

Е. А. Филонов¹

Санкт-Петербургский государственный университет

ГОГОЛЬ И ЕГО ЧИТАТЕЛИ В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

В статье предпринята попытка проследить, как формируется в культурном пространстве представление о смысле классического литературного произведения. Предметом рассмотрения является творческая, читательская и театральная история комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Анализ авторских комментариев, зрительских и читательских отзывов, сценических интерпретаций комедии и различных литературных конвенций, существовавших в XIX и начале XX в., обнаруживает, что художественная структура текста по-разному функционирует в различных условиях его восприятия, определяемых сменяющимися литературными эпохами. Таким образом, смысл художественного текста может быть описан только как движущаяся и принципиально не замкнутая перспектива.

Ключевые слова: русский литературный процесс, творчество Н. В. Гоголя, «Ревизор», литературная эпоха, драматургия, рецепция, литературная конвенция.

E. A. Filonov

Saint Petersburg State University

NIKOLAI GOGOL AND HIS READERS IN THE CHANGE OF ERAS

The article attempts to trace how the concept of the meaning of a classical text is formed in the cultural space. The creative, reading, and theatrical history of Nikolai Gogol's comedy "The Government Inspector" is considered in the work. The analysis of the author's comments, audience and reader reviews, stage interpretations of the comedy and various literary conventions that existed in the 19th and early 20th centuries reveals that the artistic structure of the text functions differently in different conditions of its perception, determined by the changing literary eras. Thus, the meaning of the literary text can only be described as a moving and essentially non-closed perspective.

Keywords: Russian literary process, Nikolai Gogol's oeuvre, "The Government Inspector", literary age, drama, perception, literary convention.

Когда речь заходит о традиционных и новаторских интерпретациях классического литературного произведения, «точкой опоры» для критических суждений становится, как правило, одна из трех категорий: авторский замысел («Писатель хотел донести до нас...»), художественная структура («В тексте всё сказано!») или читательский горизонт («Показать актуальность классики»). Как соотносятся эти категории друг с другом и с конструктом «смысл художественного текста»? В какой мере каждая из них определяет характер рецепции текста и, шире, обуславливает его бытие в смысловом пространстве культуры? Богатый материал для подобных размышлений предоставляет творческая, читательская и театральная история комедии Н. В. Гоголя «Ревизор».

¹ Евгений Анатольевич Филонов, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

Петербургская премьера комедии состоялась 19 апреля 1836 г. в Александринском театре при участии И. И. Сосницкого и Н. О. Дюра, московская – почти месяц спустя – 25 мая в Малом театре при участии М. С. Щепкина и Д. Т. Ленского (на ней автор не присутствовал). Одновременно с театральными премьерями появилось печатное издание пьесы. Обстоятельства первой встречи публики с гоголевским шедевром известны: критики отозвались на комедию разноречивыми суждениями, но в театральных залах она, в общем, имела успех, увеличивавшийся с каждым представлением. Хорошо известна и реакция Гоголя на этот успех: он расценивает его как «провал» и тяжело переживает свою «неудачу». Так, он назидательно пишет Н. Я. Прокоповичу 25 января 1837 г. из Парижа: «Да скажи, пожалуйста, с какой стати пишете вы все про “Ревизора”? В твоём письме <...> говорится, что “Ревизора” играют каждую неделю, театр полон и проч. ... и чтобы это было доведено до моего сведения. Что это за комедия? <...> Во-первых, я на “Ревизора” – плевать, а во-вторых... к чему это? Если бы это была правда, то хуже на Руси мне никто бы не мог нагадить. Но, слава богу, это ложь: я вижу через каждые три дня русские газеты...» (XI, с. 84). В этом и других подобных замечаниях слышны раздражение и досада обманутых ожиданий: Гоголь боится и не хочет верить в успех комедии, о котором ему пишут, потому что «такой» успех был бы для него еще хуже, чем провал. Оставляя в стороне психологические аспекты этой реакции, попробуем реконструировать ожидания от премьеры самого автора, предполагаемый эффект у публики. В этом может помочь его статья «Петербургские записки 1836 года», где содержится обширное рассуждение о современном театре, относящееся к марту-апрелю 1836 г.

Эти размышления о драматургии, как отметил Ю. В. Манн, следует рассматривать в контексте развернувшихся в конце 1820-х – начале 1830-х годов споров, связанных с «проблемой легитимизации современной русской комедии» [Зайцева, 2003, с. 650]. Органичность использования в комедии сюжетов из современной русской действительности многими в то время подвергается сомнению. Гоголь возражает. Его аргументы в этой полемике указывают на то, что вопрос о характере драматических сюжетов напрямую связан в его понимании с вопросом о типе и природе зрительской реакции.

Разные театральные жанры Гоголь рассматривает в «Записках» с другой точки зрения, отмечая неорганичность шаблонизированных литературных сюжетов в контексте русской действительности: «Уже давно признано, что русские актеры несколько странны, когда представляют маркизов, виконтов и баронов, как, вероятно, были бы смешны французы, вздумав подделаться под русских мужиков <...> Русский водевиль! право, немножко странно, странно потому, что эта легкая, бесцветная игрушка могла родиться только у французов, нации, не имеющей в характере своем глубокой, неподвижной физиономии; но когда русский, еще несколько суровый, тяжелый характер заставляют вертеться петиметром... мне так и представляется, что наш тучный и сметливый купец с широкою бородою, не зная на ноге своей ничего другого, кроме тяжелого сапога, надел вместо него узенький башмачок и чулки à jour, а другую ногу свою оставил просто в сапоге

и стал таким образом в первую пару во французском кадриле <...> Посмотрите, какое странное чудовище под видом мелодрамы забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...» (VIII, с. 181–182).

Затем Гоголь высказывает такое суждение: изображая героев и мир, который никоим образом не соотносится с внелитературной действительностью и *неузнаваем зрителем*², драма оказывается не в состоянии достигнуть своей прямой цели – *воздействовать на зрителя*, вызвать его сопереживание. – «Странное сделалось сюжетом нынешней драмы. Всё дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах! Как будто в наши европейские фраки переоделись сыны палящей Африки. Палачи, яды – эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия! Никогда еще не выходил из театра зритель расстроенный, в слезах; напротив того, в каком-то тревожном состоянии торопливо садился он в карету и долго не мог собрать и сообразить своих мыслей» (VIII, с. 182).

Вслед за тем формулируется требование новых героев и сюжетов, взятых из реального русского быта, в противоположность «литературным» сюжетам – шаблонизированным и не имеющим отношения к современной действительности: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем! <...> Мы так пригляделись к французским бесцветным пьесам, что нам уже боязливо видеть свое. Если нам представят какой-нибудь живой характер, то мы уже думаем: не личность ли это? потому что представляемое лицо совсем не похоже на какого-нибудь пейзажа, театрального тирана, рифмоплета, судью и тому подобные обношенные лица, которых таскают беззубые авторы в свои пьесы» (VIII, с. 186).

Дальнейшие замечания контрастно сопоставляют прошлое, настоящее и – в модальности требования – будущее театрального искусства: «Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света <...> Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!.. Клянусь, XIX век будет стыдиться за эти пять лет. О, Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их; ты, строгий, осмотнительный Лессинг, и ты, благородный, пламенный Шиллер, в таком поэтическом свете выказавший достоинство человека! взгляните, что делается после вас на нашей сцене...» (VIII, с. 181–182); «Право, пора знать уже, что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: “Да это, кажется, знакомый человек”, – только такое изображение приносит существенную пользу. Из театра мы сделали игрушку в роде тех

² Курсив здесь и далее наш. – Е.Ф.

побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство...» (VIII, с. 186–187).

Прошлое театрального искусства Гоголь соотносит с именами Мольера, Лессинга, Шиллера; это период, когда драма соответствовала своей задаче – этически воздействовать на зрителя («...кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок...»). *Современный театр* не обращается к действительности зрителя и потому не способен на него воздействовать, а лишь развлекать («...игрушка в роде тех побрякушек, которыми заманивают детей...»). *В новых же формах* драма вновь должна обратиться к зрителю с неким этическим посланием, заставив его узнать в изображаемом на сцене окружающую действительность и осудить изобличенный в ней порок.

Важно не упустить из виду качественное отличие прозреваемого Гоголем театра будущего от шедевров старой сцены. Возможность нравственного воздействия на новом этапе развития драмы Гоголь, вполне очевидно, связывает не с возвращением к формам Мольера и Лессинга, а с чем-то принципиально иным («...изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме...»). Морализм высокой классицистической и просветительской комедии основан на культурной пресуппозиции: текст отсылает к некоему полю нравственных аксиом, разделяемых автором и публикой, за счет чего и оказывается возможным этическое сообщение. В рационалистической культуре нравственные аксиомы в принципе внациональны, поэтому бытовая характерность не является в рамках этой конвенции непременно условием, необходимым для *узнавания* зрителем изображаемого. «Мелодрама» и «водевиль» (в том виде, как их описывает Гоголь, обобщая в этих понятиях представление о современном театре), не адресуясь ни к литературной конвенции рационалистической культуры, ни к конкретной внелитературной действительности, оказываются чем-то автономным, самодостаточным – «игрушкой».

Новые принципы театрального искусства, которые формулирует Гоголь, предполагают, что представляемая на сцене действительность должна быть *в конкретных формах* уподоблена внетекстовому миру зрителя (отсюда требование в комедии современных русских сюжетов и характеров). Как представляется, речь здесь идет, с одной стороны, о типизации, с другой стороны – об иллюзии реальности изображаемого. Возможность такого отождествления художественного мира с внехудожественной действительностью позволяет зрителю воспринимать события драмы как имеющие прямое отношение к собственной жизни. В рамках такого типа восприятия этическая реакция вполне закономерна: актуальный смысл текста должен сформироваться за счет взаимодействия художественной событийности и уникального жизненного опыта читателя.

По сути, Гоголь описывает разные конвенциональные модели восприятия комического спектакля, на которые могла ориентироваться русская публика в 1830-е годы: это *высокая комедия*, подразумевающая осмеяние порока и мораль, произносимую резонером и напрямую адресованную зрителю; «*водевиль*» (или «*фарс*»), предполагающий полную автономию сценической реальности, смех ради смеха; и *личная сатира* – карикатура на реальное и узнаваемое лицо или ситуацию («...не личность ли это?»). Наконец, последняя описываемая модель, подразумевающая переживание и самостоятельное осмысление зрителем событий пьесы как имеющих отношение к его собственной жизни, – это *конвенция русского реалистического театра*, которой в 1830-е годы еще не было, – она оформится только в следующем десятилетии. Именно с ней, по-видимому, можно соотнести ожидания Гоголя, связанные с премьерой «Ревизора».

Такой установке отвечает и новаторская поэтика комедии – в частности, такие приемы построения конфликта, как «миражная интрига», отказ от противопоставления положительных и отрицательных персонажей – и т. д.³ Одно из важнейших следствий такого новаторства – уход от «позитивной сентенциозности и резонерства» [Зайцева, 2003, с. 661]. Этическое сообщение текста не транслируется читателю как завершенная идея – оно должно быть диалогически рождено в процессе рецепции: читатель должен подключиться к разрешению художественного конфликта (с опорой на собственный жизненный опыт).

Сделав предположение о характере ожидаемой автором реакции публики, рассмотрим в этом контексте спектр реальных рецепций комедии, относящихся к 1836 г. Материал для этого дает рецензия П. А. Вяземского, которая строится как разбор критических замечаний («литературных», «нравственных» и «общественных»), обобщенных им на основе устных зрительских и читательских отзывов.

К числу «литературных» замечаний относится, например, следующее: «Некоторые говорят, что “Ревизор” не комедия, а фарса» [Вяземский, 1982, с. 149]. Комедия и фарс, очевидно, противопоставлены здесь как две театральные конвенции: текст, подразумевающий этическую реакцию (за счет резонерства, столкновения положительных и отрицательных персонажей и т.п.), и текст «комически самодостаточный». Воспринимая спектакль *по модели «фарса» («водевиля»)*, зритель видит в нем смешные и карикатурные картины, не имеющие прямого отношения к действительности. Так, судя по всему, поняли новую пьесу и актеры премьеры – это предположение можно вывести из комментария Гоголя: «Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое. Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то в роде Альнаскарова, чем-то в роде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем, – бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме» (IV, с. 99).

³ О новаторстве в поэтике комедии см.: [Манн, 2007, с. 152–233; Маркович, 1988].

К разряду «общественных» Вяземский причисляет такое замечание: «Говорят, что эта комедия, это изображение нравов, поклеп на русское общество, что нет ни одного уездного города в России, который мог бы представить подобное жалкое сборище людей: перебирают в Зябловском и Арсеньеве, все уезды Великороссийских, Малороссийских, Западных и Восточных губерний и заключают, что нет такого города в государстве. Следовательно, комедия – ложь, клевета, несбыточный и недозволительный вымысел, едва ли не пасквиль!» [Вяземский, 1982, с. 156]. Мы видим здесь еще одну из охарактеризованных выше стратегий восприятия комического спектакля – по модели *личной сатиры*: изображаемое на сцене кажется узнаваемым, и это вызывает стремление раскрыть его прототип (такие зрители не прочтывают прием типизирующего обобщения – вспомним гоголевское «...не личность ли это?»).

Другое воспроизводимое Вяземским замечание, относящееся к разряду «нравственных», обнаруживает еще одну рецептивную стратегию: «Говорят, что “Ревизор” – комедия безнравственная, потому что в ней выведены одни пороки и глупости людские, что уму и сердцу не на ком отдохнуть от негодования и отвращения, нет светлой стороны человечества для примирения зрителей с человечеством, для назидания их, и проч.» [Вяземский, 1982, с. 154]. Здесь обнаруживает себя зрительская ориентация на модель *высокой комедии*, где за осмеянием порока должно следовать утверждение добродетели. Пьеса «Ревизор», где нет положительных персонажей и резонеров, ничему не учит и не воспитывает зрителя, а значит это плохая – безнравственная – комедия, неудавшееся произведение.

Последовательные возражения Вяземского на каждое из этих замечаний (и ряд отзывов других современников) свидетельствуют о том, что среди зрителей премьеры были и те, кто смог увидеть, что текст предполагает и другую возможную стратегию восприятия, еще не ставшую конвенциональной (хотя уже известную, например, в комедии А.С.Грибоедова). Ответ Вяземского на последнее из вышеприведенных замечаний звучит так: «Мы признаем безнравственным сочинением только то, которое вводит в соблазн и в искушение. Равнодушное, беспристрастное изложение самого соблазна может не быть безнравственно. Автор, следуя в этом случае провидению, допускает зло, предоставляя внутренней воле и совести читателя и зрителя пользоваться представленным уроком по своим чувствам и понятиям...» [Вяземский, 1982, с. 154–155]. Это суждение созвучно высказанному еще до появления «Ревизора» замечанию В.Г.Белинского о «нравственности» гоголевского юмора: «Вот настоящая нравственность такого рода сочинений. Здесь автор не позволяет себе никаких сентенций, никаких нравочений; он только рисует вещи так, как они есть, и ему дела нет до того, каковы они, и он рисует их без всякой цели, из одного удовольствия рисовать. После “Горя от ума” я не знаю ничего на русском языке, что бы отличалось такою чистейшею нравственностью и что бы могло иметь сильнейшее и благодетельнейшее влияние на нравы, как повести г. Гоголя <...> верное изображение нравственного безобразия могущественнее всех выходов против его» [Белинский, 1953–1959, т. 1. с. 298–299].

Итак, очевидно, читательское восприятие произведения направляется целым рядом конвенциональных моделей, существующих в культуре в данную эпоху. Гоголь после премьеры задается недоуменными вопросами: «Неужели в самом деле не видно из самой роли, что такое Хлестаков? <...> А мне он казался ясным» (IV, с. 99). Ответ на них теперь несложен. Художественная структура текста – объективная данность, но его «смысл» – нет. Между автором и читателем находится текст, а между текстом и читателем – литературные конвенции. При ориентации читательского восприятия на разные конвенциональные модели художественная структура функционирует по-разному. Причем, как видно из предыдущего, успех у публики не всегда бывает обусловлен тем, что текст функционирует согласно авторским ожиданиям: успех «Ревизора» у зрителей, подобных Вяземскому, совсем не тот, что у зрителей галёрки и поклонников водевиля. Смысловое содержание текста оказывается подвижным и раскрывается по-разному в зависимости от того, в каких условиях происходит его восприятие.

Здесь мы подходим к вопросу о «правильных» и «неправильных» прочтениях. Возможно ли говорить о «подлинном» смысле текста и, соответственно, следующих ему или искажающих его интерпретациях? В массовом культурном сознании существует представление о «правильном» прочтении, которое в наибольшей мере приближается к авторскому замыслу. Подтверждается ли это представление дальнейшей литературной и театральной историей гоголевской комедии?

Вскоре после премьеры Гоголь, потрясенный и разочарованный, надолго покидает Россию. Комедия и обстоятельства, связанные с ее появлением на сцене, воспринимаются им как кошмар, который нужно забыть («Забвенья, долгого забвенья просит душа», XI, с. 84). «Ревизор» же начинает жить своей жизнью в отсутствии автора: представления продолжают идти и не теряют популярности (особенно любим публикой спектакль Малого театра с городничим в исполнении Щепкина); в печати продолжают появляться критические отклики; и в 1841 г. как ответ на читательскую потребность выходит второе издание комедии (что в какой-то мере свидетельствует о примирении Гоголя с публикой). Время движется: появляются новые книги и пьесы, новое поколение актеров, зрителей и читателей; иные черты приобретает в общественном культурном сознании образ Гоголя (это уже не Рудый Панько, рассказчик украинских повестей, а автор грандиозной Поэмы). За очень короткое время (5–10 лет) стремительно и радикально меняется историческая реальность и – *литературная эпоха*.

Эти существенные изменения ярко обнаруживают себя в примечательном сюжете критической полемики, вызванной выходом первого тома «Мертвых душ» в 1841 г. Ее участники – К. С. Аксаков, С. П. Шевырев и В. Г. Белинский – радикально расходятся в интерпретации идейного значения поэмы, однако все они применяют к тексту одну и ту же читательскую стратегию (это, собственно, и делает такую полемику возможной). Что это за стратегия? То, что в 1836 г. могло смущать зрителей «Ревизора», теперь, в начале 1840-х годов, уже почти не смущает читателей «Мертвых душ»: комические образы и картины быта воспринимаются не

как фарс и не как карикатура, но как достоверное обобщение феноменов реальной русской действительности в типических образах. Читатели легко отождествляют изображаемый мир с внетекстовым пространством собственного бытия: основные категории оценки, применяемые всеми участниками полемики к «Мертвым душам» – «правда», «истина», «верность действительности». (Аксаков говорит о подобном читательском впечатлении в общих выражениях: «Везде у Гоголя такое совершенное отсутствие всякой отвлеченности, такая всесторонность, истина и вместе такая полнота жизни, не теряющей малейшей частицы своей от явлений природы...» [Аксаков, 2008, с. 45–46]). Шевырев указывает на конкретные образы и эпизоды поэмы: «Обратите внимание также на все эти села, которые по очереди предстают перед вами со всеми их помещиками <...> А размышления Чичикова над купленными душами! Сколько в них глубоких наблюдений над русской жизнью! А вся пустая бессмыслица в действиях города N! И в ней немало значительной правды...» [Шевырев, 1842, с. 227]. Белинский делает обобщающее заключение: «Мы именно в том-то и видим великость и гениальность в Гоголе, что он своим артистическим инстинктом верен действительности и лучше хочет ограничиться, впрочем великою, задачею – объектировать современную действительность, внося свет в мрак ее, чем воспевать на досуге то, до чего никому, кроме художников и дилетантов, нет никакого дела, или изображать русскую действительность такую, какой она никогда не бывала» [Белинский, т. 6, с. 425].

Читатели, далекие от профессиональной литературной среды, еще могут говорить о «безнравственности» и «пошлости» поэмы (т.е. об отсутствии в ней положительных красок и резонерствующих персонажей). Но у критиков (Шевырева, Белинского) подобные суждения не вызывают стремления разъяснить публике новаторство произведения (как это делал Вяземский в рецензии 1836 г.) – напротив, они порождают упреки в невежестве и эстетической отсталости. Критикам кажется очевидным, какой читательской реакции требует текст: «Сначала вы смеетесь над Маниловым, смеетесь над Коробочкою, несколько серьезнее взглянете на Ноздрева и Собакевича, но, увидев Плюшкина, вы уже вовсе задумаетесь...» [Шевырев, 2008, с. 52]; «Прочтите размышления Чичикова о мертвых и беглых душах: насмеявшись, вы глубоко раздумаетесь о том, как растет, развивается, воспитывается и живет на белом свете русский человек» [Шевырев, 2008, с. 53]; «...В этом же изображении Плюшкина находится рассказ, погружающий читателя в те невольные, глубокие думы, которые возникают в душе каждый раз, когда ее поражают печальные, но несомненные истины» [Плетнев, 1988. с. 58].

Можно реконструировать рецептивную стратегию, стоящую за этими читательскими свидетельствами. Изображаемый в тексте мир читатель уподобляет внелитературной действительности, в результате чего становится возможным его эмоциональное приобщение к переживанию противоречий и конфликтов художественной реальности; испытав эмоциональное потрясение от чтения, он как бы переносит свой взгляд за пределы текста в пространство собственного бытия, где обнаруживает подобные же противоречия, требующие

разрешения. «Задуматься» (по выражению Шевырева) о проблемах собственной действительности – к этому «подводит» читателя текст. Это и делают участники упомянутой выше критической полемики, и спор их становится результатом таких раздумий, – ведь он посвящен этическим вопросам едва ли не в большей мере, чем эстетическим.

Перед нами та же стратегия, какую описывает Гоголь в 1836 г., размышляя о театре будущего, и какой следует Вяземский в своей интерпретации гоголевской комедии. Но тогда – в середине 1830-х – она была одной из многих сосуществующих в культурном пространстве, а теперь – в 1840-е – она становится его доминантой. Эта стратегия и оформляется в литературную (шире, эстетическую) *конвенцию реалистической эпохи*.

Как этот эпохальный сдвиг отражается в судьбе «Ревизора»? Гоголевский текст начинает звучать со сцены и восприниматься залом иначе: та интерпретативная модель, которая в дни премьеры оказалась актуальной лишь для небольшой части зрителей (совпавших в оценке комедии с Вяземским), теперь становится определяющей для основной массы публики. «Ревизор», поставленный труппой Щепкина (постоянно продолжавшего живой поиск в своей работе над ролью городничего и над спектаклем в целом), а затем и другими труппами, оказывается условным «началом» *русского реалистического театра*. «Реалистический» (а не водевильный, как на премьере) «Ревизор» на сцене – это результат нового отношения актеров и зрителей к тексту комедии; но сам же этот текст в какой-то мере становится и «школой», образовавшей актеров и зрителей. (Именно недостатком соответствующего репертуара Гоголь объяснял в 1836 г. нечуткость императорской труппы к его пьесе: «Положение русских актеров жалко. Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? где выказаться? на чем развиться таланту?», VIII, с. 186).

Итак, эту ситуацию можно было бы описать следующим образом: в 1840-е годы публика приблизилась наконец к пониманию гоголевского замысла, опередившего свое время, и смогла прочесть комедию «правильно», подойти к ее «подлинному смыслу». В какой мере адекватна такая оценка?

Вину за «провал» премьеры Гоголь возлагает не только на актеров, но и на себя самого: *ему* не удалось сделать свой замысел достаточно ясным для читателей («Неужели в самом деле не видно из самой роли, что́ такое Хлестаков? Или мною овладела до временно слепая гордость, и силы мои совладеть с этим характером были так слабы, что даже и тени, и намек в нем не осталось для актера?», VIII, с. 99). Почти сразу после первых спектаклей он начинает писать в различной форме автокомментарии, цель которых – прояснить замысел комедии. Это «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (май 1836 г.), «Театральный разъезд» (1836–1842), «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть

как следует «Ревизора»)» (1846), «Развязка Ревизора» (1846). Все эти тексты, созданные на протяжении десятилетия, могут восприниматься как *единая попытка* разъяснить смысл своего произведения, как можно яснее раскрыть его основополагающую идею. По крайней мере, в них нет никаких прямых свидетельств авторского переосмысления первоначального замысла (имело ли оно место в действительности, мы судить не можем). Таким образом, у нас есть возможность напрямую соотнести парадигматическое для театра 1840–1850-х годов прочтение комедии с авторской интерпретацией, зафиксированной в 1846 г.

«Развязка Ревизора» – драматическая сцена, написанная для бенефиса Щепкина. Автор предполагал, что она будет примыкать к представлению комедии и завершать театральный вечер, изображая беседу за кулисами актеров, только что представивших на сцене «Ревизора». Они спорят о пьесе, не понимая ее значения, и повторяют хорошо знакомые нам оценки: это клевета на общество (сатирический пасквиль); здесь нет нравственной идеи (комедия без морали); зритель не извлекает для себя из виденного никакого урока, уходит из театра небогащенным (водевиль, смех ради смеха). Все суждения выливаются в общее сомнение: «Не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения?..» [Гоголь, 2003, с. 119]. Наконец, слово берет первый комический актер (кого другие персонажи называют «Михайлой Семенычем»). Он готов объяснить всем смысл комедии, который открылся ему помимо каких-либо авторских подсказок: «...отперлась передо мной шкатулка, и душа моя говорит мне, что не мог иметь другой мысли сам автор» (там же, с. 120). В пространном монологе Михайло Семеныч излагает *мистико-символическую трактовку* образов комедии: город – это «наш душевный город», чиновники – «наши страсти», Хлестаков – «продажная обманчивая совесть», которую можно усыпить, настоящий ревизор – строгая «неподкупная» совесть, Божий глас в человеческой душе; зовёт же автор своего зрителя через смех отринуть от себя всё, «что позорит истинную красоту человека», и устремиться к «верховной вечной красоте» (там же, с. 121–123).

Изложенная в таком виде авторская интерпретация комедии очевидным образом противоречит конвенциональной рецептивной стратегии реалистического искусства: узнать в изображаемом действительность в ее конкретных формах, соотнести ее с внетекстовой реальностью и проблематизировать пространство собственного бытия, задав к нему ряд вопросов о смысле («задуматься», по выражению Шевырева). Реализованная гоголевским Михайлой Семенычем стратегия предполагает, что зритель не только «задумается», но и обнаружит в тексте готовый ответ на свои раздумья, прозрев за внешним конкретно-бытовым планом образов их символическое значение. То есть нравственная идея должна быть транслирована читателю в готовом виде, а не рождена в диалогическом процессе эстетического восприятия.

Неудивительно, что этот гоголевский автокомментарий, выводящий за пределы установившейся литературной конвенции, не смог повлиять на восприятие комедии в 1840–1850-е годы. Хорошо известен отзыв реального Щепкина на «Развязку Ревизора» в письме к Гоголю: «Не давайте мне никаких

намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти, нет, я не хочу этой переделки; это люди, настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился <...> Нет, я их вам не дам, не дам, пока существую. После меня переделывайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог» [Щепкин, 1979, с. 559–560].

В самом деле, реалистическая конвенция предполагает иные «правила игры»: если читатель соглашается считать, что мир текста неким образом воспроизводит действительность, то и он сам на равных правах с автором может приложить свой жизненный опыт и собственное знание о действительности для интерпретации этого художественного мира; он может спорить с автором о смысле изображаемого. В такой спор с Гоголем-автором поэмы вступает, например, Шевырев: «Коробочка с виду только крохоборка и погружена в одни материальные интересы своего хозяйства, но она непременно будет набожна и милостива к нищим; в Ноздре и Собакевиче труднее приискать что-нибудь доброе, но все-таки должны же быть хоть и в них какие-нибудь движения более человеческие <...> Комический демон шутки иногда увлекает до того фантазию поэта, что характеры выходят из границ своей истины <...> Так, например, неестественно нам кажется, чтобы Собакевич, человек положительный и солидный, стал выхваливать свои мертвые души и пустился в такую фантазию. Скорее мог бы ею увлечься Ноздрев, если бы с ним сладилось такое дело. Оно чрезвычайно смешно, если хотите, и мы от души хохотали всему ораторскому пафосу Собакевича, но в отношении к истине и отчетливости фантазии нам кажется это неверно» [Шевырев, 2008, с. 64–65].

В границах реалистической эпохи с ее конвенциональными установками интерпретация комедии, сформулированная Гоголем в «Развязке Ревизора», могла существовать в культурном пространстве только как одна из множества возможных – на равных правах с любой другой читательской интерпретацией. Однако в движении литературных эпох, означающем постепенную смену доминирующих конвенций, в определенный момент возникают такие условия восприятия текста, в которых рецептивная стратегия, бывшая периферийной в 1840–1850-е годы, становится актуальной для большого круга читателей. На рубеже XIX и XX веков интерпретативная модель, предполагающая поиск символического содержания за образами конкретной действительности, становится конвенциональной в рамках модернистского символистского искусства, прозревавшего, говоря словами В. С. Соловьева, что «всё видимое нами – только отблеск, только тени от незримого очами».

В это время возникает новая волна интереса к личности и творчеству Гоголя. На рубеже веков его произведения прочитываются совершенно иначе (едва ли не противоположным образом), чем полстолетия назад, причем в читательских свидетельствах, относящихся к этому времени, также присутствует ощущение «современности», острой актуальности гоголевского мира в новую эпоху. Как это становится возможным? Читательская рецепция опирается на новую конвенциональную стратегию. Такие прочтения предлагает, в частности,

символистская критика. Д. С. Мережковский в книге «Гоголь и черт» (1906) пишет: «Два главных героя Гоголя – Хлестаков и Чичиков – суть два современных русских лица, две ипостаси вечного и всемирного зла <...> По собственному признанию Гоголя, в обоих величайших произведениях его – в “Ревизоре” и “Мертвых душах” – картины русского провинциального города 20-х годов имеют, кроме явного, некоторый тайный смысл, вечный и всемирный, “прообразующий”, или, как мы теперь сказали бы, символический, ибо символ и значит “прообразование”: среди “безделья”, пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам черт, “отец лжи”, в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную “сплетню”» [Мережковский, 2008, с. 210–211]. «Собственное признание Гоголя» здесь, конечно, не имеет решающего значения – в 1846 г., как мы видели, оно мало кого убедило; возможность этого прочтения обуславливает иной эпохальный контекст с иными доминирующими читательскими стратегиями. Еще радикальнее переосмысляет ставший традиционным образ Гоголя В. Я. Брюсов в эссе «Испепеленный» (1909): «После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Напротив того, Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Как фантастические повести Гоголя, так и его реалистические поэмы – равно создания мечтателя, уединенного в своем воображении, отделенного ото всего мира непреодолимой стеной своей грезы <...> Создания Гоголя – смелые и страшные карикатуры, которые, только подчиняясь гипнозу великого художника, мы в течение десятилетий принимали за отражение в зеркале русской действительности» [Брюсов, 2008, с. 242–243]. Постепенно эта новая конвенциональная рецептивная стратегия получает актуальность и в пространстве сценических интерпретаций. Речь идет о двух эпохальных спектаклях 1920-х годов – «Ревизоре» К. С. Станиславского в МХТ 1921 г. (где в кругу образов, рожденных традиционной реалистической эстетикой, появлялась как бы ирреальная фигура Хлестакова, сыгранного М. А. Чеховым) и «Ревизоре» 1926 г. в Театре имени Мейерхольда – ТИМе [см. о них: Мацкин, 1984; Фролова, 2004; Манн, 2004].

Правомерно ли заключить, что читатели рубежа веков подошли к пониманию авторского замысла ближе, чем читатели 1840-х – Вяземский, Щепкин или Белинский, превозносивший Гоголя за «верность действительности» и критиковавший за мистицизм? – Едва ли. Некорректной представляется сама постановка вопроса. Читательская интерпретация – диалог с текстом, разворачивающийся в динамичных условиях, задаваемых культурным пространством; и авторский голос, звучащий за пределами текста (вне его художественной структуры), входит в этот коммуникативный процесс наравне с читательскими голосами – он тоже зависим от условий литературной эпохи. Литературная же эпоха (характеризуемая целым рядом системных связей внутри

литературного поля, в том числе и совокупностью доминирующих литературных конвенций) включена в непрерывную динамику культурного процесса [об этом: Михайлов, 1997].

Всесторонне исследование истории сценических и читательских интерпретаций гоголевской комедии или изучение той роли, которую «Ревизор» сыграл в развитии русского театра, не входило в наши задачи. Об этом уже немало написано. Мы лишь попытались на материале одного сюжета, связанного с бытием в культуре классического произведения, показать, что «смысл художественного текста» (если такой конструкт возможен) – это движущаяся и принципиально не замкнутая⁴ перспектива.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксаков, К. С. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или мертвые души» / К. С. Аксаков // Гоголь в русской критике. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 38–48.

Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – Москва : Издво АН СССР, 1953–1959.

Брюсов, В. Я. Испепеленный / В. Я. Брюсов // Гоголь в русской критике. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 242–263.

Вяземский, П. А. Сочинения : в 2 т. / П. А. Вяземский. – Москва : Художественная литература, 1982. Т. 2 : Литературно-критические статьи. – 383 с.

Гоголь, Н. В. Развязка Ревизора / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. – Москва : Наука, 2003. – Т. 4 : Ревизор. – С. 112–123.

Джурова, Т. С. Ревизия «Ревизоров» / Т. С. Джурова // Петербургский театральный журнал. – 2019. – № 1 (95). – С. 60–65.

Зайцева, И. А. Комментарий / И. А. Зайцева, Ю. В. Манн // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. – Т. 4 : Ревизор. – С. 537–888.

Манн, Ю. В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции / Ю. В. Манн // Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр. – Москва : Кн. дом «Университет», 2004. – С. 219–229.

Манн, Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма / Ю. В. Манн. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2007. – 742 с.

Маркович, В. М. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» / В. М. Маркович // Анализ драматического произведения : Межвузовский сборник. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1988. – С. 135–163.

Мацкин, А. П. На темы Гоголя / А. П. Мацкин. – Москва : Искусство, 1984. – 375 с.

Мережковский, Д. С. Из книги «Гоголь и черт» / Д. С. Мережковский // Гоголь в русской критике. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 209–225.

⁴ Процесс рецепции классического текста не завершен и потенциально незавершен – о сегодняшних интерпретациях «Ревизора» см., например: [Джурова, 2019].

Михайлов, А. В. Диалектика литературной эпохи / А. В. Михайлов // Михайлов А. В. Языки культуры. – Москва : Языки русской культуры, 1997. – С. 13–42.

Плетнев, П. А. Чичиков, или «Мертвые души» Гоголя / П. А. Плетнев // Плетнев, П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. – Москва : Советская Россия, 1988. – С. 48–62.

Фролова, С. Е. Михаил Чехов – Хлестаков (заметки на полях «Ревизора») / С. Е. Фролова // Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр. – С. 210–218

Шевырев, С. П. «Похождения Чичикова, или мертвые души», поэма Н. В. Гоголя. Статья первая / С. П. Шевырев // Москвитянин. – 1842. – Ч. 4. № 7. – С. 207–228.

Шевырев, С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя. Статья вторая / С. П. Шевырев // Гоголь в русской критике. – С. 49–74.

Щепкин, М. С. <Письмо Н. В. Гоголю, 22 мая 1847 г.> / М. С. Щепкин // Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. – Москва : Искусство, 1979. – С. 559–560.

REFERENCES:

Aksakov, K. S. Neskol'ko slov o poeme Gogolia «Pokhozhdenija Chichikova, ili Mertviye dushi» / K. S. Aksakov // Gogol' v russkoj kritike. – Moskva : Fortuna EL, 2008. – S. 38–48.

Belinskii, V. G. Polnoe sobranie sochinenij : v 13 t. / V. G. Belinskii. – Moskva : Izdvo AN SSSR, 1953–1959.

Brjusov, V. Ja. Ispepelennij / V. Ja. Briusov // Gogol' v russkoj kritike. – Moskva : Fortuna EL, 2008. – S. 242–263.

Dzhurova, T. S. Revizija «Revizorov» / T. S. Dzhurova // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – 2019. – № 1 (95). – S. 60–65.

Frolova, S. E. Mikhail Chekhov – Khlestakov (zametki na poljakh «Revizora») / S. E. Frolova // Gogolevskie chtenija. N. V. Gogol' i teatr. – Moskva : Kn. dom «Universitet», 2004. – S. 210–218.

Gogol', N. V. Razvjazka Revizora / N. V. Gogol' // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochinenij i pisem : V 23 t. – Moskva : Nauka, 2003. – T. 4 : Revizor. – S. 112–123.

Mann, Ju. V. Mejerkhol'dovskiy «Revizor» v aspekte teatral'noy traditsii / Ju. V. Mann // Gogolevskie chtenija. N. V. Gogol' i teatr. – S. 219–229.

Mann, Ju. V. Tvorchestvo Gogolja. Smysl i forma / Ju. V. Mann. – Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGU, 2007. – 742 s.

Markovich, V. M. Komedija N. V. Gogolja «Revizor» / V. M. Markovich // Analiz dramaticheskogo proizvedenija : Mezhevuzovskiy sbornik. – Leningrad : Izd-vo LGU, 1988. – S. 135–163.

Matskin, A. P. Na temy Gogolja / A. P. Matskin. – Moskva : Iskusstvo, 1984. – 375 s.

Merezhkovskiy, D. S. Iz knigi «Gogol' i chert» / D. S. Merezhkovskiy // Gogol' v russkoy kritike. – Moskva : Fortuna EL, 2008. – S. 209–225.

Mikhailov, A. V. Dialektika literaturnoy epokhi / A. V. Mikhailov // Mikhailov, A. V. Iazyki kul'tury. – Moskva : Iazyki russkoy kul'tury, 1997. – S. 13–42.

Pletnev, P. A. Chichikov, ili «Mertvie dushi» Gogol'a / P. A. Pletnev // Pletnev, P. A. Stat'ji. Stikhotvorenija. Pis'ma. – Moskva. : Sovetskaja Rossija, 1988. – S. 48–62.

Shchepkin, M. S. Pis'mo N. V. Gogol'u, 22 maja 1847 g. / M. S. Shchepkin // Alpers, B. V. Teatr Mochalova i Shchepkina. – Moskva : Iskusstvo, 1979. – S. 559–560.

Shevyrev, S. P. «Pokhozhdenija Chichikova, ili mertvyje dushi», poema N. V. Gogol'a. Stat'ja pervaja / S. P. Shevyrev // Moskvit'anin. – 1842. – Ch. 4. № 7. – C. 207–228.

Shevyrev, S. P. Pokhozhdenija Chichikova, ili Mertvyje dushi. Poema N. V. Gogol'a. Stat'ia vtoraja / S. P. Shevyrev // Gogol' v russkoy kritike. – Moskva : Fortuna EL, 2008. – S. 49–74.

Viazemskij, P. A. Sochinenija : v 2 t. / P. A. Viazemskij. – Moskva : Khudozhestvennaja literatura, 1982. – T. 2 : Literaturno-kriticheskie stat'yi. – 383 s.

Zajtseva, I. A. Kommentarij / I. A. Zajtseva, Ju. V. Mann // Gogol', N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 23 t. – T. 4 : Revizor. – S. 537–888.