

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66  
УДК 821.161.1-22+792.2(=161.1)

А. Н. Зорин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет  
им. Н. Г. Чернышевского,  
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

## Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр

### АННОТАЦИЯ

Гоголевский «Ревизор» с комплексом комментариев к этой комедии рассматривается как совокупность различных точек зрения на саму пьесу и природу театра, соотнесенных с различными локусами театрального архитектурного пространства. Комментарии к «Ревизору» отражают эволюцию трактовок Гоголем своей пьесы не только во времени, но и в пространстве — каждый вновь публикуемый комментарий корректирует направление взгляда внутри театра, а также точку зрения с позиций конкретного театрального локуса: сцена («Пожелания для тех, кто пожелал бы как следует сыграть “Ревизора”»), партер и ложи («Письмо, писанное автором после представления одной комедии»), фойе, театральная лестница и пространство за ней («Театральный разъезд после представления одной комедии»), цеха театра (письма коллегам по цеху), артистические грим-уборные («Развязка Ревизора»). В связи с этим совокупность точек зрения на комедию в том или ином произведении-сателлите или письме с комментарием к «Ревизору» может быть соотнесена с конкретным местом в театральном пространстве. Это трактуется самим Гоголем как разносторонность в подходе к театру, ей он противопоставляет в «Выбранных местах из переписки» «односторонний», потребительский взгляд с единственной позиции, закрывающий путь к диалогу и к возможности судить драматического художника «по законам, им самим над собой признанным».

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. В. Гоголь, «Ревизор», драматургия, поэтика драмы, русский театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66  
УДК 821.161.1-22+792.2(=161.1)

Artem N. Zorin  
Saratov State University,  
Saratov State Conservatoire,  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-2342-4039

# The metatheatricity of “The Government Inspector” and Gogol’s multidimensional view of theatre

## ABSTRACT

Gogol’s “The Government Inspector”, within the context of all comments made on the comedy, is considered as a combination of different points of view on the play and the nature of the theatre, which are correlated with different loci of theatrical architectural space. Notes to “The Government Inspector” reflect the evolution of Gogol’s interpretations of his own play. They change not only in regards to time, but also in regards to space — every next published comment reveals a new direction of viewing theatrical space and a point of view from the position of a certain theatrical locus. They are the scene (“Wishes for those who I would like to properly play The Government Inspector”), stalls and boxes (“Letter written by the author after the presentation of a new comedy”), the foyer, the theatre staircase and the space behind it (“Theatrical tour after the presentation of one comedy”), theatre workshops (letters to colleagues in the theatre workshops), artistic dressing rooms (“The Outcome of The Government Inspector”). In general, the totality of points of view on the Inspector in a particular work or letter with the comments on the “The Government Inspector” can be correlated with a specific place within the theatre space. In general, it is interpreted by Gogol himself as the versatility of this approach to theatre. But such versatility is opposed in “Selected passages from correspondence with Friends” with a “one-sided” consumer approach to theatre from one position, which eliminates the possibility for dialogue and judging a dramatic actor “according to the laws he recognized above himself”.

## KEYWORDS

N. V. Gogol, The Inspector General, dramaturgy, poetics of drama, Russian theatre.

В современной филологической науке все чаще обнаруживается интерес к осмыслению принципов пространственной организации художественного мира Гоголя, во многом обусловленной авторской точкой зрения на предмет изображения. Поводом для тщательного рассмотрения становятся связи его поэтики с живописной и архитектурной традицией западноевропейского и русского искусства и в то же время с формообразующими принципами искусства Востока (сборник «Арабески»). Ученых интересует ракурс авторского видения и особо значимый сюжетный мотив пристального взгляда [1], постоянно корректируемая точка зрения на предмет изображения, меняющая или искажающая его очертания, как в «Портрете», «Записках сумасшедшего», «Невском проспекте», «Мертвых душах», формирующая единое «пространство смысла» [2; 3; 4] или отражающая стремление «сменить пристальный взгляд, обращенный в бездну, обновленным взглядом, просветленным отблеском высшего мира» [1, с. 60]. Интересует эпическая пейзажность и масштабность изобразительной перспективы (Молли Бронсон [5]), географичность авторского мышления и воображения [6]. Эти и значительный ряд других открытий касаются поиска закономерностей визионерской картины мира в прозаических произведениях Гоголя. Авторские стратегии смещения разных типов изобразительной перспективы — иконической, барочной, классической — остаются крайне мало ассоциированы с драматургическим наследием. При этом в драматургии Гоголя особенность взгляда автора рассматривается чаще всего в перспективе его комментирующего слова, обладающего элементами авторежиссуры: разножанровые дополнения отражают стремление великого комедиографа к идеальному сценическому (визуализированному за пределами текста) воплощению своего замысла. Прежде всего это касается «Ревизора» — центрального текста всей гоголевской драматургии.

Литературоведение к настоящему моменту многое знает о воздействии традиции изобразительного искусства на немую сцену «Ревизора». Это касается истории наброска ее прорисовки, сделанного, предположительно, А. А. Ивановым при авторском участии [7], уникальной статуарности «формулы онемения» (мейерхольдовское решение финала [8; 9]), связи финала с популярной в то время традицией живых картин, а также желания Гоголя вложить в семантику ключевой сцены близкие ему «мотивы гибели и спасения, воплощенные в живописных полотнах Брюллова и Иванова» [10, с. 453]. По мысли Ю. В. Манна, «...когда Гоголь приступал к “Ревизору”, то в глубинах его сознания смыкалась мысль о широкой группировке лиц в произведении великого художника (например, в “Последнем дне Помпеи”) и идея всеобъемлющего синтеза, осуществляемого историком нашего времени» [11, с. 193]. При таком декодировании смысла «мотив явления губительной внешней надличностной силы, Жандарма — вестника Страшного Суда, корреспондирующий с идеей “Последнего дня Помпеи”, преследует цель немедленного покаянного спасительного эффекта, воплощение которого драматург увидел в картине Иванова» [10, с. 453].

На этом фоне может возникнуть впечатление, что немая сцена в какой-то степени обособлена в контексте гоголевской визуализации замысла и в то же

время как бы инкрустирована в драматургическое целое, определяющееся авторским стремлением к корректирующей, критической оценке вариантов понимания и воплощения пьесы. Но это не вполне так. Открывающие широкую дискуссию по поводу оценки автором отношений между пьесой и сценой тексты — сателлиты «Ревизора» дают возможность понять степень включенности драматурга в постижение закономерностей театра и сопряженность архитектоники его комедии разноуровневой театральной архитектуре. Пространственное, визионерское мышление Гоголя при совокупности осмысления этих текстов обнаруживает его установку на метатеатральную инкорпорированность фигуры автора в жизнь, бытование пьесы и предопределенность ее оценок как во времени, так и в пространстве.

При таком подходе в круг метатеатральных текстов попадают, в частности, «Игроки». Гипотетический взгляд на них как на пьесу, также вытекающую из напряженных гоголевских размышлений о неравноправных отношениях создателя текста и его интерпретаторов в координатах театра в театре, представляется все более и более оправданным. Конфликт между индивидуальным мастерством творца идеальной колоды «Аделаида Ивановна» и окружающей героя корпорации артистов, умело распасовывающих простые роли и амплуа, приводит к торжеству актерского сговора [12]. Нивелируется высокое искусство идеальной игры по непревзойденным сценариями выдающегося мастера, перечеркиваются установленные конвенции и правила, игнорируется уникальность только одному мастеру известной системы знаков. «Игроки» на определенном этапе становятся символическим итогом разочаровывающих автора «Ревизора» отношений с театром, когда читка пьесы с драматургом в итоге приводит к «экспроприации» труппой на сцене авторского сюжета при полном игнорировании авторского замысла. Показательна ситуация с «Настоящим Ревизором» кн. Цицианова (представившего пьесу в афише театра анонимно, так, что можно было подумать на самого Гоголя), когда артисты без ведома великого драматурга доигрывали сюжет «Ревизора» по совершенно чужой схеме.

Известно, что первая, премьерная издательская редакция «Ревизора» 1836 года игралась в Александринском театре вплоть до 1860-х годов, несмотря на многие гоголевские замечания, коррективы и кардинально новую редакцию пьесы 1842 года. По словам А. А. Чепурова, знающие текст зрители были в недоумении и полагали, что актеры говорят слова от себя, забыв подлинный гоголевский оригинал. Одно из наиболее понятных объяснений этому — уникальная цензурная история «Ревизора». И. А. Зайцева обращает внимание на важный документ в «Рапортах о пьесах, рассмотренных в 1843 г.» — решение цензора драматических сочинений III отделения М. А. Гедеонова с поддерживающей резолюцией Л. В. Дубельта, управляющего III отделением С. Е. И. В. канцелярии: «Дирекция Императорских С. Петербургских Театров представила новый, дополненный автором экземпляр комедии “Ревизор”. Сама сия комедия могла поступить на сцену только вследствие Высочайшего разрешения, а потому нельзя дозволить никаких перемен и прибавок

к оной» [13, с. 125]. Таким образом, определенного рода театр, видимо, искал варианты, как обойти цензуру и получить доход. Мнение автора интересовало его меньше всего. На фоне исследований, анализирующих пространственное мышление Гоголя, возникает впечатление, что при создании визуальных образов и доминант он легко переходит от барокко европейского к барокко российскому, украинскому, сталкивая русское, западноевропейское искусства и искусства арабского Востока. В особенностях барочной перспективы и перспективы ренессансной писателя интересует живописная архитектурная традиция. Орнаментализм Востока для Гоголя — это, судя по всему, олицетворение пограничного художнического начала, связанного не с аристотелевским принципом подражания, а с провидением. Возможно, это что-то вроде научного озарения художника, на что обращают внимание современные исследователи, обнаруживая связи между логикой орнаментализма средневекового искусства ислама и новейшими открытиями кристаллографии. Но если филологи с этой точки зрения подробно изучают гоголевскую прозу — пейзаж в «Мертвых душах», в «Тарасе Бульбе», исследуют «Портрет» и «Невский проспект» в контексте множества параллелей с историей изобразительной перспективы, то драматургии Гоголя это пока мало касается.

Среди персонажей великого писателя много живописцев. Он написал немало статей о живописи или о связях живописи с другими областями искусства («Арабески»). (Обращение, например, к музыкальным ассоциациям не идет с этим визионерством ни в какое сравнение.) И если реконструировать в связи с «Ревизором» отношения Гоголя с театром, повлиявшие на его оценку пьесы и на этапы ее превращения в театральный феномен, то можно увидеть трансформацию взгляда автора в зависимости от конкретных театральных локаций на возможности и перспективы интерпретации созданного им драматического текста на пространстве сцены. Каждый этап жизни «Ревизора» и авторского комментария к нему можно представить как меняющийся ракурс взгляда — не только интеллектуальный, но и четко зафиксированный в определенной точке театрального пространства. Гоголь-зритель следит за сценическим действием (от первых репетиций до посещения спектаклей незадолго до смерти), выбирая себе место то в партере, то в ложе, то выходя за пределы зала. Обращение к сохранившимся интертекстам, в частности к воспоминаниям о первых читках «Ревизора», может быть так же ценно, как феномен открытого авторского комментария.

По свидетельству гоголевского друга юности А. С. Данилевского, записанному во время беседы В. И. Шенрока в 1887 году, в совместной поездке Гоголя, М. А. Максимовича и И. В. Пашенки в Москву во второй половине августа 1835 года в коляске, взятой напрокат, была разыграна «оригинальная репетиция “Ревизора”». Данилевский полагал позднее, что Гоголь к этому моменту уже был усиленно занят замыслом «Ревизора», однако сюжет был подсказан ему Пушкиным позже. Тем любопытнее взгляд на позицию персонажа, чьи мотивы поведения так увлекут, заворожат великого писателя уже совсем скоро. По пути из Киева в Москву «Гоголь хотел основательно изучить впечатление,

которое произведет на станционных зрителей его ревизия с мнимым инкогнито. Для этой цели он просил Пашенку выезжать вперед и распространять везде, что следом за ним едет ревизор, тщательно скрывающий настоящую цель своей поездки. Пашенка выехал несколькими часами раньше и устраивал так, что на станциях все были уже подготовлены к приезду и встрече мнимого ревизора. Благодаря этому маневру, замечательно счастливо удавшемуся, все трое катили с необыкновенной быстротой, тогда как в другие разы им нередко приходилось по нескольку часов дожидаться лошадей. Когда Гоголь с Данилевским появлялись на станциях, их принимали всюду с необычайной любезностью и предупредительностью. В подорожной Гоголя значилось: “адъюнк-т-профессор”, что принималось обыкновенно сбитыми с толку зрителями чуть ли не за адъютанта Его Императорского Величества. <...> По свидетельству А. С. Данилевского, он <Гоголь> сам во время одной из поездок устроил своеобразную импровизированную репетицию “Ревизора” на постоянных дворах» [14, с. 424–425].

В наброске статьи «Петербургская сцена в 1835–36 гг.» Гоголь зарифмовывает идею поиска для сцены подлинных характеров с широким панорамным взглядом на российские просторы — в духе своих прозаических описаний: «Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной страны — сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их! Пусть видит их весь народ!» [15, с. 561].

## (НЕ)ПОДЦЕНЗУРНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ. ГРАФ М. Ю. ВИЕЛЬГОРСКИЙ ЧИТАЕТ «РЕВИЗОРА» ИМПЕРАТОРУ

Из воспоминаний А. И. Вольфа, опубликованных в «Хронике петербургских театров» (1877), известна версия Высочайшего разрешения постановки «Ревизора». «Гоголю большого труда стоило добиться до представления своей пьесы. При чтении ее цензура перепугалась и строжайше запретила ее. Оставалось автору апеллировать на такое решение в высшую инстанцию. Он так и сделал. Жуковский, кн. Вяземский, гр. Виельгорский решились ходатайствовать за Гоголя, и усилия их увенчались успехом. “Ревизор” был вытребован в Зимний дворец, и графу Виельгорскому поручено его прочитать. Граф, говорят, читал прекрасно (курсив мой. — А. З.); рассказы Добчинского и Бобчинского и сцена представления чиновников Хлестакову очень понравились, и затем по окончании чтения последовало высочайшее разрешение играть комедию» [16, с. 49]. Этот факт, прямо не демонстрирующий ракурс авторского взгляда на текст комедии и историю отношений Гоголя и театра, важен для понимания его последних обращений к «Ревизору» параллельно с работой над вторым томом «Мертвых душ»: практически на руках Гоголя в Риме в 1839 году умрет сын Михаила Виельгорского — Иосиф, совоспитанник цесаревича Александра по педагогической системе В. А. Жуковского и близкий

к императорской семье юноша. Смерть Виельгорского, как и смерть Пушкина, вызвала у Гоголя мучительную переоценку жизненных и творческих ориентиров, что отразилось в поэтическом отрывке «Ночи на вилле». «Ревизор», надежда на успех которого была фатально связана с Виельгорским, мог восприниматься и как творческое завещание перед тенью умершего талантливой друга.

## ГОГОЛЬ ОЦЕНИВАЕТ МЕСТО СВОЕЙ КОМЕДИИ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ

Из переписки Гоголя с директором Санкт-Петербургских императорских театров А. М. Гедеоновым становится известно о первом отстраненном взгляде драматурга на свой текст — метафорически это взгляд на будущую афишу «Ревизора» на фасаде театров России и всего мира. Письмо Гоголя считается утраченным, но содержание отчасти контекстуально реконструируется по ответному письму Гедеонова [13, с. 120–122]. Ясно, что Гоголь рассчитывал на большой успех пьесы, в том числе коммерческий, поэтому просил гонорар по второму, а не первому классу оплаты (хотя ко второму могла относиться комедия в стихах, но не в прозе). Однако Гедеонов возражал: «Отдавая всю возможную справедливость Вашей пиесе, я не могу однако согласиться с Вами, что Русская драматическая Литература была в столь бедном и ничтожном положении, как Вы предполагаете, и что будто бы со времен Фон Визина Ваша Комедия будет первым оригинальным явлением на нашей сцене» [17, с. 595–596]. Из контекста письма ясно, что Гоголь опасался предвзятого отношения к пьесе директора Санкт-Петербургских императорских театров, вынужденного принять ее к постановке исключительно по Именному повелению, и вступил с Гедеоновым в перепалку, боясь последствий этой предвзятости, небрежности постановки и, как следствие, открытого недовольства публики из-за непонимания замысла.

В. И. Любич-Романович в конце 1880-х годов вспоминал: «В роли чтеца своих драматических произведений <...> я узнал Гоголя только в Петербурге, когда уже он приехал сюда ставить своего “Ревизора” на казенной сцене Александринского театра <...> И читал Н<иколай> В<асильевич> свою пьесу, нужно сказать, изумительно хорошо, талантливо, с артистическим пошибом <...> В чтении Гоголя “Ревизора” можно было слышать весь сценический ансамбль со всеми его оттенками речи и характеров <...> Мы думали при этом, что Гоголь знал всех своих героев “Ревизора” лично, по собственному своему знакомству с ними, и потому, изучив характеры и говор, передал потом все это в своем чтении <...> Но на сцене “Ревизор” шел менее характерно в своих тонах и репликах и потому слушался не так интересно, как в чтении самого Гоголя. <...> Нужно было удивляться только тому, что откуда это у него, такого тщедушного человека, каким он был, взялся такой голосовой орган, посредством которого можно было производить перед слушателями все голоса его пьесы <...>

Это был какой-то чревовещатель, говоривший одновременно языком горючего и Хлестакова, вдовы Пошлепкиной и купцов-самоварников, и все это в непринужденной и не деланной форме, а так естественно, как будто бы все эти герои его пьесы сидят у него в груди, и самостоятельно каждый из них говорит, когда ему подана та или другая реплика <...> После Гоголя мне не случилось более слышать такого искусного декламатора своих литературных произведений вообще» [18, с. 570–571].

## «РЕВИЗОР» В ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЕ. ЧИТКА ПЬЕСЫ АКТЕРАМ АЛЕКСАНДРИНКИ. 9 МАРТА 1836 ГОДА

Форма читки пьесы демонстрирует постановщикам взгляд автора на текст. Блистательное исполнение драматургом всех ролей в процессе читки обнаруживает и ракурс этого взгляда — с воображаемой сцены в воображаемый зал. На этом этапе Гоголь не вторгается в живой процесс постановки, а вдохновенно подменяет его, определяя своего рода камертон для переноса текста на сцену. Это еще и новый взгляд на развитие национального театра и мировой драматургии, последовать за которым способны немногие. Сын П. А. Каратыгина П. П. Каратыгин писал в 1883 году: «При ее чтении самим автором у Сосницкого, в присутствии артистов, которым предназначены были роли, большинство их, воспитанное на оригинальных комедиях Княжнина, Шаховского, Хмельницкого, Загоскина или на переводах скучнейшего Дюсиса и напыщенного Мариво, новая комедия, написанная каким-то молодым малороссиянином Гоголем, год тому назад напечатавшим несколько забавных повестей под заглавием “Миргород”, — большинство артистов, говорим мы, пришло в какое-то недоумение <...> Новое вино в старые меха не наливают, сказали бы мы по этому поводу, если бы враждебные отношения артистов к произведению Гоголя не сопровождалось явлением крайне замечательным: два старейшие актера обеих столичных сцен, Щепкин — московской и Сосницкий — петербургской, отнеслись к “Ревизору” с живейшим сочувствием» [19, с. 833–834].

Дочь петербургского актера Я. Г. Брянского (Григорьева) А. Я. Головачева в 1889 году вспоминала: «Я помню, что, когда ставили “Ревизора” на сцену, все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, введенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях» [20, с. 288].

Актеры «привыкли», и Гоголь заставляет себя освоить еще одну локацию в театре — закулисы и оттуда посмотреть на предполагаемую постановку.

Из письма Гоголя М. С. Щепкину 29 апреля 1836 году: «Хотел даже послать к вам его <имеется в виду список “Ревизора”>, но раздумал, желая сам привезти к вам и прочитать собственногласно, дабы о некоторых лицах не составились заблаговременно превратные понятия, которые, я знаю, чрезвычайно трудно после искоренить. Но, познакомившись с здешнею театральною дирекцию,



я такое получил отвращение к театру, — что одна мысль о тех приятностях, которые готовятся для меня еще и на московском театре, в силе удержать и поездку в Москву, и попытку хлопотать о чем-либо» [21, с. 45].

## ГОГОЛЬ УЧАСТВУЕТ В ПОСТАНОВКЕ «РЕВИЗОРА»

Чтение производит сильнейшее впечатление, поражает всех, но никто не знает, как это исполнять. Гоголь стремится участвовать в переносе текста на сцену как режиссер, как активно действующее лицо: он приходит на репетиции, активно присутствует в зале, дает рекомендации артистам в трактовке ролей и мизансценировании. Он следит за репетиционным действием из партера, пересекает грань зеркала сцены, пытаясь корректировать постановку в соответствии с замыслом. Характер отношений Гоголя с первыми постановщиками «Ревизора» и последствия этих отношений емко описал в своих воспоминаниях Анненков: «Хлопотливость автора во время постановки своей пьесы, казавшаяся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий, горестно оправдалась водевильным характером, сообщенным главному лицу комедии и пошло-карикатурным, отразившимся в других» [22, с. 264–265]. Так пьеса выглядела на сцене. Для автора результатом репетиций становится дальнейшая тщательная шлифовка текста — удаление двух замедляющих действие сцен и сокращение диалогов практически до афористичной формы. В итоге это приведет к идеальному варианту пятой редакции «Ревизора» в собрании сочинений 1842 года.

Гоголь в воображении представлял себе и идеальный выбор артистов для «Ревизора», о котором стало понятно уже после огорчившей его премьеры: «...оба наши приятели, Бобчинский и Добчинский, вышли, сверх ожиданий, дурны. Хотя я и думал, что они будут дурны, ибо, создавая этих двух маленьких человечков, я воображал в их коже Щепкина и Рязанцева, но все-таки я думал, что их наружность и положение, в котором они находятся, их как-нибудь вынесет и не так обкарикатурит («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору». 25 мая 1836 года, Гоголь — А. С. Пушкину о первой постановке «Ревизора» в Петербурге)» [17, с. 91]. Гоголь слишком хорошо знал театр. Его взгляд из партера рисовал безрадостную картину даже при наличии хороших по тем временам артистов. Но он осознавал, что масштаб «Ревизора» не соотносится с реальным театром. Что оставалось делать? Изучать сцену с разных ракурсов и искать, что и каким образом можно изменить.

## РАБОТА НАД КОСТЮМАМИ ДЛЯ ПРЕМЬЕРЫ. «ХАРАКТЕРЫ И КОСТЮМЫ. ЗАМЕЧАНИЯ ДЛЯ ГГ. АКТЕРОВ»

Гоголь в поисках идеального варианта постановки стремился повлиять даже на работу цехов, в частности пошивочного, — эта тема требует

отдельного подробного рассмотрения. Несмотря на собирательность образов и обобщенность костюмов при создании спектакля по первоначальной редакции «Ревизора», очевидно, что почти до премьеры сохранялась важная деталь — зеленый мундир с зеленым воротником у Хлестакова, который позволял сразу идентифицировать его как чиновника министерства финансов. На первых же премьерных показах автор явно решил убрать эту деталь, как и ряд других указаний на конкретных высших лиц государства (например, упоминание об игре в вист с министром финансов — поскольку реальный министр финансов граф Канкрин присутствовал на третьем представлении комедии и мог принять действие на сцене и такое изображение себя и своих подчиненных за издевательство). Наблюдая за реакцией зала, Гоголь осознает ненужность, неубедительность прямых ассоциаций, анекдотичность точного воспроизведения одежды Хлестакова и убирает ряд деталей костюмов, которые сохранились в монтировочных списках спектакля.

Как известно из «Письма, писанного автором...», Гоголь настаивал на полной репетиции в костюмах, но так этого и не добился («Я как бы предчувствовал это, когда просил, чтоб сделать хоть одну репетицию в костюмах; но мне стали говорить, что это вовсе не нужно и не в обычае и что актеры уж знают свое дело. Заметивши, что цены словам моим давали немного, я оставил их в покое») [17, с. 91–92]. Стремясь преодолеть негативный эффект неудачного подбора костюмов, Гоголь включает в выходящее одновременно с премьерой издание комедии описание костюмов в том виде, какой представляется ему идеальным. «Характеры и костюмы» будут то исключаться из второго издания комедии, то снова войдут — с сокращением и изъятием частных деталей — в редакцию пьесы 1842 года. Эти метания не только отразят конкретный взгляд Гоголя-художника на облик своих персонажей, но и продемонстрируют новый этап «освоения» им реального театрального пространства, а также сложный процесс превращения «Ревизора» в прообраз пьесы — метатеатрального единства.

Утром 18 апреля в Александринском театре состоялась репетиция «Ревизора» (без костюмов), во время которой П. А. Каратыгин нарисовал портрет Гоголя. В 1883 году сын артиста П. П. Каратыгин записал: «Подобно всем своим сослуживцам, П. А. Каратыгин отнесся к комедии Гоголя если не с пренебрежением, то с полнейшим равнодушием; но самая личность автора обратила на себя особенное внимание артиста и глубоко врезалась в его памяти. <...> Каратыгин, находясь за кулисами, набросал карандашом на обертке своей роли, сложенной пополам, <...> портрет Гоголя. <...>. Это было на утренней репетиции, в воскресенье <в субботу> 18-го апреля 1836 г., т. е. накануне первого представления “Ревизора”. Гоголь был сильно встревожен и, видимо, расстроен; часто вполголоса говорил с Сосницким, почти исключительно с ним, и лишь изредка с начальником репертуара А. И. Храповицким. Последний, пощипывая усы, во многих сценах ехидно улыбался и пожимал плечами. Некоторые из молодых актеров и актрис тайком перемигивались. Их нескромную веселость возбуждала не комедия, но ее автор. Невысокого роста блондин

с огромным тупеем, в золотых очках на длинном птичьем носу, с прищуренными глазками и плотно сжатыми, как бы прикуснутыми губами. Зеленый фрак с длинными фалдами и мелкими перламутровыми пуговицами, коричневые брюки и высокая шляпа-цилиндр, которую Гоголь то порывисто снимал, запуская пальцы в свой тупей, то вертел в руках. Все это придавало его фигуре нечто карикатурное. Никто не догадывался, какой великий талант скрывался в этом слабом теле, какие страдания он испытывал, предугадывая, что ни актеры-исполнители, ни большинство публики не оценят и не поймут “Ревизора” при его первом представлении» [19, с. 833–834].

Приводившееся ранее объяснение Анненковым неудачи премьерной постановки «Ревизора» «хлопотливостью» автора завершается описанием состояния драматурга в вечер первого представления: «Гоголь прострадал весь этот вечер». Он смотрел представление уже не из партера, а из директорской ложи. Видел реакцию разных частей зала. Мысленно наблюдал из царской ложи — пытаюсь просчитать мнение высочайшего повелителя о своей пьесе, а с ним и ее будущее. Партер первого представления заполняли представители министерства императорского двора, сам император появился в ложе с цесаревичем. Гоголь должен был держать во внимании и эту коммуникацию между императором и наиболее приближенными к нему чиновниками. П. В. Анненков в тот вечер наиболее ярко зафиксировал увиденное и испытанное по завершении первого показа «Ревизора»: «Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: “это — невозможность, клевета и фарс”. По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Прокоповичу в раздраженном состоянии духа. Хозяин вздумал поднести ему экземпляр “Ревизора”, только что вышедший из печати, со словами: “Полубуйтесь на сынку”. Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: “Господи боже! Ну, если бы один, два ругали, ну, и бог с ними а то все, все...”» [23, с. 437].

В письме к А. С. Пушкину, датированном 25 мая 1836 года, Гоголь сообщал о своих негативных ощущениях от премьеры, разбирая неудачу каждого артиста, особенно неумение рассмотреть уникальность характера Хлестакова, собирающую не просто все черты пустого человека, но нюансы характера, заключенные практически в каждом: «Итак, неужели в моем Хлестакове *не видно* ничего этого? (Курсив мой. — А. З.) <...> Хлестаков вышел детская, ничтожная роль! Это тяжело и ядовито-досадно. С самого начала представления пьесы я уже сидел в театре скучный» [17, с. 90–91]. Автор, безусловно, знает причину, почему другие не могут *разглядеть* Хлестакова, отчаивается, но считает, что надо продолжать работать.

Именно первый постановочный опыт «Ревизора» серьезно отразится на редакциях пьесы 1841–1842 годов. Моменты авторежиссуры, детали авторского воздействия на постановочные приемы появляются в большом количестве эпизодов. Это именно опыт взаимодействия со сценой, перенесенный,

возвращенный в литературный текст. На премьере пребывание в ложе — еще одна точка зрения на пьесу, взгляд сверху, когда Гоголь одновременно наблюдает и за исполнением, и за реакцией зала. Новая локация — появление в царской ложе и высказанная благосклонность императора. У Гоголя появляется возможность взглянуть на сцену из-за плеча самодержца. Хотя, судя по свидетельствам очевидцев, автор не дождался выхода на поклон, императорская позитивная оценка и посланный в подарок Гоголю перстень, скорее всего, повлияли на самооценку: не постановщики, не артисты, а император оценил пьесу и выступил в роли соратника автора. Взгляд из царской ложи на сцену и зал, ситуация их сравнения и диалога с венценосной особой также вписаны в метатеатральное пространство пьесы.

Премьера запечатлелась в сознании Гоголя широким спектром точек зрения на его комедию из разных локаций, что в сочетании с неудачными зрительскими стратегиями сформировало определенную систему взглядов на пьесу. Сама структура театра николаевской эпохи — с его распределением публики между партером, ложами и галеркой — усиливала этот эффект.

Премьерное представление производит на Гоголя крайне болезненное впечатление и воспринимается им как творческая неудача. Он продолжает настойчиво собирать материалы для новой публикационной редакции пьесы, которая бы исправила недосказанность первого варианта текста: «Возвратившись домой, я тот же час принялся за переделку. Теперь, кажется, вышло немного сильнее, по крайней мере, естественнее и более идет к делу. Но у меня нет сил хлопотать о включении этого отрывка в пьесу. Я устал; и как вспомню, что для этого нужно ездить, просить и кланяться, то Бог с ним, — пусть лучше при втором издании или возобновлении “Ревизора”» [17, с. 92].

«Отрывок из письма, писанного автором после первого представления «Ревизора» одному литератору» (25 мая 1836 года) обозначает в метатеатральной структуре комедии еще одно внесценическое, но важное пространство — рабочий стол в комнате драматурга, пишущего письмо-воспоминание о премьере. Гоголь включит «Отрывок из письма...» в ряд публикуемых с «Ревизором» текстов. Здесь имеет значение не только точность наблюдений и расширение метатеатрального пространства сразу на несколько локаций, демонстрирующих ракурс авторского взгляда, но и описание двух состояний драматурга — как зрителя итогового сценического действия и как автора, способного редактурой пьесы существенно повлиять на дальнейший сценический результат, вмешаться в него.

«Отрывок из письма...» фиксирует гоголевское состояние наблюдения за всеми событиями внутри и вокруг постановки как с некоего полководческого холма. Примерно в таком же положении был Николай, наблюдавший за реакцией на пьесу и на все, что происходит вокруг нее. Ему-то нравилось, что происходит, — в отличие от остального зрительного зала, который негодовал. Это странное негодование, осуждение всеми зафиксировано как сквозной мотив «Отрывка из письма...». На основе разных точек зрения появляется рисунок, скорее всего, с изображением немой сцены,

кисти, предположительно, А. А. Иванова. По словам Гоголя, переписчик издательства неверно понял разметку рукописи, и описание немой сцены не вошло в первое издание. Так ли это, или это очередная гоголевская мистификация — сейчас понять сложно. Гоголь как визионер (вернее, ре-визионер) стремится сохранить нужное видение немой сцены, пусть на живую нитку, но описать, зарисовать и потом сам планшет сцены выстроить по живописному архитектурному принципу. Он постоянно меняет угол зрения. И как бы предвосхищает появление странных объемных фигур из папье-маше в финале будущего мейерхольдовского спектакля.

## ГОГОЛЬ ВМЕШИВАЕТСЯ В ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПРОЦЕСС

А. С. Пушкин пишет жене в Петербург: «...пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны я то же ему советую: не надобно, чтоб Ревизор упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в П<етер> Б<ург>е» [24, с. 452].

Шестого мая 1836 года М. П. Погодин, оказавшийся конфидендом в решении вопросов московской постановки «Ревизора» с М. С. Щепкиным, отмечал в письме: «...Но приезжай ты к нам, и непременно. Щепкин плачет. Ты сделал с ним чудо. При первом слухе о твоей комедии на сцене он оживился, расцвел, вырос, сделался веселым, всюду ездил и рассказывал. Надо почтить это участие таланта. Ставить пиесу я сам тебе не советую. Я как-то с год был знаком с кулисным миром, впрочем, как постороннее лицо, и убедился, что ничего не может быть мучительнее, как кланяться Директорам, Инспекторам, спорить со всеми этими эгоистами и просить режиссера, машиниста и даже суффлера, и все эти господа думают еще, что они одолжают бедного автора, выучивая роль, ставя стул и проч. — Нет, <...> не ставь ни за что никакой пиесы, если не хочешь испортить себе крови, но ты должен непременно раз прочесть пиесу актерам, а там пусть делают они, что хотят» [14, с. 537].

Все предостерегают Гоголя от стремления к художественному руководству постановкой, желая охватить все стороны спектакля своими оценками (взглядами) и своей опекой. А он продолжает с настойчивостью и вмешиваться, и дописывать, ищет новые ракурсы взгляда на сцену, которые помогут ему разъяснить театру подлинные смыслы «Ревизора».

«Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (1842) отражает новый ракурс взгляда — с некоей позиции художника у альбома для рисунков перед групповым портретом. В пользу выбора именно этой локации говорит строчка из первой редакции «Предупреждения...»: «Чтобы завязала<сь> группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держаться рис<унка>...» [17, с. 111]. К этому моменту создается знаменитая зарисовка

немой сцены «Ревизора», вероятно, принадлежащая А. А. Иванову. Визионерское восприятие пьесы Гоголем все более и более усиливается (сказывается знакомство с кругом русских художников в Риме). При этом автор, как говорилось ранее, убирает описание деталей костюмов во вступительной части редакции комедии 1842 года, а в самих размышлениях в этой статье противопоставляет поверхностное «платье роли» — броский внешний рисунок характера — «душе роли», то есть подлинному художественному рисунку образа.

«Театральный развезд после представления новой комедии» (1842), совпадающий с созданием итоговой редакции пьесы, где появляется эпитафия о зеркале, значительно уточняет ракурс авторского взгляда на ее театральное бытование. В поле зрения Гоголя, вновь возвращающегося к премьерному дню, попадает часть фойе театра, парадная лестница и пространство под ней, где прячется сам драматург, подслушивая мнения обсуждающих пьесу зрителей. «Театральный развезд...» — самостоятельное произведение, но оно логично вписывается в цикл текстов — сателлитов «Ревизора». Возможно, после курьезного случая с «Настоящим Ревизором» кн. Д. И. Цицианова, шедшим без ведома Гоголя сразу после «Ревизора» в императорских театрах летом и осенью 1836 года, автор решил пресечь любую возможность иного завершения комедии. После «немой сцены» он перенаправляет внимание зрителя, по сути дела, вспять — как в новом для 1842 года эпитафии о зеркале, — на самого себя и своих соседей по зрительному залу. Пространство сценическое, пространство партера, ложи, вплоть до царской, уже «обжиты» Гоголем. Экспансия авторского подчинения театра своему замыслу выходит за границы основной театральной «коробки». Автор «захватывает» театральную лестницу, выходит в фойе, его персонаж-резонер участвует в действии на лестнице. Хлестаковское «Я везде, везде» воплощается в метафоре авторского тотального присутствия в театральном пространстве. Гоголь словно бы противопоставляет всеобщей энтропии хлестаковщины, поработившей многие стороны русской жизни (хлестаковская удаль просматривалась и в «Настоящем Ревизоре»), всеохватность своего контроля над театром и диктует необходимость его полной творческой оккупации.

«Развязка Ревизора» (1846) — своего рода шестой акт комедии. Читатель переносится из фойе Александринского театра («Театральный развезд...») в закулисы Малого театра. Гоголь не останавливается в своей тотальной экспансии «Ревизора» в театральном пространстве и захватывает из последних свободных локаций гримерки артистов. Архитектоника «Ревизора» с «Развязкой» и комментариями охватывает все уголки традиционной театральной архитектуры. Действие происходит в кулисах, в актерских гримерках, в переходах от зала к грим-уборной. В «Театральном развезде» состоялась легализация и вербализация разнообразия зрительских взглядов на увиденное на сцене в вечер премьеры «Ревизора». Теперь принцип театра в театре выходит у Гоголя на иной уровень — открытой актерской саморефлексии. Второго ноября (н. ст.) 1846 года в письме к И. И. Сосницкому Гоголь добавляет: «Из заключительной пьесы “Развязка Ревизора” вы постигнете, почему

я так хлопочу об этой последней сцене и почему мне так важно, чтобы она имела полный эффект. Я уверен, что *вы взглянете сами другими глазами* (курсив мой. — А. З.) на “Ревизора” после этого заключения, которого мне, по многим причинам, нельзя было тогда выдать и только теперь возможно» [21, с. 410]. В попытке навязать Первому комическому актеру в исполнении Щепкина свое позднее видение пьесы Гоголь продемонстрирует новые грани авторского понимания структуры театра как места жизни трагедии. Его эсхатологическое представление о «Ревизоре» получит отповедь Щепкина, неизбежно опирающегося на собственный устоявшийся взгляд на пьесу как на реалистическую сатиру. Спор, запечатленный в «Театральном разезде», снова станет частью судьбы «Ревизора».

*Письмо XIV «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (1845)* из «Выбранных мест из переписки с друзьями» по времени создания предшествует «Развязке Ревизора», но оказывается опубликованным уже после возникшего конфликта вокруг нее. Сама постановка проблемы в этом очерке подводит итог многолетним гоголевским размышлениям и демонстрирует опыт трансформации интерпретационного диапазона «Ревизора». В письме графу А. Б. Толстому Гоголь подчеркивает, что Толстой смотрит на театр с одной точки зрения, как аскет. «Вы очень односторонни, и стали недавно так односторонни; и оттого стали односторонни, что, находясь на той точке состоянья душевного, на которой теперь стоите вы, нельзя не сделаться односторонним всякому человеку» [25, с. 57]. Здесь важно отметить еще раз, что сам Гоголь постоянно находится в состоянии духовного подвижничества, но при этом не собирается становиться односторонним аскетом — особенно в отношении к театру. Никакого одностороннего взгляда на театр у Гоголя нет. Наоборот, широта его взгляда на возможности интерпретации текста на сцене прирастает новыми подходами, новыми локациями и неожиданными точками зрения. Своего «Ревизора» вплоть до самого конца жизни он рассматривает во всей совокупности мнений на сценическую судьбу пьесы. В письме «О театре...» он постулирует свою позицию автора — посредника между многоголосными оценками общества, автора — наследника литературной культуры и литературной традиции, автора, которого «должно судить по законам, им самим над собой признанным». Гоголь размышляет о разносторонности взгляда как ключевой коммуникативной категории театральной культуры. Ее бытование он связывает с необходимостью появления фигуры «актера-художника», не просто режиссера, разводящего артистов по планшету сцены, а художественного руководителя — пьесы и метатекста, стоящего за ней, как основы мировоззренческой позиции самого театра. То, что идеальный посредник между автором и сценой должен быть художником, подчеркивает визионерские установки Гоголя. Актер-художник должен обладать пониманием перспективы каждой сцены — в прямом и переносном смысле. Эта важная доминанта в оценке множества точек зрения на пьесу, заключенная в самой природе театра, становится практически завершением концепции многонаправленности взгляда Гоголя на результат своего драматургического творчества, выходящий далеко за пределы сцены.

«В перспективе лет “Ревизор” стал своеобразным палимпсестом, в котором первоначальный текст был закрыт позднейшими записями», — писал Петр Зайцев об этом феномене спустя 80 лет в статье «“Ревизор” у Мейерхольда» [26, с. 57]. Но дело не только в уникальной метатекстовой природе пьесы. Текст письма из «Выбранных мест» убеждает, что совокупность точек зрения в этом «оккупированном» автором театральном и околотеатральном пространстве — сцена, закулисы, гримерки, партер, ложи, фойе, лестница и даже пространство под лестницей парадного подъезда — единственное условие существования подлинного театра. Но Гоголь не останавливается и на этой кульминационной новаторской позиции.

*Читка «Ревизора» артистам Малого театра (1851 год, за четыре месяца до смерти)* — это попытка вернуть историю к исходной точке и закольцевать ее, связав с первоначальной премьерой в Александринке и утвердив околотеатральное пространство как полноценную компоненту работы над трансформацией пьесы на сцене. Игрой московских актеров 22 октября 1851 года на представлении «Ревизора» Гоголь снова не был доволен, вследствие чего снова устроил для них авторское чтение своей комедии, а 11 декабря ездил смотреть, насколько его чтение помогло постановке [14, с. 180].

Пятого ноября чтение состоялось в доме адресата письма «О театре...», «во второй комнате квартиры гр. А. П. Толстого, влево от прихожей, — указывает Данилевский. — Стол, вокруг которого на креслах и стульях уселись слушатели, стоял направо от двери, у дивана, против окон во двор. Гоголь читал, сидя на диване» [27, с. 511–512]. В числе собравшихся были И. С. Аксаков, С. П. Шевырев, И. С. Тургенев, Н. В. Берг и другие писатели, из актеров — М. С. Щепкин, П. М. Садовский, С. В. Шумской. Это исполнение «Ревизора» было и последним публичным выступлением Гоголя. Он очень тщательно к нему готовился.

По сохранившимся откликам И. С. Тургенева, «далеко не все актеры, участвовавшие в “Ревизоре”, явились на приглашение Гоголя; им показалось обидным, что их словно хотят учить! Ни одной актрисы также не приехало. Сколько я мог заметить, Гоголя огорчил этот неохотный и слабый отзыв на его предложение... Известно, до какой степени он скупился на подобные милости». Но драматурга это не сбilo с толку, и он снова так прочел пьесу, что произвел на слушателей потрясающее впечатление «чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой и словно дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет, для него самого новый, и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный <...> С каким недоумением, с каким изумлением Гоголь произнес знаменитую фразу Городничего о двух крысах <...> “Пришли, понюхали и пошли прочь!” — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия. Я только тут понял, как вообще неверно, поверхностно, с каким желанием только поскорей насмешить — обыкновенно разыгрывается на сцене “Ревизор»» [28, с. 827].



К такому выводу об одностороннем видении «Ревизора» приходит в итоге Тургенев, заметив также, что авторское исполнение было, «как Гоголь сам выразился — не более, как намек, эскиз (курсив мой. — А. З.)» [28, с. 827].

В течение всей жизни Гоголь ведет тотальную экспансию «Ревизора» внутрь традиционных театральных локаций. Это не просто претензия на режиссуру, на роль первого актера-художника или безапелляционность утверждения авторской точки зрения. Это талант сочетать полифонию взглядов, заключенную в природе театра: из-за кулис, со сцены, из зала, из других околосценических пространств. Гоголь значительно расширяет шекспировское представление о «мире — театре», не просто обыгрывая принцип «театра в театре», но превращая его в мегаломанское множество точек зрения и многонаправленного диалога в платоновском понимании [29]. Теперь театр видится Гоголем как «кафедра, с которой можно много сказать миру добра», и в этом ракурсе — со сцены в зал — становится храмовым местом для проповеди. Совокупность направлений взгляда Гоголя прекрасно ощущал Мейерхольд, раздвинувший засценическое пространство для своего «Ревизора» в закулисы, фойе и зал — в момент отъезда Хлестакова и в сцене кадрили перед появлением известия о настоящем ревизоре. К этому же стремится один из последователей Мейерхольда Валерий Фокин в «Ревизоре» Александринского театра 2002 года, выпуская Хлестакова в зрительный зал, — чтобы взгляды персонажей и людей в зале вновь смешались, обратились друг на друга, как 160 лет назад. Чтобы зритель смог воспринять открытость текстов пьесы к диалогу между сценой и залом, партером и ложами, а может быть, и помог разглядеть в потаенных пространствах театра все так же наблюдающего за своими героями великого Николая Васильевича Гоголя.

После премьеры «Ревизора» Гоголь уезжает в Европу, начиная для себя открывать другие миры, другие языки, другие мировоззрения. Географическое передвижение тоже проецируется на судьбу «Ревизора» с «Развязкой», предуведомлениями, перечитываниями, переписываниями, перетолковываниями. Потому, наверное, что само слово «ревизор» созвучно идее пересмотра. В английском языке revision — это одновременно и мечтательство, и пересмотр, иной ракурс взгляда (хотя с английским Гоголь не так прекрасно дружил, но все же планировал параллельно с «Ревизором» написать драму из английской истории). Смена ракурса взгляда на предмет — ре-визия как про-видение. В данном случае — и собственной пьесы, и судьбы русского театра вообще. Потому и название известной статьи А. А. Гвоздева о заложенной Мейерхольдом новой постановочной традиции комедии в XX веке — «Ревизия “Ревизора”» [30] — созвучно духу тотальной переоценки вариантов ее трактовки самим Гоголем, в результате которой возникает глобальный принцип инкорпорирования автора текста в символическое пространство театра.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волоконская Т. А. Мотив пристального взгляда в петербургском цикле Н. В. Гоголя // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. № 1. С. 57–61.

2. Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: СГПУ, 2006. — 442 с.
3. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: пространство смысла. Самара: ПГСГА, 2012. — 311 с.
4. Кривонос В. Ш. Мифология и антропология места в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» // Гоголь и славянский мир. Шестнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. статей. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2017. С. 257–263.
5. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective // Comparative Literature. 2017. Vol. 69. №. 4. P. 370–393.
6. Видугирите И. Гоголь и географическое воображение романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 320 с.
7. Купцова О. Н. «Ревизор»: «явление последнее» (о театральной истории «немой сцены») // Третьи Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр: сборник докладов. М.: Книжный Дом «Университет», 2004. С. 182–192.
8. Манн Ю. В. Формула онемения у Гоголя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.
9. Манн Ю. В. «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту: тезисы докладов Научной конференции, 13–14 ноября 1987 г. Таллин: [б. и.], 1987. С. 18–21.
10. Лебедева О. Б. Брюллов, Гоголь, Иванов (Поэтика «немой сцены» — «живой картины» в комедии «Ревизор») // Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII — первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 445–453.
11. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. — 395 с.
12. Зорин А. Н. Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя // Н. В. Гоголь и русская литература: материалы Девятого Международного гоголевского чтения, посвященного двухсотлетию писателя. М.: Книжный Дом «Университет», 2010. С. 306–312.
13. Зайцева И. А. К цензурной и сценической истории первых постановок «Ревизора» Н. В. Гоголя в Москве и Петербурге (по архивным источникам) // Н. В. Гоголь: материалы и исследования. М.: Наследие, 1995. С. 118–135.
14. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя. 1809–1852: в 7 т. Т. 2: 1829–1836. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 672 с.
15. Гоголь Н. В. Петербургская сцена в 1835–36 г. // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. Статьи. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1952. С. 551–565.
16. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 3 ч. Ч. 1. Санкт-Петербург: Тип. Р. Голике, 1877. — 190 с.
17. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 4. М.: Наука, 2003. — 909 с.
18. Глебов С. Воспоминания о Гоголе. (Из воспоминаний В. И. Любича-Романовича) // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 567–573.
19. Каратыгин П. П. Портрет Гоголя, рисованный П. А. Каратыгиным // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 833–834.
20. Воспоминания А. Я. Головачевой // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 288.
21. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 17 т. Т. 11. Переписка 1835–1841 / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. — 488 с.
22. Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 230–316.
23. Анненков П. В. Воспоминания о Гоголе // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 419–502.
24. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Письма. Л.: Наука, 1979. — 711 с.

25. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 17 т. Т. 6: Выбранные места из переписки с друзьями/сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. — 744 с.
26. Зайцев П. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 55–68.
27. Воспоминания А. С. Данилевского о пребывании Гоголя в Петербурге и за границей, в пересказе В. И. Шенрока // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 506–523.
28. Тургенев И. С. Литературные воспоминания. III. Гоголь (Жуковский, Крылов, Лермонтов, Загоскин) // Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 824–832.
29. Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1981. — 167 с.
30. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского, В. Н. Соловьева/изд. подг. Е. А. Кухтой и Н. В. Песочинским, отв. ред. Н. А. Таршис [переиздание 1927 года]. СПб.: Российский институт истории искусства, 2002. С. 20–43.

## REFERENCES

1. Volokonskaya T. A. *Motiv pristal'nogo vzgl'ada v peterburgskom tsikle N. V. Gogolya* [Motive of the Steadfast Gaze in N. V. Gogol's Petersburg Stories]. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*. 2014, vol. 14, no. 1, pp. 57–61.
2. Krivonos V. Sh. *Povesti Gogol'a: prostranstvo smysla* [Gogol's stories: The Space of Meaning]. Samara: SGPU, 2006. 442 p.
3. Krivonos V. Sh. *"Mertvyje dushi" Gogol'a: prostranstvo smysla* ["Dead Souls" by Gogol: The Space of Meaning]. Samara: PGSGA, 2012. 311 p.
4. Krivonos V. Sh. *Mifologija i antropologija mesta v povesti N. V. Gogol'a "Starosvetskiye pomeshchiki"* [Mythology and anthropology of place in N. V. Gogol's story "The Old World Landowners"]. In: *Gogol i slavyanskij mir: sbornik nauchnikh statej* [Gogol and the Slavic world: Coll. scientific articles]. Novosibirsk: Novosibirskij izdatel'skij dom, 2017, pp. 257–263.
5. Brunson M. Gogol Country: Russia and Russian Literature in Perspective. *Comparative Literature*. 2017, vol. 69, no. 4, pp. 370–393.
6. Vidugirytė I. *Gogol i geograficheskoje voobrazhenije romantizma* [Gogol and the Geographical Imagination of Romanticism]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2019. 320 p.
7. Kuptsova O. N. «Revizor»: «yavlenije posledneje» (o teatral'noy istorii "nemoy stseny") ["The Government Inspector": "The last phenomenon" (On the theatrical history of "The Dumbshow")]. In: *N. V. Gogol i teatr: Sbornik nauchnikh statej* [N. V. Gogol and the theatre: Coll. scientific works]. Moscow: Knizhnyj dom "Universitet", 2004, pp. 182–192.
8. Mann J. V. *Formula onemeniya u Gogol'a* [Gogol's formula for numbness]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 1971, vol. 30, no. 1, pp. 28–36.
9. Mann J. V. *"Skul'pturnyj mif" Pushkina i gogolevskaya formula okameneniya* [Pushkin's "sculptural myth" and Gogol's petrification formula]. In: *Pushkinskiye chteniya v Tartu* [Pushkin Readings in Tartu]. Tallinn, 1987, pp. 18–21.
10. Lebedeva O. B. *Bryullov, Gogol, Ivanov (Poetika "nemoy stseny" — "zhivoy kartiny" v komedii "Revizor")* [Bryullov, Gogol, Ivanov (Poetics of "The Dumbshow" — "living picture" in the comedy "The Government Inspector")]. In: *Lebedeva O. B. Poetika russkoj vysokoj komedii XVIII — pervoj treti XIX vekov* [Poetics of Russian High Comedy of the 18th — first third of the 19th centuries]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014, pp. 445–453.
11. Mann Yu. V. *Poetika Gogol'a* [Nikolai Gogol's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 395 p.

12. Zorin A. N. *Minimalizm remarki v "Igrokakh" Gogol'a* [Minimalism of remarks in Gogol's "The Gamblers"]. In: N. V. Gogol i russkaya literatura: Materialy Devyatykh Mezhdunarodnykh gogolevskikh chtenij, posvjashchennykh dvukhsotletiju pisatel'a [N. V. Gogol and Russian literature: Materials of the Ninth International Gogol Readings dedicated to the bicentenary of the writer]. Moscow: Knizhnyy dom "Universitet", 2010, pp. 306–312.
13. Zaitseva I. A. *K tsenzurnoj i stsenicheskoj istorii pervykh postanovok "Revizora" N. V. Gogolya v Moskve i Peterburge (po arkhivnym istochnikam)* [On the censorship and stage history of the first productions of N. V. Gogol's "The Government Inspector" in Moscow and St. Petersburg (according to archival sources)]. In: N. V. Gogol: Materialy i issledovaniya [N. V. Gogol: Materials and Surveys]. Moscow: Naslediye, 1995, pp. 118–135.
14. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya. 1809–1852: v 7 t. T. 2: 1829–1836* [Chronicle of the life and work of N. V. Gogol. 1809–1852: in 7 vols. Vol. 2: 1829–1836]. Moscow: IMLI RAN, 2017. 672 p.
15. Gogol N. V. *Peterburgskaya stsena v 1835–36 g.* [Petersburg stage in 1835–36]. In: Gogol N. V. *Polnoje sobranije sochinenij: v 14 t. T. 8* [Complete works: in 14 vols. Vol. 8.]. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1952, pp. 551–565.
16. Wolf A. I. *Khronika Peterburgskikh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 goda: v 3 t. T. 1* [Chronicle of Petersburg theatres from the end of 1826 to the beginning of 1855: in 3 vols. Vol. 1.]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 1877. 190 p.
17. Gogol N. V. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 23 t. T. 4* [Complete collection of works and letters: in 23 volumes. Vol. 4.]. Moscow: Nauka, 2003. 909 p.
18. Glebov S. *Vospominaniya o Gogole. (Iz vospominanij V. I. Lyubich-Romanovicha)* [Memories of Gogol. (From the memoirs of V. I. Lyubich-Romanovich)]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 1* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 567–573.
19. Karatygin P. P. *Portret Gogolya, risovannyj P. A. Karatyginym* [Portrait of Gogol, drawn by P. A. Karatygin]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 1* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 833–834.
20. *Vospominaniya A. Y. Golovachevoy* [Memoirs of A. J. Golovacheva]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, p. 288.
21. Gogol N. V. *Sobranije sochinenij: v 17 t. T. 11. Perepiska 1835–1841 / sost., podgot. tekstov i komment. I. A. Vinogradova, V. A. Voropaeva* [Collected Works: in 17 volumes. Vol. 11. Correspondence 1835–1841 / compiled, prepared. texts and comments. I. A. Vinogradov, V. A. Voropaev]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii, 2009. 488 p.
22. Annenkov P. V. *N. V. Gogol v Rime letom 1841 goda* [N. V. Gogol in Rome in the summer of 1841] In: *N. V. Gogol v vospominanijakh sovremennikov* [N. V. Gogol in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Gosudarstvennoje izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1952, pp. 230–316.
23. Annenkov P. V. *Vospominaniya o Gogole* [Memories of Gogol]. In: *Vinogradov I. A. Gogol v vospominanijakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 419–502.
24. Pushkin A. S. *Polnoje sobranije sochinenij: v 10 t. T. 10. Pis'ma* [Complete works: in 10 vols. Vol. 10. Letters]. Leningrad: Nauka, 1979. 711 p.
25. Gogol N. V. *Sobranije sochinenij: v 17 t. T. 6: Vybrannyye mesta iz perepiski s druz'yami // sost., podgot. tekstov i komment. I. A. Vinogradova, V. A. Voropaeva* [Collected works: in 17 vols. Vol. 6: Selected Passages from Correspondence with Friends / comp., prepared. texts and comments. I. A. Vinogradov, V. A. Voropaev]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarii, 2009. 744 p.

26. Zaitsev P. "Revizor" u Meyerkholda ["The Government Inspector" at Meyerhold]. In: *Gogol i Meyerkholda* [Gogol and Meyerhold]. Moscow: Nikitinskiye subbotniki, 1927, pp. 55–68.
27. Vospominaniya A. S. Danilevskogo o prebyvanii Gogolya v Peterburge i za granitsej, v pereskaze V. I. Shenroka [Memoirs of A. S. Danilevsky about Gogol's stay in St. Petersburg and abroad, in the retelling of V. I. Shenrok]. In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominaniyakh, dnevnikah, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 1.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 506–523.
28. Turgenev I. S. *Literaturnyye vospominaniya. III. Gogol (Zhukovskiy, Krylov, Lermontov, Zagoskin)* [Literary memories. III. Gogol (Zhukovsky, Krylov, Lermontov, Zagoskin)] In: Vinogradov I. A. *Gogol v vospominaniyakh, dnevnikah, perepiske sovremennikov. Polnyj sistematicheskij svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t. T. 3* [Gogol in memoirs, diaries, correspondence of contemporaries. Complete systematic collection of documentary evidence: in 3 vols. Vol. 3.]. Moscow: IMLI RAN, 2011, pp. 824–832.
29. Krivonos V. Sh. *Problema chitatelya v tvorchestve Gogolya* [The reader's problem in Gogol's work]. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1981. 167 p.
30. Gvozdev A. A. *Reviziya "Revizora"* [Revision of the "The Government Inspector"]. In: "Revizor" v teatre imeni Vs. Meyerkholda: *Sbornik statej A. A. Gvozdeva, E. I. Kaplana, Y. A. Nazarenko, A. L. Slonimskogo, V. N. Solovyeva/izd. podg. E. A. Kuhtoj i N. V. Pesochinskim, otv. red. N. A. Tarshis [pereizdanie 1927 goda]* ["The Government Inspector" in the theatre named after Vs. Meyerhold: Collection of articles by A. A. Gvozdev, E. I. Kaplan, Y. A. Nazarenko, A. L. Slonimsky, V. N. Solovyov. Ed. by E. A. Kukhta and N. V. Pesochinsky, responsible ed. N. A. Tarshis]. [Reprint 1927]. Saint Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstva, 2002, pp. 20–43.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зорин Артем Николаевич — доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского и Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

#### ABOUT THE AUTHOR

Artem N. Zorin — Dr. Sc. in Philology, Professor of the Saratov State University & Saratov State Conservatoire.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

Статья поступила в редакцию: 11.12.2022

Отредактирована: 02.02.2023

Принята к публикации: 09.02.2023

Received: 11.12.2022

Revised: 02.02.2023

Accepted: 09.02.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зорин А. Н. Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 46–66.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66

#### FOR CITATION

Zorin A. N. The metatheatricality of "The Government Inspector" and Gogol's multidimensional view of theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 46–66.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-46-66