

На правах рукописи

Копенкина Ульяна Алексеевна

**ПРОБЛЕМА АВТОРА
В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Н. В. ГОГОЛЯ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Саратов – 2011

Работа выполнена на кафедре общего литературоведения и журналистики
Института филологии и журналистики Саратовского государственного
университета имени Н. Г. Чернышевского.

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор
Валерий Владимирович Прозоров

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор
Адолф Андреевич Демченко

кандидат филологических наук
Евгения Валерьевна Изотова

Ведущая организация: Поволжская государственная
социально-гуманитарная академия
(г. Самара)

Защита состоится 29 сентября 2011 г. в 14 ч. 00 мин. на заседании
диссертационного совета Д 212.243.02 ГОУ ВПО «Саратовский государственный
университет имени Н. Г. Чернышевского» по адресу: 410012, г. Саратов, ул.
Астраханская, 83, 11 корпус, ауд. 301.

Отзывы на автореферат можно направлять по адресу: 410012, г. Саратов, ул.
Астраханская, 83, 11 корпус, Институт филологии и журналистики СГУ.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке
Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.

Автореферат разослан «__» _____ 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Ю. Н. Борисов

Теоретико-методологические и историко-литературные подходы к осмыслению проблемы автора в словесно-художественных текстах до сих пор недостаточно прояснены и разработаны. Причём если вопросам форм авторского присутствия в лирике и эпосе посвящено множество авторитетных, тонких и сложных литературоведческих исследований (как общетеоретического, так и частного характера)¹, то формы авторского присутствия в драме до сих пор изучены недостаточно. Вероятно, связано это с тем, что на протяжении долгого времени понятие «автор» смешивалось с понятием «образ автора» и либо отождествлялось литературоведами с конкретным носителем авторской речи², либо осмыслялось как семантико-стилевая категория³ произведения. В обоих случаях драма как жанр, в котором авторская речь сведена к минимуму, оказывалась на периферии исследовательского внимания. Причём одно из наименее системно осмысленных направлений этой проблемы – автор в отечественных драматургических текстах XIX века. **Актуальность** исследования обусловлена, прежде всего, тем, что в нём на примере гоголевской драматургии разрабатывается данное направление.

Предмет исследования – очевидные и скрытые формы выражения авторского присутствия, авторского самосознания, авторской воли в драматургии Гоголя; имплицитный автор, явленный в текстах его пьес.

Объектом исследования являются драматические произведения Н. В. Гоголя, включённые им в прижизненное собрание сочинений: «Ревизор» и «Женитьба», а также «Драматические отрывки и отдельные сцены» («Игроки», «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок» и «Театральный разъезд после представления новой комедии»).

Цель исследования – последовательное изучение многообразных форм выражения авторского сознания и авторского присутствия в гоголевской драматургии.

Задачи исследования заключаются в том, чтобы доказательно выявить и, исходя из внутренней логики самого материала, систематизировать и осмыслить формы выражения авторского присутствия в пьесах Гоголя.

Материалом для исследования служат все пьесы и драматические отрывки Гоголя, различные предуведомления и дополнения к ним, ранние редакции пьес, а также эпистолярное наследие писателя, его публицистические, литературно-критические статьи и прозаические художественные произведения.

Методологической основой является «телеологический принцип» изучения литературы, сформулированный и осуществлявшийся в исследовательской

¹ См., напр.: Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. 614 с.; Гинзбург Л.Я. О лирике. М.–Л., 1964. 381 с.; Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. 110 с.; Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. М., 1986. С. 473–500; Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст. В 2 ч. Гродно, 2008. Ч. 1. 381 с. Ч. 2. 388 с.

² См.: Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974. С. 248.

³ См.: Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

практике А. П. Скафтымовым⁴. Суть данного принципа – осознавая художественное произведение как «телеологически организованное целое»⁵, сосредоточить изучение на вопросах единства его формы и содержания, что позволит сделать «конечные выводы об авторских устремлениях»⁶. В работе используются сравнительный, сравнительно-исторический, описательный **методы** исследования, а также количественные методики и методика фоносемантического анализа. Теоретической базой исследования служат, прежде всего, литературоведческие труды А. П. Скафтымова, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Г. А. Гуковского, Б. О. Кормана, Ю. В. Манна, И. П. Золотусского, В. Е. Хализева, В. М. Марковича, В. В. Прокурова, В. Ш. Кривоноса, Н. Д. Тмарченко, Н. К. Бонецкой, О. В. Журчевой, И. П. Карпова, И. Д. Таумова, А. Н. Зорина, К. М. Захарова, а также ряда других исследователей, посвятивших свои работы вопросам истории и теории литературы (прежде всего, проблеме автора), истории драмы, анализу поэтики художественных произведений, в том числе драматических, творческому сознанию и художественному миру Гоголя.

Научная новизна исследования обнаруживает себя в том, что на материале гоголевских пьес решается задача системного (в том числе, и подытоживающего уже предпринимавшиеся ранее успешные попытки в этом направлении) выявления, классификации и осмысления форм авторского присутствия в русской драматургии XIX века.

Положения, выносимые на защиту:

1). Постижение имплицитного автора, явленного в драматургии Гоголя, усмотрение «авторской концепции жизни», воплощённой в словесно-художественных текстах, возможно через авторскую «систему этических координат».

2). Многообразные формы присутствия автора в драматургических текстах Гоголя могут быть условно подразделены на осознанные (преднамеренные) и неосознанные (непреднамеренные); их разделяет сложная и принципиально нечёткая граница.

3). К осознанным формам авторского присутствия в драматургии Гоголя относятся: общая концепция и композиция пьесы, прямое авторское слово (заглавие, жанровое обозначение, эпиграф, список действующих лиц, разного рода сценические указания, предуведомления, семантика имён персонажей, система ремарок), проявление автора в диалогах и монологах героев (упоминание внесценических персонажей, реплики в сторону, речевые повороты, не замечаемые персонажами, алогизмы, историко-культурные, социальные и бытовые реалии, вложенные в уста персонажей), мотивика текста, особенности хронотопа, авторская игра с читателем.

⁴ См.: Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23–32. См. также: Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / редкол.: В.В. Прокуров (отв. ред.) [и др.] Саратов, 2010. 340 с.

⁵ Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 29.

⁶ Там же. С. 27.

4). К неосознанным формам авторского присутствия в драматургии Гоголя относятся: проявление авторского начала в ценностях и «антиценностях» персонажей (по аналогии с таковыми у автора), в характерах героев (как в отчётливых индивидуальных психологических приметах персонажей, так и в скрытых чертах их характера), феномен «идеального» читателя/зрителя.

5). Нечёткая граница между осознанным и неосознанным авторским присутствием проходит, прежде всего, в текстовом пространстве конфликтного напряжения пьес.

6). Рассмотренные формы присутствия автора в большинстве своём обнаруживают суггестивное по своей природе стремление драматурга к тому, чтобы читатель/зритель почувствовал себя на месте героев, оказался в том же, что и они, состоянии изумления и потрясения. Подобное потрясение, по замыслу Гоголя, должно привести к невольной «саморевизии», где ревизором выступает предполагаемая совесть адресата.

7). Своими новаторскими «истинно общественными» комедиями Гоголь сознательно не оправдывает тривиальных ожиданий читателя/зрителя; одна из важнейших функций такого «неоправдания ожиданий» – усиление эмоционально-экспрессивного (эстетического и в нераздельности этического) воздействия пьесы на вероятного адресата.

Теоретическая значимость. Исследование вносит определённый вклад как в гоголеведение, так и в область литературоведения, специально занимающуюся изучением теории драмы: в нём разрабатываются и приводятся в систему теоретические положения, связанные со спецификой выражения авторского сознания и – шире – авторского присутствия в русской драматургии первой половины XIX века (на материалах пьес Гоголя).

Достоверность исследования обеспечивается источниковедческой полнотой – проанализированы все пьесы и драматические отрывки Гоголя, различные предведомления и дополнения к ним, ранние редакции пьес, а также публицистические и литературно-критические статьи, прозаические художественные произведения и эпистолярное наследие писателя (весь его дошедший до нас эпистолярный свод, созданный до 1836 года – до времени окончания работы над первой редакцией «Ревизора», над «Женитьбой» и над первоначальной рукописью «Игроков»).

Практическое значение работы. Результаты исследования могут быть использованы в последующем изучении форм авторского присутствия в драме XIX века, в дальнейшем осмыслении творческого сознания Гоголя, в вузовском и школьном преподавании теоретико-литературных и историко-литературных курсов.

Материалы диссертации прошли **апробацию** на следующих конференциях: III Международная дистанционная научно-практическая конференция «Современная филология: теория и практика» (Москва, 2010), Международная конференция «Хлестаковские чтения» (Саратов, 2011), Всероссийская конференция молодых учёных «Филология и журналистика в начале XXI века», посвящённая 120-летию В. М. Жирмунского (Саратов, 2011) и др. По материалам диссертации опубликованы семь статей.

Структура диссертации определяется спецификой её цели, задач и методов. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются научная новизна работы, её цель и задачи, объясняется методология исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, говорится об апробации научных результатов, приводится список публикаций, в которых отражено основное содержание работы.

Первая глава **«Автор в драме: проблема постижения»** состоит из пяти параграфов.

1.1 Автор в драме: история изучения. Истоки проблемы автора лежат в начале XIX века. В зарубежной и отечественной науке о литературе различаются *автор биографический* и *автор-творец*. Порой также выделяется автор в его внутритекстовом воплощении, *имплицитный автор*. Для данной работы наиболее важно именно последнее, третье значение термина. Анализ посвящённых проблеме автора или затрагивающих её трудов В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, Б. А. Успенского, Б. О. Кормана, Н. Т. Рымаря, В. П. Скобелева, М. Б. Борисовой и других исследователей, а также словарных статей в литературных энциклопедиях и словарях позволяет сделать вывод о том, что на протяжении долгого времени понятие «имплицитный автор» смешивалось с понятием «образ автора» и либо отождествлялось литературоведами с конкретным носителем авторской речи, либо осмыслялось как семантико-стилевая категория произведения. В обоих случаях драма (как жанр, в котором авторская речь сведена к минимуму) оказывалась на отчетливой периферии исследовательского внимания. Возможность обнаружить присутствие автора не только в лирике и эпосе, но и в драме даёт определение Н. К. Бонецкой: «Процесс чтения заканчивается, события и герои произведения постепенно могут забыться, но какая-то глубокая память его сохраняется. Этот след в нашей душе оставляет именно авторская личностная активность, можно сказать, что этот след и есть “образ автора”»⁷ (говоря, по сути, об имплицитном авторе, она, однако, называет его «образом автора»). Авторская преднамеренность, как отмечает В. В. Прозоров, являет себя «в общей концепции и сюжетосложении драмы, в расстановке действующих лиц, в природе конфликтного напряжения и т.д.»⁸. Среди исследований, касающихся авторского присутствия в смысловой сфере драматургического произведения, укажем, прежде всего, на работы А. П. Скафтымова, в которых учёный характеризует особенности типов конфликта в пьесах Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова⁹. Однако в

⁷ Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1986. С. 258.

⁸ Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 75.

⁹ См.: Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 418–484; Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А.П. Чехова (там же, с. 308–348); Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова (там же, с. 367–397).

данных статьях 1940–50-х гг. учёный не обращается специально к понятию «автор». Н. С. Валгина обогащает видение проблемы имплицитного автора (вновь не совсем верно называя его «образом автора»): по её мнению, он больше относится к сфере восприятия, заданного автором, но не всегда по воле самого автора¹⁰. Таким образом, диапазон понимания терминов «автор» и «образ автора» до сих пор крайне широк. Так, Н. Д. Тamarченко, подробно останавливаясь на разграничении понятия «автор» во втором значении («автор-творец») и понятия «образ автора» (понимаемого как *одна из форм* присутствия в тексте автора)¹¹, третье значение термина «автор» («имплицитный автор») однако, не выделяет, хотя косвенно и признаёт: он пишет о том, что существует «более сложный подход, для которого автор – именно творческая инстанция, реализованная в тексте, но в то же время имеющая внетекстовый источник»¹². В настоящее время проблема авторского присутствия в драме XX в. начинает привлекать внимание исследователей¹³. Активное изучение форм авторского присутствия в драме продуктивно ведётся в Самаре (диссертации О. В. Журчевой, И. Д. Таумова, О. С. Наумовой). Несмотря на то, что в работах ряда гоголеведов порой косвенно затрагивались вопросы отдельных форм присутствия автора в драматургических текстах Гоголя (см., напр., труды Д. С. Боровикова, С. Н. Бузунова, И. А. Виноградова, И. Л. Вишневской, Э. Л. Войтоловской, Л. П. Волковой, В. А. Воропаева, В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, И. В. Данилевич, С. Ф. Елеонского, В. А. Зарецкого, И. П. Золотусского, Н. И. Ишук-Фадеевой, Б. И. Костелянца, Л. В. Крестовой, В. Ш. Кривоноса, Е. М. Кубарева, Е. Н. Купреяновой, О. Б. Лебедевой, Ю. Н. Манна, В. М. Марковича, Н. М. Могилевской, В. В. Набокова, Е. Г. Падериной, П. Г. Паламарчука, В. Я. Проппа), непосредственному изучению форм авторского присутствия в драматургии Гоголя посвящены лишь работы И. Д. Таумова¹⁴. Их можно считать первым специальным исследованием драматургии Гоголя в свете проблемы автора. Однако в своих работах он рассматривает лишь такие формы выражения авторского присутствия, как мотивы, заголовочный комплекс, особенности жанровой природы и композиционное решение пьес. Как признаёт сам И. Д. Таумов, в перспективе работа над данной темой «может быть продолжена»¹⁵; «акцентирование внимания на скрытых формах выражения

¹⁰ См.: Валгина Н.С. Авторская модальность. Образ автора / Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text14/15.htm>. Загл. с экрана.

¹¹ Тamarченко Н.Д. Образ автора // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М., 2008. С. 148.

¹² Тamarченко Н.Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 12.

¹³ См., напр.: Ивлева И.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001. 131 с.

¹⁴ См.: Таумов И.Д. Формы выражения авторского сознания в драматургии Н.В. Гоголя: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. 166 с.; Таумов И.Д. Заголовочный комплекс комедий Н.В. Гоголя в свете проблемы автора // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5): Материалы международной научной конференции «Н.В. Гоголь и мировая культура», посвященный двухсотлетию со дня рождения Н.В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. СПб.; Самара, 2009. С. 74–86.

¹⁵ Таумов И.Д. Формы выражения авторского сознания в драматургии Н.В. Гоголя. С. 138.

авторского сознания <...> таит в себе мощный потенциал для решения проблемы автора»¹⁶.

1.2 «Искреннее вмешательство души автора» в художественном произведении (А. П. Скафтымов). Скафтымов предостерегает от случаев, когда «из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора»¹⁷, а также от «путаницы в конечных выводах об авторских устремлениях»¹⁸. Он видит в художественном произведении «образно выраженную авторскую концепцию жизни»¹⁹, воплощение нравственных исканий *автора, писателя, человека*. Учитывая это, а также помня определение имплицитного автора, предложенное Н. К. Бонецкой, – «какая-то глубокая память... след в нашей душе», – попытаемся осторожно развить его, сравнив автора, явленного в произведении, с *«телесным» воплощением «души» творца, «души в заветной лире»*. В таком случае мы, прежде всего, встаём перед весьма деликатной, трудно уловимой, трепетной проблемой *познания, понимания, прочувствования* этой души. Чтобы постичь душу автора-творца (и, следовательно, иметь возможность постичь потом имплицитного автора – заветное «телесное выражение» этой души в его произведениях), необходимо нечто большее, чем читательское вдумчивое восприятие вкупе с тщательно реализуемой методикой литературоведческого анализа. Необходимо живое сочувствие автору, его выстраданным интенциям, всей полноте и сложности его художественного мира.

1.3 Постижение «авторской концепции жизни» через его «систему этических координат». Пытаясь выявить в драматическом тексте формы выражения авторского сознания, следует, прежде всего, постараться понять систему идеалов и ценностей данного автора-творца, его индивидуальную систему координат. Авторская эстетическая и этическая система координат не всегда проявляется в бытовом поведении мастера, не всегда адекватно отмечается его современниками. Одним из способов подобного уяснения авторской системы координат является, по нашему мнению, анализ эпистолярного наследия писателя. Принципиально важно при этом вычленение в подобном многосоставном тексте ключевых лейтмотивных слов-понятий, обозначающих позитивные ценности и столь же отчётливо им противостоящие «антиценности» в мирочувствовании данного автора. Как правило, не связанный художественной условностью, автор в своих письмах вновь и вновь обращается к тому, что его более всего волнует, что для него особо значимо, чего он заметно опасается, остерегается или к чему целенаправленно стремится. Он невольно будет обращаться к этим проблемным вопросам, если даже они не связаны непосредственно с конкретной бытовой темой письма (писем).

1.4 «Система этических координат» Гоголя. Анализ всего дошедшего до нас эпистолярного свода Гоголя, созданного до 1836 года – до времени окончания

¹⁶ Таумов И.Д. Формы выражения авторского сознания в драматургии Н.В. Гоголя. С. 8.

¹⁷ Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 24.

¹⁸ Там же. С. 27.

¹⁹ См.: Покусаев Е.И., Жук А.А. Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 10.

работы над первой редакцией «Ревизора», над «Женитьбой» и над первоначальной рукописью «Игроков» (266 писем X тома Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя, изданного АН СССР в 1937–1952 гг.), позволил составить свод ключевых слов-лейтмотивов, прямо или косвенно характеризующих мир этических предпочтений и переживаний писателя. В диссертации приводятся 4 таблицы понятий, наиболее часто встречающиеся в текстах писем и пьес Гоголя в значении несомненных этических ценностей и «антиценностей». Каждому понятию соответствует количество употреблений. Оно подсчитывалось не механически, а на основании эпистолярного контекста. Такого рода лексический подход (и подсчёт), несмотря на безусловную относительность подобного аналитического приёма, даёт некоторое внятное представление об этических по преимуществу пристрастиях Гоголя. Как показало исследование, понятия, наиболее часто встречающиеся в текстах писем Гоголя в значении несомненных (при всей известной склонности автора к пересмешничеству и скрытому лукавству) этических ценностей, – здоровье, любовь, спокойствие, веселье, почтение, счастье, послушание, покорность, доброта, преданность, признательность, благодарность, ум, благополучие, нежность, истина, великодушие, благоразумие, труд – можно отнести к числу безусловно христианских. Есть смысл говорить и о несомненно светлой, позитивной, жизнелюбивой «системе нравственных координат», которой руководствовался автор. Это связано не только с этикетными жанровыми особенностями письма, часто предполагающими добрые пожелания адресату. Данные понятия встречаются отнюдь не только в формульных пожеланиях. Количество употреблений понятий, имеющих негативную окраску, у Гоголя гораздо меньше – по крайней мере, в период до 27 лет (преобладающие в письмах Гоголя негативные понятия – скука, беспокойство, лень, суетные заботы, глупость, бестолковые хлопоты, нездоровье, печаль, неизвестность, лицемерие, самолюбие, самонадеянность, бездейственность, неуместная дерзость, мертвенность, предрассудки, презренность, пустота). При сопоставлении данных со шкалами ценностей и «антиценностей», составленными по тем же принципам отбора на материале гоголевской драматургии (рассматривались тексты «Ревизора», «Женитьбы» и «Игроков»), в частности, выяснилось, что в шкале ценностей, несмотря на отсутствие в гоголевских комедиях положительных героев, видно сходство с ценностями, отражёнными в письмах драматурга. Казалось бы, у комических героев Гоголя крайне низкие, приземлённые идеалы. Но анализ текстов пьес показал, что «удельный вес» возвышенных нравственных понятий (безотносительно к персонажам) в гоголевских комедиях всё равно больше, нежели вес понятий земных, материальных, этими персонажами почитаемых. Это и любовь, ум, счастье, покорность, почтение, благодарность, здоровье. Это и другие, не столь частотные, нравственные понятия: честь, тонкость, дружба, порядок, радость, благородство, вера, закон. Таким образом, «авторская личностная активность» Гоголя, его христианское мировоззрение накладывают свой отпечаток, в том числе, и на его пьесы, где право слова принадлежит персонажам (в основном недалёким и безнравственным). Отражённая в письмах система идеалов Гоголя обнаруживается и в его комедиях.

1.5 Спектр форм авторского присутствия в драматургических текстах Гоголя. Авторское присутствие в произведении может быть в равной степени как осознанным, так и неосознанным. В драме к *осознанным* мы отнесём общую концепцию и композицию пьесы; прямое авторское слово (заглавие, жанровое обозначение, эпиграф, список действующих лиц, разного рода сценические указания, предуведомления, семантику имён персонажей, богатейшую систему ремарок); проявление автора в диалогах и монологах героев (упоминание внесценических персонажей, реплики в сторону, речевые повороты, не замечаемые персонажами, алогизмы, разного рода исторические, историко-культурные, социальные, бытовые и др. реалии, вложенные в уста персонажей); мотивы, особенности хронотопа, авторскую игру с читателем и образ автора. Каждая из упомянутых форм (кроме мотивов – на наш взгляд, И. Д. Таумовым проведён их исчерпывающий анализ) подробно рассматривается на примере гоголевских пьес во второй главе диссертации.

Осознанные и неосознанные формы присутствия автора в драме отделяет сложная и тонкая граница. Она проходит, в частности, в пространстве конфликтного напряжения. Типы и природа конфликта у разных драматургов зависят, прежде всего, от многосложных особенностей их мировосприятия (которое далеко не всегда обстоятельно и системно осмысливается ими самими). К *неосознанным* мы отнесём следующие формы присутствия автора в драме: проявление авторского начала в уже рассмотренных ценностях и «антиценностях» персонажей (по аналогии с таковыми у автора), в характерах героев (в данном случае авторское присутствие может быть явлено как в отчётливых индивидуальных психологических приметах персонажей, так и в скрытых чертах их характера), а также феномен «идеального» читателя. На наш взгляд, в ряд форм неосознанного присутствия автора в драматургии может быть включен и «персональный миф», понимаемый как «своего рода бессознательная установка, воображаемая ситуация, в соответствии с которой в процессе творчества художник реагирует на внутренние и внешние события»²⁰. Но это предмет отдельного исследования на стыке психологии и литературоведения. Каждая же из остальных форм подробно рассматривается в диссертации на примере гоголевских пьес.

Приведённая классификация, на наш взгляд, применима к русской драматургии XIX века, которой принадлежат гоголевские пьесы. Говоря о русской и европейской драматургии XX века, исследователи отмечают нарастание авторского присутствия, значительность его субъективного влияния на все элементы пьесы²¹. Ориентированная на режиссёрский театр драматургическая практика XX века показывает, что подобное нарастание авторского присутствия способно явить себя и в новых, неожиданных, и в прежних формах.

Вторая глава диссертации – **«Преднамеренные формы авторского присутствия в драматургических текстах Гоголя»** – состоит из пяти параграфов.

²⁰ Фаустов А.А. Мифопозитика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М., 2008. С. 124.

²¹ См.: Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Самара, 2009.

2.1 Общая концепция и композиция пьесы. Гоголь стремится заставить зрителей почувствовать себя на месте героев не просто комическим обличением распространённых в обществе пороков, но и неожиданными, с трагедийным (во всяком случае, трагикомическим) отсветом, финалами «Ревизора», «Женитьбы», «Игроков». Именно благодаря таким финалам зритель/читатель способен оказаться в том же состоянии душевного потрясения, что и герои, и придти к невольной «саморевизии», где ревизором выступает предполагаемая совесть адресата (чего и требует Гоголь от «истинно общественной комедии»). Зеркало появляется не только в «Ревизоре», но и в «Женитьбе», а также в «Игроках». Причём этот предмет то оказывается связан с чем-то пугающим, то искажает (по мнению глядящегося в него) действительность, то выступает как обличающий судья. Полагая, такое внимание к зеркалам осознанно предопределено автором в согласии с его концепцией комедии как жанра – служить отражением «рож» разной степени кривизны. Замысел и общая концепция «Игроков», пожалуй, наиболее соответствует гоголевской исполненной лукавства, склонной к мистификациям натуре. Благодаря своей неожиданной развязке «Игроки» стали действенным «инструментом» для достижения сложного авторского замысла в области комедии.

2.2 Прямое авторское слово. Заглавие. «В “Женитьбе” в самом деле не происходит женитьбы, как в “Ревизоре” на сцене так и не появляется ревизор, а в “Игроках” все, как на подбор, оказываются изощрёнными мошенниками»²² – в этой мистификации явно обнаруживает себя авторская воля. Автор ведёт-заманивает зрителя, чтобы в итоге усилить итоговое эмоциональное воздействие комедии. Так, с точки зрения честных игроков, шулеров игроками назвать нельзя. Но с точки зрения самих шулеров, они занимаются вполне достойным промыслом. Автор словно бы предоставляет персонажам право самим определить себя. Тем сильнее в результате воздействие развязки, когда поступком прозревшего Ихарева автор выносит приговор шулерству и обману. В «Утре делового человека» присутствие автора, прежде всего, обнаруживает себя в соотношении заглавия сцены с сутью разворачивающегося действия, а также в выразительной переключке с двумя ремарками в тексте. Утро делового человека начинается отнюдь не по-деловому: *«Иван Петрович, деловой человек, потягиваясь, выходит в халате и звонит»*²³. Комизм происходящего изящно подчёркивается и в другой ремарке: *«Иван Петрович и Александр Иванович (также деловой человек)»* (5, 102). Автор насмешливо характеризует безделье чиновников, не «произнеся» ни в заглавии, ни в ремарке ничего явно оценочного, а просто сыграв на их контрасте с делами персонажей. «Тяжба» – одно из немногих «не мистификационных» заглавий драматурга. Зато оно приобретает обобщающий характер. Споры, интриги ведутся столь многими, что возникает впечатление «тяжбы всех против всех». А «Лакейская» становится чуть ли не единственным местом, где оказывается возможным откровенно высказать собственные мысли и правду (этот вопрос подробно рассматривается в параграфе, посвящённом особенностям хронотопа гоголевских пьес). В «Театральном разъезде после представления новой комедии»

²² Прозоров В.В. Прыжок в окно // Литературная учёба. 1994. № 5. С. 72.

²³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] [М.; Л.], 1937–1952. Т. 5. 1949. С. 102. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.)

воля автора вновь обнаруживает себя уже в заглавии: «представлением новой комедии» можно назвать и премьеру в определённом театре отдельно взятой пьесы (например, «Ревизора»), и, в целом, явление российской публике «общественной комедии» Гоголя. Не случайно он композиционно завершил «Театральным развездом» прижизненное собрание сочинений.

Жанровое обозначение. В «Женитьбе» жанровое обозначение является продолжением игры автора с читателем/зрителем: «Совершенно невероятное событие в двух действиях». Эпитетом «невероятное» нас готовят к очевидному и одновременно фантазмагорическому конфузу, которому дано постепенно проявиться на всём пространстве пьесы. В усилении усиления («совершенно невероятное») предугадывается то предельно парадоксальное, чему дано совершиться в финале. Здесь уже явная подсказка автора. Дополнительный смысловой оттенок жанровому обозначению пьесы придаёт то, что с фантазмагоричностью произошедшего соседствует в ней и вовсе не «невероятное»: драматургом словно бы «между делом» выводятся на сцену и высмеиваются распространённые в обществе недостатки и слабости – лживость, чинопочитание, расчётливость, способность совершать низости ради выгоды и преспокойно «утираться» после заслуженных плевков в лицо. «Игроки» раскрывают нам жизнь карточных шулеров, «Утро делового человека» и «Тяжба» – будни чиновников, «Лакейская» – будни слуг, «Отрывок» – жизнь «светскую». Жанровое обозначение («Драматические отрывки и отдельные сцены») являет тут очевидную авторскую преднамеренность – настраивание читателя на осмысление ряда зарисовок окружающей жизни.

Эпиграф. Пьесу «Ревизор» автор предваряет эпиграфом лишь в 1842 году, пользуясь одним из немногих доступных драме средств прямого выражения авторского слова. Ранее драматург рассчитывал на непосредственное зрительское и читательское понимание авторского замысла (как оказалось, зря). Грубовато-фарсовый эпиграф с провокативным смысловым оттенком позволяет сразу же привлечь внимание читателя, что является выражением программного авторского стремления к глубокому погружению его в мир пьесы. Эпиграф «Игроков» («Дела давно минувших дней») многозначен. Во-первых, К. М. Захаровым справедливо отмечалась гоголевская ирония²⁴. Во-вторых, подобный эпиграф, вероятно, был способен смягчить взгляд цензора. Полагаем, ещё одна цель Гоголя – «вписать» комедию в парадигму пушкинских произведений (ведь эпиграф является цитатой из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила») и вместе с тем указать читателю желаемый автором «способ прочтения» её: по-пушкински честно, весело, без ханжества и жеманства посмеяться над тем, что высмеивает автор (вспомним свидетельство современника, что Пушкин «катался от смеха» на чтении «Ревизора»), и, не отвергая произведение из-за новаторских черт, ответственно осмыслить то серьёзное и заветное, что автор воплощает в своём тексте.

Список действующих лиц. Герои «Ревизора», в списке действующих лиц поименованные «Антон Антонович Сквозник-Дмухановский» и «Иван Кузьмич Шпекин», в тексте пьесы фигурируют под наименованиями «городничий» и

²⁴ См.: Захаров К.М. Мотивы игры в драматургии Гоголя: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. 179 с.

«почтмейстер». По воле автора, служебная принадлежность персонажей оказывается существеннее их собственных имён. С большой долей уверенности можно утверждать, что авторская воля являет себя в *отсутствии* в списке действующих лиц Жандарма, реально появляющегося в финале пьесы. Одной из возможных причин этого является, полагаем, стремление автора сделать его появление как можно более внезапным для читателя/зрителя, столь же неожиданным, как и для героев пьесы. В «Женитьбе» женихи характеризуются в списке действующих лиц по их профессиям и чинам. Кочкарёв же аттестуется автором особо: «друг его» (Подколесина). Друг ли? Читателю и зрителю предстоит ещё поломать голову над этим вопросом... В «Игроках» Гоголь, на наш взгляд, использует своеобразный «минус-приём» (если воспользоваться термином Ю. М. Лотмана) – он осознанно *исключает* список действующих лиц из пьесы. Это происходит в соответствии с авторским замыслом – на протяжении всей пьесы держать читателей, наравне с Ихаревым, в неведении относительно того, кто перед ними, одновременно поддерживая у них иллюзию «всезнания». Авторское присутствие ощутимо являет себя в именовании действующих лиц «Театрального разъезда». Ирония ощущается, например, в контрасте между характеристикой («comme il faut»), данной двум «плотного свойства» господам, и их речами, касающимися не увиденной комедии, а своих карет, молоденьких актрис и свежего гороха в ресторане. Сходная ирония – в величании «светскими людьми» двоих зрителей, беседующих лишь о тесных панталонах, долгах и карточной игре. А один из наиболее проницательных и честных зрителей, «очень скромно одетый человек», уже характеристикой, данной ему автором, вызывает у читателя в памяти чтимый Гоголем христианский идеал – слияние скромности и душевного богатства.

Разного рода сценические указания, предуведомления. В «Замечаниях для господ актеров» к «Ревизору» отражена расстановка «главных сил» пьесы, автором отмечены и описаны лишь *наиболее важные* с точки зрения развития драматургического действия персонажи. В «Театральном разъезде» необычной формой предуведомления становится сноска, в которой Гоголь поясняет читателям сущность «Автора пьесы» (5, 137).

Семантика имён персонажей. Авторская преднамеренность в выборе имён персонажей очевидна. Исследователи «Ревизора» отмечали, что большим достижением драматурга явился выбор фамилии Хлестакова²⁵. В «Женитьбе» обращает на себя внимание фамилия купца Старикова: как слово «старый» может иметь и положительные, и отрицательные коннотации, так и Гоголь обрисовывает в «Женитьбе» и достоинства, и недостатки купеческого мира, на изображении которого позднее сфокусируется Островский. Удачно автором выбрана и фамилия главного героя пьесы «Игроки». «Ихарев» – тут слышится и «ухарство», и междометие «эх», и имя античного мифологического персонажа Икара. Примечательно, что судьба Ихарева, в сущности, повторяет судьбу Икара: стремление подняться как можно выше, питаемое чрезмерной самоуверенностью, но в итоге – наказание судьбы и падение. Обманчива, как и он сам, фамилия главного персонажа из противостоящей Ихареву шайки (Утешительный). Превращения имени «чиновника Замухрышкина» уделено особое место в пьесе.

²⁵ См., напр.: Золотусский И.П. Гоголь. М., 1984. С. 200.

По мнению И. Д. Таумова, эпизоды с угадыванием и перевираанием имён в пьесах Гоголя показывают, что «одной из главных авторских стратегий в наименовании героев <...> становится реализация идеи глубокого кризиса человеческих отношений в описываемом мире»²⁶. Ещё одним подтверждением этого может служить то, насколько обезличенным и «кинородным» для остальных персонажей предстаёт перед читателями барин в «Лакейской»: хотя его имя и отчество (Фёдор Фёдорович) мы узнаём из слов лакея, в авторских указаниях принадлежности реплик он везде назван просто «барином». Именование автором одного из персонажей «Отрывка» не по фамилии, а фамильярно-уменьшительно, по имени («Миша») сразу указывает читателям на незавидное положение героя, подчинённого воле другого персонажа – его матери. В *комизме* же многих имён и фамилий отражается авторское богатое воображение и его умение остро подмечать диссонансы окружающей жизни. Христофор Петрович Бурдюков, граф Толстогуб, Софи Вотрушкова, Наталья Андреевна Губомазова, Сильфида Петровна... Все они проходят чередой перед читателем и зрителем, словно экспонаты кунсткамеры, в которых комично и нелепо слились «французский с нижегородским». Фамилия Собачкина из «Отрывка» в сопоставлении с характером персонажа обнаруживает богатство смыслов-характеристик: это и лающая на всех Моська («Ведь моська совершенная, а воображает, что хороша» (5, 133)), это и «кобель», любящий, подобно приятелю Ноздрёва из «Мёртвых душ», «попользоваться насчёт клубнички»... В «Театральном разъезде» авторская воля являет себя также в *количественной соотносённости* реплик персонажей. Наиболее активно и подробно обсуждают комедию те действующие лица, мысли которых близки самому Гоголю. Помимо «автора пьесы», большие по сравнению с другими реплики (по объёму и по количеству) произносят «второй любитель искусств», «очень скромно одетый человек», «господин Б» и «второй зритель». Все они вступают в диалог «вторыми», возражая тем, кто категорично и безапелляционно высказывает неприятие пьесы.

Система ремарок. Ремарки Гоголя – это словно отдельное художественное произведение, лаконичное, выразительное, исполненное *комизма*. Например, ряд последовательных ремарок о Хлестакове: *«ходит и разнообразно сжимает свои губы; наконец говорит громким и решительным голосом»; «громким, но не столь решительным голосом»; «голосом вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе»* (4, 28). Система гоголевских ремарок представляет собой тщательно выписанную и динамичную партитуру ролей (мимическую, жестикуюляционную, интонационную). Часто *комизм* ремарок – в их контрасте со словами героя. Ожесточённо критикуя поданную ему в трактире еду, Хлестаков одновременно *«наливает суп и ест», «защищая рукою кушанье»; «ест»; «продолжает есть»; «режет курицу»; «режет жаркое»; «ест»* (4, 31–32). В значительной степени состоит из цепи обстоятельных ремарок знаменитая сцена «Женитьбы» с выбором Агафьей Тихоновной жениха (и ряд других сцен). Автор целенаправленно воссоздаёт таким образом всю богатую последовательность внутренних и внешних жестов и состояний персонажей. В ремарках автором может быть раскрыт и яркий юмористический образ нового персонажа (4, 73). В

²⁶ Таумов И.Д. Заголовоочный комплекс комедий Н.В. Гоголя в свете проблемы автора. С. 85.

финальном действии «Ревизора» через ремарку Гоголь внезапно напрямую обращается к зрителям посредством персонажа Люлюкова: у предполагаемого театрального зала усиливается ощущение фантазмагорически внезапной причастности к происходящему. Затем к зрителям обращаются уже и другие герои. В пьесах других российских авторов также встречались ремарки, указывавшие, что персонаж должен был обратиться со следующей репликой к зрителям (можно увидеть здесь отсылки к древнегреческой парабазе). Но если, например, в «Бригадире» Д. И. Фонвизина присутствует лишь одна такая ремарка, то у Гоголя их гораздо больше. Финал «Ревизора» также описан посредством обстоятельной ремарки. Автор здесь вновь обнаруживает большое художественное новаторство в проработке мизансцены. Сила воздействия обнаруживается уже в самой загадочности (возможно, нарочитой) «немой сцены», из-за чего до сих пор среди литературоведов не угасает обсуждение, связанное с её трактовками. По замыслу автора, «немая сцена» занимает непривычно долгое, по сценическим меркам, время: именно это заставит зрителя оторопело задуматься, невольно «обревизовать» себя. В 6 явлении «Лакейской» посредством ремарок автору удаётся передать иррациональное ощущение тревоги, механистичности бытия: слуги здесь словно «колёсики» механизма, которые крутятся в нужную сторону лишь с приходом барина и стопорятся (даже, пожалуй, начинают крутиться в обратную сторону) с его уходом (5, 120). Отсутствие в мире персонажей «живой души» ярко высвечивается автором и в реплике Бурдюкова в «Тяжбе», посвящённой смерти тётушки и её похоронам. Ни слова о живом человеке, ни слова о его смерти – лишь обезличенное «как только все это... было отправлено» (5, 113), смешивающее уход человека и связанные с ним традиционные ритуалы.

2.3 Автор в диалогах и монологах героев. Внесценические персонажи «Ревизора» изучались В. В. Набоковым, В. В. Прозоровым, Н. М. Могилевской. Как отмечал Ю. Н. Борисов, «принцип включения в образный строй театральной пьесы внесценических фигур был намечен еще <...> Мольером и достаточно широко использовался русскими драматургами XVIII – начала XIX века»²⁷. Но, скажем, в «Горе от ума» А. С. Грибоедова внесценические персонажи – это, прежде всего, характерные типы эпохи, которые усиливают ощущение подавляющей численности «века минувшего», навалившегося на Чацкого. Большинство же внесценических персонажей пьес Гоголя – далеко не типы эпохи. Благодаря обилию отсылок к внесценическим персонажам, драматург расширяет эпические границы сцены, то и дело словно бы отсылая зрителей к их собственному «внесценическому» опыту: «сестра Анна Кириловна приехала к нам со своим мужем; Иван Кирилович очень потолстел и всё играет на скрипке...» (4, 12). В «Женитьбе» внесценические персонажи образуют таинственное и безгранично расширяющееся множество, принципиально не поддающееся подсчёту: «большое общество», привлекаемое, по словам свахи, пивным погребом; эскадра Жевакина, «аглицкие офицеры» и сицилийские «италианочки», дворяне и «прочие синьоры»; обобщённые «свои», которые отговорили Яичницу менять фамилию, и ещё более обобщённые «полиция», «сенахтор», «губернахтор», «простой мужик» (в Италии) и

²⁷ Борисов Ю.Н. «Горе от ума» Грибоедова. Жизненный контекст и противоречия эпохи // Литература в школе, 1980, № 3. С. 18.

«русский мужик» – по сути, через внесценических персонажей представлены все слои общества. Кроме того, богатое воображение автора проступает через не менее богатое воображение его героев (прежде всего, Кочкарёва и Фёклы), успевших на протяжении пьесы создать сонмы совсем уж гипотетических созданий: Агафью Тихоновну Брандахлыстову; кучу тётушек и кумушек невесты; будущих «ребятишек» Подколесина; любовников, с которыми, «верно, проводит время» прачка (тоже внесценический персонаж); «гостей», которых умудрился напросить на свадьбу Кочкарёв... Цель здесь – «правдоподобное» воздействие на зрителей, вовлечение их в бытовые подробности и детали повседневной жизни героев пьесы. В «Игроках», по нашим подсчётам, не менее полусотни внесценических персонажей. Отличительная их особенность – миражность, ведь встречаются они в рассказах шулеров (как, например, мифическая дочь Глова-старшего, которую тот якобы выдаёт замуж (5, 99)). Вместе с Ихаревым одурманенным всем сонмом этих миражей оказывается и читатель/зритель – в полном соответствии с авторским замыслом. Каждый «драматический отрывок» вмещает десятки внесценических персонажей. Там смешались и сильные, и слабые мира сего. В итоге возникает не только комический эффект, но и созвучие с особенностью человеческой памяти: рождать череду ассоциаций. Множество вплетаемых в ткань произведения внесценических персонажей, по замыслу автора, появляются словно бы из кладовой читательской памяти, «вспоминаются» один за другим, по степени родства... Одним из внесценических персонажей в «Театральном разезде» является Пушкин. Побудительные мотивы появления Пушкина в «Ревизоре» подробно проанализировал В. В. Прозоров. По его мнению, «травестирование высокого, идеального – у Гоголя прежде всего род <...> оборонительной самонасмешки. Снижая высокое, Гоголь вовсе его не принижает, но, напротив, возводит на <...> согретый юмором пьедестал, недостижимый для многоликой и самоуверенной пошлости»²⁸. Мы полагаем, что вывод В. В. Прозорова справедлив и по отношению к «явлению» Пушкина в «Театральном разезде», где некий «ещё литератор», ругая пьесу, неожиданно вспоминает поэта: «У нас всегда приятели захвалят. Вот, например, и Пушкин. Отчего вся Россия теперь говорит о нем? Всё приятели: кричали, кричали <...>» (5, 141). Если вспомнить, что это говорит, по авторскому определению, «литератор», то становится очевидным: его слова продиктованы не только самоуверенной пошлостью, но и завистью к писателю, любимому народом.

Реплики в сторону. Подобные реплики у Гоголя тоже не всегда традиционны. В «Ревизоре» их, вероятно, можно подразделить на редкие проявления обличительного «голоса совести» персонажей («Позор! Поношенье!», рвущееся из глубины души Городничего (4, 20); самообличающее («вот уж я и под судом!») Ляпкина-Тяпкина (4, 60)) и на «привычные» принадлежащие автору целеуказания – комментарии происходящего, а также важные и необходимые для зрителя объяснения героями своих поступков. Помимо реплик, которые смешны «сами по себе» (например, комментарии чиновников уездного города, характеризующих Городничего), встречаются такие, комизм и глубина смысла которых открываются

²⁸ Прозоров В.В. Хлестаков и Пушкин в сюжете комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Прозоров В.В. До востребования....: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 46.

лишь при сопоставлении с определёнными элементами фабулы. Таковы, например, рассуждения Пролётова в «Тяжбе», узнавшего о происках Бурдюкова: «Пролетов (*в сторону*). Молодец, однако ж, Павел Петрович Бурдюков, я бы никогда не мог думать, чтобы он ухитрился так!» (5, 114). Герой, до сих пор проявлявший по отношению к Павлу Петровичу только зависть и злобу, неожиданно выказывает искреннее (что автор и доказывает уточняющей ремаркой «*в сторону*») одобрение его, восхищение его поступком. Но сделанное Бурдюковым – если именно он подделал завещание – подло и преступно. Таким образом, автор не только раскрывает в этой реплике комичную в своей неожиданности смену отношения Пролётова к Бурдюкову, но и одновременно обращается к читателю, показывая ему печальное положение дел: единственное, что может вызывать у подлецов искреннее чувство восхищения, – это лишь ещё большая подлость.

Речевые повороты, не замечаемые персонажами. Многие исследователи обращали внимание на то, что реплика Городничего – «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!..» (4, 94) – представляет собой слова скорее автора, нежели героя. В этот момент Гоголь наделяет Городничего «в какой-то мере и собственным своим взглядом»²⁹. В «Женитьбе» автор заставляет Подколесина в первом же коротком монологе, которым открывается пьеса, произнести одно признание, в сущности, предreshающее и финал – изначальную невозможность женитьбы: «*Подколесин. <...> Вот опять пропустил мясоед*» (5, 9). Автор недвусмысленно сообщает о времени действия в комедии: за мясоедом следует пост, когда, согласно православной традиции, не венчают. В «Женитьбе» также можно вычленить целый ряд фраз, в которых слышится, на наш взгляд, насмешливо, озорно вторящий персонажу авторский голос. Например: «*Кочкарев. <...> Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало – что ты там видишь? Глупое, лицо – больше ничего*» (5, 18); «*Фекла. Смотри ты какой! расхотелся как! <...> думает, ему и равного никого нет. А я скажу, что ты сам подлец, вот что!*» (5, 44); «*Кочкарев <...> Господи ты Боже мой, что это за человек! Это <...> насмешка над человеком, сатира на человека*» (5, 56); «*Арина Пантелеймоновна <...> А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!*» (5, 61). Пошлость, нелепая кичливость, стремление обвинять других вместо себя, карикатурность, подлость – всё это Гоголь подмечает в окружающем мире и обличает горьким смехом в своих произведениях. Почти лишённый права на непосредственное авторское слово, драматург вкладывает свои мысли в уста различных персонажей – далёких от того, чтобы стать резонёрами, рупорами автора, но всё-таки иногда как бы невзначай выговаривающих его заветные мысли. Мы полагаем, что словами скорее автора, нежели героя, является и фраза дворецкого в «Лакейской»: «Побоялись бы хоть совести своей, коли Бога не боитесь» (5, 120). Формально обращённая одним персонажем к другим, она может быть обращена и автором к читателям/зрителям.

В частом присутствии *алогизмов* в речи персонажей также обнаруживает себя авторская воля: подобные алогизмы создают комический эффект («*Добчинский. Он! И денег не платит, и не едет. Кому же быть, как не ему? И подорожная прописана в Саратов*» (4, 20); «*Анна Андреевна. Оно тебе будет гораздо лучше,*

²⁹ Зарецкий В.А. О смысле финала в художественной системе «Ревизора» (конфликт и авторский взгляд) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 98.

потому что я хочу надеть палевое» (4, 43); «Хлестаков. Вздор: отдохнуть. Извольте, я готов отдохнуть» (4, 51)).

Разного рода исторические, историко-культурные, социальные, бытовые реалии, вложенные в уста персонажей. Реалии «Ревизора», связанные с местами детства и юности Гоголя, изучал И. П. Золотуский³⁰. К такому относятся и упоминаемый Хлестаковым каретный мастер Иохим, в доме которого Гоголь жил в 1829 году, и четвёртый этаж, о котором проговаривается Хлестаков, – именно на четвёртом этаже Гоголь в своё время ютился в Петербурге. В Осипе, как отмечают исследователи, угадываются черты Якимы, слуги Гоголя. Большое внимание в пьесе уделено еде – начиная от судьбоносной «свежей семги» и заканчивая «кряпушкой и корюшкой» в мечтаниях Городничего. Как тут не вспомнить свойственное самому Гоголю гурманство... Порой реалии авторской жизни проступают сквозь некоторые фразы персонажей: «Не приведи Бог служить по ученой части, всего боишься. Всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек» (4, 15–16)... Этот горько-ироничный вывод вполне мог сделать и Гоголь, припоминая свою работу преподавателем. Несмотря на малый объём «Утра делового человека», «Тяжбы», «Лакейской» и «Отрывка», там также встречаются реалии гоголевского Петербурга. В «Утре...» персонажи обсуждают Мелас – певицу гастролировавшей итальянской оперной труппы; герой «Тяжбы» Пролётов читает газету «Северная пчела», являвшуюся негласным органом III Отделения (причём автор вкладывает в его уста ироническую характеристику издания); в «Отрывке» вновь встречается упоминание о каретном мастере Иохиме.

2.4 Особенности хронотопа и авторская игра с читателем. Запутанность и «затуманенность» хронотопа в пьесах Гоголя соотносятся с его собственной двойственностью и загадочностью. Хотя в пространстве и времени гоголевских комедий не всё последовательно и чётко, читателями их хронотоп воспринимается удивительно органично. Полагаем, что именно эта итоговая органичность для читателей, а не мелочные «увязки», была главной задачей драматурга. Однако при внимательном прочтении всё становится отнюдь не так просто. В науке о Гоголе уже отмечалась миражность хронотопа «Ревизора». В некотором смысле миражен и хронотоп пьесы «Игроки». Всё происходящее разворачивается в обыкновенном трактире, однако время действия «формально загадочное» – вспомним эпиграф: «Дела давно минувших дней». Примечательные особенности хронотопа встречаются в «Утре делового человека». Действие отрывка разворачивается в кабинете Ивана Петровича. Но завершающий монолог произносится, по сути, за сценой: «Александр Иванович... (в лакейской, накидывая шубу). Не терплю я людей такого рода. Ничего не делает, жиреет только, а прикидывается, что он такой, сякой, и то наделал, и то поправил <...>» (5, 108). Казалось бы, персонаж мог произнести этот обличающий монолог «тихо», «про себя» или «в сторону», чтобы его не слышал критикуемый им хозяин. Но автор волевым жестом расширяет сценическое (или скорее внесценическое) пространство, вводя в него лакейскую. Лакейская является и местом действия одноимённого отрывка; лишь там слуги могут позволить себе откровенные и меткие наблюдения над хозяевами. В «Ревизоре» об истинной сущности Хлестакова мы также узнаём от его лакея,

³⁰ См.: Золотуский И.П. Гоголь в Диканьке. М., 2007.

Осипа, когда тот произносит свой монолог про «кеятры» (комнатка Хлестакова не предусматривает лакейской, но в момент произнесения речи Осип единолично владеет сценическим пространством). Лакейская у Гоголя становится местом, куда «выносятся» искреннее повествование о действительном положении дел.

В случае с Гоголем можно достаточно уверенно говорить ещё об одной форме осознанного авторского присутствия в драме, затрагивающей и вышеупомянутые особенности хронотопа. Это *игра автора с читателем*. Порой чётко и безошибочно отделить невнимательность автора от игры очень сложно. Можно лишь осторожно указать на ряд примечательных моментов. Так, например, загадкой для читателя является необъяснимое отсутствие Городничего в IV действии «Ревизора», во время разворачивания в его собственном доме «сцены взяток». Столь же загадочно появление в I действии отсылки к «Василью Египтянину». К. М. Захаров подмечал озорную путаницу, происходящую с квартальными и с купцом Абдулиным – то ли они есть на сцене, то ли их нет³¹... Анализ показывает, что столь же загадочным образом пропадают и вновь появляются некоторые персонажи «Женитьбы»: например, Степан в 11 явлении I действия – в ремарке, открывающей явление, он не указан, однако на сцене неожиданно (когда именно, неизвестно!) появляется, на что недвусмысленно указывают слова Подколесина Кочкарёву («тут стоит крепостной человек» (5, 19)) и потом обращение Кочкарёва к самому Степану. А в 13 явлении этого же действия на сцене «раздваивается» Фёкла: на протяжении явления она активно участвует в разговоре, а потом неожиданно... вбегает (никуда до этого, судя по ремаркам, не убежав). Такого рода «недоразумения», вероятнее всего, – результат комической несообразности происходящего, за которой автор предлагает следить читателю/зрителю, не ориентируя его на чёткость нелепых причинно-следственных связей.

2.5 Образ автора. Образ автора, который «либо отмечен внешним сходством с автором как биографической личностью <...> либо обладает признаками внутренней (духовной) близости к писателю, т.е. выражает его жизненную <...> позицию»³², характерен прежде всего для эпоса. Но у Гоголя он появляется в «Театральном разезде после представления новой комедии»: там выведен скрывающийся в сенях и слушающий толки публики «автор пьесы». Этот образ, а также такие формы авторского присутствия в «Театральном разезде», как жанровая природа и композиция, исследовал В.Ш. Кривонос; он отмечает, что поставленная им проблема автора и читателя у Гоголя «далеко не исчерпана»³³. Схожую по форме с «Театральным разездом» полемическую пьесу – «Критика “Школы жен”» – можно найти у Мольера. В отличие от него, Гоголь фигуру «автора пьесы» изначально ставит в центр действия: его монологами начинается и заканчивается произведение, он скрыто присутствует, наблюдая, на месте разворачивающихся событий. Таким образом, по замыслу Гоголя, читатель и

³¹ См.: Захаров К.М. Мотивы игры в драматургии Гоголя: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. С. 130–131.

³² Тмарченко Н.Д. Образ автора // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М., 2008. С. 148.

³³ Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. С. 101.

зритель словно бы видит происходящее глазами «автора», чувствуют себя, в некоторой степени, на его месте, что усиливает их эмоциональное впечатление. Заключительный монолог «автора пьесы» состоит из нескольких страниц. Авторское начало там не только персонифицировано, но и предельно лирически обнажено.

Третья глава диссертации – **«Непреднамеренные формы авторского присутствия в драматургических текстах Гоголя»** – состоит из четырёх параграфов. Проявление авторского начала в ценностях и «антиценностях» персонажей (по аналогии с таковыми у автора) рассмотрено в первой главе.

3.1 Природа конфликтного напряжения. Особенность типов конфликта в драматургии Гоголя – их сложная «вычленимость», двоякость и противоречивость. Двоjak и противоречив был и сам комедиограф – по собственным признаниям и по свидетельствам знавших его: «В одном месте я самый тихий, скромный, учтивый, в другом угрюмый, задумчивый, неотесанный и проч., в третьем — болтлив и докучлив <...> У иных – умен, у других – глуп...» – размышляет Гоголь в письме матери (10, 123). Вопросы конфликта в гоголевской драматургии рассматривал А. П. Скафтымов³⁴; общую природу драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» подробно осветил В. В. Прозоров³⁵. Конфликт пьесы «Игроки» до крайности обостряется её финалом. Как два зеркала, поставленные друг напротив друга, порождают бесконечный коридор отражений, так и две группы противостоящих друг другу шулеров (шайка Утешительного и прозревший лишь в самом конце Ихарев) порождают бесконечную цепь злости и обмана. Трагизм мироустройства, где все выступают против всех и ни в чём нельзя быть уверенным, можно преодолеть лишь осознанным усилием прервать порочный круг, прекратить «дьявольский обман». Обратим внимание, что в пьесе присутствует имеющий собственное имя «образ обмана» – созданная шулером колода карт Аделаиды Ивановны. Потому весьма важным нам представляется описанный автором в последнем явлении экспрессивный жест Ихарева – «Схватывает Аделаиду Ивановну и швыряет её в дверь» (5, 100), сопровождаемый ритуальным восклицанием: «Чорт поberi Аделаиду Ивановну!» (5, 100).

3.2 Авторское «присутствие» в образах героев: общие психологические черты персонажей. Гоголь неоднократно писал о том, что его герои – это во многом он сам (8, 293–294). Подобные признания, как почти всегда у Гоголя, столь гиперболически откровенны, что кажутся наделёнными некоторой долей простодушного авторского лукавства. Но в вопросе проявления автора в образах героев речь, полагаем, идёт не только об осознанном авторском присутствии. Большинство персонажей гоголевских пьес стремятся казаться не теми, кто они есть, осознанно или неосознанно мистифицируют окружающих. Хлестаков, чиновники, купцы уездного города играют взятые на себя роли; то же можно сказать про Кочкарёва, Подколесина, других женихов, про всех героев «Игроков».

³⁴ См.: Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 457–526.

³⁵ См.: Прозоров В.В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // Прозоров В.В. До востребования.... Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 52–75.

Чиновники и купцы в «Ревизоре» хотят показать себя невинными, ратуящими за общественную пользу гражданами. Хлестаков бездумно стремится напустить пыль в глаза окружающим. Мошенники в «Игроках» выдают себя за честных любителей карточной игры, да вдобавок разыгрывают целый спектакль (точнее, спектакль в спектакле) с заранее продуманными ролями. Кочкарёв вдохновенно берёт на себя роль свахи, Подколесин – неуспешно в итоге – справляется с ролью влюблённого жениха. Таким образом, совершенно различные герои гоголевских пьес все впитали отмеченную современниками³⁶ черту самого писателя – склонность к игре, к розыгрышам, к мистификаторству.

На данный момент нет никаких проверенных свидетельств того, что писатель хоть когда-либо испытывал сильную влюблённость в конкретную женщину. Подобное же отношение к женщинам демонстрируют и гоголевские герои. Так, Хлестаков хотя и волочится то за Анной Андреевной, то за Марьей Антоновной, но делает это совершенно бездумно, а в итоге вообще преспокойно уезжает, забыв об обеих. Женихам в «Женитьбе» важна не Агафья Тихоновна как личность, а соответствие абстрактной невесты определённым требованиям (среди которых, например, – хорошее приданое). Подколесин за два с лишним месяца так и не удосуживается запомнить имя будущей невесты, а в итоге сбегает от неё в окно. В «Игроках» же, как известно, женских персонажей нет вообще (за исключением «демонической» Аделаиды Ивановны).

Много схожего у таких героев гоголевских пьес, как Хлестаков и Кочкарёв: их бездумный, неосознанный напор, запальчивость, эмоциональность, «лёгкость в мыслях». Вспомним слова Гоголя: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но натурально, в этом не хочет только признаться» (4, 101). Всякий из нас – включая и самого автора.

3.3 Проявление автора в образах героев: скрытые черты характера персонажей. Хотя Гоголь и отмечал, что наделял своих героев, «сверх их <...> гадостей, <...> собственной дрянью» (8, 294), речь не всегда идёт о «дряни». Вероятно, в ряде случаев стоит говорить не о преднамеренной цели, а об органичной, неосознанной схожести «творений» с их автором. Обратимся, например, к Бобчинскому и Добчинскому. Для Гоголя было важно, чтобы двойственность и глубина этих сценических образов, отнюдь не только комических, не осталась незамеченной для зрителей, читателей и актёров (4, 112; 4, 115). В.Г. Белинский, а также некоторые современные исследователи (И.Л. Вишневская, В.А. Воропаев, Ю.В. Манн) отмечали двойственность данных персонажей. В просьбе Бобчинского к Хлестакову (4, 66–67) при внимательном прочтении усматривается нечто драматическое и хорошо ведомое самому автору: «Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом – быть в мире и не означить своего существования – это было для меня ужасно» (10, 111), – признавался молодой Гоголь...

Городничий при вести помещиков о «ревизоре» думает прежде всего не о грозящих ему санкциях, не о возможном снятии с должности или же потере денег и

³⁶ См, напр.: Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников: С иллюстрациями на отдельных листах. М.; Л., 1933. С. 36.

сил на «умасливание», а о том, каким *позором* является вся его деятельность градоначальника: «Городничий <...> (В сторону.) <...> в эти две недели высечена унтер-офицерская жена! арестантам не выдавали провизии. На улицах кабак, нечистота. Позор! <...>» (4, 20). Примечательно, что до этого Антон Антонович степенно замечал: «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов» (4, 14). Однако в неожиданной и грозной ситуации Городничий становится сам себе строгим судьёй, причём страшит его прежде всего «позор» (стыд, бесчестье). Гораздо позднее, поняв из перехваченного письма, что Хлестаков «обдурил» семейство Сквозник-Дмухановских, Городничий не ярость выражает по отношению к Хлестакову, а впадает в суровое самобичующее иступление: «Городничий <...> (В иступлении.) Вот смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу!» (4, 93). Городничий тут возвышается в своём искреннем порыве самоосуждения и боязни «позора» и – вольно или невольно – сближается с самим автором, обострённо чувствительным человеком и в то же время смиренным христианином, для которого насмешки и позор были болезненнее материальных лишений, а нечистая совесть – хуже, чем угроза стороннего наказания. Подобный синтез комического начала и трагедийных, драматических ноток, скрывающихся в ряде образов, по воле автора движет пьесу и выводит её к универсальности и всеохватности. Скрытый драматизм можно обнаружить и в герое «Женитьбы» Подколесине, а также в других женихах.

Анализ текста «Женитьбы» (и его сопоставление со свидетельствами современников Гоголя, с признаниями его самого) показывает, что многим героям пьесы, как и самому автору, свойственны мечтательность, природная лень, горячность и гиперболизм речей, мнительность и боязнь за свою жизнь и здоровье, стремление «означить себя» в мире, любовь и внимание к еде и организации трапез, ударение в разного рода крайности, фатализм в вопросах заключения брака, неизменное стремление казаться не теми, кем они являются, мистифицировать окружающих. Подобно молодому Гоголю, мечтающему о Петербурге и стремящемуся «исполнить долг просвещенного человека», Ихарев рисует себе заманчивые картины столицы (5, 98). Герои мечтателя-Гоголя тоже порой самозабвенно воспаряют в мечтах, вспоминают о поразивших их видах и происшествиях – таков Осип в «Ревизоре», таков Гаврюшка в «Игроках». Мы встречаем в «Игроках» и такую парадоксальную черту персонажей, как вера в закон и правосудие (парадоксальна она потому, что присуща шулерам и мошенникам). Некоторая комичность ситуации, когда шулер обвиняет шулеров, не отменяет справедливости рассуждений Ихарева в заключительном явлении. В своём монологе герой сближается с автором, сочетавшим в себе, как известно, большую долю лукавства с христианским благочестием и верой в авторитет закона и порядка.

3.4 Феномен «идеального читателя». В.Ш. Кривонос, исследуя феномен воображаемых собеседников Гоголя, отмечал, что особенно существенным для самосознания Гоголя было общение с образом Пушкина³⁷. Действительно, хотя в 1835 году школьная идеализация поэта осталась для Гоголя в прошлом, именно

³⁷ Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. С. 43.

Пушкину он даёт для замечаний оконченную им «Женитьбу», именно ему признаётся, что «рука дрожит» написать новую комедию, и именно у него просит для этой комедии сюжета. Развивая эту мысль, мы предлагаем сопоставить её с выводом Б. О. Кормана, создателя школы изучения проблемы автора: читатель, понимаемый им как «идеальный адресат литературного произведения», «соответствует автору как субъекту сознания, выражением которого является все произведение»³⁸. Таким образом, феномен «идеального читателя», каковым для Гоголя, по его признаниям, был Пушкин, является ещё одной формой выражения авторского присутствия в драме. Полагаем потому, что без уяснения пушкинского восприятия комедии «Ревизор» невозможно приблизиться к подлинному пониманию гоголевской пьесы, к сколько-нибудь полному постижению авторского замысла. Каково же было реальное пушкинское восприятие «Ревизора»? И. И. Панаев пишет, что Пушкин «во время чтения катался от смеха»³⁹. Гоголь был силён в «доведении» до сознания зрителей проступающей в «Ревизоре» трагедийности именно путём комизма. Ибо как иначе «очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» (8, 292)? Именно так: заставив зрителя/читателя вначале искренне и вволю смеяться над чужими грехами, но внезапно обнаружить зеркало перед собой. «Катающемуся от смеха» Пушкину зеркало было, полагаем, не страшно. Однако смеялся над «Ревизором», прямо по замыслу Гоголя, не только Пушкин, но и Николай I – на премьере комедии. И, независимо от того, делал ли царь это искренне, или же был вынужден изображать добродушный смех (дабы показать, что критика в пьесе относится к российским частностям, а не к целому жизнеустройству), слова Городничего «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» с полным правом относятся и к нему. Пушкин стал как бы «катализатором» задуманной автором реакции общества, способствуя формированию «идеального читателя» – не оскорбляющегося непривычным «фарсом», а искренне и задорно смеющегося над комедией, в полном соответствии с гоголевским замыслом: «...будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта» (10, 375). А вот дальнейшее самоощущение этого читателя, тоже в соответствии с авторским замыслом, уже зависело от чистоты его совести. Примечательно, что даже если пушкинское «катание от смеха» – гипербола, которая «перекочевала в воспоминания Панаева из воспоминаний Гоголя» (так предполагает Ю. Дружников⁴⁰), наши выводы остаются в силе. Это доказывается самим фактом внимания к поведению Пушкина: кто-то здесь в любом случае «катается от смеха» – либо «подлинный Пушкин», либо гоголевский «идеальный Пушкин», его идеальный читатель.

³⁸ Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 52–53.

³⁹ Цит. по: Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л., 1933. С. 154.

⁴⁰ Дружников Ю. С Пушкиным на дружеской ноге // Дружников Ю. Собрание сочинений: В 6 тт. Балтимор, 1998. Т. 4. С. 104.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и намечаются наиболее перспективные направления дальнейшего изучения темы: вычленение и подробное аналитическое рассмотрение, в том числе, и с опорой на предложенную нами классификацию, форм авторского присутствия в пьесах других российских и зарубежных писателей-классиков – предшественников и современников Гоголя, драматургов более поздних поколений; обобщение и приведение в стройную филологическую систему (на основе новых конкретных исследовательских литературоведческих инициатив в этой области) существующих теоретико-литературных осмыслений проблемы автора в мировой и отечественной драматургии XVII–XVIII и XIX–XX веков. Проблема автора в драматургических текстах может в дальнейшем плодотворно изучаться на стыке традиционного литературоведения, театроведения, эстетики, психологии художественного творчества, психологии художественного восприятия и других смежных гуманитарных дисциплин.

Основное содержание диссертации отражено в семи **публикациях**.

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Копенкина У.А. Неосознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. Т. 11, вып. 1. Саратов, 2011. С. 49–54.
2. Копенкина У.А. Преднамеренные формы авторского присутствия в «Женитьбе» Н. В. Гоголя // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. Т. 11, вып. 2. Саратов, 2011. С. 43–48.
3. Копенкина У.А. Формы присутствия автора в «Игроках» Н.В. Гоголя // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. Т. 11, вып. 2. Саратов, 2011. С. 49–52.

Публикации в других научных изданиях:

4. Копенкина У.А. Петр Иванович Бобчинский в комедии «Ревизор» // Хлестаковский сборник / Под ред. В.В. Прозорова. Саратов, 2009. С. 44–51.
5. Копенкина У.А. Автор в драме: проблема постижения // ФИЛИА ЛОГОУ: Сборник научных статей в честь 70-летия профессора Валерия Владимировича Прозорова / Сост., отв. редактор проф. И.Ю. Иванюшина. Саратов, 2010. С. 14–21.
6. Копенкина У.А. О формах авторского присутствия в «Утре делового человека» Н.В. Гоголя // Современная филология: теория и практика: Материалы III Международной научно-практической конференции 29–30 декабря 2010 г. М., 2010. С. 59–61.
7. Копенкина У.А. Осознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. – Саратов, 2011. – Вып. 14, ч. I–III. С. 41–48.