТ в неуважении к Гоголю, а я обвиняю Белого в неуважении к Гоголю, которое явилось следствием слишком большого уважения. Бывает недостаток в избытке добродетели. У Белого это заключается в том, что он слишком уважает Гоголя и не хочет подойти к Гоголю критически. В течение 2½ часов Белый не указал специфики Гоголя, которую можно было бы указать, если подойти критически. Белый отдален от Гоголя 80-ю годами, и он имеет право подойти к великому человеку прошлого как человек настоящего, немного со скепсисом, немного с юмором. У Белого было много восторга, но не было мудрости, ни грана скепсиса, ни грана юмора, и поэтому очень мало мудрости. Разве о Гоголе шла речь? Речь шла о небожителе, о писателе, подобно которому не было в мире и не будет. Говорить о писателе столько времени и не сказать ничего, а что же было плохого в этом писателе. Это значит ничего не сказать. Дальше. Я попытаюсь, это будет, может быть, встречено в штыки, но я попытаюсь сказать, что мне не нравится в Гоголе, почему я его считаю во многом очень гениальным и во многом очень плохим писателем. Самый метод постановки Белого. Ему здесь бросили слово – мистика. Это нелепое обвинение, но есть мистика, которая происходит от английского слова «мистейк» [«mistake»], что означает<sup>90</sup> [ошибка]. Тогда получается совершенно правильно: у него было столько словесной мистики, столько эквилибристики, что стало неумоготу. Говорить о том, что Казань – это наказание, что чубары имеют ведущее значение, что колесо<sup>91</sup>... почему-то в самом начале колесо не дойдет до Казани... можно было проще сказать. Я читал в одной книжке, что «роман»<sup>92</sup>, если читать наоборот, получится «амор», тут что-то есть, писал об этом очень талантливый человек Мережковский. Тут что-то есть. По-русски это значит яма, по-японски – гора. Может быть, он сказал это в порядке режиссерского эффекта – тогда другое дело. Но вот это самое «наказание», чубары, попал или не попал, – это типичное свойство гиперболы...

Тов. Белый говорил так: Чичиков никогда не попадает. Ехал к Ноздреву, попал к Коробочке. И перечислил эти случаи. С книгой в руках мы увидим, если нанес он 6 визитов, то три раза попал, а три раза не попал. Тов. Белый говорит торжествующе: «Вот видите, три раза попал». Я тоже могу сказать: «Вот видите, три раза попал». Это есть эквилибристика. Конечно, не это важно. Об этом я буду говорить потом, когда я буду анализировать ту точку зрения, что у Гоголя все неспроста. По-моему, у Гоголя, все спроста. Если мы откинем эту мистику

<sup>88</sup> В оригинале после точки забито на машинке: Я перехожу к постановке Белого.

<sup>89</sup> В оригинале далее забито на машинке: порван [?].

<sup>90</sup> В оригинале слова что означает впечатаны сверху над мистейк и за ними следует знак пропуска.

<sup>91</sup> В оригинале перед многоточием забито на машинке: почему тов[арищи ?].

<sup>92</sup> В оригинале: Роман (при этом последняя буква в слове перечеркнута кривой чертой).

и эквилибристику, если мы откинем соображение, что Гоголь, прочтя «Пиковую даму», вспомнил о ней, когда писал Коробочку, что привело к тому, что он мог написать именно такую Коробочку, но одно то, что Гоголь относился ревниво к своему творчеству и не любил Пушкина как раз за «Пиковую даму», говорит за то, что он не мог этого сделать. Я знаю, это немного фрейдистский подход, но в этом подходе есть очень важный момент.

А. БЕЛЫЙ. – У Пушкина в «Пиковой даме» у Германна профиль Наполеона.

ЛЕВИДОВ. – Хорошо, поговорим о Наполеоне. Но я считаю, что если можно считать, что Коробочка написана с «Пиковой дамы», то не в этих соображениях дело. Когда Борис Николаевич подходит к Гоголю с точки зрения настоящего анализа, блестящий образец которого он показал в своем докладе, то о чем он очень много говорит? В чем он видит специфику Гоголя, ибо дать анализ писателя – это значит найти специфику этого писателя. Он говорил о повторах. Мы все знаем, что такое повторы. А почему бы не взять эти повторы у Диккенса? Знаете ли Вы, например, что система диккенсовских повторов очень близка к гоголевским повторам? Значит, не в этом специфика Гоголя, ибо, поскольку это общее у обоих писателей, специфику надо искать в чем-то другом. И вот эти повторы. В этом смысле совершенно неубедительны в постановке Белого. С книгой в руках я могу показать параллелизм в повторах Диккенса и Гоголя. Повторы почти всегда при жанре сатирическом являются необходимыми ингредиентами<sup>93</sup>. Посмотрим, что было кроме повторов и кроме этих красок, которые на самом деле – замечательный момент у Белого. Был социологический анализ. Насчет социологического анализа у Белого – не хочется говорить много, чтобы не говорить резко, потому что все-таки видеть в Копейкине эсера можно, но не нужно. Не нужно искать эти самые крестьянские волнения. Были там крестьянские волнения, но Паушкин, при всей внешней серости того, что он сказал, совершенно правильно сказал, что сознательно Гоголь никак не мог вводить в качестве социального фона эти самые крестьянские восстания, но если вводил – как фон не социальный, а чисто литературный прием. Чтобы показать полное освещение всего и всех, для него эти самые крестьянские восстания играли такую же роль, как Макдональд Карлович, не больше и не меньше. И делать из этого вывод, что здесь Гоголь явился как бы судьей и показал, что крестьяне восстают из-за мертвых душ, делать такой анализ, так этого не делал даже Шелитков<sup>94</sup>, в [18]90-х годах был такой вульгарный марксист, и если бы был такой анализ, то Белый обрушился бы на него со всей своей эрудицией, со всем своим сарказмом. Конечно, брать мелкопоместное дворянство – этого мало, но это не значит, что надо идти по линии наименьшего сопротивления и брать эти крестьянские восстания. Очень трудная задача – дать социологический анализ Гоголя, но нельзя же брать за первую попавшуюся соломинку. В чем же специфика Гоголя? Белый говорит, что у Гоголя два горных кряжа: один идет со знаком минус, другой идет со знаком плюс. Но неправ-

<sup>93</sup> В оригинале: гридиентами.

<sup>94</sup> Возможно, имеется в виду Н.В. Шелгунов.

да и это, ибо нет двух кряжей, потому что есть только кряж со знаком минус, потому что если вы проследите формы этих кряжей, то вы увидите, насколько это художественно бездарно. Все время, когда Гоголь хочет давать гиперболу со знаком плюса, это выходит ужасно мертво, сколочено из слов. Белый восхищался тем, что Гоголь называл галушки, о которых нельзя написать. Это говорит о том, что у Гоголя не хватило для этого слов, он не мог этого сделать. Но Гоголь иногда хотел и по-настоящему дать гиперболу со знаком плюса, и мы имеем единственное в мировой литературе произведение по бездарности – «Рим» и «Аннунциата»<sup>95</sup>, потому что Гоголь хотел дать знак плюса, а когда Гоголь хотел дать знак плюса, взятый не сатирически, у него выходило ужасно. Таким образом, мы видим, что у Гоголя была гипербол только со знаком минуса, и не в этом его специфика. Я вам скажу больше. Это – законное неумение, ибо всякий настоящий писатель может позволить себе роскошь быть очень плохим писателем в таких-то и таких-то сторонах. Ни у кого вы не встретите такой халтуры, как у Бальзака, как у Диккенса. В том-то и дело, что у Гоголя сильные стороны были настолько сильны, что о его слабых сторонах трудно было сказать.

... Так как Белый смазал Гоголя одной краской, краской некритического восхищения, то Гоголь не получился.

В чем же специфика Гоголя? Очень много интересного говорил Белый о Чичикове. Чичиков и на самом деле в некотором роде ключ и к «Мертвым душам», и ко всему творчеству Гоголя, потому что Чичиков – единственный персонаж «Мертвых душ», абсолютно Гоголю не удавшийся, потому что это единственный персонаж, которого Гоголь хотел сделать живым человеком, это была попытка у Гоголя очень болезненная, очень страстная, насильственная – сделать его живым человеком. Вы помните, как он приводил и детство Чичикова, и двух учителей его, и эту слащавую историю, как он обидел учителя. Никого другого он не хотел делать живыми людьми. Он ограничивался тем, что писал фигуры фикции. Чичикова он не хотел сделать фикцией, и на этом Гоголь провалился. Чичиков не имеет значения фигуры фикции. Ни Ноздрев, ни Манилов и др[угие] – не живые люди. Когда Белый говорит «не тонкий и не толстый», когда он ведет такое деление, – это неспроста, это не зря. Я говорю, когда Гоголь писал «не тонкий и не толстый», он писал так, потому что не знал, как написать, как определить. Чичикова он не понимал, не чувствовал. Он его выдумывал. Все начало «Мертвых душ» – это стилистический разбег и больше ничего, а не сознательная шутка. Эта теория Белого, что у Гоголя все неспроста, это ужасно. Единственная опора его в том, что Гоголь писал «Мертвые души» семь лет, как будто бы чисто цифровой подход может играть роль показателя, как будто бы нужно писать семь лет, чтобы вещь была неспроста. Писатель это может сделать и в три месяца, и в семь лет. Это нужно откинуть. Гоголь писал семь лет, потому что он не знал, о чем он пишет, потому что «Мертвые души» – это есть экспонирование, кари-

<sup>95</sup> В оригинале: «Рим и Ан[н]унциата». Ирония ситуации заключается в том, что «Аннунциатой» назывался первоначальный набросок ранней редакции повести «Рим», о чем Левидов, по-видимому, не знал.

катура, маска мертвых фигур. Гоголь все время давал маску, он думал, как будто бы это экран. Он не мог сделать так, чтобы все было неспроста. Когда читаешь «Мертвые души» – чувствуешь, что Гоголь постоянно был уверен с фигурой Чичикова... Кого он трактовал как маску, как фигуру фикции – единственно фигуру Чичикова. Во всех остальных произведениях Гоголя нет ни одного живого человека. Он писатель неживых людей, неживых вещей. Он изумительно хорошо описывал природу, он в этом отношении единственный в мире мастер, а людей он умел описывать, только когда он брал их заранее мертвыми людьми. Переходя к «Мертвым душам», как они сделаны, уже говорилось здесь. Из всего этого ясно, что самое слабое место – это диалоги, потому что мертвец не разговаривает или если разговаривает – то мертвыми словами. Возьмите книгу и почитайте диалоги. Как будто два человека писали, настолько диалоги слабее всего остального. Что же делает МХАТ? МХАТ ставит диалоги. И попадает в точку, куда не следовало попадать. Что мы имели в этом спектакле? Бал генерал-губернатора, классический бал, который существовал и до этой постановки, который мог бы не существовать в советском театре. До того скучно, что не хочется об этом говорить. Мы видели замечательную сцену, когда они... сбрасывают Ноздрева, и публика смеялась, но ведь это может сделать каждый районный театр. Вызвать смех у публики – не такое большое искусство. Были мертвые кабинеты. Довольно хорошо сделана, хронологически, правда, неправильно. Но хорошо, что хоть можно смотреть. Но это не событие. Меня все-таки удивляет эта абсолютно роковая ошибка МХАТа. МХАТ не понимает, что Гоголя так нельзя ставить и вообще нельзя инсценировать «Мертвые души». Мейерхольд это понял. Кстати, насчет Мейерхольда. Я очень рад, что имею возможность покаяться и признать свою ошибку. Пять лет назад я жестко ошибся, когда выступил против «Ревизора» Мейерхольда. Сейчас, когда я увидел постановку МХАТа, я понял Мейерхольда. Когда хочешь ставить Гоголя, нужно страшно воевать, нужно относиться к нему без всякого уважения так называемого. Булгаков отнесся с уважением, ни одного слова не выкинул, и что же... получились мертвые кабинеты и средняя игра актеров. Что еще было, кроме Москвина? Все остальное серенько. Как было не понять, что этого не нужно делать? Тут глубокая ошибка МХАТа, и роковая ошибка заключается в том, что МХАТ когда-нибудь, если будет написана история МХАТа, будет написано все что угодно: гениальный театр, прекрасный и т.д., но мне кажется, что только одного эпитета не приведут, не скажут, что МХАТ был умным театром. Это особая тема, я готов об этом говорить без конца. Я прочел сегодняшнюю передовицу в «Советском искусстве», там сказано, что мы пришли к такому моменту, когда мы требуем умную пьесу. Правильно, давно пора, чтобы в театре были умные пьесы, но не только умные пьесы, нужны умные спектакли. Это значит, чтобы в<sup>96</sup> основе всей постановки лежало умное начало, умная мысль. В основе всей постановки Гоголя МХАТом лежало очень мало умной мысли. Посмотрим, что выйдет, давайте три года работать, бросим все наши силы, может быть, что-нибудь и выйдет. Пока ничего не вышло. Это

<sup>96</sup> В оригинале далее забито на машинке четыре символа.



была малоумная мысль. Я хотел бы, чтобы она была последней, чтобы МХАТ твердо знал не только, как делать, но и что делать. Что делать, он пока не знает.

[ПУСТЫНИН.]<sup>97</sup> – В одном из бесчисленных коридоров дома Герцена, на полу, в пыли я нашел истрепанную тетрадь.

В ней были отклики на доклад Андрея Белого о Гоголе. Страницы были густо исписаны нервным неровным почерком. Обильные помарки и бесконечные вставки затрудняли чтение, но, заинтересовавшись, я преодолел все препятствия и дочитал рукопись до конца.

Она называется «Записки сумасшедшего читателя». Правда, слово «сумасшедшего» зачеркнуто.

Я процитирую из этой тетради только те умозаключения, которые являются наиболее здоровыми среди мыслей, имеющих определенно бредовый характер.

[1.]

Слушал доклад Андрея Белого о Гоголе. Перед тем как пойти на доклад, перечитывал книгу Андрея Белого «На перевале».

Вот отрывки из нее (станица 108-ая):

«Мистика... не путь, а скелет пути жизни, и, как всякий скелет, отвлечена она от действительных мускулов организма пути; между тем в теоретической мистике разоблачается марево всякого окончания пути; он здесь – КОЛЕСО перевоплощений... Процесс созидания мистических ценностей, взлетающих, как феникс из сожженного пепла, кончается... пеплом (и новая ценность стораец, как старая), и – “вечное возвращение” (КОЛЕСО) настагает повсюду».

Книга датирована [19]18-м годом, и я подумал:

– Вишь ты, вон какое колесо. Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, до диспута о «Мертвых душах» в Художественном театре, организованного Всероскомдрамом и «Литературной газетой» января 26-го дня [19]33 года, или не доедет?

Оказалось, доехало.

Андрей Белый говорил о символике деталей в гоголевском тексте: «“Мертвые души” начинаются с описания брички Чичикова. Мужики обмениваются замечаниями насчет КОЛЕСА этой брички. Среди душ, запроданных Чичикову Коробочкой, сыгравшей такую роковую роль в разоблачении этого героя, имеется один мужик под фамилией Иван КОЛЕСО. В миг бегства Чичикова из губернского города обнаруживается: КОЛЕСО брички испорчено».

И дальше Андрей Белый договорился даже до того, что у Алжирского бая... нет – это не то... и Андрей Белый утверждает, что вместо лица у Чичикова – КОЛЕСО.

Не понимаю, как только это самое КОЛЕСО, которое еле держалось еще в 1918-м году, когда писалась книга Андрея Белого «На перевале», могло доказаться до сегодняшнего дня?

Молчание... Молчание.

2.

---

<sup>97</sup> В оригинале вверху страницы (л. 12), в левом углу написано простым карандашом: Шу[...] (зачеркнуто) и далее: Пустынин.

Цитируя диалог двух мужиков из первой главы «Мертвых душ»:

– А в Казань то, я думаю, не доедет?

– В Казань не доедет, –

Андрей Белый незаметным образом переделал ее так:

– А до Казани-то, я думаю, не доедет?

– До Казани не доедет.

И присовокупил многозначительно:

– До Казани... До Казани... Наказаний?

Опять не понимаю, какими путями обыкновенное колесо чичиковской брички докатилось до сверхмистического наказания?

Я шел на доклад Андрея Белого с хорошими чувствами.

За что такое наказание?

3.

Андрей Белый в продолжение доклада несколько раз показывал диаграммы и таблицы.

Особенно мне понравилась одна таблица.

Вот она:

Аб, Аб, Аб, Аб, Аб

Г.

Аб, Аб, Аб, Аб, Аб, Аб, Аб

Г.

Не помню уже, как расшифровал ее Андрей Белый, но когда, придя домой, я еще раз представил себе характеристику творчества Гоголя в сопровождении контрапунктов Андрея Белого – причем Николай Васильевич Гоголь лишился гоголина, взамен которого публике преподносился белоин, – означенная таблица предстала передо мной в таком толковании:

Андрей Белый, Андрей Белый, Андрей Белый, Андрей Белый

и – маленький Гоголь.

Андрей Белый, Андрей Белый, Андрей Белый, Андрей Белый, Андрей Белый

и – малюсенький Гоголь

4.

Еще раз вспоминая характеристику Гоголя, сделанную Андреем Белым, я не скажу, что Гоголь Андрея Белого – это «сапоги всмятку».

Я выражусь несколько осторожнее:

Гоголь Андрея Белого – это не «сапоги всмятку», а более удобоваримое блюдо, а именно: гоголь-моголь.

5.

В статье «Учебная книга словесности» Гоголь говорит: «Терминов нужно держаться только тех, которые принадлежат миру той науки, о которой дело, а не общих философских, в которых ум блуждает, как в лабиринте...»

Андрей Белый наделяет Гоголя неприсущими ему чисто философскими качествами.

Не Гоголь, а Гегель.

6.

Андрей Белый даже часам с кукушкой у Коробочки придает архисимволическое значение.

У Гоголя сказано просто: «Часы с кукушкой пробили один раз».

Андрей Белый «контрапунктирует» это так:

«КУ. КУ. КУ. КУ., деленное на два»

7.

Гоголь как бы предчувствовал, что «Мертвые души» будут сконтрапунктированы Андреем Белым.

В одном из «Четырех писем по поводу “Мертвых душ”» Гоголь писал: «Ни в коем случае не следовало выдавать сочинения, которое, хотя выкроено было недурно, но сшито кое-как БЕЛЫМИ нитками, подобно платью, приносимому портным только для примерки».

«Выкроено недурно, но сшито БЕЛЫМИ нитками».

Спроста это или неспроста?

Не намекает ли Гоголь на БЕЛОГО?

8.

Предчувствия Гоголя распространяются и дальше. Он как бы предвидел, что его «Мертвые души» будут сконтрапунктированы.

Одному из своих лучших рассказов Гоголь дал странное название: «НОС».

Но... «НОС» ли это? Не правильно ли читать Н.О.С.?

То есть: «Не Отдавайте Станиславскому».

Конечно, здесь речь идет о том, чтобы «Мертвые души» Гоголя не отдавать Станиславскому.

Но, вопреки желанию Гоголя, его «Мертвые души» были отданы Станиславскому, о чем я сокрушаюсь вместе с Андреем Белым.

9.

Нет. Я больше не имею сил терпеть. Боже, что Андрей Белый делает со мною?

Чичиков – Наполеон, конь чубарый – Бонапарт, шкатулка – не шкатулка, а фигура фикции, Казань – не Казань, а наказание... Матушка, спаси твоего бедного сына. Посмотри, как мучат его символические детали.

А знаете ли, что у Натальи Петровны Коробочки под самым носом – Пиковая дама?

*Михаил Пустынин*<sup>98</sup>

<sup>98</sup> В оригинале имя Пустынина помещено в нижнем правом углу л. 14 как подпись; возможно текст его выступления на прениях (начиная со слов В одном из бесчисленных коридоров дома Герцена) был напечатан им самим, предоставлен во Всероскомдрам и затем включен в стенограмму.

ЕРМИЛОВ. – И состав аудитории, в которой очень мало театральных работников, и само построение доклада Андрея Белого, который очень акцентировал тот момент, что он говорит, главным образом, о «Мертвых душах» Гоголя, а не о постановке МХАТа, вынуждает и всех выступающих по докладу Белого в прениях уделить значительную часть «Мертвым душам» и Гоголю.

Доклад Андрея Белого представляется, с моей точки зрения, очень значительным явлением нашей критики. Несомненно, что доклад блестящий по содержанию и по форме и содержит в себе ряд исключительно интересных мыслей о Гоголе, несомненно также, что Белым как очень крупным художником прочувствовано очень верно нечто основное для Гоголя и для «Мертвых душ». Доклад Белого сам по себе является очень значительным явлением, которое к нашей марксистской критике предъявляет требования очень реальные, основанные на большой талантливой работе, требования к повышению глубины и серьезности всей нашей работы.

Мне кажется, что вот это – самое основное, правильное ядро, которое почувствовано Белым в «Мертвых душах» и у Гоголя. Это несомненно чувство Гоголя. У Гоголя было чувство новой общественной формации, чувство поступательного хода, новой общественной формации, которой Гоголь боялся. Гоголь чувствовал, что именно эта новая общественная формация не принесет человечеству и ему, Гоголю, измученному, не принесет облегчения. Он чувствовал антагонистичность этой новой формации. Он чувствовал целый ряд новых страданий, который несет эта новая общественная формация человечеству. И это очень верно прочувствовано Белым. Это основное, что есть в «Мертвых душах» и у Гоголя, что делает фигуру Гоголя не только гениальной, но одной из самых трагических фигур мировой литературы. Вот эта очень правильная локализация Белого в фигуре Чичикова<sup>99</sup>. Страх перед этой фигурой, именно в этой фигуре локализуется это ощущение новой общественной формации. Я прочитал в связи с докладом Белого всю критически-исследовательскую литературу о Гоголе и должен сказать, что во всей этой литературе, а также, по-моему, и в докладе Белого продолжает оставаться непонятым и недооцененным такое гениальное произведение Гоголя, каким является шедевр драматургии – пьеса «Игроки». В этой недооцененной, непонятой пьесе «Игроки», дающей огромные возможности для проявления подлинного актерского мастерства, в ней содержится мотив, переходящий в «Мертвые души» вместе с фигурой Чичикова. Это пьеса мистификации, в которой все действующие лица мистифицируют друг друга, которая в своем узле содержит фигуру человека с громадным упорством и волей, артист, художник, авантюры и при[...]»<sup>100</sup> Так же, как Чичиков, он много раз после катастроф и крахов начинает все сначала. Вспомним Чичикова, который после краха принимается за свое изобретательство. Это изумительно. Ад... Иван...<sup>101</sup>, колода крапленых карт...

<sup>99</sup> В оригинале далее забито на машинке: в том, что фигура Чичикова.

<sup>100</sup> Не дописано.

<sup>101</sup> Не дописано; по-видимому, имеется в виду Аделаида Ивановна.

Его авантюра терпит крах. Но какой гордый номер в этой пьесе, какую твердую тираду дает Гоголь. Я прочту эту тираду. (*Читает.*) Разве это говорит шулер? Это говорит артист, протестующий против тупой обывательщины, это гений авантюры, это говорит, конечно, не полно крапа<sup>102</sup>. Как прямо непосредственно переключается приведенная мною финальная тирада Ихарева и Чичикова. (*Читает: «Разве и без того жизнь моя...»*)

Ихарев так прямо себе и представляет. Он развивает совершенно ту же мотивацию, та же жизнь, та же философия, как у Чичикова. Чичиков может быть выше по своему философскому значению. Скажем, легенда, фигура этой самой притчи, фигура капитана Копейкина, Наполеона Бонапарта и Чичикова совершенно неслучайны, и здесь Белый, разумеется, совершенно прав...

... У Гоголя это обостренное чувство тревожности, как у гения, было особенно обострено всю жизнь. Он физически ощущал давление этой тревожности в связи с новой общественной формацией.

Это все то, что является чрезвычайно глубоко и исключительно интересным у Белого. Те соображения, которые он здесь привел, они идут в очень большой мере по линии этой же основной мысли, т.е. по линии того, что Гоголю в величайшей мере присуще было это чувство новой общественной формации и если не понимание, то, во всяком случае, ощущение всей этой громадной тревожности.

Образ Костанжогло неправильно трактуется, с этой точки зрения, и Перерезевым и Бел[ым]... (*читает*). С одной стороны, неверно трактовать Костанжогло как капиталиста. Это просто капитализирующийся русский помещик... (*читает*).

... Все-таки чувствуется, что Чичиков и Костанжогло это не одно и то же, какая-то грань остается между этими двумя образами. Костанжогло боится Чичикова. Это его предостережение.

В чем замечательность фигуры Ихарева? Он сам себя рассматривает как предостережение. А Чичиков есть предостережение всем: и Манилову, и Тентетникову, и Костанжогло и т.д. Это живое предостережение<sup>103</sup>. Но Костанжогло идет правильным путем. Он опасен для Чичикова. Чичиков понимает, что это тот, для кого это предостережение пришло. Близость этих образов Белый правильно ощущает. Это свидетельство прихода новой формации. Прав Белый, когда он переходит к критике МХАТовской постановки, что невозможно понять Чичикова и «Мертвые души» без фигуры Костанжогло. Это такое урезывание «Мертвых душ», что действительно тут мы совершенно морально правы в самой резкой форме выражать протест против такого обеднения Гоголя. Гоголь видит неизбежность... (*Читает.*)

<sup>102</sup> В оригинале первоначально: говорит Крапа затем сверху влечатано: конечно, не полно и карандашом сделан знак вставки (галочка).

<sup>103</sup> На левом поле страницы, напротив последних двух предложений, простым карандашом поставлен знак вопроса.

Гениальность Гоголя и трагизм состоят в том, что Гоголь видит антагонистичность внутри этой новой общественной формации. Эта формация не избавит человечество, не облегчит тех страданий, которые так давили на Гоголя. Несомненно, когда Гоголь говорит, что вся Русь уставилась на него и ждет чего-то. Какая-то непостижимая связь таится между Русью и Гоголем. Гоголь – это аппарат, конденсирующий русские страдания эпохи этого перелома – прихода новой общественной формации. Здесь есть какие-то мотивы, которые были характерны и для трагедии Бальзака. Бальзак всю жизнь считал себя де Бальзаком, а по существу это писатель буржуазной общественной формации. Он всю жизнь цеплялся за старую форму, он был легитимистом. В «18 брюмере» у Маркса есть гениальное разъяснение сущности этого – почему Бальзак и подобные ему цеплялись за старую формацию, за какую угодно династию, легитимизм и т.д. Маркс писал, что представители этой интеллигенции ощущали, что новая буржуазная формация, которая идет на смену, которую<sup>104</sup> они ненавидели, не является охранительной формой человеческого общества. Как пишет Маркс об этом? Маркс пишет, что июньское восстание... (*Читаем.*)

Даже для этих стран Северо-Американских Соединенных Штатов, даже и для них и в России, и где бы то ни было в другом месте была разгадана эта антагонистичность, не несущая счастье, устранение<sup>105</sup> страданий. Существо буржуазной республики... я процитирую совершенно изумительную в этом отношении статью Пушкина, посвященную Северо-Американским Соединенным Штатам... (*Читаем.*)

Такова картина буржуазного общества, которое в 1831 [так!] г. в своей статье в «Современнике» чувствует Пушкин. И разве не ясно, что в этом-то и был чрезвычайный трагизм такого художника, как Гоголь. Пушкин нашел исход через «Медного Всадника», через Петра I пришел он к примирению с Николаем I. А ведь Гоголь этого не нашел, ведь в том-то и различие между прозрачностью эпического объективизма у Пушкина и смятением Гоголя, и отсюда безмерное страдание Гоголя. Идеалы России потом отменяются Пушкиным, потому что он увидел, что это – революционизирующая, антагонистическая форма, и поэтому Пушкин идет с Николаем. Буржуазная демократия не несет смятения чувств, это не его выход, а Гоголь мечется и идет к богу, идет в мистику и при всей своей гениальности он более или менее игрушка в руках социальных стихий. У Пушкина есть какая-то прозрачная ясность, есть понимание, есть решение своего варианта, а у Гоголя этого варианта нет. Гоголь идет к богу, идет в мистику, Гоголь сходит с ума. Здесь я не согласен с теми товарищами, которые отрицают важность для Гоголя момента крестьянских восстаний, это неверно. Я уже упоминал относительно потрясающего по политическому уму и такой классовой ясности – это письмо Пушкина к князю Вяземскому, в кото-

<sup>104</sup> В оригинале первоначально: что, затем исправлено простым карандашом на которую.

<sup>105</sup> В оригинале первоначально в родительном падеже, затем исправлено простым карандашом на винительный.

ром он пишет о холерном восстании в аракчеевских военных поселениях, сопровождавшихся убийством офицеров и т.д. Пушкин пишет: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!», и дальше он развивает свою мысль, что основное, что он увидел в этом Аракчеевском бунте, – это благородство души Николая I, который сам лично руководил подавлением этого бунта. Он пишет Вяземскому, что все говорят о величии и мощи Николая, но, говорит, не следует царю заниматься такой политической грязью, как подавление бунта, потому что он на этом может потерять авторитет царя. У Пушкина все это яснее, Пушкин знает и чувствует, что к чему, и поэтому Пушкин больше субъект истории, чем Гоголь, а у Гоголя ощущение бессмысленного, безысходного трагизма русской жизни, которую Гоголь чувствовал, когда вольнодумец из дворян пошел лизать сапог Николая, когда дворянство выделяет таких идеологов, как Булгарин и Брамбеус. Отсюда и есть, что ни назад нельзя идти с Коробочкой, ни вперед – с Чичиковым, потому что если у него нет такой кристальной ясности, то есть чувство этой общественной формации и есть безысходность, есть трагизм, и этот трагизм и выражается в «Мертвых душах» с величайшей гениальной ясностью. Выход, конечно, Гоголь видит в Костанжогло. В приспособлении к действительности своего класса. Здесь Борис Николаевич неправ, когда говорит, что Костанжогло есть образ русского капитализма. Костанжогло устоял против того живого предостережения, разьежающего в бричке, каким являлся Чичиков, и вот, товарищи, вы видите, как бьется мысль писателя в «Мертвых душах» над своей страной, и автор все время здесь. И это различие между стилем Пушкина и Гоголя, Белинский замечательно понял, когда он писал: «Мы в Гоголе видим большее политически важное значение, чем в Пушкине»...<sup>106</sup>

Различие Пушкина и Гоголя, которое дает здесь Белинский и которое совершенно не было почувствовано МХАТом, свидетельствует хотя бы в статье Сахновского о работе над постановкой, о вариантах постановки. Вначале они хотели дать «Мертвые души» как плавное спокойное течение русской жизни, как некоей спокойной реки, но, товарищи, это значит как раз потеряться в создаваемых Гоголем процессах. Это значит не понять специфики Гоголя, потому что Гоголь, как это ни странно применять к такому гению, как Гоголь, но он являлся игрушкой мощных социальных стихий, и не понимать того, что Гоголь мучительнейшим образом думает о своей стране и ощущает страдания своей страны, не понимать того, что Гоголь все время тут. И замыслить спектакль как плавное течение спокойной русской реки – это значит совершенно не понять Гоголя здесь. С МХАТом и случилось то, что потеряли Гоголя в разнообразии

<sup>106</sup> Имеется в виду следующее высказывание В.Г. Белинского из рецензии на первый том «Мертвых душ», вышедшей в «Отечественных записках» в 1842 г.: «И, однако ж, мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени; он также менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим сознания поэта нашего времени» (*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 259).

созданных им объектов, вследствие чего оказались потерянными и сами объекты. Таков был и один из вариантов замыслов постановки, который оказал очень большое давление на весь спектакль. И, товарищи, нет никакого сомнения в том, что это упирается в натурализм. Напрасно Левидов говорил чепуху, что нет системы художественного творчества, что нет системы режиссуры, актерской игры и т.д. Это какое-то стремление перепарадоксировать, как это свойственно тов. Левидову. Разумеется, есть система МХАТа, система Станиславского, над которой работает он, но которой присущ, конечно, натурализм, и он является слабым местом этой системы. Это настоящая Ахиллесова пята всего МХАТа, и именно от натурализма это основное, это отсутствие стремления к передаче идеи художника, которое мы видели в МХАТовской постановке.

... Не случайно, что МХАТ ухватился за это разнообразие объектов, за натуралистическую поверхность Гоголя и «Мертвых душ» и не смог передать всю атмосферу субъективных страданий Гоголя. Если бы Пушкин не отдал сюжета Гоголю, а написал бы сам, тогда МХАТ имел бы право так поставить «Мертвые души», т.е. мог бы дать такое величавое плавное течение русской реки, и это было бы правильно. Но по отношению к Гоголю это неправильно. МХАТ, не заметив этой атмосферы «Мертвых душ», проявил небрежность к Гоголю. Здесь элементы простой небрежности и неуважения к Гоголю. Сам Гоголь обобщает свои образы. В тексте Гоголя мы имеем прямые указания. Ведь он же прямо говорит: «одеть бы тебя в другой костюм, послать бы тебя в Петербург, как бы ты все душил» и т.д. Это чрезвычайно характерная черта гоголевского стиля. Он все время обобщает свои образы и указывает на их величайшее потенциальное звучание.

Совершенно правильно сказал Паушкин, что мы обязаны у крупного художника находить, как это умело делали Белинский, Чернышевский, для которых Гоголь был лозунгом, программой, обязан[ы] находить основное в художнике. Ведь Белинский более правильно понимал Гоголя, чем Гоголь сам себя. Мы совершенно оставляем в стороне вопрос о размерах дарования людей, подходящих к Гоголю. Ведь наш метод познания литературы и жизни более высокий, чем у Белинского и Чернышевского. Этот метод обогащен Марксом и Лениным, так неужели мы не можем более правильно понять Гоголя, чем сам Гоголь или Белинский и Чернышевский? Не нужно рабски идти за Гоголем. Вот этот самый гоголин, и мы имеем куда более мощные возможности извлечения этого гоголина, которого сам Гоголь не понимал. Белый выражает неудовольствие – куда делась переписка с друзьями? Ведь игнорировать то обстоятельство, что как раз здесь не Гоголь и не гоголин в этой переписке, нельзя. Существо вопроса состоит в этой связи, в том, что этот самый гоголин нельзя извлекать, идя рабски по тексту Гоголя и принимая этот текст как данность. Нужно пытаться брать то, что в Гоголе является существенным и основным, иначе гоголина не извлечешь. Но для этого нужна высокая идейность постановщиков, настоящее и очень большое, основанное на грамотном аппарате, постижение Гоголя, т.е. то, чего не было в МХАТе.



Товарищи, я сначала закончу вопрос об оценке по существу самого разwertывания темы о Гоголе, которую дал Белый, чтобы затем сказать о самой МХАТовской постановке.

Все эти правильные моменты, которые правильно почувствовал Белый у Гоголя, я слышал только доклад, но уже здесь для меня ясно, что у него неблагоприятно по части самой философской проблемы необходимости и случайности. У него все детали настолько необходимо пригнаны, необходимо существующие, что это упирается в механизм<sup>107</sup>. Здесь есть опасность мерзкого<sup>108</sup> апокалипсиса, когда до такой степени каждая деталь пригнана. Я говорю не о художественной случайности, а о той, которая неизбежно имеется у крупного художника, особенно у гения. Поэтому такое ощущение и получается – не художественный образ, а символ, и Гоголь превращается в символиста, что совершенно неверно. Отсюда есть опасность такой символической трактовки Гоголя. Это основное. Для этого нам нужно разобрать всю работу Белого. Следующая ошибка доклада Белого, который<sup>109</sup> в известной мере воспроизводит ошибки РАППа... Наша ошибка состояла в моментах догматизма. Мы подошли к Вс. Иванову и, грубо говоря, требовали: будь как Фадеев. У нас был образ идеального писателя, догматический образ писателя, которым нужно было быть. Отсюда правильная критика партии ошибок РАППа<sup>110</sup>.

У Белого получается то же самое. Он говорит МХАТу: будь Мейерхольдом, – и отсюда этот рефрен: «а как бы сделал Мейерхольд?». Ни к одному крупному художественному организму нельзя подходить с такой критикой. Надо уметь взять, основываясь на совершенно замечательных мыслях Ленина о том, что каждый приходит к коммунизму своими путями, мы обязаны уметь находить эту специфическую зацепку, которая только данного человека может привести к коммунизму. Особенно мы обязаны это сделать по отношению к художнику. Поэтому-то не получилась у Белого критика МХАТа. Надо было взять МХАТ, именно ту систему МХАТа, которую игнорировал Левидов, и показать, как МХАТ своими средствами мог бы более или менее правильно показать «Мертвые души», а это означало, что нужно было сказать МХАТу, что в спектакле «Мертвые души» мы показали Гиппократову маску...

Но надо уметь показать МХАТу, какая зацепка у него есть, и я прямо скажу о том же Леонидове, о котором неправильно и левацки-вульгаризаторско говорил Белый (о том, что Леонидова надо было гнать со сцены), что можно было разобрать Леонидова и поставить вопрос: почему получилось так, что исключительно талантливый актер сделал такой образ Ноздрева, почему Леонидов, исходящий из системы Станиславского, не мог сделать никакого Фра-Диаволо, чего хотел Борис Николаевич? Конечно, мы не должны говорить МХАТу, чтобы

<sup>107</sup> В оригинале первоначально: м...изм, затем недостающие буквы дописаны простым карандашом на месте пропуска.

<sup>108</sup> В оригинале мерзкого впечатано сверху над забытым на машинке: мрака.

<sup>109</sup> В оригинале первоначально в женском роде (которая), затем исправлено простым карандашом на мужской.

<sup>110</sup> Название литорганизации притисано простым карандашом после точки.

он стал Мейерхольдом. И разумеется, такой подход мы обязаны будем предъявить к режиссуре Мейерхольда, т.е. не требовать, чтобы Мейерхольд стал МХАТом, и указать на правильные пути. Леонидов в «Страхе» делает замечательный реалистический образ, уходящий от реализма, и надо сказать МХАТу, что ту линию, которую они наметили в «Страхе», они противопоставляют линии «Мертвых душ», показывая в них Гиппократову<sup>111</sup> маску, показывая грустный для МХАТа опыт отойти от искусства, если они отойдут от потенциальных реалистических возможностей, если они остаются одни, когда они не используют тех внутренних имманентных зацепок, чтобы провести в жизнь настоящее искусство. Вот чего мы должны требовать от МХАТа.

ТРЕТЬЯКОВ. – Товарищи, я не буду говорить о МХАТе, потому что я в нем на «Мертвых душах» не был, это очень плохо, я отнюдь не хвастаюсь. Я не позволю себе говорить о «Мертвых душах» – это было бы большое нахальство, ибо книгу я сумел купить у Китайской стены два дня тому назад под непосредственным влиянием доклада т. Белого, но то, что можно сказать об этом докладе, даже не ознакомившись по свежим следам с этим произведением, это по вопросу относительно правильного и настоящего освоения литературного наследия. Существуют островные дикари, которые имеют обыкновение поедать своих стариков, достигающих преклонного и инвалидного возраста, но делают они это в какой-то мере благородно. А именно: представляют своим старика залезть на дерево и затем это дерево трясут. Если старик сваливается, его кушают, и он прекращает свое существование. Или же старик на дереве удерживается, и ему дают жить дальше. В частности, то, что происходит сейчас с «Мертвыми душами» и Гоголем, это людоед А. Белый загнал литературного дедушку на дерево и его трясет.

ГОЛОС ИЗ ЗАЛА. – И он упал?

ТРЕТЬЯКОВ. – Нет, и в этом вся шутка. Нужно сказать, что мы только сейчас приходим к правильному освоению этих литературных предков. Я перечислю просто факты, в которых выражается их переосмысливание, а не простое повторение старых азбучных истин, а не гимназическое расшаркивание с ударом задом о стену, а именно: прорезывание тканей этих стариков совершенно новыми ходами. Так пытается переосмысливать Шкловский Льва Толстого, когда пишет о его «Войне и мире», так старается переосмысливать в романах о Петре Алексей Толстой. Так сейчас переосмысливает Акимов «Гамлета», но что он уже поставил на голову и что ему за это спасибо – это факт. К чему сводится мой вопрос? Он сводится к тому, что произведение, будь оно самого распрощенного дедушки, может иметь паспорт только в том случае, если оно в какой-то мере отвечает самым злободневным вопросам. Это не всегда бывает с этими произведениями. Они имеют тенденцию умирать, оставаться в качестве музейно-хрестоматийной выставки, в частности, Гоголь у нас стоит как музейная хрестоматийная выставка, и Гоголя очень многие помнят только по школьному своему чтению.

<sup>111</sup> В оригинале: Гиппокритову.

... Вот почему каждый такой старик должен быть пересмотрен, и в нем должна быть или отыскана его злободневность для сегодняшнего дня, или он должен быть выброшен, или, если его будут употреблять, – это будет трупоедство. Именно такие трупоеды суть те, которые употребляют классика в его непереосмысленном плане. С этой точки зрения, та работа, которая проводится здесь, может быть, это даже не Гоголь, но то, что человек сегодняшнего дня – Белый – его переосмысливает и пытается усмотреть в Гоголе какие-то социальные предчувствия, предвидения, то, что Белый подымает этот анекдот с уровня анекдота или паноптика, который Гоголь изготовил на употребление дядей и тетей... В картине, где Чичиков выступает в качестве предпринимателя, какого-то Гриндлера, идущего на смену дворянам, – в этом огромное достоинство того анализа, который здесь производится, хотя, быть может, этот анализ больше говорит о качествах Белого, чем о качествах Гоголя. Поэтому трясение этого дяденьки приветствую и думаю, что этого трясения как раз в МХАТе не было...

### ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО Андрея БЕЛОГО.

[А. БЕЛЫЙ.] – Товарищи, тут столько было предъявлено мне обвинений, и о стольком нужно хотя бы в двух словах отчитаться, что я буду поневоле опять-таки весьма лапидарен и иногда в целях большей лапидарности буду вынужден говорить углами, как характеризовал себя Левидов, и из того, что я буду говорить, может быть, и о колесах, и о многом другом, да не выведет какой-нибудь читатель записок сумасшедшего, заранее говорю, нахожусь в трезвом уме и твердой памяти, готов преподавать логику и, если говорю вещи несусветные, – для лапидарности.

Прежде всего, часть возражений мне, правильно методологические, – не будучи во многом правильными субстанционально, – они правильны вот в каком отношении. Одни говорили, что я не вскрыл социальной природы Гоголя, другие говорили, что я должен был бы показать, как Художественный театр в пределах его средств должен был бы поставить «Мертвые души», т.е. вполне имманентироваться с Художественным театром. Но в этом роковая моя ошибка, что я не мог этого сделать, потому что Гоголю я посвятил большую книгу, и если я говорил углами и кондачками... я апробировал все жалкие труды, которые имеются по Гоголю, потому что я не хотел сосредотачиваться на том впечатлении, которое я получил от Художественного театра, мне хотелось показать в приемах – вот как у Гоголя, и вот чего там нет. Следовательно, стояли – либо Гоголь, либо Художественный театр. Если Художественный театр, стало быть, Гоголя я привлекаю не как Гоголя, а как автора таких-то и таких-то приемов письма, в которых отражены такие-то и такие-то тенденции, которых я даже не<sup>112</sup> поднимаю. Мое задание показать, что Художественный театр не так поставил Гоголя, либо, забывши о Художественном театре, отдаться расплетению

<sup>112</sup> В оригинале далее забито на машинке: понимаю.

очень сложных, в истории литературы не расплетенных углов. Когда я писал о Гоголе, когда я читал литературу о Гоголе, то все<sup>113</sup> устарело...

Очень талантлива книга Переверзева, но неясно, хотя я не социолог-специалист, что он дает, – нужна стилистическая проблема ошупи Гоголя. Старинная книга Мандельштама успела за 30 лет устареть, в наши дни с ней нечего делать. Упражнения эротические Розанова – они во многом неверны, а разные кондачки фрейдистов, которые в «Носе» видят чуть ли не половой орган, – это дрызготня, что очень интересно, но не идущее к делу. Наконец, скрупулезные трактаты об отдельных произведениях Гоголя, Виноградова и друг[их] – они не поднимают вопроса о Гоголе. Как же я, говоря о Художественном театре, мог мобилизовать эти сложные явления и разрешить этот вопрос, не разрешенный историками литературы.

Ошибка моя заключалась в том, что я уступил товарищам из Всероскомдрама и соединил эти две темы – Гоголь в «Мертвых душах» и «Мертвые души» в Художественном театре. Это доказало одно, что Художественный театр пошел по ложной дороге. В этом смысле это моя ошибка. С другой стороны, я заранее буду воевать против слов Ермилова: я не чувствую себя театральным критиком и бесконечно ценю и Художественный театр, и его прошлое, и его достижения, но я знал заранее, что Гоголь у них не удастся, и это случилось, и мне, следовательно, с ними было не по дороге. Моя ошибка была в том, что, вместо того чтобы отдалиться вопросу о Гоголе, я связал себя с Художественным театром. Поэтому, если бы я хотел симмантировать с их методами – у меня бы, вероятно, ничего не вышло. Я хотел легкомысленно отчитаться, и, разумеется, я должен взять целый ряд грубых слов, сказанных в пылу полемики, назад. Конечно, совсем дело не в том, чтобы гнать или не гнать того или иного артиста. В этом смысле я по линии Художественного театра отвечать не буду, а придется мне сосредоточиться на тех существенных возражениях о Гоголе, которые здесь были высказаны...

И вот начну с первого оппонента, тов. Паушкина. Я опять беру назад те сорвавшиеся несколько очень резких и острых слов полемических, которые вырвались у меня, но скажу в оправдание – вырвались потому, что мне было вложено то, о чем я и не подозревал. Тов. Паушкин указывает, что мой доклад поднимает принципиальные вопросы в связи с Гоголем. Я этого не думал. Я как раз поднимал случайные вопросы в связи с той постановкой Художественного театра и в связи с тем, как в данном случае обстоит дело с Гоголем. Я все время чувствовал, что по кардинальному вопросу Гоголя мне не приходится останавливаться, и вот тов. Паушкин отмечает, что мой доклад принципиален. Тов. Паушкин ставит вопрос так, что критики должны воспитывать массы и, во-вторых, учить театр. Начну с этого положения, как воспитывать массы и какая критика должна быть для того, чтобы воспитывать массы. Надо много учиться, разумеется, социально и, кроме того, учиться одной маленькой вещи, без которой не произойдет надлежащего контакта.

<sup>113</sup> В оригинале далее вычеркнут простым карандашом союз либо.

Ленин сказал когда-то, что социализм – это советская власть плюс электрификация. В известный период, представьте себе, что, если бы мы исходили из идейных революционных лозунгов, не углублялись в те вопросы строительства и в тех деталях, о которых пишут газеты, мы не только бы... Я читал фельетон тов. Гарри о литдеталях, где именно говорится, что мы будем поднимать пусто мировые вопросы до тех пор, пока мы не сосредоточимся на какой-нибудь определенной детали. Это относится к каждому критику. Ему для того, чтобы двинуть литературоведение, мало быть стопроцентным и глубоким социологом, ему нужно еще овладеть искусством чтения, и опять этого слишком мало. У нас очень часто поднимаются критики, которых социальный экзамен на умение читать не произведен. Мы должны чаще и чаще поднимать вопрос о том, что критик здесь, во-первых, тот, который, владея в совершенстве социологическим методом, владеет также и тем методом, который представляет собой искусство чтения, потому что культура критики есть культура чтения. Перефразируя замечание – искусство медленно читать и видеть, что читаешь. Я бы сказал, что этому искусству пора учиться не столько массам, сколько критикам – читать и ощупывать. И, во-вторых, критик на основании ошупи этого чтения и может высказывать очень полезные истины, которые помогают массам разбираться и театру. Но как же критик может учить массы? Что же он, критик с острова Крита, что же он, самодержец? Масса – это ткань, организованная в кружки, в литературные кружки, а масса не такого рода, не тонкая, нервная ткань – есть масса мешанства, есть статика. Масса, если она энергетична, и критик является передовым выдвиженцем этой массы, не механистическим выдвиженцем, а тем, кто по чуткости обладает совершенно исключительным талантом. Вот почему у нас критиков было меньше, чем художников, и, если появлялся такой критик, как Белинский, он играл роль в десятилетиях. У тов. Паушкина для того, чтобы учить массы, нужно попросить критический мандат. Я этого не имею. Я просто художник и обладаю как художник некоторой идеологией. Надо проверить этот мандат и потом уже тому, у кого мандат окажется правильным, разрешить проявлять критическое величие. Теперь я перейду к тов. Паушкину. Я, конечно, не принадлежу к числу тех, кто бежит петушком и развивает двухпроцентное «и я тоже, и я тоже». Но поскольку я пережил действительность еще до революции, еще до того, как тов. Паушкин был, так сказать (по-видимому, он моложе меня), были у меня и революционные моменты, но это не значит, что я не хочу углублять свои социологические понятия. Тов. Паушкин указывает, что мои положения, а я не знаю, какие у меня положения, их не было, я был отрезан от идеологии тем, что я сосредоточился на деталях Художественного театра и Гоголя. Во-первых – мелкобуржуазность. Это понятие чрезвычайно широкое, если бы я не был мелкобуржуазным (поскольку я выходец не из пролетариата), но, т. Паушкин, гарантируете ли Вы, что предрассудки мелкобуржуазного сознания окончательно выброшены у каждого из нас. Достаточно ли т. Паушкин работал над уничтожением этих пережитков? Если бы

я был всей жизнью политический революционер, то, разумеется, многое тут не было бы сказано. У меня, разумеется, много наивности, но что у меня мелкобуржуазно, я не знаю. Это голословное заявление.

...Они могут привести к опасности мои неизвестные невоскрытые положения. Для того и существует критика, чтобы человека учить. Я готов учиться.

Итак, мои положения реакционны, и там есть элементы эстетства. Надо раскрыть Гоголя, а средства раскрытия мои через переписку. Вот если бы Паушкин прочел эту книгу (*показывает на книгу на столе*), то он увидел бы ряд страниц, где мне приходится подавать на подносе такие ужасные черносотенные положения Гоголя, они настолько открыты и, где нужно, страстно показывают, до какой абракадабры и не только контрреволюционной, но и человеческой, договоривался Гоголь, он бы понял, что, когда я выдвигаю мысль, что надо брать Гоголя, а не фон Гоголя, и, между прочим, и переписку с друзьями и вообще его переписку, тут я отвечаю отчасти и тов. Ермилову на его также отчасти очень мягко сформулированный мне упрек. – Как я беру «Переписку с друзьями»? В [19]33 году обсуждать, революционна или контрреволюционна «Переписка с друзьями», – это все равно, что ломиться в открытую дверь. Кто же из читателей Гоголя не знает, я сам не испытывал этого опыта – прочесть ряд абракадабры... Речь не о том. Я поворачиваю на Паушкина. Ермилов заострил в связи с Гоголем эту проблему необычайного трагизма. Я подымаю этот вопрос в книге в нескольких местах и говорю, как осторожно надо взять Гоголя при понимании тех раздвоений, которые существовали между его личностью как творца и Никошей Гоголем, потому что наряду с Николаем Гоголем жил и Никоша Гоголь, свойства которого он протащил сквозь жизнь. Я мог бы показать, какие были страшные схватки этих двух частей и как Гоголь, попав в обстановку славянофилов, был искусственно отделен от своих подлинных читателей и от Белинского, с которым, боясь Аксакова, он свидания назначал тайком. Ему «друзья» не позволяли слишком отдаваться этим опасным дружба́м, которые повели бы Гоголя к иным путям. Белинский-критик видел в Гоголе то, чего Гоголь сам не видел, потому что пресловутый гоголевский смех сквозь слезы весь просто подсказан Гоголю. Еще в статье Белинского появляется эта мысль, а потом уже у Гоголя. Гоголь в иных случаях осознает себя Белинским.

Стало быть, попав в эту обстановку и видя всю опасность той новой формации, о которой говорил Ермилов, с которой я совершенно солидарен... Гоголь действительно предвидел эту новую формацию, чувствовал все беспокойство, которое она принесет, может быть, он чувствовал как художник, сильнее, что в сущности будущий капиталист в его хищническом диапазоне... Несколько лет тому назад тов. Луначарский давал характеристику двух хищников, он говорил, что тот старый хищник имел видимость красивых жестов, идущий ему на смену хищник был иной, звериной формации. Если того хищника можно было сравнить с леопардом, то, несомненно, идущего на смену хищника можно сравнить с гиеной, против которого не обнажишь меча. Я думаю, что Гоголь не только слышал дух этого хищника, именно Никоша, совер-

шенно неграмотный социально, до такой степени перепугался этого хищника, что многое становится понятным в мистике прошлого, в этих безумных идеях, как они вместе с художником Ивановым... собирались подавать царю проект о переустройстве России... Движение направо не знает обратной стороны.<sup>114</sup> Гоголь был живой. Именно поэтому он так перепугался духа этого растущего капитализма, что готов был даже пойти на генерал-губернатора. Это была трагедия. И конечно, будучи совершенно не свой в аристократическом кругу, не свой оторванец от народа, не имея никакого классового фундамента и как писатель, понимаемый так мало, что даже Пушкин далеко не все видел и понимал в Гоголе. Характерно, что лучшее произведение по Пушкину Гоголя – «Невский проспект», в то время как Гоголем были написаны более значительные произведения. Из этого ясно, что Пушкин во многом не мог понять Гоголя. Гоголь был абсолютно одинок. Во всех своих проявлениях, обращениях он носит какую-то личину гадкого утенка, страдая<sup>115</sup> еще с детства золотухой, к нему чувствовали гадливость в гимназии, он это всюду чувствовал. В высшем свете он не умел танцевать. Там, где Пушкин был свой человек – Гоголь был парвеню. Вместе с тем он уже оторвался от того провинциально-го быта, в котором он рос.

Все эти черты Гоголя к концу жизни, оказавшись сначала в непроизвольном застенке, потом в добровольном, он ударился в мистику, в теорию самоусовершенствования<sup>116</sup>. Эта теория работы над собой доходит до чудовищности, он предлагает деньги разделить на горсточки и одну горсточку отдать... Это, конечно, чепуха, но за этой чепухой была идея о каком-то пластичном живом человеке, о человеке, который может себя видоизменить. В социальных условиях, в которых он рос, эта идея вела неизбежно к мистике, в которую уперся Гоголь, но чисто по-гоголевски.

Я прочел роман Gladkova «Энергия». Основная идея романа «Энергия» в том, что человек и машина должны срастись, что машина раскрывает в человеке те способности, которых в нем до сих пор не было, и что человек должен перелицевать саму машину, он должен наложить свой штамп. Весь громадный роман призывает и к социальной работе перетирания классов на почве громадной работы, и показывает скрупулезность того, что эта работа только тогда есть работа, когда и индивидуальная психология, и социальная психология вовлечены в эту работу. Опять мы упираемся в «человек, работай над собой», но в наше время «работай над собой» звучит иначе, ибо система великой эпохи, ибо социализм – это расцвет индивидуализма не биологического, а социального. И в этом смысле вы поймете, что даже некоторые мысли Гоголя о какой-то работе над собой имели совершенно беспочвенное, безнадежное основание, мечту о каком-то новом человеке. И вот на смену этому новому человеку из будущего встает химерище, не осознанный Гого-

<sup>114</sup> В оригинале после точки вычеркнуто простым карандашом: Это то, что.

<sup>115</sup> В оригинале далее забито на машинке: от этого.

<sup>116</sup> В оригинале после точки забито на машинке: Если бы даже.

лем капитализм. Так что я должен сказать, что, конечно, «Переписку с друзьями» я читал, очень много о ней у меня в книге, и по прямому проводу видеть контрреволюционность моих намерений ставить Гоголя лишь потому, что я рекомендую брать Гоголя из «Переписки с друзьями», нельзя. Я беру переписку как симптоматику смятения Гоголя, той чуткой души, которая не имела выхода, которая сделалась жертвой стихий, но в то же время этот человек оседлан человеком, которого я называю Никошей. Никоша его оседлал и сжег его «Мертвые души», а Гоголь умер. Здесь можно найти мистику, в моем заявлении можно понять и в физическом смысле, что через несколько дней он умер. Но это, конечно, не так. Он никогда не мог окончить «Мертвые души». «Мертвые души» покрыты мертвенным штампом, но когда с них сдерешь печать, то встает нечто другое. Вот по вопросу о Костанжогло. Разумеется, мне известно, что Костанжогло Гоголь считал положительным типом, и когда я говорил, что Костанжогло Гоголю в высшей степени удался, то у меня не было времени вскрыть, в каком смысле удался. Человек пишет великолепную картину льва и подписывает: «Се собака, а не лев». Некоторые наивные критики ему верят. Костанжогло не удался, не удалась подпись, но сам портрет Костанжогло изумительно разработан. Хотя бы такая вещь, что развивает Костанжогло, нарисованный ростовщиком? Помните сцену, когда он говорит, что за эти деньги он сгонит с мужика несколько шкур? Когда он говорит: «Я назначил бы министром финансов Муразова», а Чичиков интересуется, неужели он будет без кривизны, тот отвечает: «без всякой. Да ведь это тот кривит, у кого маленькие возможности, кто вращает миллионами – тот кривить не может». Помните то рассуждение о радиусе большого диапазона? Следовательно, если ты сделаешь маленькую гадость – ты судим, а когда ты делаешь гадость мирового масштаба, как капитализм делается тем делом, с которым мы все боремся, потому что это гадость крупного масштаба, то как раз эту гадость крупного масштаба он считает святостью. Для человека нашего поколения это звучит блистательной великолепной психологией того капитализма, которого Гоголь не знал и не видел. С другой стороны, тип этого Костанжогло замечателен тем, что художник Гоголь, рисуя положительный тип и приписывая: «се есть не лев, не тигр, а ангел», какими наделяет его чертами? У меня в книге есть два типа, которые предшествуют Костанжогло и в смысле внешнего лица, и в смысле тех выражений, о которых было так талантливо написано стихотворение. Я утверждаю, что Костанжогло есть третье воплощение колдуна из «Страшной мести», и это могу доказать. Если вы возьмете тип, глаза, особенности жеста, то увидите, что ему предшествует ростовщик, а потом колдун. Гоголь увидел хищника, вырастил такого монстрища. Это третье явление оказалось фатальным для Гоголя, оно показало, что это несчастное стремление к абстрактному резонансу закрыло ему глаза, и, еще видя ростовщика и рисуя его в демонических красках, он на этот раз антихриста не узнал и подписал положительный тип. У меня нет времени, я бы мог просто прочесть эти черточки.



... Я говорю к тому, что с Гоголем, когда упоминаешь о переписке «Мертвых душ», нужно быть очень осторожным, потому что везде приходится приводить химический анализ – какие элементы плавимы и могут идти в переплав, какие элементы абсолютно недоброкачественные, и с ними ничего не сделаешь, они явление действительного омертвения.

Я беру три рубрики: в первом – Гоголь не социолог, он просто художник-портретист. Ведь у Гоголя портретность всегда неслучайна. Иногда там, где пробирается абстракция, резонер, не пробирается рука рисующего мастера... Как это в книге? Колдун... Но добрый гость из Венгрии яхшается с иноземцами, никто не знал, откуда он... Петромихали<sup>117</sup> – индеец, грек, персианин, нам этого никто не мог сказать... Костанжогло – очевидно, грек пылкого южного происхождения, не знаем, откуда вышел...

Может быть, вы правы, в основном, но ведь это единственно положительный человек, это такой же оторванец. В книге – это проходимец-иностранец...

Петромихали – необыкновенные, страшные, огненные, живые глаза, сундуки полны денег, купил душу Черткова за 10000 рубл[ей]. Костанжогло поразил живым выражением глаз, получает 200000 годового дохода, дал займы Чичикову 10000 рубл[ей]. Колдун угрюм, на все брюзжит, мрачный, черный Петромихали – угрюм, темен, краски лица указывают на южное происхождение, смуглый, опаленное лицо, черные краски, нависшие черные, густые брови...

Костанжогло... тень мрачного ипохондрика... поразил смуглостью лица, жесткостью черных волос. У колдуна восточный тип, шаровары... Петромихали ходил в халате также, как и колдун... Костанжогло – единственный, который ходит в платье. Крестьяне его называют колдуном. В аллегорическом смысле он колдун. ...И опять чудным светом осветилась светлица, и опять стоит колдун, чудными лучами блестит месяц, блестят звезды...<sup>118</sup>

Петромихали – золотой блесстел, звенел свет месяца, озарял его комнату сверхъестественной силой...

Костанжогло – сиял весь, и, казалось, как будто лучи исходили от его лица...

О Чичикове говорят: от тебя, как от мага, сыплется изобилие... И, как пения райской птички, заслушался Чичиков...

... В тот вечер ночь была осыпана звездами, пели соловьи... На столе травы от лихорадки... Словом, стоял колдун с чудным челом... Но вот колдун заключен в подземелье... Ростовщик заключен навеки в рамки портрета... Но вечное ускользает... Костанжогло ускользает, за него посажен Чичиков...

И пошла история...

Думать, что здесь опять колесо. Нет. Это одна из тех деталей, без которой, читая книгу, увидишь фигу. Не надо строить на пустой детали основное, но, перечитывая классического автора, надо его знать и в смысле стиля, особенно, когда его ставят, для того, чтобы его переварить.

<sup>117</sup> В оригинале: Петрамский.

<sup>118</sup> Ср. в «Страшной мести»: «... и опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей».

Вот моя установка. Какая же тут контрреволюционность? Мое намерение было литературоведческое, основанное на выводах, ощупи<sup>119</sup>. Если и были заблуждения, я не скрываю, вероятно, были, как и у всякого из нас, живущего на пороге царства будущего. Мы можем видеть проблески этого царства... Должен сказать, что от эстетства я бежал за границу. В 1909 г. я написал, что нам ближе Чехов, что с этим нежитьем Метерлинком нам нечего делать. Стало быть, с этими элементами Мережковского, если и нужно о ком говорить, то рекомендую вам... Есть некоторые вещи, от которых я не отрекусь. Борясь с эстетизмом, мне пришлось захватным правом писать статьи о Гегеле, Каутском. Есть эстетизм, с которым я начал бороться раньше вас. Есть другой эстетизм, который вытекает из бесконечности, конкретности человеческой силы и мощи, тот эстетизм, который покончит с этими формами искусства и выльется в эстетизм, концерт машин, человеческих отношений... За этот эстетизм, за творчество жизни, за безграничные возможности я буду бороться и драться до последних пядей и ничего не отдам.

Наша задача в оценке классиков, тут я совершенно согласен с тов. Третьяковым. Всех их в тигель, всех их в расплав, все они лишь постольку, поскольку они нам нужны для нашего сегодняшнего дня, и в этом смысле изучить классика на сцене важно. Во-первых, изучить, чем он был. Да и Гоголь говорил: «Дайте хорошего постановщика Мольера, изучите Мольера». И в этом смысле я скажу, что у меня нет догматизма. Мне Мейерхольд в очень многих постановках не нравится, но, когда я увидел «Ревизора», я сказал, что это шедевр. Мне даже неважно, было ли в Гоголе то, что он вынул из Гоголя, а важно то, что он мог из Гоголя сделать. Я хочу развить такую мысль – когда художественная энергия и то, что мы когда-то называли красотой, это, конечно, не та красота в статическом смысле, которую многие сейчас защищают, что вот эта красота заключается в известной электризационной энергии, электризирующей не только наш рассудок и чувство, но и волю, претворяющей нас с головы до ног. В этом смысле, поскольку основное в жизни заключается в социально-волевом начале, постольку в жизни не очень важно бывает абстрактно и рассудочно понять до конца. Если бы провели какие-нибудь анкеты между писателями, то они часто бы отвечали: «я тут не знаю, что сказать». Когда я сел писать «Серебряного голубя», я увидел «Зимнюю канавку» из «Пиковой дамы». Я увидел нечто, напоминающее краски, и нечто, напоминающее звук, но не звук. Я мучительно хотел как бы краску уплотнить до цвета, ибо это было краскоподобное переживание, и услышать звук, и вдруг это связалось во мне с арией Чайковского из «Зимней канавки», и тогда мне представилась совершенно ясно Зимняя канавка, представилась черная карета с красным пятном, можете себе представить, что я бросился догонять ее, и вот мое переживание, как будто она остановилась перед желтым домом, и оттуда выскочил Аполлон Аполлонович Аблеухов, которого я написал в «Петербурге». Я гонялся за ним и вытянул весь «Петербург», и за то, что я вытащил «Петербург», Струве швырнул мне мой журнал

<sup>119</sup> В оригинале первоначально: ощупью.

и сказал, что я не только не буду печататься с «...», но и вообще не буду печататься. Потому что под флагом 1905 года говорилось о чем-то большем. Это не мистика, это просто известный процесс в изложении образа, в концентрации волевой энергии. Гоголь, получая социальный заказ, получал его так, как я получал свой социальный заказ или, вернее, спрос. В свое время спрос шел от тех слоев моих читателей, которых я очень редко видел. Ко мне забегали студенты, курсистки. А вместе с тем я надевал сюртук и шел в общество свободной эстетики. Гоголь был человек, выражаясь словами т. Ермилова, действительно под властью стихии. Это вовсе не мистика. Правая рука его не знала, что делает левая. Мне был заказан роман «Серебряный голубь». Приказано: завивай, гофрируй, стреляй афоризмами. Я импровизировал о Бебеле, Гегеле, а я в это время сидел в чайных, разговаривая с извозчиками. Я только тогда понял, что сидение с извозчиками – есть собирание материалов для писания «Петербург», который я написал через пять лет. Вот то, что я переживал, это я пытаюсь осознать как конфликт между спросом и заказом. Заказ, несомненно, есть и не есть. В том смысле, что художник выполняет какой-то заказ, он есть, но он не есть в том смысле, что вынь да положь к завтрашнему дню. Пусть издатель знает, что не всякий момент расскажешь, что рассказанный даже самому близкому другу момент есть убитое место. Напишешь всегда не то, что рассказал. И вот в Гоголе борьба между спросом и заказом шла всю жизнь. Спрос шел от Белинского и тех, кто позднее явился левым крылом в русской жизни, а заказ внушался шепотком в ухо друзьям, которые хотели опекать и опекали Гоголя, а кто не опекал его? Даже Жуковский, который спал, в то время как Гоголь читал. Гоголь даже сжег одну вещь, потому что при чтении этой вещи Жуковскому тот заснул. В результате судьба загнала Гоголя. Я говорю о том несчастном человеке, который в силу всесильной судьбы, попал в [...]»<sup>120</sup>

... в этом смысле и «Переписка с друзьями», процесс ужасных мучений Гоголя. Например, Гоголь до такой степени чувствовал неблагополучие будущего, что в одном из писем он заявляет: «если бы я рассказал все то, что я знаю, ты бы убежал». Его давило какое-то предчувствие неблагополучия, того неблагополучия, которое принесет с собой буржуазия. Гоголь совершенно не понимал ни политической революции, ни социальной. Это было для Гоголя разрушением. Ему мерещился на краю горизонта новый человек. И в этом отношении Гоголь всегда был или холодным, или горячим – теплым он никогда не был. Поэтому, если мы не видим живого Гоголя в идеологии, ищи его в линии... Что же мы видим в произведениях Гоголя? Мы видим заряженность эффектом каким-то, ошущу мелочей, красок, цветов и всего того, за что меня упрекали. Вся моя книга не есть идеология, а показ какой-то громадной зарядки. Я знаю, что то, что заряжает, что электрическая энергия не может быть нереволуционной. Нет контрреволюционной энергии. Гоголя в наши дни мы обязаны прошупать. И вот в этой переощупи открывается вторая линия, которую, по-моему, не увидел Художественный театр. У Художественного театра не было даже проблемы этой

<sup>120</sup> Не дотисано.

переошупи, не было никакой проблемы боя за Гоголя. Потому что оттого, что Гоголь с нами или против нас... его можно сделать совсем другим. Тут второй вопрос, которого я не мог коснуться, это то, что творческая энергия есть энергия волевого тока высокого напряжения и не только мозгового – абстрактного. Только те произведения вечны, которые неперерассудочны, в которых авторский субъект нерассудочен. Сознание всегда одинаково индивидуалистически формальное, замкнутое в себе, не питающееся соками коллектива, в этом смысле то произведение, которое слишком ясно, – всегда умирает. У меня есть такая, как бы сказать, теория, в которой в каком-то смысле произведение автор не должен закончить идейно до конца, ибо автор, закончивший свое произведение, – это законченный человек. Никоша Гоголь, который сказал: «это мое, это я знаю», – маленький мешанчик. Очень часто плохие критики требуют, чтобы писатель сделался маленьким мешанчиком. Тот заряд энергии, который имеется у художника, он превышает<sup>121</sup> мозговое сознание. Кто-то сказал, кажется, Луначарский, что поэт – есть рупор коллектива. Эта власть какого-то коллектива в прошлом периоде выражается в мистическом культе, в музее, Аполлоне. Гоголь ощущал эту власть. Тот коллектив, который сделал Гоголя, ощущал гипертрофию... В этом смысле Гоголь, когда он замудрил, когда он был рассудочен, все разлезалось. Он боролся с этим. Он шел наперекор и сорвался. Он умер. И поэтому он не мог закончить Чичикова. Собакевич – тип, обобщающий круг Чичикова. Он обещал, что появятся такие лица, о которых вы не подозреваете. Он хотел оправдать как-то Чичикова в третьем томе, но эта фигура не оправдываема. Он хотел создать положительный, громадный тип, но в поле его зрения был генерал-губернатор...

Так вот я думаю, что я ответил тов. Паушкину на вопрос о мелкобуржуазности, от которой я не отказываюсь – из кожи не вылезешь, но лезть надо. Что касается реакционности и эстетики, – я уже указал, за какую эстетику я буду драться. Теперь о Костанжогло, что у него реакционная философия. Тут придется еще сказать несколько слов. Тов. Ермилов правильно указал. Если бы я теперь имел возможность, я внес бы эти поправки. Тут не капитализм по прямому проводу. Но Костанжогло все-таки новая фигура в землевладении. Неизвестно опять-таки его прошлое. Он ведь революционизирует хозяйство. Суть даже не в Костанжогло, а в отдельных причинах. Когда я над этим задумался, я взял историю Ленина...

У меня был спор с одним народником, который меня упрекал: «Как Вы можете называть Костанжогло капиталистом, ведь это не что иное, как землевладелец», только там звучали еще какие-то народнические нотки. И я прочел Ленина об истории капитализма. Ленин великолепно вскрывает процесс капитализации, который не определяется внешними признаками, он происходит задолго. Не было бы борьбы с кулаком, если бы мы стояли в том примитивном общении, о котором мечтали народы. Стало быть, я беру не самого Костанжогло, но он продукт каких-то сил, и он может быть и Щукиным в стадии разви-

<sup>121</sup> В оригинале далее забито на машинке: тот заряд.

тия и дальнейшего пути. Но у Гоголя, который не знает социальной значимости Костанжогло, Костанжогло говорит, что есть человек, которого он сделал бы министром финансов, у него в руках вся Россия. И он называет Муразова. Но тот Муразов, который превышает Костанжогло, насколько Костанжогло превышает Чичикова, имел такой отказ в красках, что Гоголь начинает функцию Муразова – министра финансов тем, что посылает его золотить колокола. Он описывает круг, и появляется великий мертвец из «Страшной мести», и ультра-красное делается ультра-фиолетовым. Это очень интересная вещь, что за пределами гоголевского горизонта, вот тут-то бы и встал Левиафан, а на занавеси сусальным золотом нарисован министр финансов – золотильщик колоколов. Мы должны сорвать с Гоголя эту муразовщину, оттереть его и сотворить его таким, каким он нам нужен. Нам нужно, чтобы были некоторые динамические образы, в которых можно, в этом смысле я при всем моем почтении к классикам, тов. Паушкин, очень большой революционер. Мне до классиков наплевать, но я хочу стоять читателем-классиком, стоять с творцом, ибо они живут, до себя они жили в создающем их коллективе и будут жить в читателях. В читателе заключено максимальное творческое начало, надо расколдовать эти читательские силы. Борьба за читателя – есть борьба нас, которые хотят писать для масс, для тех масс, которые бы нас в максимальной степени поставляли через головы абстрактных критиков. Я говорю не против критиков, а против той манеры, которая установилась в критиках, которая заранее все измерит и взвесит, и начинают учить. Разумеется, от этой науки, как от «демяновой ухи». Тебя из революционера делают контрреволюционером. Мне хочется, чтобы Гоголь был одним из динамических рычагов к жизни, но Гоголь перефразированный, перетворенный, а не Гоголь «Переписки». Разумеется, я не хотел вложить «Переписку» в смысле тенденции Гоголю. Что касается т. Левидова, то мне трудно ему возражать, ибо он наделал мне целый ряд комплиментов, и вместе с тем за него не ухватишься. Он наговорил много блестящих вещей, но или я на все это уже ответил, или никак не ответил, ибо все это двусмысленно, трехсмысленно. По-моему, Чичиков незаконченный портрет, но и врубелевский портрет Брюсова не закончен, однако это – лучший портрет Брюсова. И незаконченный портрет Чичикова удался, как ничто не удалось Гоголю. Что же касается того, что я обладаю каким-то пиететом к Гоголю, то я должен сказать, что Гоголь мне был даже далековат, но по мере того, как я проводил эту большую работу, противление против Гоголя переходило у меня в пафос восторга, но это есть итог ошупи материалов. Поэтому все упреки в легкомысленности и необоснованности, которые я слышал от тов. Левидова, я отвожу только тем, что все это я осветил десятью-пятнадцатью страницами моей книги.

...Поэтому я был обречен, не от полноты цитатного материала, а от того, что я утверждал в смысле не основной идеологии Гоголя, а в смысле отдельных штрихов. Например, почему я говорю о фигуре повтора. Я мог бы 40 страниц прочесть об этом и о гиперболе. Я говорил об этой фигуре повтора, поскольку это один из признаков, который не был в Художественном театре, как и многие

другие. Не потому что повтор – основная стилистическая фигура Гоголя. Почему я отметил, что для Гоголя этот повтор – есть отличительная черта. Я знаю, что и у Диккенса это есть. Но Гоголь делает из трехструнной балалайки рояль<sup>122</sup>. Когда говоришь о повторе Гоголя, приходится создавать новую науку, а в некоторых науках обойтись без определенных методологических приемов нельзя. О повторах звуковых писал Брик. Пользуясь тем, что о повторах звуковых не было сказано никем, я беру эту статью и показываю, что вся ткань Гоголя не только это, но и очень многое другое. Ведь ученые не ограничиваются тем, что аморфная материя – это...

Известно, что у Гоголя непочатый угол повторов. О них надо писать, я их описываю, поскольку они никем не описаны. Мне приходится вводить новое схематизирующее начало. Я беру слова, буквы и больше ничего. Растолкуйте вашей сумасшедшей слушательнице<sup>123</sup> это. И вот если бы вы взглянули на ткань Гоголя и увидели, что Гоголь строит здесь, ни Диккенс, никто другой не выделывает таких чудес; он доводит это до такой утонченности... Если вскрыть звуковую ткань Гоголя – то тут непочатый угол. Вы знаете, что нет аллитер[ационного ?] слога.

Что касается вашего указания на то, что Гоголь риторичен, что все со знаком минус... А это описание природы.

ЛЕВИДОВ. – Чисто механическое описание, лишённое всякого чувства...

[А. БЕЛЫЙ.] – Хотите, я прочту вам «Страшную месть»? Здесь нет, конечно, ширины и длины. Гоголь берет середину. Что переживает колдун, он только что совершил убийство, он в ужасе... Он изучал астрологию в Венгрии... «Только звезды глядят в глубине»... А ведь по звездам читают судьбу. Тут изумительный склик мелочей. Одно дело брать «Чуден Днепр при тихой погоде...» как образец риторики, другое дело брать в коллизии с другими сценами. Что такое колдун, что такое пан Данило? Надо знать, что цвета Днепра и пана Данила одинаковы, синий цвет противостоит черному. Когда он умирает, он седеет, как Днепр. Днепр сердится, это угроза колдуну, колдун боится... А эта потрясающая встреча, когда он прибежал к схимнику... Или почему сравнение, помните, у казака кончается так, что, когда разметаются тучи, волны плещут и переходят в образ казака, за которым прибегает мать и плачет. Дело не в мистике. Ткань образов у Гоголя, построение, как лейтмотив «Страшной мести» в пани Катерине, ее плач, подобный дереву, который в тихий час вечера... Цвета розовые и голубые... Ведь этот лейтмотив, в этом гениальная сила Гоголя. Эта система лейтмотива – одно из величайших музыкальных произведений. В этом произведении «Чуден Днепр при тихой погоде...», он из композиции не выключаем. Если взять на фоне цветов, то в этом месте есть оскаленность. Это подано сквозь призму «Днепр серебрится, как волчья шерсть». Ведь это Днепр сквозь психологию будущего убийства младенца. Когда говорят о колдуне, пани Кате-

<sup>122</sup> В оригинале предложение вписано чернилами сверху над: что и у Диккенса это есть. Когда говоришь о повторе.

<sup>123</sup> В оригинале впечатано над забытым на машинке: читательнице.

рина вынимает ручник и вытирает... Пан Данило курит люльку, и ребенок лежит в люльке. Тут каламбур: люлька и люлька... Ребенок тянется за красной люлькой... Через два часа ребенок зарезан... Вот какой Днепр! Когда его разглядишь, то увидишь, что сделан он первосортно.

Гоголь в первый период творчества работал на другом материале. Этим определяется то, что мы называем риторикой. Когда работаешь на стекле, получается иной реализм. Тут не стекло, а мысль... Я мог бы много говорить, как надо переоценить «Вечера на хуторе близ Диканьки». Это основная мысль всей моей книги. Книга не понята. Какая громадная социальная идея вложена в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Гоголь это сознает лишь в процессе работы<sup>124</sup>. Тут надо понимать, что такое социальный заказ, где иноземец разрабатывается в чудовище. Ведь он убивает наповал все то, что он воспевает. Он как бандурист ходит по вечерам, как бандурист-актер, имеющий миссию дискредитировать то, что звучит в песне. Но там, где он отдается природе, краске, там настоящее художество<sup>125</sup>. Моя основная стихия, почему я принялся за Гоголя, заключается в том, чтобы показать, в чем мой восторг. Пока я работал, от одних писателей, когда их читаешь, претит, а Гоголь, он как-то радиоактивен. Вместе с тем стыдно как-то. Ведь я обокрал Гоголя. Ведь весь «Петербург» написан из двух приемов «Шинели». Все приемы «Петербурга», я соединил высоко-го чиновника, весь стиль «Петербурга» – это «Шинель». В разрезе обывателя он останется Акакием Акакиевичем. Кроме того, я увидел Блока и бесконечно много этой темы просто вынул, и жест блоковский, и эротика, и «высосать кровь хочю». Эти болезни эротические, это тоже наследство Гоголя и Сологуба. Много Гоголя у Маяковского. Если вы мне разрешите для окончания прений и подтверждения моей мысли и мыслей Третьякова, с которым я совершенно согласен... В основном те указания, которые сделал тов. Ермилов, в основном мы перекликаемся, потому что то, что у него четко, трезво, социально звучит, у меня – надстройка, надстройка над сырьем. У меня, может быть, нет такой четкой социологии, потому что я строю индуктивно. Мне очень много мешает сырье, потому что мои выводы – надстройка над этой главой. Но в основном то, что говорил Ермилов, в этом и моя была тенденция – открепостить сознание Гоголя от черносотенности и перейти к независимому отношению к Гоголю, поскольку он высказывал благонамеренные мысли и поскольку его сырье идет на потребу нам.

Так вот, я позволю себе в завершение прочесть маленький отрывок из моей книги. Я беру Маяковского, можно было бы кого-нибудь другого взять, но я показываю, что нам есть над чем работать. Кончаю я книгу о Гоголе главой о Мейерхольде. *(Читает.)*

Вот мой итог, к чему я пришел. Если в моем реферате чувствовалось нечто подобное восторгу, то это не академический восторг, а невольная испарина. На

<sup>124</sup> В оригинале предложение впечатано сверху над идеей вложена в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

<sup>125</sup> В оригинале далее забыто на машинке: настоящие стихи.

этом я заканчиваю. Повторяю, моей ошибкой было то, что я пришел с рефератом о «Мертвых душах», а следовало бы вскрыть социальные мотивы Гоголя. Прошу извинения у аудитории, и, в конце концов, сейчас, с указаниями, сделанными здесь, может быть, я вас впредь не введу в заблуждение.

РОССОВСКИЙ. – На пленуме оргкомитета тов. Белый, обращаясь к марксистской критике, сказал: «Давайте выяснять спорные вопросы, давайте творчески драться».

Мне думается, что в своем очень глубоком, интересном, хотя в известной части и спорном докладе Бор[ис] Ник[олаевич] начал «драку», отойдя, в общем, от тех творческих позиций, которые он раньше занимал.

В докладе и заключительном слове имеются спорные моменты. Они идут, как правильно указал тов. Ермилов, главным образом, по линии неверного решения им проблемы необходимости и случайности.

Бор[ис] Никол[аевич] дал чрезвычайно интересный и поучительный анализ гоголевского стиля и его деталей, но «детали» в толковании Бор[иса] Никол[аевича] приобретают подчас самодовлеющий, насквозь рационалистический, а то и символический характер. Благодаря этому в ряде случаев получается снижение гениального реалиста Гоголя до символизма.

При всем этом, повторяю, Бор[ис] Ник[олаевич] начал решительный отход от старых позиций, он не только вступил в «творческую драку», но и протянул руку марксистским критикам. Мы отвечаем ему крепким товарищеским рукопожатием и ждем дальнейших его шагов к марксистскому пониманию явлений.

Наша дискуссия проходила без театра. Мы можем выразить по этому поводу лишь сожаление и удивление. Резкая критика постановки «Мертвых душ» (я уже не говорю о чрезмерных резкостях, от которых отказался и Бор[ис] Николаевич) никак не может рассматриваться как нападение на театр. МХТ-1 – наша гордость, мы прекрасно учитываем огромную культурность и значение театра. Кто-то бросил в прениях фразу о немощности театров. Это ерунда. Мы великолепно учитываем огромные творческие силы МХАТ. Мы уверены, что МХТ под руководством К.С. Станиславского даст блестящие образы советского театрального мастерства.

Именно потому что МХТ-1 велик, именно поэтому важно разобраться в его постановке и в его ошибках. Мы вообще должны основательно разобраться в классическом наследстве, и в этом отношении определенное значение имеет наш диспут.

Нет сомнения, что участие мхатовцев в дискуссии углубило бы, обогатило бы и диспут, тем самым всех нас и, несомненно, самих мхатовцев.

Наш диспут – не обычный всероскомдрамовский диспут. Он является как бы предисловием к той дискуссии, которая, несомненно, возникает на пленуме оргкомитета по докладу о драматургии.

Разрешите от имени всех собравшихся поблагодарить Бор[иса] Николаевича за доклад.



### Литература

1. Булгаков М.А. Письма: Жизнеописание в документах. М.: Современник, 1989. 575 с.
2. Гладкова С. Счастье общения // Воспоминания о Ф. Гладкове. Сб. М: Сов. писатель, 1978. С. 164–186.
3. Гладков А.К. О Белом // Гладков А.К. Поздние вечера. Воспоминания, статьи, заметки. М: Сов. писатель, 1986. С. 278–282.
4. Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х гг. М.: Наука, 2016. 1120 с.

### References

1. Bulgakov M.A. *Pis'ma: Zhizneopisanie v dokumentah* [Letters: A Documented Life Story]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 575 p. (In Russ.)
2. Gladkova S. Shast'e obshhenija [The Happiness of Communication]. *Vospominaniya o F. Gladkove. Sbornik* [Memories of F. Gladkov. Collection]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1978, pp. 164–186. (In Russ.)
3. Gladkov A.K. O Belom [About Bely]. Gladkov A.K. *Pozdnie vechera. Vospominaniya, stat'i, zametki* [Late Evenings. Memories, articles, notes]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1986, pp. 278–282. (In Russ.)
4. *Literaturnoe nasledstvo. T. 105: Andrej Belyj: Avtobiograficheskie svody: Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-h godov* [The Literary Heritage. Volume 105: Andrej Bely. Autobiographical corpora: A Biographical Material. An Aspect to the Diary. Registered Notes. Diaries of the 1930s]. Moscow. Nauka Publ., 2016, 1120 p. (In Russ.)

### Discussion on Andrei Bely's lecture about the play «Dead souls» staged by the Art Theatre

*Introduction by Natalia A. Drovaleva, Konstantin I. Plotnikov*

*Editing by Ekaterina V. Bezmen*

**Abstract:** The opening night of the play «Dead Souls» in the Art Theater, staged by K.S. Stanislavsky, happened on the 28th November of 1932 and became a starting point for discussions in several institutions, including Vserosskomdram. The publication of the transcripts of Andrei Bely's lecture on «Dead Souls» (staged by the Art Theater) and the debate on this report brings to light the peculiarities of relationships within the literary community of the time. The materials presented serve to illustrate the work of the Vserosskomdram, its motives and reasonings.

**Keywords:** Andrei Bely, Gogol, the Moscow Art Theatre, Vserosskomdram, lecture, transcript, article.

#### Information about the authors:

Natalia A. Drovaleva, PhD student of Lomonosov Moscow State University, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: n.drovaleva@mail.ru.

Konstantin I. Plotnikov, PhD, independent researcher, Moscow, Russia. E-mail: k.i.plotnikov@gmail.com.

Ekaterina V. Bezmen, PhD, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: ebezmen@yandex.ru.