SOLUM SERIUM PRAECLARUM EST

№ 4, 2007 год

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

ГАЗЕТА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

НОВОСТИ

В СТАРФОРДЕ-НА-ЭЙВОНЕ КОРОлевская Шекспировская компания (RSC) представила премьеру трагедии У. Шекспира «Кориолан» в постановке Грегори Дорана

В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «Донмар» сыграли премьеру драмы Г. Ибсена «Йун Габриель Боркман» в постановке Майкла Грандэйджа. В главной роли — Йен МакДиармид

В ПАРИЖСКОМ «ОДЕОНЕ» ПОКАЗАли премьеру водевиля Э. Лабиша «Происшествие на улице Лурсин». Режиссёры Жером Дешмар и Маша Макеефф

В ЛОНДОНСКОМ театре «Олд Вик» состоялась премьера спектакля «Комедиант» по пьесе Дж. Осборна в постановке Шона Холмса

БЕРЛИНСКИЙ ТЕАТР «Шаубюне» представил премьеру спектакля «Кошка на раскалённой крыше» по пьесе Т. Уильямса. Режиссёр — Томас Остермайер

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕатр «Приют комедианта» под руководством Виктора Минкова отметил своё двадцатилетие

В БДТ СОСТОЯЛАСЬ премьера комедии А. Островского и П. Невежина «Блажь». Режиссёр — Геннадий Тростянецкий. В главной роли — Нина Усатова

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮне» сыграли пьесу Г. Ибсена «Привидения» в постановке Себастьяна Нюблинга

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсез» сыграли спектакль «Возвращение в пустыню» по пьесе Б. М. Кольтеса. Режиссёр – Мюриэль Майетт

ИНТЕРВЬЮ

Андрей Могучий:

«На каком свете жить нескучно?»

После спектаклей большого стиля Александринский театр выпускает гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», историю провинциальной глупости, нелепости и бессмысленности. Над постановкой работает «классик отечественного авангарда», режиссёр Андрей Могучий.

Гоголем я хотел заняться давно. Я ведь начинал с Хармса, потом были спектакли по Ионеско, Сорокину, и сегодняшнее обращение к Гоголю не случайно. Мне кажется, что у этих авторов много общего, в этом направлении мне достаточно комфортно мыслить. Поэтому я легко согласился на предложение художественного руководства театра, — а были предложены и название произведения, и, более того, распределение главных ролей. Совпадение наших намерений оказалось полным, сама реальность продиктовала выбор материала.

А что человек начала XXI века может найти в истории о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем?

Это очень просто, всё заключено в самом названии: люди не умеют друг с другом договариваться. По большому счёту, мир, который вокруг нас существует, — Миргород, — очень странное творение, не объяснимое с точки зрения логики. И все мировые конфликты происходят из-за «гусака», из-за ерунды. Вообще ведь знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» — это же отсюда, и не случайно разговор у Гоголя идёт именно об «этом свете». Вопрос возникает: а на каком свете жить нескучно? И тут уж гоголевской инфернальности никак не избежать.

В повести три диалога и издевательский авторский текст – а что представляет собой ваша инсценировка?

Перевод литературного языка на язык театральных форм — вещь для меня не новая, надо просто найти адекватную образную форму, в которой соединяются несколько факторов: пространство, свет, звук, — и превращаются в некий образ, может быть, трудно объяснимый, но зато вмещающий в себя достаточное количество ассоциативных связей с литературой. Это не инсценировка в привычном смысле, степень трансформации текста очень велика. Я ведь меньше режиссёр, больше «переводчик» — я читаю литературу и перевожу на какой-то иной язык. На тот, который знаю. Театральный.

Подобный проект не заключает в себе ничего новаторского для мирового театра, но для Александринки он необычен так же, как и для меня, — это соединение моего понимания современного театра с традиционным способом актёрского мышления. Понятно, что Марталер или Кастроф в «Фольксбюне» этим давно занимаются, тут нет никаких сверхъестественных откровений. Было всё. Другой вопрос, как ты можешь это использовать и что ты хочешь этим сказать. Между прочим, сцена-коробка — тоже вещь совсем не новая. Но почему-то никто не удивляется: «Как, вы играете на сцене-коробке?! Это же уже было!» Это, на самом деле, вопрос стереотипов мышления.

Тем не менее, зритель у вас всё-таки будет сидеть на сцене.

Мы с художником Александром Шишкиным сразу предложили несценическое пространство — живописный цех, расположенный прямо над зрительным залом. Месяца три работали, но в процессе реконструкции выяснилось, что туда нельзя пускать зрителя — просто не выдержит потолок, он подвесной, и никто не может дать гарантии, что спектакль вместе с публикой не провалится на сцену. Мы честно обошли весь театр, но не смогли найти адекватного художественного решения и предложили единственно возможное — играть на сцене.

Александринский театр – императорский, и вдруг – миргородские помещики...

Я стараюсь себе таких вопросов не задавать. Я делаю спектакль, а формат его определяет художественный руководитель: подходит он стратегии театра или не подходит. Мы с постановочной бригадой и актёрами делаем то, что считаем нужным, важным и правильным делать, и «арт-бандитизмом» занимаемся ровно в той степени, в которой нам это интересно, — включая народных артистов, которые «буянят» на сцене страшно смешно. Сколько раз я сталкиваюсь с артистами старшего поколения — и не перестаю удивляться их подвижности, умению работать, всё больше и больше понимаю, что такое народный артист в подлинном смысле слова. Это совершенно другой уровень понимания проблем. Как бы они ни были обременены своим опытом, ироничны, скептичны, даже циничны, — это всё наносное, потому что в подлинном смысле это люди высокого класса и стиля. Я имею в виду в первую очередь Николая Мартона, Виктора Смирнова и Светлану Смирнову, играющих главных героев спектакля. И они, я думаю, тоже не очень задумываются об императорском или не императорском статусе или формате.

То есть ваш спектакль не станет пощёчиной общественному вкусу?

У нас нет задачи эпатировать или «поглаживать» публику. Иногда я верю в арт-терапию, а иногда мне кажется, что это бессмысленно, и надо заниматься только профессией, — но юношеские времена увлечения треплевскими теориями проходят. Мне приятно репетировать с этими людьми, в этом пространстве и в тех условиях, которые созданы для этого спектакля. Это очень много, далеко не во всех проектах и театрах такое возможно. Ситуация, в которой я нахожусь, достаточно свободна — для того, чтобы я имел право на какие-то пробы и эксперименты. А для меня это страшно необходимо — возможность свободного дыхания. И прежде всего это связано с Фокиным — с человеком, который за свою жизнь сделал какое-то невероятное количество спектаклей. У него большой опыт и в области репертуарного, и в области проектного театра, он хорошо разбирается в европейских современных тенденциях и по-настоящему распахнут мировому театру. Я и в Александринку работать пошёл потому, что считаю разумную стратегию этого театра единственной альтернативой тому, что происходит в нашем городе. Ситуация в театральной жизни Питера, на мой взгляд, печальна, и то, что Александринка берётся каким-то образом эту жизнь расшевелить и открыть хотя бы форточку — об окне уж не говорим — в Европу, — это реальный шанс что-то изменить.

Елизавета Минина

Что сказал покойник

Спектаклю «Тринадцатый номер» по пьесе Рэя Куни в постановке Владимира Голуба уже почти четыре года. На премьере, помнится, он приятно удивлял отсутствием ложного пафоса: сейчас уже сложно в это поверить, но ещё совсем недавно в Александринском театре чуть ли не в каждом спектакле было принято эдак слегка надувать щёки. Для пущей солидности. На всякий случай. А в тринадцатом номере комфортабельного лондонского отеля, забросив чепец за мельницу, а высокую духовность — ещё дальше, вовсю резвились «прославленные мастера» и театральная молодёжь, состязаясь друг с другом в остроумии, бесшабашности и приличествующей британской комедии невозмутимости. С треском захлопывающаяся оконная решётка, снабжающая сюжет мужскими трупами и дамскими обмороками, гильотиной отсекала ложную многозначительность от простодушного театрального зрелища. Спектакль и четыре года назад не был свободен от грошового и совершенно излишнего лиризма, а «к старости» разнюнился и того пуще. Теперь он Александринскому театру стал как бы «двоюродным» — его играют не на большой сцене театра, как раньше, а в ДК им. Газа. А публика по-прежнему ходит. И у артистов по-прежнему есть возможность поупражняться в лихом, бесслёзном, жёстко регламентированном, но таком заманчивом искусстве — искусстве чистого фарса. В благородной погоне за возвышенным драматическому театру не стоит забывать о том, что жанры бывают не только высокими, но и низкими. И эти последние оказываются ничуть не менее сложны и по-своему содержательны. В «низости» фарса — его сила. В карнавальном беспорядке «Тринадцатого номера» не было ничего духовного (лишним было и душевное) — сплошная витальность. А в театре это не так уж мало. История «Тринадцатого номера» — история спектакля, который всего лишь поторопился дать слишком простой ответ на сложный — с формальной точки зрения — вопрос. Или вы и в самом деле думаете, что там всё дело в том, был труп в шкафу или не было трупа?

Игорь Волков (Ричард Уилли) и Владимир Миронов (Официант)
Фото А. Закржевского

Фарс был последним рубежом. Уже не было железного занавеса, не было гнёта оков идеологии, не было ни цензуры, ни норм, ни правил, на отечественной сцене уже вовсю бесновалась чернуха, которая не могла привидеться десять лет назад даже в страшных снах, — а фарс всё мялся в кулисах. Его выпускали на сцену редко, неохотно и с опаской — хотя что может быть безобиднее нагромождения нелепостей, свойственных этому бессмысленному и забавному жанру. Однако же — нет. Даже водевиль, набор милых глупостей со всеми его соломенными шляпками и небесными ласточками, можно прикрыть флёром «подлинного праздника театра», даже патологические нелепицы современной драматургии можно оформить «открытиями правды жизни», — а фарсовым глупостям, площадной потехе, вульгарным ситуациям с непременным «и тут возвращается муж» оправдание придумать почти невозможно. Нет в нём ни возвышающего обмана, ни тьмы низких истин, есть один сплошной адюльтер и похотливые смешочки. Не вписывается фарс в театральные традиции отечественной сцены.

Впрочем, театральные традиции — тема сложная, полная споров, предрассудков и умолчаний. Есть, конечно же, есть в истории российского театра место фарсу, и значительное место, и в драматургических хрестоматиях фарсовые пьесы значатся, и в репертуарах старых числятся, и великие артисты не только в трагедиях Шиллера и Шекспира прославлялись, — тем не менее, на сцену рубежа веков фарс выходит бочком и мелкими шагами. Потому что не соотносится глумливое фиглярство с патетическим «Над чем смеётесь? Над собой смеётесь!», определяющим традиционную русскую комедию. Один в нём видимый миру смех и совсем никаких невидимых миру слёз, что непривычно, странно и как-то не очень правильно.

А тем временем далеко не каждый зритель ходит в театр страдать душой. Есть большое количество публики, желающей приятно провести время, отдохнуть и развеяться. Её нельзя не учитывать, она тоже имеет право на существование и на удовлетворение своих, пусть не очень возвышенных, потребностей. Современные художники её и учитывают, но как-то странно. Мало у кого дрогнет рука изъять пафос из высокой комедии, упростить её и опошлить (глаголы эти — не ругательство, а констатация факта), вывернуть наизнанку и начинить двусмысленностями и бессмыслицами, — однако ещё меньше тех, кто изначально рискнёт смастерить увеселительную безделушку, непритязательную, занятную, увлекательную и развлекательную, грубоватую и нелепую, хоть все и понимают, что такие безделушки востребованы, понравятся публике и соберут полные залы. И откровенный фарс, даже появившись на сцене, стыдится своих гэгов, сальностей и нижнего белья, тщится стать большим, чем он есть, занять не своё место, прикинуться лирической комедией, а непременный, по закону жанра существующий налёт вульгарности полностью глушит всю лирику, и получается странный, недостаточно смешной и недостаточно душевный результат.

Александринский «Тринадцатый номер» — как раз такой недофарс, опрометчиво выведенный за пределы жанра, где в пикантную историю зачем-то добавлена романтическая сентиментальность — неожиданно, на пустом месте, без особой необходимости сбивая общий бредово-занятный настрой.

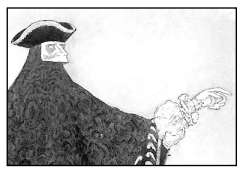
Пьеса Рэя Куни динамична, полна несуразиц, загромождена персонажами, без конца перебегающими туда-сюда и путающимися друг у друга под ногами, густо замешана на семейных неурядицах, абсолютно сценична и совершенно не требует дополнительных украшательств — её достаточно от души и с удовольствием сыграть. Она не нуждается в глубинном актёрском проникновении в образ и придании сюжету отсутствующего смысла — фарс не предполагает смысла, он предполагает любовниц дезабилье, ревнивых мужей, ломающих двери, ожившие трупы и жён в шкафу. Всё это щедро предоставлено драматургом, и неслучайно «Тринадцатый номер» под разными названиями идёт чуть ли не во всех театральных городах — это беспроигрышный вариант развлечения публики.

Конечно же, название «Тринадцатый номер», особенно в России, обязывает — напрашивается на чертовщинку, бесовщинку хотя бы, запах серы, поступь нечистой силы, чёрту кочергу и богу свечку. Но без них тоже получается неплохо. От актёра требуется держать ритм, хорошо носить костюм и чётко произносить текст, в остальном можно штукарить, кривляться и ломаться, гримасничать и жестикулировать вволю, положение не просто допускает, но даже обязывает. И артисты академической сцены с упоением этим положением пользуются, принимая эффектные позы, смакуя сомнительного свойства нелепицы, играя интонациями, придавая дополнительный смысл невинным словам, подавая в зал репризы и выдерживая паузы для зрительского смеха. Подлинности существования в их персонажах не больше, чем сексуальности в плюшевых заячьих ушах секретарши Джейн, так и не успевшей стать любовницей помощника премьер-министра, — но разыгрываемая история настолько абсурдна, что искренность и пронзительность окажутся совершенно лишними. И оказываются, когда расторопный секретарь помощника премьер-министра обнаруживает большое светлое чувство к хрупкой сиделке своей матери, сцену заливает синий свет, из динамиков раздаётся лирическая музыка, и внезапно влюбившиеся молодые люди медленно движутся навстречу друг другу, — душевный, но неуместный поворот событий, который можно было бы принять за пародию, если бы пародией было и всё предшествующее. Словно бы оправдывается спектакль, словно винится в отсутствии возвышенности, в простоте и необременительности, — в то время, как зритель его ни в чём не винит. Зритель шёл на легкую комедию и получил желанные три часа веселья, отсмеялся над затейливым анекдотом, рассказанным красивыми людьми. Иногда в театр ходят просто отдохнуть.

Елизавета Минина

Сцена из спектакля. *Фото А. Закржевского*

ЛОЖА № 5



Из всех театральных искусств для нас важнейшим является искусство комедии. Причины очевидны – они кроются в глубокой общественной депрессии. Публика идёт в театр, преимущественно дабы просто посмеяться. Это и называется «культурно отдохнуть». У театральных касс то и дело разыгрываются трогательнейшие, если вдуматься, бытовые сценки: «У вас есть билеты на комедию?» – робко спрашивает потенциальный зритель. «Да!» – гордо отвечает опытный кассир и, не задумываясь, «вкручивает» незадачливому покупателю билетик на любой спектакль – от мелодрамы до незатейливого антрепризного фарса, – где в принципе можно хихикнуть пару раз и только при очень большом желании. Кассиры правы – если зритель захочет, он найдёт, над чем посмеяться, куда его ни пошли. Да и многие театры были бы отнюдь не прочь, чтобы львиную долю их репертуара негласно считали комедийной. Особой популярностью пользуется Театр комедии – в немалой степени потому, что он правильно называется.

Драматические театры, претендующие на статус «серьёзных», не в силах устоять перед соблазном. Единицы из них ставят комедии в соответствии со стилем и духом эпохи, замыслом автора и философским содержанием. Остальные, стыдливо краснея, готовы устроить на академической сцене такой бурлеск, от которого отреклись бы и самые беззастенчивые родоначальники жанра. Страдают, в основном, Мольер и Бомарше, частенько достаётся Гоголю, едва ли не насмерть забиты клоунской погремушкой Шекспир и Островский. В интерпретациях современных «смехачей» от режиссуры классики стали похожи друг на друга, как близнецы-братья. И на сцене всё эдак пестро, живенько, всё бегает, кружится и бессмысленно хохочет, словно от непрерывной щекотки.

А между тем сфера комического ничуть не менее богата и содержательна, чем сфера трагического. Необходимо лишь твёрдо понимать «дьявольскую разницу» между высокой комедией, легкомысленным водевилем, атлетическим бурлеском или балансирующим на грани абсурда фарсом. И это не просто «капризы по поводу нюансов» – это коренные вопросы драматического искусства. Отдайте фарсу – фарсовое. И не сомневайтесь – публике понравится. Зритель будет страшно рад удивиться неисчерпаемому многообразию того, над чем в этом мире ещё можно посмеяться от души.

Навеки ваш, Призрак Драмы

Гусак и свинья

Следует столкнуть две цитаты, чтобы стало ощутимо, о чём идёт разговор, если разговор идёт о Гоголе поры «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Одна цитата из набоковского эссе о Гоголе: «Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на малороссийском том за томом «Диканьки» и «Миргорода» — о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреях и лихих казаках»; другая из воспоминаний Ильи Эренбурга: «Бабель восхищался украинскими рассказами Гоголя и жалел, что «Петербург победил Полтавщину. Акакий Акакиевич скромненько, но с ужасающей властностью затёр Грицка».

Речь пойдёт о последней малороссийской повести Гоголя про то, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович. Начинается повесть лихо, бурлескно, водевильно, живописно, а кончается такой беспробудной тоской, таким дождливым чавком лошадиных копыт по осенней, расейской грязи, что право же — пусть лучше призраки и казаки, только не эта тоска, от которой взвоешь волком: «Скучно на этом свете, господа!» Элиот ещё не сформулировал: «Вот как кончается мир, не взрывом, а всхлипом», а Гоголь уже изобразил кончину мира под неумолчный шум дождя и чмокающий звук копыт, вытаскиваемых из грязи — чмок, чавк, чмок.

Цензура не дура

Невинная повестуха Гоголя встретила наибольшие цензурные затруднения. Цензор Никитенко почувствовал в ней что-то жуткое, что-то гораздо более страшное, чем летающие гробы или кадавры, поднимающиеся из гроба. Объяснить, что его не устроило в повести, он не смог, просто не разрешил и всё невиннейшую, водевильнейшую вариацию на тему недавно вышедшего в свет романа Василия Нарежного «Два Ивана». Сюжет Гоголь попросту слямзил у Нарежного, как слямзил сюжет «Ревизора» у Капниста. Гоголь, вообще, не стеснялся воровать. Про таких, как он и Шекспир, сказано: «Гении крадут».

Нет, не сюжет не понравился умному и либеральному Никитенко. Ему не понравилось нечто другое. Ему не понравилось, как Гоголь въехал в Россию, с каким слоганом, с каким лозунгом. Нет, «птица-тройка» и «эх, знать у бойкого народа ты родилась», с этим посвистом Гоголь из России вылетел и влетел в смерть, а вот бесконечно льющийся дождь, старики в церкви, которые всё судятся и судятся, не замечая, что вот уже и всемирный потоп начался, и Страшный суд скоро, а они всё судятся, «скучно на этом свете, господа» — это приветствие Гоголя России, или приветствие России Гоголю.

Никитенко стало страшно того, что Акакий Акакиевич начинает затирать Грицка. Вот он и запретил. Зря... Всё равно напечатали.

Просто Пушкин

Финал «Иванов...», он же финал «Миргорода», — последнее «прости» украинскому патриотизму и первое «Здравствуй» российской империи. Как там у одного современного, хорошего поэта: «Только трус не любил никогда этой брезжущей, пасмурной хмури, голых веток и голого льда, голой правды о собственной шкуре... Здравствуй, родина! В дали твоей лучше сгинуть как можно бесследней, приюти меня здесь, обогрей стужей гибельной, правдой последней».

Финал «Миргорода» расшифровывается с очевиднейшей простотою. Была страна, южная, весёлая, страшная, жестокая, таинственная, эксцентричная и нелепая, но... страна, нимало не похожая на другую, а стала... скучная, грязная, дождливая, расейская провинция, похожая на точно такую же провинцию как две капли осеннего, холодного дождя. Эпилог «Иванов...» мог случиться хоть в Царёвококшайске, хоть в Мухосранске, но начало повести — Украина, южная, эксцентричная, жаркая.

Итак, последняя фраза последней малороссийской повести Гоголя «Скучно на этом свете, господа». Но, позвольте, позвольте, это же... «Как грустна наша Русь» — пушкинский вздох после услышанных поэтом первых глав «Мёртвых душ». Очень может быть, что Пушкин этих слов и не говорил. Очень может быть, что Гоголь сначала обозначил свой въезд в Россию словами о скуке бытия, а уж потом приписал Пушкину слова о том, как грустна жизнь в России. А может быть и другое: Гоголь и впрямь мог услышать от Пушкина эти слова, а, услышав, понял, как можно, как нужно закончить последнюю свою малороссийскую повесть.

Гоголь и дождь

Что же до дождя, который хлынул в финале Иваныча / Никифорыча, при выезде Гоголя из Украины и при въезде его в Россию, то дождь этот так и сидел у него на плече, как верный, домашний, отвратительный зверь. Куда Гоголь — туда и он.

По крайней мере, когда Гоголь поехал в Иерусалим, дождь поехал вместе с ним, и лил, как из ведра, как на станции в каком-нибудь Конотопе. Гоголь жаловался на это в письме. Лукавил, конечно. Когда писатель жалуется, он хвалится. Гоголь просто почувствовал, что российская дождливая хмарь и хмурь, голые ветки и голый лёд, голая правда о собственной шкуре, потянутся за ним повсюду, куда бы он ни поехал.

Гоголь двинулся в Землю обетованную, к Богу, а Бог встретил его дождём. Бог встретил Гоголя цитатой из гоголевской же повести. Гоголю Бог напомнил то, что когда-то Гоголь сказал Богу. Мол, все мы, люди, живём в ожидании Страшного суда и не подозреваем об этом. Даже когда хлынет дождь всемирного потопа, мы примем его за обычный, осенний, тоскливый дождичек. Вот это Бог и напомнил Гоголю в Иерусалиме, мол, твоя правда, Коля. Вы, люди, потоп примете за дождичек, и за полчаса до Страшного суда будете выяснять, кто из вас — свинья, а кто — гусак.

Мультфильм

А почему, собственно говоря, «гусак»? Что уж так возмутило Ивана Ивановича? В какую больную, болевую точку попал Иван Никифорович, что его друг так вспылил? Иван Иванович — похож на гусака. В тот момент, когда Иван Никифорович назвал его «гусаком», он себя «как в зеркале увидел, и это зеркало ему не льстило». Вообще-то, у Ивана Ивановича было пространство для манёвра, если бы он был больше «заточен» на брань и словесную перепалку, а не на ссору. Потому как, если он, Иван Иванович, был похож на гусака, то Иван Никифорович, конечно, напоминал борова.

Ивану Иванычу нужно было только заметить: «А Вы, Иван Никифорыч, подлинная свинья» — и ответ был бы адекватен. Собственно, потому-то и обиделся Иван Никифорович на предложение обменять ружьё на свинью, что услышал своё имя, своё название. Потому и сообщается, между прочим, что рассказывают-де, «у Ивана Никифоровича назади хвостик». Мережковский и Андрей Белый полагали, будто это свидетельство дьявольской природы добрейшего Ивана Никифоровича, дескать, поэтому он и чёрта так часто поминает, да ничего подобного! Это свидетельство его свинской природы. Он — свинья, боров, хряк, в то время как его друг, важный, преважный, худой и злющий Иван Иванович — гусак. Если можно было бы снять мультфильм, вроде диснеевского, по «Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович», то Иван Иванович был бы изображён гусаком, а Иван Никифорович — хряком. Они бы так и шкандыбали бы по улицам Миргорода — гусак рядышком со свиньёй («не ступайте, ибо здесь нечисто»).

Ссора и дружба

Сама дружба Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича — дружба делового, деловитого, церемонного гусака и простецкой, жирной, ленивой свиньи. Дружба, как вы сами понимаете, обречённая на роковой разрыв, ибо зафиксировано пословицей: «Гусь свинье не товарищ». Ссора эта так же вечна и неразрывна, как и дружба. Иван Иваныч и Иван Никифорович так же неразрывно ссорятся, как и дружат. В сущности, гоголевские «Иваны» написаны о том, что в любой настоящей дружбе зреет настоящая вечная ссора. А ещё о чём?

Гоголь-гимназист. Автошарж

А ещё о том, что самое страшное для человека — узнать самоё себя, увидеть свою природу без прикрас, услышать своё настоящее имя. И если бы можно было поставить буквалистскую инсценировку повести Гоголя, то после предложения Иваныча: свинью на ружьё — должен был бы раздастся гром-грохотанье, с-неба-молнии-сверканье: и, о чудо! вместо Никифорыча на сцене возмущённо похрюкивал бы здоровенный хряк. Та же ситуация повторялась бы в момент оскорбления Иваныча. Раскат грома, тьма и электрическое свечение... Вместо Иваныча стоит огромный, грозно шипящий гусак.

Тотем и табу

Если бы повесть писал рассудочный писатель, склонный к симметрии, то после того, как в присутствие врывалась бурая свинья и уволакивала прошение Никифоровича, в той же избе должен был появиться... важный гусак, подхватить клювом прошение Иваныча и, не спеша, удалиться. Но в этом случае повесть лишилась бы тайны. Сразу стала бы понятно, что гусь и свинья — тотемные животные родов Довгочхуна и Перерепенко. А называть тотемных животных нельзя — табу. Называние этого имени ведёт к катастрофе. Недаром кончается повесть в пустой церкви под неумолкающий, вечный дождь, под разговоры о том, что вот, вот будет принято решение судом. Вечно ссорящиеся старики просто не понимают, что они в преддверии не губернского, а иного суда.

Они означают нечто важное в Иваныче и Никифорыче. Свинья — партикулярна, ленива, антиобщественна. Гусь — птица государственная. Гуси спасли Рим. А в какую империю въезжает Гоголь и Украина? Правильно. В Российскую, в третий Рим.

Кроме того, перья гуся применяется для писания разного рода кляуз, жалоб и доносов в государственные органы. Свинья — дом, жратва, лень. Гусь — неимоверная, важная, пусть и бестолковая активность. Более того! Не одни кляузы и доносы во времена Гоголя писались гусиными, аккуратно расщеплёнными перьями, но и... совершенно верно! — повести и рассказы, стихи и поэмы, романы и очерки. Гусь не просто знак государства, это ещё и знак культуры, письменной культуры.

...и другие водоплавающие

О чём Гоголь аккуратно, ненавязчиво, но умело сообщает: Иван Иваныч связан с литературой, с письмом и чтением. Съев дыню, он, как известно, записывает: «Сия дыня была съедена такого-то числа». Да и переписку с органами он ведёт сам, в то время как Иван Никифорович нанимает для этого, неподъёмного для него дела канцелярскую крысу. Наконец, Иван Иванович читает! Читает книжку, изданную у Гария, Любия и Попова, что вовсе не представимо для Ивана Никифоровича.

И. Е. Репин. «Иван Иванович Перерепенко». Рисунок

Иван Иванович — государственник, кляузник, писатель и читатель — гусак? Позвольте, но как назвал себя Николай Яновский, вплывая в литературу? Гоголем! Гордой, дикой уткой, красивой, быстрой, сильной водоплавающей птицей. Гоголь-Яновский лихо, умело шутил, прощаясь с литературной молодостью, раскланиваясь с Малороссией. Был вольный Гоголь, стал важный гусак. Одомашнился, одержавился. Это тем более важно, что первая часть «Миргорода», повесть про бунтаря и мятежника Тараса Бульбу и про запорожскую вольницу, завершалась появлением Гоголя в птичьем обличье. Помните, там описывается птичье царство на Днестре, и вдруг: «гордый гоголь несётся по нём», чтобы вплыть во двор Миргорода важным смехотворным гусаком.

А то нет! Автор специально сообщает читателю, что проезжал через Миргород очень быстро, спешил по очень важному делу. Если учесть, что только что автору было сказано Иванычем и Никифорычем, были мы, мол, в Полтаве по важному делу, то никаких сомнений не остаётся: дело у автора столь же кляузное, что и у его героев. Наверное, кто-то гусаком назвал. Тем паче, что внешне Николай Васильевич Гоголь походил не на утку, а именно что на... гусака. Если рисовать злую карикатуру на Гоголя, то «гусак» — попадёт в самую точку. В какой-нибудь экранизации недурно было бы сделать Иван Иваныча внешне похожим на Николая Ивановича, чтобы в последней сцене зритель увидел бы: Гоголь смотрит на себя, постаревшего, слышит, как его постаревшее «Я» бормочет, мол, скоро, скоро, моё дело решится, и в ужасе спешит на небо, к Господу, просить Его повременить со Страшным судом и потопом. Вполне возможно. С Гоголя станется.

Никита Елисеев