

голь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1952—1953. 7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. 8. Дидро Л. О драматической литературе // Избр. произв. М.; Л., 1941. 9. Докусов А. М. Драматургия Н. В. Гоголя. Л., 1962. 10. Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. / Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. 11. Соллогуб В. А. Воспоминания. М.; Л., 1931. 12. Троицкий И. М. Третье отделение при Николае I. М., 1930. 13. Щипунов П. Т. Н. В. Гоголь. 1809—1852. М.; Л., 1949.

Статья поступила в редколлегию 05.07.88

Л. М. Цилевич, проф.,  
Даугавпилсский пединститут

## Сюжетно-композиционная система комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»

Художественный мир «Ревизора», как показал еще В. Г. Белинский, — это мир целостный, «замкнутый в самом себе», потому что Гоголь «взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее... сущность, идея, начало и конец: ... ожидание и прием ревизора». Белинский обратил особое внимание на финал комедии: «... Приход жандарма с известием о приезде истинного ревизора прекрасно оканчивает пьесу и сообщает ей всю полноту и всю самостоятельность особого, замкнутого в себе мира» [2, с. 485, 487]. В. И. Немирович-Данченко подчеркнул взаимодействие начала и финала, завязки и развязки: «В «Ревизоре» ... — одна фраза, одна первая фраза:

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам неприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем развитии фабулы... Как одной фразой Городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает...» [7, с. 597, 599].

«Глубокие и четкие выводы Немировича-Данченко и сегодня не утратили своей свежести. И сегодня они представляют собой своеобразный конспект для дальнейшего изучения «Ревизора» [5, с. 9]. Это утверждение Ю. В. Манна можно отнести и к настоящему времени.

Как же «развернуть тезисы» этого конспекта? Как заполнить конкретным анализом тот контур сюжета комедии, который очерчен Немировичем-Данченко? Для этого необходимо, вчитываясь в текст произведения, использовать понятия и термины современной сюжетологии и теории автора.

М. М. Бахтиным было предложено понимание сюжета как единства рассказываемого события и события рассказывания, которые сливаются в единое событие произведения. Это опре-

деление помогает понять сюжет «Ревизора», а сюжет гоголевской комедии, в свою очередь, помогает понять смысл бахтинского определения. Этот смысл — в раскрытии диалектики взаимодействия *изображенного* и *изображающего*: «... Всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах... которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена... и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте...» [1, с. 403—404].

Понятие «рассказывание», которое в прямом смысле слова относится к повествованию эпического, повествовательного рода, здесь употребляется в расширительном смысле, применяется и к драме, и к лирике. Допустимость такого применения станет ясной, если подойти к ней с точки зрения теории автора: понятие «рассказывание» совпадет с понятием «язык искусства». Автор говорит с читателем на языке искусства, он повествует ему о жизни; а эпика, лирика, драма — лишь различные формы такого рассказа.

Определения Бахтина не отвергают традиционных терминов, а вполне с ними согласуются. Так, определению «единое событие произведения» соответствует термин «тема произведения». Как известно, во многих произведениях (в том числе и в комедии Гоголя) предельно кратким обозначением темы становится название. «Ревизор» — это тема комедии; комедия Гоголя — комедия о ревизоре. Но прочитав на титульном листе книги или на театральной афише слово «ревизор», мы увидим в нем только общеизвестное, словарное значение. А какой оно приобретет художественный смысл, иными словами, какая идея будет выражаться через тему, — об этом мы узнаем, только прочитав произведение или посмотрев спектакль.

Каков же художественный смысл заглавного слова «ревизор» и как этот смысл меняется по мере развития действия? Для ответа на этот вопрос мы должны обратиться к сюжету: ведь сюжет — динамика темы, ее развертывание в системе событий и ситуаций.

Сюжет включает в себя фабулу. Данным термином пользовался В. И. Немирович-Данченко, говоря о развитии действия в «Ревизоре». И он был точен, потому что предметом его наблюдений и выводов была именно фабула. Сюжет развертывается совместно с фабулой, составляя, по Бахтину, «единный конструктивный элемент произведения... Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в на-

правлении к полюсу завершающей действительности произведения» [1, с. 187—188].

Отметим, что разграничение фабулы и сюжета в драме выступает отчетливее, чем в эпических произведениях (лирика, как правило, бесфабульна). Фабула романа, повести, рассказа — это то, что было бы, если бы происходило на самом деле, в реальном пространстве и времени; поэтому фабулу можно пересказать. Но пересказ — понятие достаточно зыбкое и субъективное. А вот фабула драмы — это то, что происходит на сцене, то, что зритель видит и слышит, — в отличие от сюжета, который включает и то, что происходит за сценой.

В фабуле гоголевской комедии события выстраиваются в одну линию по принципу *едет—приехал—уехал*: сначала «к нам едет ревизор» — неизвестный и безымянный, затем оказывается, что он уже приехал, — и он оборачивается Хлестаковым, наконец, после ряда перипетий Хлестаков уезжает. Для персонажей цепь событий предстает как нечто действительное, по терминологии Бахтина, «завершаемая действительность». Но зритель знает, что это лишь иллюзорное представление; в действительности процесс *приехал—уехал* происходит одновременно с процессом *едет*: в то время как Хлестаков приехал и уехал, ревизор все еще едет.

Это двойное движение и передается сюжетом комедии: он двоится, в нем обнаруживаются два плана — то, что относится к истинному ревизору, и то, что относится к мнимому ревизору. Для краткости будем эти планы называть сюжетом истинного ревизора и сюжетом мнимого ревизора. Персонажи об этом раздвоении не знают, а зритель знает, стало быть, оно относится к событию рассказывания, в котором, как подчеркивал Бахтин, участвуют и читатели-зрители.

Но на сцене сюжет может быть представлен только через фабулу. Поэтому она тоже раздваивается — но иначе, чем сюжет. Еще раз отметим: сцена — это не весь художественный мир комедии, а лишь его фабульное время — пространство. Сюжетное время — пространство включает в себя и то, что происходит (происходило) за сценой, и внесценических персонажей. Поэтому то, что в сюжетном пространстве происходит одновременно, на сцене представлено последовательно: сюжет истинного ревизора, начавшись, вытесняется сюжетом мнимого ревизора, а затем вновь возникает в финале.

Так в слове «ревизор», а стало быть, в теме комедии обнаруживаются два значения: истинный ревизор—мнимый ревизор. При этом сюжет мнимого ревизора находит фабульное, сценическое воплощение, а сюжет истинного ревизора в фабуле не осуществляется: ревизор так и не появляется на сцене.

Как же соотносятся элементы двух сюжетов, каковы отношения между этапами движущейся коллизии, иными словами—какова структура комедии «Ревизор»?

У обоих сюжетов — одна и та же завязка конфликта (город—ревизор): та самая первая фраза, которой так восхищал-

ся Немирович-Данченко. У обоих сюжетов — общая экспозиция: 1-е и 2-е явления 1-го действия. В чем особенности этой экспозиции? Во-первых, она знакомит читателя-зрителя только с одним из антагонистов: мы узнаем почти все о городе, но еще ничего не узнаем о ревизоре. Этим оба сюжета пока объединяются. Но уже в экспозиции они отчасти разъединяются, поскольку различна их композиция: в сюжете истинного ревизора первые два явления — задержанная экспозиция (она следует после завязки, «находя себе место», по выражению Немировича-Данченко, «в дальнейшем развитии фабулы»); а в сюжете мнимого ревизора экспозиция предшествует завязке.

Начиная с 3-го явления 1-го действия, сюжет раздваивается. Сначала завязка сюжета истинного ревизора вытесняется, подменяется завязкой сюжета мнимого ревизора: ею становится сообщение Бобчинского и Добчинского: «А вот он-то и есть этот чиновник. ... Чиновник-то, о котором изволили получить notiцию, ревизор» [3, с. 21].

Это — сюжетная завязка, а не фабульная: Хлестакова на сцене нет, он еще остается внесценическим персонажем.

Возникает чрезвычайно любопытная ситуация — сюжет в сюжете. В сюжет, создаваемый Гоголем, включается сюжет, создаваемый Бобчинским и Добчинским. Фабульная основа данного сюжета — рассказываемое (в прямом смысле слова) событие — поступки Хлестакова: «... Другую уж неделю живет, из трактира не едет, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить. ... И в тарелки к нам заглянул» [3, с. 21]. Но что значат эти поступки? Вот тут-то с отчетливой наглядностью и обнаруживается закономерность: одна и та же фабула может породить разные сюжеты — в зависимости от того, каким будет «событие рассказывания», в свою очередь зависящее от точки зрения автора, творца сюжета. Фабула принадлежит жизни, сюжет — автору и читателю-слушателю.

В 3-м явлении превращают Хлестакова в ревизора Бобчинский и Добчинский, а слушает их и соглашается с ними Городничий. Образ Хлестакова создается именно событием рассказывания, выражающим логику страха и чиновничества. Правда, аргумент Добчинского («Такой наблюдательный: все обсмотрел ... и в тарелки к нам заглянул» [3, с. 21]) может быть принят как достоверный: наблюдательность — профессиональное качество ревизора. Но, по-видимому, еще более убедительным для Городничего стал аргумент Добчинского: «Он! и денег не платит, и не едет, кому же б быть, как не ему?» [3, с. 21].

В финале комедии Городничий воскликнет: «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было» [3, с. 120]. Городничий и прав, и неправ: по нормальной логике — ничего не было похожего, а по логике Добчинского — было: раз не платит денег, т. е. нарушает законы, значит, имеет на то право, значит — не тот, за кого себя выдает, а важная персона! (Так обнаруживается еще один, частный, конкретно-исторический смысл понятия «ревизор»: в николаевской, самодер-

жавно-крепостнической государственной системе ревизор — не блюститель законов, а их нарушитель, поборник беззакония).

Этой «логике» Городничий не в силах воспротивиться. Он забывает о главном источнике своего страха. Ведь он боялся не самого ревизора, а его невидимости. «Инкогнито проклятое!» [3, с. 15] — это возглас Городничего в финальной реплике 1-го явления 1-го действия уже завязал основную; сюжетообразующую коллизию. А сейчас Городничий как будто забыл об «инкогнито проклятом», ему и в голову не пришло простое соображение: ведь если ревизор приехал инкогнито, то он не должен выдавать, обнаруживать себя, он должен конспирироваться, т. е. платить деньги, как будто он не ревизор.

Сюжет мнимого ревизора возник, и теперь он может перейти в фабулу. Это произойдет в 8-м явлении 2-го действия: встреча Хлестакова с Городничим станет фабульной завязкой. А первые семь явлений 2-го действия — экспозиция сюжета мнимого ревизора, они продолжают и завершают экспозицию сюжета комедии в целом: мы уже знаем, что представляет собой город, теперь мы узнаем, что представляет собой Хлестаков.

Сюжет мнимого ревизора пройдет через две кульминации. В сцене вранья (6-е явление 3-го действия) Хлестаков «сыграл роль сановника, сам не думая того, и в глазах своих уездных слушателей реально стал вельможей, надулся важностью» [4, с. 432]. Казалось бы, дальше, выше Хлестакову идти некуда: он чуть в фельдмаршалы себя не произвел. Но все-таки не произвел: слова «фельдмарш...» не досказал, «чуть не шлепнул на пол...» Эта сцена по преимуществу юмористическая.

А вот в первых восьми явлениях 4-го действия смех становится сатирическим, потому что здесь раскрывается, по словам Г. А. Гуковского, «механизм превращения тли в коршуна»: Хлестаков «на наших глазах стал ревизором, сановником, взяточником. Его *сделали* всем этим. И он выполняет то, что ему положено» [4, с. 433, 438].

Хлестаков появился, как мы видели, сначала в сюжете, а затем перешел в фабулу. И уходит он сначала из фабулы (16-е явление 4-го действия), а затем из сюжета (8-е явление 5-го действия): «Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор» [3, с. 113].

Мнимый ревизор исчез, а о настоящем никто и не вспоминает. Поэтому известие о его приезде воспринимается как гром с ясного неба. Реплика Жандарма («Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе» [3, с. 121]) возвращает нас к завязке сюжета истинного ревизора и одновременно становится развязкой сюжета всей комедии, который отнюдь не сводится к суммированию двух рассмотренных сюжетных планов. Ведь в последнем, 5-м действии сюжет не сразу возвращается «на круги своя»: между исчезновением фантома мнимого ревизора и появлением истинного ревизора (не на сцене, а за сценой) проходит неко-

торое время, возникает своего рода пауза, а точнее, зияние, пустота: Хлестакова уже нет, ревизора еще нет. В этой ситуации (8-е явление 5-го действия) звучит реплика Городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» [3, с. 120]. Актер, исполняющий роль Городничего, как правило, обращает эти слова к зрителям.

Определяя узловые моменты драматического сюжета, нужно иметь в виду не только отношения между персонажами на сцене, но и отношения между сценой и зрительным залом. Они определяются правилами театральной условности. Одно из них — правило «четвертой стены»: персонажи общаются друг с другом так, как будто не знают, что четвертая стена (со стороны зала) — прозрачна. Но бывают такие случаи, когда происходит прорыв «четвертой стены» (персонаж обращается к зрительному залу). Участие зрителя в «событии рассказывания» достигает в этот момент максимальной активности. Это и происходит в 8-м явлении 5-го действия.

Конфликт между Городничим и ревизором разрешился комическим поражением Городничего, он унижен и осмеян. Как бы компенсирова свое поражение, он вступает в новый конфликт, бросает упрек и тем, кто на сцене, и тем, кто в зале. Его реплика оказывается кульминационным пунктом движущейся коллизии, потому что в ней достигает предельной остроты социально-обличительный и морализаторский пафос комедии.

Городничий вправе адресовать свою реплику зрителям, потому что ошибка его и его подчиненных — это не только их ошибка, но и «ошибка... всех тех, кто сидит в театре и смотрит и слушает комедию... Это ошибка десятков тысяч людей, терпящих искусственную, ложную власть бюрократии, тираниющей страну и народ» [4, с. 450]. Социальный смысл комедии принадлежит прошлому, но ее моральный пафос приобретает особенно актуальное значение в наши дни. Слово Гоголя, смех Гоголя обращены и к сегодняшнему зрителю, и его он призывает взглянуть на себя с позиций сурового нравственного ревизора — совести. Так обнаруживается третье значение слова «ревизор» — нравственно-философское, выражающее идейный смысл комедии, и тем самым этико-эстетический пафос творчества Гоголя. В отличие от других, конкретных значений, метафорическое значение слова не выражено фабульно, а представлено в вершинной точке кульминации сюжета.

Таким образом, рассказываемое событие «Ревизора» — история того, как люди, ожидавшие ревизора, приняли за него Хлестакова и сделали его ревизором. Событие рассказывания «Ревизора» — это сочетание двух сюжетных планов: истинного и мнимого ревизоров. В их единстве формируется целостный сюжет комедии. Завязка этого сюжета — реплика Городничего в 1-м явлении 1-го действия «Инкогнито проклятое!»; кульминация — реплика Городничего «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..»; развязка — последнее явление, завершаемое немой сценой.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 2. Белинский В. Г. Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1. 3. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М., 1952. Т. 4. 4. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. 5. Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. 6. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1928. 7. Немирович-Данченко Вл. Тайна сценического обаяния Гоголя // Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953.

Статья поступила в редколлегию 18.10.88

А. А. Слюсарь, доц.,  
Одесский университет

## Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя

Недаром цикл Н. Гоголя «Миргород» открывается «Старосветскими помещиками». В этом рассказе, считающемся по традиции повестью (в 30-е годы XIX в. произведения малых эпических жанров назывались обычно повестями), раскрывается одна из ведущих тем мировой литературы: распад феодальных, патриархальных, идиллических отношений [1, с. 426]. Отражение данного социально-исторического процесса обуславливает не только содержание рассказа, но и принципы построения образной системы. В ней проявляются черты, присущие идиллии, вместе с тем рассказ проникнут мировосприятием, получившим выражение в произведениях романтического типа [15, с. 211].

Идиллия, как известно, поэтизирует патриархальный уклад, противопоставляя чистоту его нравов «содомности» города. В идиллии, следовательно, признается, что в мире произошел раскол, но она проникнута стремлением снять противоречие, обособив уголок, в котором еще сохраняется прежняя, простая целостность жизни. Отметив это обстоятельство, Ф. Шеллинг связывал возникновение идиллии с отступлением от тождества объективного и субъективного, воплощением которого является эпопея, и указывал, что в ней обособленная группа людей «создает свой особенный мир» [19, с. 365]. Сосредоточенность внимания на данном мирке не исключает, а предполагает соотнесенность его с тем большим миром, где происходит историческое развитие человечества. Изолированность оказывается возможной благодаря предельной ограниченности потребностей и означает увековечивание примитивных форм жизни. Иронизируя в этой связи над идиллией, Г. Гегель заявлял, что «невинность значит здесь только одно: ничего ни о чем не знать, кроме еды и питья» [7, т. 3, с. 473]. Для Шеллинга и Гегеля художественным аналогом усложнившейся жизни, отражением ее целостности был роман. Сохраняя соотнесенность «дома» и «мира», он отвергал то противопоставление их, на котором строится идиллия. Понятно, что между этими жанрами суще-