



- ⁵ В 1825 г. М.А. Дмитриев писал на страницах «Вестника Европы» о Чацком: «Это Мольеров мизантроп в мелочах и карикатуре!». Защищая Грибоедова от нападок недоброжелательного критика, О.М. Сомов отвечал в «Сыне отечества»: «Сочинитель ее (комедии «Горе от ума». – Ю.Б.) не шел и, как видно, не хотел идти тою дорогою, которую углаживали и наконец истоптали комические писатели, от Мольера до Пирона и наших времен» (См.: «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 50, 53).
- ⁶ См. специальные работы на эту тему: *Веселовский Алексей*. Альцест и Чацкий. Отрывок из этюда о «Мизантропе» // Вестник Европы. 1881. № 3. С. 91–112; *Пиксанов Н.К.* Грибоедов и Мольер (переоценка традиции). М., 1922.
- ⁷ *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 84–85.
- ⁸ *Фрейдкина Л.* Грибоедовский спектакль. Задуманное. Воплощенное // «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. Опыт четырех редакций 1906, 1914, 1925, 1938 гг. М., 1979. С. 52.
- ⁹ Там же. С. 77.
- ¹⁰ О месте балладной традиции и наследия В.А. Жуковского, «первого русского романтика, “поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских”, автора фантастических баллад и таинственных повестей» в творческом сознании М.А. Булгакова см.: *Янушкевич А.* Отзвуки балладной поэтики В.А. Жуковского в «Беге» М. Булгакова // Проблемы литературных жанров: материалы VII науч. межвуз. конф. Томск, 1992. С. 16–18; *Он же.* В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие: сб. ст. к 60-летию профессора С.А. Фомичёва. Новгород, 1997. С. 273–283.
- ¹¹ *Чудакова М.* Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопр. литературы. 1976. № 1. С. 222.
- ¹² Там же. С. 224.
- ¹³ Там же. С. 228.
- ¹⁴ *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 396.
- ¹⁵ Там же. С. 398. См. также: *Соколов Б.* Булгаков: энциклопедия. М., 2005. С. 298–308.
- ¹⁶ Ср. замечание комментаторов романа: «Вопрос Воланда подразумевает более раннее знакомство с Москвой (по предположению С. Боброва – грибоедовской) и представляет собой, видимо, вариации на темы “Фауста”, в частности, на реплику Мефистофеля, что Господь явился “За справкой о земле / Что делается с нею!”» (*Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007. С. 277). См. также: *Бобров С.* «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и / или Москва // Булгаковский сборник III. Таллин, 1998. С. 45–56.
- ¹⁷ Фрагменты данной работы публиковались ранее: *Борисов Ю.Н.* Грибоедов в ассоциативном контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова / РАН. Отд-е лит. и яз.; Пушкинская комиссия. Отв. ред. С.А. Фомичёв. Смоленск, 1994. С. 221–230; *Он же.* Становление «грибоедовского текста» в творчестве М.А. Булгакова // Бочкаревские чтения: материалы XXX Зональной конф. литературоведов Поволжья 6–8 апреля 2007 года. Самара, 2007. Т. 3. С. 7–15; *Он же.* Призрак Фамусова в пьесе М.А. Булгакова «Дни Турбиных» // Хлестаковский сборник. Саратов, 2009. С. 92–99.

УДК 821.161.1.09 – 22+929 Гоголь

НЕОСОЗНАННЫЕ ФОРМЫ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В «РЕВИЗОРЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

У.А. Копенкина

Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета
E-mail: institut.name@yandex.ru

На материале комедии «Ревизор» раскрывается широкий спектр скрытых, непреднамеренных форм авторского присутствия в гоголевской драматургии.

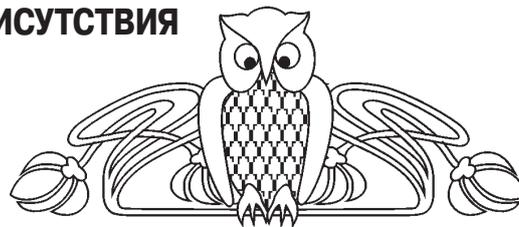
Ключевые слова: автор в драме, формы авторского присутствия, драматургия Гоголя, «Ревизор».

Unconscious Forms of Author's Presence in N.V. Gogol's «The Inspector-General»

У.А. Копенкина

On the basis of the comedy «The Inspector-General» a wide range of the undisclosed, unpremeditated forms of the author's presence in Gogol's plays.

Key words: author in the drama, forms of the author's presence, Gogol's plays, «The Inspector-General».



Авторское присутствие в произведении может быть в равной степени как *осознанным*, *преднамеренным*, так и *неосознанным*, *непреднамеренным*. Как отмечает Н.С. Валгина, «образ автора <...> находится в области восприятия, <...> конечно, заданного автором, причем заданного не всегда по воле самого автора»¹.

Обратимся к драме. В данном случае к *осознанным* формам мы отнесем следующие из выделяемых исследователями форм авторского присутствия: общую концепцию пьесы, особенности ее конфликта, композицию; прямое авторское слово (заглавие, жанровое обозначение, эпиграф, список действующих лиц, разного рода сценические указания, предуведомления, семантику имен



персонажей, богатейшую систему ремарок и т.д.); 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 другие реалии, вложенные в уста персонажей, и т.п.), а также особенности хронотопа и авторскую игру с читателем.

Осознанные и неосознанные формы авторского присутствия в драме отделяет самая сложная и тонкая, принципиально нечеткая граница. Первые сравнительно легко и вполне корректно поддаются определению. Здесь отчетливо явлена воля автора как создателя текста. *Неосознанные* же формы вычленил гораздо сложнее. Важно при этом понять реально запечатленные в самом тексте авторские интенции и не впасть в соблазн субъективистских исследовательских домыслов и навязчивых, произвольных построений.

Нечеткая граница между осознанным и неосознанным авторским присутствием 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 отчетливо осмысливается ими самими). К неосознанным формам авторского присутствия в драме мы отнесем *проявление авторского начала в характерах героев* (которое может быть явлено как в ярко выраженных индивидуальных психологических приметах персонажей, так и в скрытых чертах их характера), а также *феномен «идеального» читателя*.

Перейдем к более подробному выявлению неосознанных форм авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя.

Природа конфликтного напряжения. Особенности типов конфликта в драматургии Гоголя – их сложная «вычленимость», двоякость и противоречивость (как двояк и противоречив был он сам – по собственным признаниям Гоголя 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 до чрезвычайности. У иных – умен, у других – глуп...» – размышляет Гоголь в 1828 г. в письме к матери²).

А.П. Скафтымов писал о том, что «действие в пьесе Гоголя складывается в сфере вольных или невольных столкновений разных порочных типов»³. Подробно осветил общую природу драматического в «Ревизоре» и «Женитьбе» В.В. Прозоров: «...мы становимся свидетелями того, как приходят в сильное противоречие два универсальных человеческих состояния, два очень важных жизненных начала <...> С одной стороны, наивное, почти детское простодушие и чистосердечие, искренняя непреднамеренность, беззаботная и необузданная мечтательность <...> с другой стороны, изощренное, само себе кажу-

щееся весьма расчетливым хитроумие, вороватое плутовство, шельмовство»⁴. В гоголевских пьесах, как и в самом писателе, присутствует двужначность, обратимость многих качеств, но вместе с тем и их вычленяемая полярность («У иных – умен, у других – глуп...»).

Проявление автора в образах героев: общие психологические черты большинства персонажей. Гоголь неоднократно писал о том, что его герои, в том числе герои «Ревизора», – это во многом он сам: «Во мне заключилось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке <...> я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью»⁵. Эти и подобные им признания, как почти всегда у Гоголя, столь чрезмерно преувеличены и гиперболически откровенны, что кажутся надделенными даже некоторой долей простодушного авторского лукавства; впрочем, в вопросе проявления автора в образах героев речь, на наш взгляд, идет не только об осознанном авторском присутствии.

Говоря об общих психологических чертах большинства персонажей «Ревизора», в первую очередь обратим внимание на их стремление казаться не теми, кто они есть на самом деле, осознанно или неосознанно мистифицировать окружающих. И Хлестаков, и все чиновники, и купцы уездного города играют взятые на себя роли (то же можно сказать и про большинство персонажей других пьес Гоголя: всех героев «Игроков», Кочкарёва, Подколесина, других женихов). Чиновники и купцы в «Ревизоре» хотят показать себя честными, невинными, ратующими за общественную пользу гражданами. Хлестаков в знаменитой сцене беспардонного вранья добирается до немислимых высот воображения, да и ранее стремится, пусть и бездумно, пустить пыль в глаза окружающим, несмотря на огорчительное и полное отсутствие финансов. Мошенники и шулеры в «Игроках» выдают себя за честных любителей карточной игры, да вдобавок разыгрывают целый спектакль (точнее, спектакль в спектакле) с заранее продуманными ролями. Кочкарёв вдохновенно берет на себя роль свахи, Подколесин – неуспешно в итоге – справляется с ролью влюбленного жениха.

Как мы видим, совершенно различные герои гоголевских пьес впитали черту самого писателя – склонность к игре, к мистификаторству, к забавному, а то и лукавому притворству. По свидетельству П.А. Кулиша, уже в гимназии товарищей Гоголя «привлекала к нему его неистощимая шутовливость <...> Он многое от них скрывал, по видимому, без всякой причины, или облекал таинственным покровом шутки»⁶.

Отметим еще одну особенность. У всех гоголевских героев (и в «Ревизоре», и в других пьесах) женщины оказываются скорее на периферии жизненного внимания – так же, как это было в жизни самого Гоголя. На данный момент нет никаких



проверенных свидетельств того, что писатель хоть когда-либо испытывал сильную влюбленность к конкретной женщине; кроме этого, по свидетельству врача А.Т. Тарасенкова, ухаживавшего за Гоголем в предсмертный его период, «сношений с женщинами он давно не имел и сам признавался, что не чувствовал в том потребности и никогда не ощущал от этого особого удовольствия»⁷.

Подобное же отстраненно-равнодушное отношение к женщинам демонстрируют и гоголевские герои. Так, Хлестаков совершенно бездумно волочится то за Анной Андреевной, то за Марьей Антоновной, и наконец, вообще преспокойно уезжает, забыв об обеих (впрочем, «перемигивания» с приятными особами у него в крови). Женихам в «Женитьбе» важна не Агафья Тихоновна как личность, а соответствие абстрактной невесты определенным требованиям (среди которых, например, – каменный двухэтажный дом и прочая весомая недвижимость в приданое). Подколесин за два с лишним месяца так и не удосуживается запомнить имя будущей невесты, а в итоге сбегает от нее в окно. В «Игроках» же, как известно, женских персонажей нет вообще (разве что колода карт, имеющая собственное женское имя Аделаида Ивановна) – уникальный случай в мировой драматургии.

Много схожего у таких героев гоголевских пьес, как Хлестаков и Кочкарёв: бездумный, неосознанный напор, запальчивость, эмоциональность, «легкость 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»⁸. Всякий из нас – включая и самого автора.

Проявление автора в образах героев: скрытые черты характера ряда персонажей. Попробуем выяснить, не скрывается ли в образах, составляющих систему персонажей «Ревизора», что-то, являющееся проявлением автора, – не явное на первый взгляд, но обнаруживаемое при более пристальном внимании к художественному тексту. Обратимся, например, к городским помещикам Бобчинскому и Добчинскому.

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» Гоголь настойчиво предупреждает: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях»⁹; «Но два городские болтуна Бобчинский и Добчинский [требуют особенно, чтобы] были сыграны хорошо. <...> Это люди, чьих жизнь заключилась вся в беганьях по городу с засвидетельствованием почтения и в размене вестей. <...> Словом, это люди, выброшенные судьбой для чужих надобностей, а не для своих собственных»¹⁰. Для Гоголя было важно, чтобы двойственность и глубина этих сценических образов, отнюдь не только комических, не осталась незамеченной для зрителей, читателей и, разумеется, для актеров. Однако в

первой петербургской постановке «Ревизора» из Бобчинского и Добчинского, по словам Гоголя, «вышла именно карикатура»¹¹.

В.Г. Белинский оказался ближе к пониманию замысла Гоголя и писал про Бобчинского и Добчинского: «Это городские шуты, уездные сплетники; их все знают, как дураков, и обходятся с ними или с видом презрения, или с видом покровительства. Они бессознательно это чувствуют и потому изо всей мочи перед всеми подличают, и, чтобы только их терпели, как собак и кошек в комнате, всем подслуживаются новостями и сплетнями»¹². Некоторые современные исследователи также почувствовали двойственность данных персонажей. «Смешные сплетники, городские лгуны, подловатые прихлебатели, – пишет И.Л. Вишневская, – они еще и нечто другое»¹³. В.А. Воропаев отмечает: «Смех Гоголя – это контраст между тем, что говорит герой и как он это говорит. Вот в первом действии Бобчинский и Добчинский спорят, кому из них начать рассказывать новость. Эта комическая сцена не должна только смешить. Для героев очень важно, кто именно расскажет. Вся их жизнь заключается в распространении всевозможных сплетен и слухов. И вдруг двоим досталась одна и та же новость. Это трагедия»¹⁴. Добавим, что если обратить внимание на весьма частое совместное появление Бобчинского и Добчинского, то можно предположить, что подобные «трагедии» происходят с ними регулярно.

Нельзя не согласиться с Ю.В. Манном, который пишет: «Мы смеемся над необычной просьбой Бобчинского, видя в ней <...> проявление “пошлости пошлого человека”. Но если подумать, из какого источника вышла эта просьба, то мы почувствуем в ней стремление к чему-то “высокому” к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, <...> “означить свое существование” в мире...»¹⁵. Данное стремление, как свидетельствуют биографы, было свойственно и самому автору. Ю.В. Манн использует выражение из письма Гоголя от 3 октября 1827 г. его двоюродному дяде Петру П. Косяровскому, в котором молодой человек пишет: «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 (курсив мой. – У.К.) – это было для меня ужасно»¹⁶. Молодой Гоголь стремился принести пользу обществу, и мечты эти он связывал поначалу с государственной службой в столице. Но потом у писателя наступило понимание того, что Петербург может не помочь человеку в подобных стремлениях, а, наоборот, растоптать, подавить его, превратить в ничто. Поэтому мысль И.Л. Вишневской по поводу мотивов просьбы Бобчинского к Хлестакову («Из-за смешной фигуры городского сплетника как будто выглянул маленький человек, униженный, ни в чем не повинный, словно лезущий всем на глаза со своею шинелью, словно шепчущий всем, вплоть до



государя: «Я брат твой»...»¹⁷) представляется нам весьма важной.

Таким образом, в знаменитой просьбе Бобчинского к Хлестакову, которая на первый взгляд необычна, смешна и как будто малозначима, при более внимательном прочтении усматривается и нечто высокотрагедийное, нечто в высшей степени автобиографическое.

Обратимся к другому образу комедии – Городничего. Припомним, что при вести Бобчинского и Добчинского о неожиданно встреченном в трактире молодом человеке, принятом ими за грозное «кинкогнито», захваченный врасплох Городничий думает прежде всего не о грозящих ему санкциях, не о возможном снятии с должности или же потере денег и сил на «умасливание» ревизора, а о том, каким *позором* является вся его деятельность градоначальника:

«Городничий <...> (В сторону.) Батюшки, сватушки, выносите, святые угодники! в эти две недели высечена унтер-офицерская жена! арестантам не выдавали провизии. На улицах кабак, нечистота. Позор! поношенье! (Хватается за голову.)» (действие I, явление 3).

Примечательно, что до этого, в I явлении I действия, Антон Антонович степенно замечал: «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено»; и вообще, он-то, в отличие от некоторых, «в вере тверд и каждое воскресенье бывает в церкви». Однако в неожиданной и грозной ситуации Городничий становится сам себе лучшим и строжайшим судьей, причем страшит его прежде всего «позор», всеобщая укоризна и посмеяние.

Гораздо позднее, враз поняв из перехваченного письма, что Хлестаков вовсе не был ревизором, а – неожиданно для самого себя – обманул главных лиц города, хорошенько поживился чиновничьи, помещичьи и купеческими деньгами, «обдурил» семейство Сквозник-Дмухановских с будущей женой да вдобавок посмеялся над представителями уездного города в письме приятелю, Городничий не впадает в ярость по отношению к Хлестакову (чего можно было бы ожидать), не сокрушается о том, как – материально и морально – пострадал он сам, а впадает в суровое самобичующее исступление:

«Городничий <...> (В исступлении.) Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурочен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! (Грозит самому себе кулаком.) Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека! Вон теперь по всей дороге заливает, колокольчиком! Разнесет по всему свету историю» (действие V, явление 8).

Городничий, характеризуя себя «подлецом», словно бы сам добровольно выходит к позорному столбу перед «всемирным», «всемирным христианством». Постепенно пыл и пафос самоосуждения сменяются у Антона Антоновича досадой и злостью на всех подряд, однако первый его импульс –

сурово и иступленно осудить себя, страхась «позора» перед христианским миром. Как мы видим, «отрицательный» Городничий тут возвышается в своем искреннем порыве самоосуждения и боязни «позора» и – вольно или невольно – сближается с самим Гоголем, обостренно чувствительным человеком и в то же время смиренным христианином, для которого насмешки и позор были болезненнее материальных лишений, а нечистая совесть – хуже, нежели угроза стороннего наказания.

Феномен «идеального» читателя. Не разделяя крайностей распространенной в XX в. «читателецентристской» точки зрения, А.П. Скафтымов отмечал, что «читательское творчество вторично <...> Читателя <...> ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем»¹⁸. Признанным является факт существования определенной обратной связи автора и читателя. Как пишет В.В. Прозоров, «если читателю нравится/ не нравится тот или иной автор, то, следовательно, в первую очередь сам читатель пришелся/ не пришелся автору, что называется, по вкусу, не стал интересным и содержательным для автора собеседником-сопереживателем <...> автор самим произведением, всей его многоуровневой структурой метит, выбирает своего читателя, терпеливо дожидается его и с ним ведет доверительный диалог»¹⁹.

В этой связи крайне важным представляется вывод создателя школы изучения проблемы автора Б.О. Кормана: читатель, понимаемый им как «идеальный адресат литературного произведения», «соответствует автору как субъекту сознания, выражением которого является все произведение, и ограничивается от 1) реального читателя; 2) читателя, упоминаемого в тексте»²⁰. Идеальный читатель, по мнению Кормана, является элементом «эстетической реальности»²¹, причем его формирование происходит в «процессе восприятия произведения реальным, биографическим читателем»²². Следовательно, обратившись к попыткам постичь «идеального» читателя гоголевского «Ревизора», можно ближе подойти и к пониманию автора как субъекта сознания, явленного в комедии.

Кто же в данном случае будет «реальным, биографическим читателем», формирующим в процессе своего восприятия пьесы читателя идеального, «соответствующего автору»? Полагаем, что это А.С. Пушкин. В.В. Гиппиус пишет о Гоголе, что с 1830–1831 гг. «развитие его личного и художественного сознания проходит под знаком близости к Пушкину»²³; «Пушкин был для Гоголя высочайшим образцом эстетической индивидуальности – воплощением того, к чему сам он порывался»²⁴. Со времени выхода в свет «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Пушкин явился для Гоголя и чутким читателем, и мудрым критиком. Неудивительно, что, хотя школьная идеализация поэта осталась для Гоголя в прошлом, именно Пушкину он дает в 1835 г. для замечаний оконченную



им «Женитьбу», именно Пушкину признается, что «рука дрожит» написать новую комедию, и именно у него просит для этой комедии сюжета.

Рискнем высказать следующую мысль: без уяснения пушкинского восприятия комедии «Ревизор» невозможно приблизиться к подлинному пониманию гоголевской пьесы, к сколько-нибудь полному постижению авторского замысла. Подтверждение этому находим в признании самого Гоголя: «...главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство»²⁵.

Каково же было реальное пушкинское восприятие «Ревизора»? Информацию об этом находим в свидетельствах современников. О «восхищении» Пушкина на первом чтении «Ревизора» (которое состоялось 18 января 1836 г., на субботнем вечере у Жуковского) М.Ю. Виельгорский рассказывал П.А. Васильчикову спустя 17 лет²⁶. А И.И. Панаев пишет: «Барон Розен <...> когда Гоголь на вечере у Жуковского в первый раз прочел своего «Ревизора» <...> сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом и во время чтения катался от смеха»²⁷. Поэтому, говоря о прорывающей трагедийности «Ревизора», не следует забывать, что Гоголь был силен в «доведении» трагедийности до сознания зрителей именно путем 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»? Именно так: заставив зрителя-читателя вначале искренне и вволю посмеяться над чужими грехами, потом дать ему возможность внезапно обнаружить зеркало перед собой.

«Катающемся от смеха» Пушкину зеркало было не страшно. Однако смеялся над «Ревизором», прямо по замыслу Гоголя, не только Пушкин, но и Николай I – на премьере комедии. И, независимо от того, потешался ли царь искренне, или же был вынужден изображать это, дабы всем видом своим показать, что «критика» в пьесе относится к российским частностям, а не целому, слова Городничего «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» с полным правом относятся и к нему.

Таким образом, Пушкин стал как бы «катализатором» задуманной автором реакции общества, тем самым начав формирование «идеального читателя»: читателя, не оскорбляющегося непривычным «фарсом» (но и не относящегося к проблемам пьесы сразу слишком серьезно), а искренне и от души смеющегося над комедийными «пассажами», в полном соответствии с гоголевским замыслом («...будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта»²⁸). А вот дальнейшее самоощущение этого читателя, тоже

в соответствии с авторским замыслом, уже зависело от чистоты его помыслов, его совести, его жизненных ценностей...

Говоря о реакции Пушкина на комедию «Ревизор», необходимо помнить о том, что Гоголю часто было свойственно стремление мистифицировать окружающих. Так, Ю. Дружников в статье «С Пушкиным на дружеской ноге» подвергает сомнению истинность приводимого нами выше свидетельства И.И. Панаева: «Панаев позже писал, что Пушкин во время чтения комедии у Жуковского “катался от смеха”, но эта типичная гоголевская гипербола переключалась в воспоминания Панаева из воспоминаний Гоголя»²⁹.

Но примечательно, что даже в таком случае (т. е. даже если это свидетельство – мистификация Гоголя) наши выводы остаются в силе: пусть в воспоминаниях Панаева Пушкин как гоголевский «идеальный адресат литературного произведения» может не полностью соответствовать реальному Пушкину, но он с неизбежностью соответствует автору как субъекту сознания. Это доказывается самим фактом наличия в воспоминаниях Панаева описания поведения Пушкина – ведь кто-то тут в любом случае «катается от смеха»: либо «подлинный Пушкин», либо гоголевский «идеальный Пушкин», его желанный, идеальный читатель.

Как мы смогли увидеть, формы неосознанного авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя заслуживают пристального литературоведческого внимания. И.Д. Таумов, исследователь форм выражения авторского сознания в гоголевской драматургии, в 2006 г. отмечал, что «акцентирование внимания на скрытых формах выражения авторского сознания <...> таит в себе мощный потенциал для решения проблемы автора»³⁰. Однако сам И.Д. Таумов в диссертации, посвященной автору в драматургии Гоголя, рассматривает лишь такие формы выражения авторского присутствия, как заголовочный комплекс (заглавия, эпиграфы, списки действующих лиц), мотивы, особенности жанровой природы и композиционное решение пьес. Таким образом, данная статья на материале комедии «Ревизор» раскрывает более широкий спектр скрытых, непреднамеренных форм авторского присутствия в гоголевской драматургии³¹.

Примечания

- ¹ Валгина Н. Теория текста: учеб. пособие. М., 2004. С. 101.
- ² Гоголь Н. Письмо Гоголь М.И., 1 марта 1828 г. Нежин // Гоголь Н. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 10. 1940. С. 123.
- ³ Скафтымов А. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 491.
- ⁴ Прозоров В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // Прозоров В.В. До востребования...: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 55.



- ⁵ Гоголь Н. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. 8. 1952. С. 293–294.
- ⁶ Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников: С иллюстрациями на отдельных листах. М.; Л., 1933. С. 36.
- ⁷ Там же. С. 499.
- ⁸ Гоголь Н. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. 4. 1951. С. 101.
- ⁹ Гоголь Н. Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» // Там же. С. 112.
- ¹⁰ Там же. С. 115.
- ¹¹ Гоголь Н. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору. С. 102.
- ¹² Белинский В. Горе от ума. Сочинение А.С. Грибоедова. 2-е изд. // Белинский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. М., 1953. С. 457.
- ¹³ Вишневская И. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 139.
- ¹⁴ Воропаев В. Над чем смеялся Гоголь // Русская словесность. 1998. № 4. С. 8.
- ¹⁵ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 213.
- ¹⁶ Гоголь Н. Письмо Петру П. Косяровскому. Нежин, 3 окт. 1827 г. // Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. 10. 1940. С. 111.
- ¹⁷ Вишневская И. Указ. соч. С. 140.
- ¹⁸ Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 142.
- ¹⁹ Прозоров В. Автор // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 80.
- ²⁰ Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 52–53.
- ²¹ Там же. С. 52.
- ²² Там же. С. 53.
- ²³ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. СПб., 1994. С. 37.
- ²⁴ Там же. С. 38.
- ²⁵ Гоголь Н. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». С. 292.
- ²⁶ См.: Дрыжакова Е. Рискованная шутка Гоголя на чтениях «Ревизора» // Русская литература. 2001. № 1. С. 190.
- ²⁷ Цит. по: Вересаев В. Указ. соч. С. 154.
- ²⁸ Гоголь Н. Письмо Пушкину А.С., 7 октября 1835 г. С.-Петербург // Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. 10. 1940. С. 375.
- ²⁹ Дружников Ю. С Пушкиным на дружеской ноге // Дружников Ю. Собр. соч.: в 6 т. Балтимор, 1998. Т. 4. С. 104.
- ³⁰ Таумов И. Формы выражения авторского сознания в драматургии Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. С. 8.
- ³¹ О преднамеренных формах авторского присутствия у Гоголя см.: Копенкина У. Осознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: в 3 ч. Саратов, 2011. Вып. 14.

УДК 921.161.1.09 + 929 Гоголь

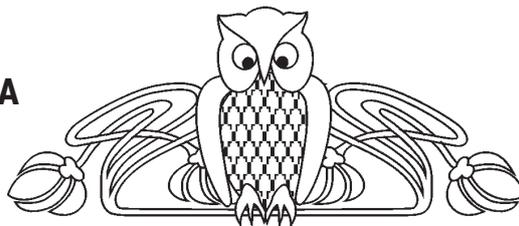
ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ» В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ВОСПРИЯТИИ: ПРОБЛЕМА ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Е.М. Учаева

Саратовский государственный университет
E-mail: e-and-e@yandex.ru

В статье подвергаются анализу шесть англоязычных версий повести Н.В. Гоголя «Шинель»; особое внимание уделяется лексической, синтаксической и стилистической характеристикам текста, наличию просторечных слов, историзмов, фразеологизмов, игры слов и авторских новообразований; определены подходы как российских, так и англо-американских исследователей к понятию «переводческая эквивалентность», ее сущности и свойствам.

Ключевые слова: художественный перевод, переводческая эквивалентность, сравнительный анализ, русская литература, гоголевская стилистика, индивидуально-авторская манера повествования, национальный колорит, синтаксическая, образная, языковая системы переводов.



N.V. Gogol's Novel «The Overcoat» in the English-language Perception: the Issue of the Literary Work Translation Equivalence

Ye. M. Uchayeva

Six English-language translations of N.V. Gogol's novel «The Overcoat» are analyzed in the article; special emphasis is placed on the lexical, syntactic and stylistics text characteristics, on the presence of the colloquialisms, historical vocabulary, idioms, puns, and author's neologisms; the approaches of both Russian and English-speaking researchers to the concept of «translation equivalence», its essence and qualities are defined.