



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09 – 2+929 Гоголь

ПРЕДНАМЕРЕННЫЕ ФОРМЫ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В «ЖЕНИТЬБЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

У. А. Копенкина

Саратовский государственный университет
E-mail: institut.name@yandex.ru

На материале пьесы «Женитьба» раскрывается широкий спектр осознанных, преднамеренных форм авторского присутствия в гоголевской драматургии.

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

Intentional Forms of the Author's Presence in N.V. Gogol's «Marriage»

U. A. Kopenkina

A wide range of conscious, intentional forms of the author's presence in Gogol's drama is revealed on the material of the play «Marriage».

Key words: author in the drama, forms of the author's presence, Gogol's drama, «Marriage».

В данной статье мы на примере пьесы «Женитьба» рассмотрим такие формы присутствия автора в драматургии, которые с достаточной долей уверенности можно назвать *преднамеренными, отчетливо осознанными* – в отличие от неосознанных, непреднамеренных (к которым мы относим проявление авторского начала в индивидуальных психологических приметах персонажей и в скрытых чертах их характера, феномен «идеального» читателя, а также, с известной долей осторожности, пространство конфликтного напряжения).

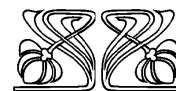
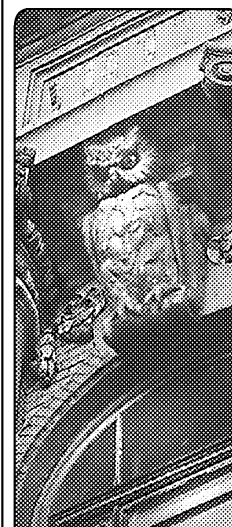
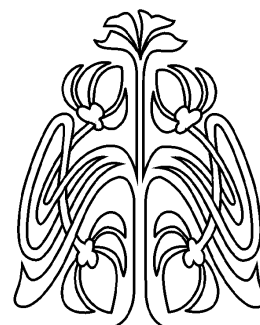
Общая концепция пьесы. В «Женитьбе» (как и в «Ревизоре») Гоголь играет на ожиданиях зрителя и читателя, основанных на традиционной драматургии. Так, привычная зрителю начала XIX в. концепция построения на любовной интриге пьесы, в финале которой осуществляется счастливое замужество героя и героини, не просто «опроецируется», но и осознанно пародируется Гоголем. Недаром автор включает в обе пьесы гротескные сцены готовящейся свадьбы: «Хлестакова с Марьей Антоновой благословляет Городничий. Подколёсина с Агафьей Тихоновной благословляет Кочкарёв. Но и тут, и там женитьбы не происходит»¹. Тем сильнее и неожиданнее становится воздействие противоположной развязки, заранее предопределяемой автором.

«Истинно общественная» комедия, по мысли Гоголя, должна была строиться не на любовной интриге. И.Д. Таумов, говоря об эпиграфе «Ревизора» («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), высказывает убеждение, что под зеркалом автор «подразумевает жанр комедии в своём понимании»². Если внимательно взглянуть в текст «Женитьбы», то можно увидеть, что и в этой гоголевской комедии зеркало появляется весьма часто. На первый, неискушенный взгляд – лишь как простой неодушевленный предмет. Однако этот предмет то оказывается связан с чем-то пугающим:

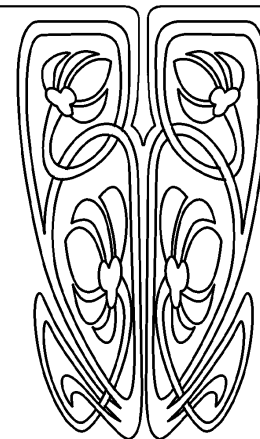
«Подколесин (с зеркалом в руках, в которое вглядывается очень внимательно).

Кочкарёв (подкрадываясь сзади, пугает его). Пуф!

Подколесин (вскрикнув и роняя зеркало). Сумасшедший! Ну, зачем, зачем... Ну, что за глупости! Перепугал, право, так, что душа не на месте»³.



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





то искажает (но лишь по мнению глядящегося в него!) действительность:

«Кочкарев. Ну, полно: я сыщу тебе другое зеркало.

Подколесин. Да, сыщешь. Знаю я эти другие зеркала. Целым десятком кажет старее, и рожа выходит косяком» (15).

а порой выступает как обличающий судья:

«Кочкарев. <...> Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало – что ты там видишь? Глупое, лицо – больше ничего» (18).

Обратим внимание, что в данных репликах, произнесенных одним героем пьесы в адрес другого, можно уловить и насмешливо проступающий авторский голос, обращенный к читателю и зрителю; но об этом позже.

Добавим, что зеркало, согласно замыслу автора, присутствует на сцене и на протяжении явлений, изображающих комнату Подколесина, и в декорациях комнаты Агафьи Тихоновны: тут в зеркало смотрится Балтазар Балтазарович Жевакин:

«Жевакин <...> (Делает ей ручку и, подходя к зеркалу, слегка взъерошивает волосы)» (27).

Думается, такое разнообразно обнаруживаемое внимание к зеркалам отнюдь не случайно в «Женитьбе», а осознанно предопределено автором. В полном согласии с *общей его концепцией комедии как жанра* – служить отражением вероятных зрительски-читательских «рож» разной степени кривизны и несуразности.

Композиция. Обратившись к композиции «Женитьбы», можно вновь убедиться, что в плане осознанного авторского присутствия многое сближает ее с «Ревизором». В обеих комедиях читатель и зритель огорошен неожиданным и, что очень важно, открытым финалом. Не до конца ясна дальнейшая судьба чиновников уездного города, да и самого Хлестакова; столь же туманно разрешение конфуза, возникшего в доме Агафьи Тихоновны и затронувшего как невесту, так и жениха с его приятелем-свахой». Почему же автору столь «любимы» подобные финалы?

По нашим выводам, «идеальным читателем» для Гоголя, соответствующим *«автору как субъекту сознания»*⁴, являлся А.С. Пушкин⁵. Причем, как отмечает В.В. Гиппиус, «Пушкин был для Гоголя высочайшим образцом эстетической индивидуальности – воплощением того, к чему сам он порывался»⁶. А Пушкин в написанной в 1824–1825 гг. пьесе «Борис Годунов» избирает именно открытый финал (богатейшая по количеству подспудных смыслов и возможных последствий ремарка «Народ безмолвствует»). И это неудивительно. Как пишет исследователь поэтики финала в русской драматургии 1820–1830-х гг. И.В. Данилевич, «открытый финал представляет собой диалог двух “правд”, в то время как закрытый финал – окончательный, монологический итог»⁷. В новаторской пьесе Пушкина не присутствовало четкого соотношения противоборствующих сил с

борьбой персонажей (ибо там «вся совокупность конфликтов *покрывается* своего рода гиперконфликтом»⁸). Поэтому закономерно, что автор избрал более соответствующий природе данного драматического действия финал – нечеткий, неоднозначный. Столь же новаторски, в условиях давления господствовавшей «прямолинейной» драматической традиции, поступает вслед за Пушкиным и Гоголь.

Заглавие. В.В. Прозоров обратил внимание на особенность заглавий пьес Гоголя: «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 изошренными мошенниками»⁹. В этой мистификации читателей-зрителей явно обнаруживает себя авторская воля; ожидания, оставшиеся неоправданными, эмоционально усиливают воздействие комедий. Именно к усилению этого воздействия стремится Гоголь. Кроме того, данная сознательная мистификация заставляет вспомнить о любви самого автора «Ревизора», «Женитьбы» и «Игроков» к разнообразным розыгрышам окружавших его людей. *Игра автора с читателем*, проявляющаяся уже с самого начала, с самих заглавий комедий, – это важная, полноправная форма осознанного авторского присутствия в *гоголевской драме*.

Стоит обратить внимание на то, что сама пьеса «подана» с точки зрения жениха: ведь именно он собирается *жениться* (хотя, как выяснилось в итоге, *не женится*). Невеста же, как известно, стремится *выйти замуж*. Но комедию свою автор нарекает не «Замужеством» и даже не «Свадьбой» (самый нейтральный вариант). Самим заглавием автор незаметно побуждает читателя и зрителя сфокусировать свое внимание именно на женихе, «сродниться» с ним на протяжении пьесы – и в итоге разделить, в некоторой степени, именно его точку зрения на происходящее. Благодаря этому возникает важный эффект: в финале зритель неожиданно остается без «своего» главного (ведущего и одновременно ведомого) персонажа – тот, словно стремительно уезжающий за границу после провала «Ганца Кюхельгартена» Гоголь, внезапно для окружающих (но вполне естественно для самого себя) удаляется – к себе домой – из центра событий, оставляя зрителя вместе с Кочкаревым в немом недоумении «расхлебывать кашу». Удивительное дело: одновременно с выпрыгиванием Подколесина из окна автор пьесы словно бы неожиданно «впрыгивает» в зрительный зал – тормоша публику, побуждая ее к реакции по поводу «совершенно невероятного» исхода. Таким образом, повторим, от самого заглавия и вплоть до финальной сцены автор ведет-заманивает зрителя, действуя согласно своему замыслу – усилить итоговое эмоциональное воздействие комедии. (И в «Ревизоре» мы видим подобное стремление автора, также явленное в мистифицирующем заголовке и неожиданной развязке – «немой сцене».)



Жанровое обозначение. Продолжением игры Гоголя с читателем-зрителем рассматриваемой пьесы является ее жанровое обозначение: «*Совершенно невероятное событие в двух действиях*» (5). А.Н. Зорин высказывает предположение, что автор специально подробно расписал жанр «Женитьбы», «сочетанием “совершенно невероятное” концентрируя внимание читателей и постановщиков на том, что уже жанровым обозначением закодирована игра смыслов, фантазмагоричность действия»¹⁰.

К этому можно было бы добавить, что само ключевое слово «со-бытие» переключает наше внимание на соотношение универсального (всеохватного, бытийного, сущностного, родового) явления и случайного (быть может, даже рядового, по ходу дела обнаруживаемого, частного и странного) происшествия. Женитьба всегда – событие. Но у Гоголя событие обещано необыкновенное. Заметно усиливая («невероятное») рядовой, словно бы бесхитростный на первый взгляд случай-происшествие-событие, автор недвусмысленно готовит нас к очевидному и одновременно фантазмагорическому конфузу, которому дано постепенно раскрываться и проявиться на всем пространстве пьесы («*в двух действиях*»). В усилении усиления («совершенно невероятное событие») предугадывается то предельно парадоксальное, чему дано совершиться в финале «Женитьбы».

Дополнительный смысловой оттенок выбранному автором жанровому обозначению пьесы придает то, что с бесспорной фантазмагоричностью произошедшего соседствует в пьесе и вовсе не «невероятное»: драматургом словно бы «между делом» выводятся на сцену и высмеиваются распространенные в обществе недостатки и слабости человеческие – лживость, чиновничество, расчетливость, способность совершать низости ради выгоды и преспокойно «утираться» после заслуженных плевков в лицо.

Список действующих лиц. Обратим внимание, что женихи характеризуются в списке действующих лиц по их профессиям и чинам: первым из них назван Подколесин – «служащий, надворный советник» (чин VII класса), затем – Яичница, «экзекутор» (из текста мы позднее узнаем, что он коллежский асессор, т.е. находится классом ниже Ивана Кузьмича), Анучкин – «отставной пехотный офицер», Жевакин – «моряк», Стариков – «гостинодворец» (7). Таким образом, уже в этом списке Кочкарёв выделяется автором особо – он охарактеризован по другому принципу: «друг его» (Подколесина). Друг ли? Читателю и зрителю предстоит еще поломать голову над этим вопросом, на протяжении двух действий изумляясь разнообразию действий и реакций Кочкарёва, порой совсем не дружеских...

В «Женитьбе» мы обнаруживаем элементы той же «номинативной чересполосицы», на которую обращали внимание, анализируя комедию «Ревизор»¹¹. Сложно сказать, обнаруживает ли

себя целенаправленная (и по природе своей часто комически озорная) авторская воля в том, что девочка в доме, которая в списке действующих лиц величается «Дуняшкой», в тексте комедии предстает то «Дуняшкой», то – неожиданно – «девчонкой» (14-е явление I действия), а затем – снова «Дуняшкой». Подобная же ситуация приключается и с одним из женихов: в списке действующих лиц мы встречаем «Яичницу, экзекутора», который в тексте пьесы периодически именуется то по фамилии, то по имени-отчеству: «Иван Павлович». Учтывая, сколь долго и внимательно, на протяжении нескольких лет, Гоголь работал над текстом пьесы, мы полагаем, что вероятность случайной ошибки или описки тут крайне мала.

Семантика имен персонажей. О примечательной семантике имен «Агафья» и «Меланья» (так, ошибившись, называет невесту в 8-ом явлении I действия Подколесин) писал В.В. Прозоров. Он же обратил внимание на символичность сочетания семантики фамилий Подколесина и Кочкарёва¹². Глубокий анализ имен персонажей гоголевских пьес проводит И.Д. Таумов¹³. Он делает вывод о том, что «одной из главных авторских стратегий в наименовании героев комедии становится реализация идеи глубокого кризиса человеческих отношений в описываемом мире»¹⁴.

Добавим, что не случайно выбрана автором и фамилия одного из женихов – 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. О недостатках купечества пылко говорит невеста, да и Арина Пантелеймоновна признается, что именно ее, невесты, отец «усахарил» матушку своим буйным купеческим нравом. Достоинства же его видятся как раз в образе Старикова – человек он «рассудительный и с юмором», и именно «последней фразой Старикова Гоголь подводит промежуточный итог сватовства: “Нет, тут что-то спесьевато. Ай припомните потом, Агафья Тихоновна, и нас”»¹⁵.

Система ремарок. В «Женитьбе», как и в «Ревизоре», система ремарок представляет собой продуманную, тщательно и любовно выписанную автором динамичную мимическую и жестикоупонную партитуру ролей¹⁶. Например, вот ряд последовательных ремарок о Подколесине: «*одеваясь перед зеркалом*»; «*надевая воротнички*»; «*надевает фрак и садится*» (18–19). Три фразы персонажа – и три ремарки. Поразительная подробность и точность!

Ремарки Гоголя порой словно отдельное художественное произведение, лаконичное, выразительное, исполненное комизма: так, при неожиданном визите женихов об Арине Пантелеймоновне говорится: «*Схватывает всё, что ни есть на столе, и бежит по комнате*»; «*Стаскивает салфетку и мечется по комнате*» и затем



вновь и вновь «мечется по комнате» (24–25). А как выразительно описан средствами ремарок Балтазар Балтазарович Жевакин: «Поворачивается»; «Гладит рукою рукав фрака и поглядывает на Анучкина и Ивана Павловича»; «Делает ей (Дуняшке. – У.К.) ручку и, подходя к зеркалу, слегка взъерошивает волосы» (26–27).

В значительной степени состоит из цепи обстоятельных бытовых ремарок знаменитая сцена с выбором Агафьей Тихоновной жениха («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...»): «Подходит к столу, вынимает оттуда ножницы и бумагу, нарезывает билетки и складывает, продолжая говорить»; «кладет билетки в ридикуль и мешает их рукою»; «шарит рукою в ридикуле и вынимает вместо одного все»; «кладет билетки в ридикуль и мешает» и, при неожиданном появлении Кочкарёва, «вскрикивает и закрывает лицо обеими руками, страшась взглянуть назад» (37–38). Наконец, именно из ремарки мы узнаем о неожиданном поступке Подколесина – прыжке в окно: «Становится на окно и, сказавши: “Господи, благослови”, соскакивает на улицу; за сценой кричит и охает» (59). Тут автор выступает новатором: включает в ремарку прямую речь (а не наоборот, как всегда было принято).

Вновь укажем и на особую значимость ряда ремарок, связанных с зеркалом.

Внесценические персонажи. Владимир Набоков отмечал, что у Гоголя «особая манера заставлять “второстепенных” персонажей высказываться при каждом повороте пьесы (романа или рассказа), чтобы на миг блеснуть своим жизнеподобием <...> В “Ревизоре” этот прием обнаруживается с самого начала»¹⁷. В «Женитьбе», как можно убедиться, происходит то же самое: с первой же страницы пьесы, во 2-ом явлении I действия, перед читателем-зрителем проявляется из небытия портной, шьющий Подколесину фрак; спустя некоторое время – некто из лавочки на Вознесенском проспекте, отпускающий слуге Подколесина ваку; вслед за ним – сапожник, делающий Ивану Кузьмичу сапоги...

Если мы зададимся целью посчитать количество внесценических персонажей в «Женитьбе», то получим примечательную картину: данные персонажи образуют нечеткое, таинственное и безгранично расширяющееся множество. Основу, ядро его составляют около сорока «реальных» персонажей. Это вышеупомянутые портной, продавец ваксы и сапожник, а также: лабазник («платит семьсот рублей за лавочку»), купец («третьего года» нанймавший «под капусту» огород на Выборгской стороне), три его сына (двое женатых, один же «еще молодой, пусть посидит в лавке»), отец невесты – купец третьей гильдии, «кусахаривший» ее матушку (и сама, соответственно, матушка невесты), надворный советник (которому, по словам свахи, отказали: «не пондравился») и многие, многие другие, вплоть

до царственной особы – Павла Петровича (при котором «в восемьсот первом» Жевакин был сделан лейтенантом). Но помимо этой «основы» в пьесе «внесценически присутствуют» буквально толпы разнообразных персонажей, принципиально не поддающихся подсчету: «большое общество», привлекаемое, по словам свахи, пивным погребом; эскадра Жевакина, «аглицкие офицеры», также бывшие в Сицилии, и сицилийские «италианочки», дворяне и «прочие синьоры»; обобщенные «свои», которые отговорили Яичницу менять фамилию, и еще более обобщенные «полиция», «сенахтор», «губернахтор», «простой мужик» (в Италии) и «русский мужик» – по сути, через внесценических персонажей представлен весь спектр, все слои общества. Но и это еще не все! Богатое воображение автора проглядывает, 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 тетюшек и кумушек невесты («эти шутить не любят»); будущих «ребятишек» Подколесина; любовников, с которыми, «верно, проводит время» прачка (причем, обратим внимание, что и сама прачка – внесценический персонаж); комически-загадочных «гостей», которых умудрился напросить на свадьбу Кочкарёв...

Таким образом, и связанные с «Ревизором» наблюдения Набокова, и относящийся к «Ревизору» вывод В.В. Прозорова о том, что внесценические персонажи «помогают создать атмосферу комически сниженной, иррациональной и плутовской одновременно, тревожной тайны»¹⁸, на наш взгляд, можно с полным на то основанием отнести и к «Женитьбе».

Каковы еще могут быть причины, побудившие автора ввести в пьесу такое множество внесценических персонажей? Полагаем, что одна из них – стремление оказать как можно более сильное воздействие на зрителей и читателей, вовлекая их в жизнь героев пьесы. Благодаря обилию внесценических персонажей Гоголь смело (и вместе с тем исподволь) расширяет границы сцены, словно бы отсылая зрителей к их собственному «внесценическому» опыту.

Еще одна, на наш взгляд, возможная (и весьма важная) цель – это сознательное авторское обличение общественных пороков. Опосредованно, через описание поступков внесценических персонажей «сценическими» героями, автор обращается к совести своего читателя и зрителя: «...прекраснейший собой мужчина, румянец во всю щеку; до тех пор егозил и надоедал своему начальнику о прибавке жалованья, что тот наконец не вынес – плюнул в самое лицо, ей богу! <...> А жалованья, однакоже, все-таки прибавил» (39–40). В комедии, более того – в «совершенно невероятном событии в двух действиях», повествующем, казалось бы, лишь о неудавшейся женитьбе, раскрывается дополнительное «пространство смысла»¹⁹. Устами



Кочкарёва, искренне превозносящего похвальную настойчивость в борьбе за выгоду, автор выговаривает совершенно противоположное – образно высмеивает как человеческую способность к низости, так и еще более страшную черту – способность преспокойно «утираться» после заслуженных плевков в лицо и тут же забывать о них.

Как мы видим, можно говорить о внесценических персонажах «Женитьбы» как о важной форме преднамеренного авторского присутствия в пьесе. Причем в последнем из рассмотренных нами случаев переплетаются две формы присутствия автора: в «выписывании» внесценических персонажей и в речевых поворотах, не замечаемых персонажами «сценическими» (в данном случае Кочкарёвым).

Слова автора в речи героев. Автор заставляет своего героя Подколесина («один, лежит на диване с трубкой») в первом же коротком монологе, которым открывается пьеса, с явной ворчливой досадой, хотя и как бы между прочим, произнести одно признание, в сущности, предрешающее и финал пьесы – изначальную невозможность женитьбы:

Подколесин. <...> Вот опять пропустил мясоед» (9).

Иными словами, автор прямо и недвусмысленно сообщает предполагаемому читателю-зрителю о времени действия в комедии: за мясоедом, понятное дело, следует пост, когда, согласно православной традиции, не венчают и, стало быть, все последующие усилия, прежде всего Кочкарёва, приходят в неосознаваемое им, но предсказанное автором противоречие с этой традицией.

Другого рода неожиданных проявлений авторского слова через слова героев, по нашим наблюдениям, в «Женитьбе» довольно много. Можно вычленил целый ряд примечательных фраз, в которых, казалось бы, один персонаж обращается к другому – но вместе с тем слышится, на наш взгляд, и насмешливо, озорно вторящий ему авторский голос. Например:

Кочкарев. <...> Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало – что ты там видишь? Глупое, лицо – больше ничего» (18).

Арина Пантелеймоновна. <...> Разносила с дворянином, а дворянин при случае так же гнет шапку...» (24).

Фекла. Смотри ты какой! расхотелся как! Что толст, так думает, ему и равного никого нет. А я скажу, что ты сам подлец, вот что!» (44).

Кочкарев. <...> Бывают противные рожи, но ведь эдакой просто не выдумаешь; не сочинишь хуже этой рожи, ей богу, не сочинишь» (55).

Кочкарев. <...> Господи ты Боже мой, что это за человек! Это просто старый бабий башмак, а не человек, насмешка над человеком, сатира на человека» (56).

Арина Пантелеймоновна. <...> А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!» (61).

Отметим, что подобные фразы хорошо вписываются, помимо мира «Женитьбы», и в мир «Ревизора», и в миры других произведений Гоголя. Пошлость и обыденность, кичливость, связанная с занимаемым положением в обществе, стремление всегда обвинять других вместо себя, карикатурность, ничтожность, подлость – все это Гоголь чутко и болезненно подмечает в окружающем мире и обличает горьким смехом в своих произведениях. Почти лишенный «права голоса» (точнее, права на непосредственное авторское слово) в пьесе, драматург вкладывает свои мысли в уста различных персонажей – далеких от того, чтобы стать резонерами, рупорами автора, но все-таки иногда выговаривающих его слова, его заветные мысли.

Социальные реалии. Персонажи «Женитьбы» часто обращают особое внимание на чин, придают ему комически большое значение. «Ты, однако же, сказал, какой на мне чин и где служи?» (10), – беспокоится во 2-ом явлении I действия Иван Кузьмич, выведывая у своего слуги Степана подробности разговора... с портным, шьющим ему фрак; «...надворный советник; служит экспедитором» (32), – именно это Кочкарёв в первую очередь рассказывает невесте о Подколесине. «Да не нужно ли аттестат, послужной список? Может быть, невеста захочет полюбопытствовать?», – комично интересуется Жевакин в 8-ом явлении II действия. И не менее комично неожиданное оправдание Кочкарёва в разговоре с другом: «Я говорю тебе это не с тем, чтобы к тебе подольститься, не потому, что ты экспедитор, а просто говорю из любви...» (53). Полагаем, что все подобные упоминания персонажами чина продиктованы осознанной авторской волей – Гоголь высмеивал чиновничество, которое являлось уродливой социальной приметой его (и не только его) эпохи. Оно отражено и в самом сюжете: дочь купца третьей – низшей – гильдии мечтает выйти замуж за дворянина. «О купце и слышать не хочет. “Мне”, говорит, “какой бы ни был муж, хоть и собой-то невзрачен, да был бы дворянин”» (13), – рассказывает сваха Фёкла в 8-ом явлении I действия.

Авторская игра с читателем. Пьесы Гоголя богаты проявлениями авторской игры – игры, столь свойственной самому писателю в жизни. «Всякое обыгрывание, всякое передразнивание, всякое актерство» было у Гоголя «выражением полноты натуры, – отмечал историк литературы П.Е. Щеголев. – При отсутствии понимания со стороны игра переходила в мистификацию – и это выработало стиль Гоголя, метод Гоголя»²⁰.

К.М. Захаров подмечал озорную путаницу, происходящую с квартальными и с купцом Абдулиным в «Ревизоре» – то ли они есть на сцене, то ли их нет²¹. Столь же загадочным образом пропадают и вновь появляются некоторые персонажи «Женитьбы»: таково, например, внезапное появление Степана в 11-ом явлении I действия – в ремарке, открывающей явление, он не ука-



зан, однако на сцене неожиданно (когда именно, неизвестно!) появляется, на что недвусмысленно указывают слова Подколесина Кочкарёву («тут стоит крепостной человек» (19)) и потом обращение Кочкарёва к самому Степану.

А в 13-ом 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). И преспокойно вновь продолжает разговор.

Такого рода «недоразумения», вероятнее всего, – результат очевидной «шустрой» комической несообразности происходящего, за которой автор насмешливо предлагает следить читателю-зрителю, вовсе не ориентируя его на четкость нелепых причинно-следственных связей и отношений.

В заключение добавим следующее. В современной теории драмы, как отмечает О.В. Журчева, практически не исследованными остаются такие проблемы, как жанровая эволюция и модификация драмы, особенности драматургического хронотопа и формы выражения авторского слова²². В этой и других статьях (см. приводившиеся ссылки) мы стремимся частично восполнить этот пробел и раскрыть на материале гоголевских пьес многообразии форм выражения авторского присутствия в драме (комедии) первой половины XIX века.

Примечания

- ¹ Прозоров В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // Прозоров В.В. До востребования...: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 74.
- ² Таумов И. Заголовочный комплекс комедий Н.В. Гоголя в свете проблемы автора // Гоголевский сборник. Вып. 3(5): материалы междунар. науч. конф. «Н.В. Гоголь и мировая культура», посвященной двухсотлетию со дня рождения Н.В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. СПб.; Самара, 2009. С. 79.
- ³ Гоголь Н. Женитьба: Совершенно невероятное событие в двух действиях // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 5: Женитьба; Драматические отрывки и отдельные сцены. 1949. С. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

- ⁴ См.: Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 52.
- ⁵ Подробнее об этом см.: Копенкина У. Неосознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Изв. Саратов. гос. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Т. 11, вып. 1. Саратов, 2011.
- ⁶ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь / предисл., сост. Л. Аллена. СПб., 1994. С. 38.
- ⁷ Данилевич И. Поэтика финала в русской драматургии 1820–1830-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 16.
- ⁸ Там же. С. 13.
- ⁹ Прозоров В. Прыжок в окно // Литературная учеба. 1994. № 5. С. 72.
- ¹⁰ Зорин А.Н. Семантика пауз в драматургических текстах Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001. С. 141.
- ¹¹ 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, ч. I–III.
- ¹² См.: Прозоров В. Прыжок в окно. С. 77, 85.
- ¹³ См.: Таумов И. Указ соч. С. 82–86.
- ¹⁴ Там же. С. 85.
- ¹⁵ Зорин А. Указ соч. С. 121.
- ¹⁶ См. о ремарках в «Ревизоре»: Копенкина У. Осознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя.
- ¹⁷ Набоков В. Николай Гоголь (1809–1852) // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 60.
- ¹⁸ Прозоров В. «Ревизор» Гоголя, комедия в пяти действиях. Саратов, 1996. С. 28.
- ¹⁹ О данном термине см.: Кривонос В. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 4–5.
- ²⁰ Цит. по: Золотусский И. Гоголь в Диканьке. М., 2007. С. 96.
- ²¹ См.: Захаров К. Мотивы игры в драматургии Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999. С. 130–131.
- ²² См.: Журчева О. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2009.