

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Филологический факультет

На правах рукописи

Евдокимов Андрей Андреевич

Н. В. ГОГОЛЬ И У. ШЕКСПИР:
ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ В СРАВНИТЕЛЬНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Специальности:

10.01.01 – русская литература

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2011

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Воропаев Владимир Алексеевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Гуминский Виктор Мирославович,
главный научный сотрудник
Института мировой литературы
имени А. М. Горького
кандидат филологических наук, доцент
Саламова Софья Алаудиновна,
Московский государственный
гуманитарный университет
имени М. А. Шолохова

Ведущая организация: Московский государственный
областной университет

Защита диссертации состоится “5” мая 2011 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.26 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991 Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке МГУ.

Автореферат разослан “31” марта 2011 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук, доцент

А. Б. Криницын

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Проблема литературных связей творчества Н. В. Гоголя и драматургии У. Шекспира является одной из старейших в отечественной компаративистике. Начало ей положила известная полемика К. С. Аксакова и В. Г. Белинского о величине таланта, которым обладал автор «Мертвых душ». Тем не менее, эта перспективная проблема не нашла должного освещения ни в первых работах о творчестве Гоголя (П. А. Кулиша, Н. С. Тихонравова, В. И. Шенрока, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и др.), ни в позднейших научных трудах. До последней четверти XX столетия она оставалась на периферии литературоведения, удостаиваясь в лучшем случае упоминания (С. И. Тимофеев, В. В. Гиппиус). Впрочем, в последние годы положение вещей стало меняться. Исследователи Л. В. Жаравина и Н. К. Седов положили начало изучению биографических и литературоведческих аспектов гоголевского шекспиризма (термин П. В. Анненкова)¹. Представляется перспективным тезаурусный подход (Вал. А. Луков, Вл. А. Луков) к изучению связей русской классической литературы и творчества Шекспира (Н. В. Захаров, А. Б. Тарасов), основу теоретического аппарата которого составляют понятия «шекспиризм», «шекспиризация», «концепт» (Ю. С. Степанов), «вечный образ» и др.² Впрочем, сторонники этого подхода скептически относятся к изучению гоголевского шекспиризма.

Исследование биографии Гоголя и сравнительный анализ его произведений и пьес Шекспира позволяет не только расширить представления о роли английского поэта в отечественном литературном процессе, но также увидеть в новом свете сочинения русского автора, творчество которого приходится на период интенсивной рецепции шекспировской драматургии в России. Проблема гоголевского шекспиризма требует научной разработки. К актуальным проблемам относятся: накопление фактического материала, свидетельствующего о

¹ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху // Вестник Европы. Т. 8. Кн. 12. С. 457–489; Т. 9. Кн. 2. СПб., 1874. С. 481–558.

² Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М., 2008.

знакомстве Гоголя с творчеством Шекспира, его анализ и интерпретация, а также типологическое изучение аналогичных художественных явлений в произведениях обоих авторов. К настоящему времени эти проблемы находятся на начальном этапе изучения. Однако их разработка помогла бы восполнить лакуны в истории рецепции шекспировского творчества в русской литературе и культуре³.

Сравнительное изучение творчества Гоголя и Шекспира является малоизученной проблемой. Обобщающих трудов по ней не существует, однако, некоторые ее аспекты освещены в немногочисленных статьях. В этих работах исследовалась биографическая проблема знакомства Гоголя с творчеством Шекспира (Л. В. Жаравина)⁴, а также вопросы сравнительного изучения сочинений писателей (Л. В. Жаравина, Н. К. Седов⁵). Ценные замечания содержатся в исследованиях отечественных и зарубежных гоголеведов (В. В. Гиппиуса, Ю. В. Манна, Е. А. Смирновой, М. Я. Вайскопфа и др.), а также в коллективной монографии «Шекспир и русская культура XIX века» (1965).

В этой связи особое значение приобретает компаративное изучение типологических сходжений (аналогий). Накопление материалов в этой области позволило бы со временем сделать выводы о наличии или отсутствии контактных связей, а следовательно, поставить вопрос о роли шекспиризации в творчестве Гоголя, т. е. об обращении к свободному от правил нормативной поэтики литературному творчеству, которое в XIX веке ассоциировалось с драмами Шекспира. Индивидуально-авторская интерпретация литературных универсалий и архетипов (Е. М. Мелетинский), характерная для крупных писателей Нового времени, очевидно, была свойственна Гоголю и Шекспиру. Несмотря на дис-

³ Примечательно, что два крупнейших исследования шекспиризма в русской литературе XIX века не обнаруживают его следов в наследии Гоголя. См.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748–1962. М., 1964; Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М., 2008.

⁴ Жаравина Л. В. Шекспиризм Гоголя: к постановке проблемы // Литературно-критические опыты и наблюдения: Вопросы русского языка и литературы. Кишинев, 1982. С. 3–12.

⁵ Седов Н. К. «Русский Гамлет»: Образ Подколесина в культурно-исторической и историко-литературной перспективе // Филологические этюды: Сборник научных статей молодых ученых. Саратов, 2000. Вып. 3. С. 25–28.

куссии о правомочности изучения литературных аналогий⁶, типологическое исследование шекспиризма, намеченное в работе Н. К. Седова, является перспективным. Изучение проблемы литературных связей творчества Гоголя с произведениями Шекспира с применением современных методов сравнительного литературоведения представляется актуальным.

Предметом исследования стали комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» и «Игроки» и пьесы У. Шекспира – комедия «Сон в летнюю ночь», историческая драма «Генрих IV» и трагедия «Гамлет». Данные произведения относятся к зрелому творчеству обоих авторов, что позволяет подробно рассмотреть аналогичные темы, образы, мотивы и приемы в их литературном наследии.

Целью работы является компаративное исследование творчества Гоголя в контексте драматургии Шекспира и анализ обнаруженных аналогий.

Задачи диссертации:

1. Анализ существующей научной литературы по теме диссертации.
2. Изучение биографических свидетельств о знакомстве Гоголя с творчеством Шекспира, введение в научный оборот новых документов.
3. Уточнение вопроса о владении Гоголя английским языком и о возможности им чтения Шекспира в подлиннике.
4. Научное подтверждение гипотезы о ключевой роли Пушкина в знакомстве Гоголя с произведениями Шекспира.
5. Раскрытие особенностей обращения Гоголя и Шекспира к литературным универсалиям, относящимся к литературоведческим категориям образа, сюжета, художественного приема.
6. Рассмотрение жанровой специфики комедии Гоголя «Ревизор» в свете поэтики средневекового драматического жанра моралите.
7. Анализ использования Гоголем и Шекспиром приема «пьеса в пьесе» и его художественных особенностей у названных авторов.

⁶ См.: *Шайтанов И.* Зачем сравнивать? Компаративистика и/или поэтика // Вопросы литературы. М., 2009. № 5. С. 5–31.

Научная новизна работы обусловлена применением методов сравнительного литературоведения к материалу, который мало или вообще не подвергался сопоставлению. Системное сравнительное изучение драматических произведений Гоголя и Шекспира на значительном по объему материале проводится впервые.

Методологией исследования стал системный сравнительный анализ драматических произведений Гоголя и Шекспира. В рамках компаративного исследования творчества Гоголя и Шекспира используются биографический, историко-литературный, сравнительный методы, а также приемы лингвистического, теологического и мотивного анализа.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов анализа рассматриваемого материала в лекционных курсах по истории русской литературы, сравнительному литературоведению, теории литературы и истории театра, спецкурсах и спецсеминарах по творчеству Гоголя.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, рассматривается история вопроса, формулируется предмет, цели и задачи работы, определяются основные методологические принципы исследования.

В **первой главе – «Н. В. Гоголь и У. Шекспир: биографический аспект проблемы»** – впервые в отечественном литературоведении собраны и проанализированы все доступные свидетельства о гоголевской рецепции творчества Шекспира (шекспиризме). Рассмотрению подвергаются документы, принадлежащие перу самого писателя (эпистолярное наследие, критические статьи) и его современников, реконструируется эволюция отношений Гоголя к творчеству

английского драматурга. Также в главе освещается вопрос о том, мог ли писатель читать драмы великого англичанина в подлиннике.

В *первом разделе* дается краткая характеристика культа Шекспира, который возникает в эпоху романтизма как культ «природного гения»⁷. Рассматривается вопрос о переводах Шекспира в России, а также проблема литературных и биографических связей Гоголя и его современников, внесших свой вклад в популярность творений английского драматурга (Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский).

Второй раздел главы посвящен классификации и анализу документов, освещающих проблему шекспиризма Гоголя. В России первой половины XIX века творчество английского драматурга пользовалось популярностью. Цитаты и реминисценции из его произведений были частыми в литературе и беллетристике. В критике не утихали споры о его творчестве и его влиянии на отечественную словесность, что отразилось в полемике К. С. Аксакова и В. Г. Белинского о шекспировском духе «Мертвых душ».

В разделе реконструируется эволюция отношений Гоголя к произведениям Шекспира. Среди источников – художественные, литературно-критические и эпистолярные тексты писателя, свидетельства близких друзей (С. Т. Аксакова, А. О. Смирновой-Россет и др.), первых биографов, опиравшихся в своих выводах на рассказы родных и знакомых Гоголя, на состав оставшейся после его смерти библиотеки (П. А. Кулиш) и отечественных и зарубежных литературных критиков (К. С. Аксаков, А. А. Григорьев, П. Мериме, Ш. Сент-Бев).

До середины 1830-х годов, когда писатель начинает выезжать за границу, он критически относится к изучению иностранных языков и допускает насмешки над английским языком и произношением. Однако необходимость общаться с представителями других культур, равно как и знакомство с лучшими образ-

⁷ Жирмунский В. М. Английский предромантизм // *Он же*. Из истории западноевропейских литератур. М., 1981. С. 149–174; Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // *Он же*. История и теория литературы. М., 1986; С. 129–160. Grundmann H. Shakespeare and European Romanticism // *A Companion to European Romanticism*. Oxford, 2005. P. 29–48.

цами европейских литератур, вынуждает его пересмотреть свои взгляды. Гоголь становится более открытым для изучения зарубежной классики и ради ее чтения в оригинале занимается самообразованием, что позволяет ему овладеть основами нескольких европейских языков, в том числе, по-видимому, и английского. После смерти писателя П. А. Кулиш обнаружит в его библиотеке книги на английском языке. Высказывания Гоголя в письмах и критических статьях свидетельствуют о глубоком понимании творчества Шекспира. В духе времени он относится к драматургии великого англичанина как к эталону поэтического творчества, служащему непререкаемым образцом для писателей. В таком контексте имя Шекспира впервые возникает в «Арабесках». В статье «Шлёцер, Миллер и Гердер» (1834), автор, рассуждая о том, как надлежит историку описывать исторических лиц, ставит ему в пример раскрывающиеся в своей полноте характеры Шекспира. Эта линия прослеживается и в зрелом творчестве Гоголя. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он выступает с апологией высокого драматического театра, центральным представителем которого, по его мнению, является Шекспир («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», 1845). Вместе с тем высказываниям Гоголя об английском драматурге свойственно и игровое начало. Образ властителя дум пушкинского поколения подвергается у позднего Гоголя ироническому травестированию: его имя получает чиновник-переписчик в черновиках второго тома «Мертвых душ» (аналогичный художественный прием встречается в «Невском проспекте» по отношению к фамилиям Ф. фон Шиллера и Э. Т. А. Гофмана). Таким образом, гоголевской рецепции Шекспира свойственна амбивалентность, в которой, с одной стороны, сочетается серьезный подход профессионального писателя и вдумчивого читателя, а с другой – карнавальное травестирование образов и литературных репутаций.

В *третьем разделе* изучается вопрос о возможности чтения Гоголем сочинений Шекспира на английском языке. В условиях, когда русские и европейские переводы (прежде всего французские и немецкие) были далеки от подлин-

ника, знакомство с оригинальными текстами могло бы дать новый импульс творчеству Гоголя. Из документальных свидетельств – писем и воспоминаний С. Т. Аксакова – следует, что писатель проявлял глубокий интерес к произведениям английского драматурга и поэта, что могло бы послужить поводом обратиться к его текстам в оригинале. Для исследования вопроса об изучении Гоголем английского языка – необходимого условия для чтения Шекспира в оригинале – изучены письма писателя и свидетельства современников. Биографические свидетельства позволяют говорить о значительной перемене во взглядах писателя на английский язык – от иронической насмешки до уважительного отзыва. Перемена во взглядах, возможно, связана с пробуждением у Гоголя интереса к литературе Британии.

В разделе анализируются следующие документальные свидетельства по изучаемой проблеме: список англоязычных книг из библиотеки Гоголя, отзыв биографа П. А. Кулиша, основанный на ее изучении, и наконец воспоминания О. Н. Смирновой, дочери А. О. Смирновой-Россет, в которых упоминается об изучении писателем английского языка под руководством ее гувернантки ради чтения драм Шекспира⁸. Данный документ впервые вводится в научный оборот. Достоверность текстов О. Н. Смирновой неоднократно ставилась под сомнение. Мнение об их подложности, высказанное первыми исследователями ее работ (В. В. Каллаш, Л. В. Крестова, П. Е. Рейнбот, Н. И. Колосова), сменилось менее категоричным подходом. Сегодня литературоведы признают частичную подлинность свидетельств О. Н. Смирновой (В. В. Кожин, Э. М. Герштейн, В. М. Есипов, Д. П. Ивинский), что обязывает пользующегося ими исследователя проверять ее сведения по другим источникам. В связи с этим в главе верифицировано свидетельство О. Н. Смирновой и установлена личность преподавательницы английского языка. Ей была Мария Яковлевна Овербек (Мэри Овербек, Marie Overbeck), служившая у Смирновых около десяти лет⁹. Она

⁸ *Smirnoff O. Études et souvenirs // La Nouvelle Revue. Т. 37. Paris, 1885. XI. 3e livr. P. 474.*

⁹ *Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 686.*

находилась в приятельских отношениях с Гоголем, который, по имеющимся сведениям, вел с ней переписку¹⁰.

Другая проблема, рассматриваемая в разделе, состоит в том, мог ли писатель понимать произведения Шекспира в оригинале. Попытка изучения языка еще не может свидетельствовать о том, что Гоголь знакомился с текстами драматурга в подлиннике. В силу сложности ранненовоанглийского языка, на котором писал Шекспир, а также его смелых лингвистических экспериментов нужно признать маловероятным то, что Гоголь мог свободно понимать оригинальный текст без систематических занятий с компетентным педагогом. Из биографии Гоголя следует, что его встречи с семьей Смирновых носили спорадический характер, следовательно, столь же нерегулярными должны были быть и занятия с М. Я. Овербек¹¹. Восполнить недостаток общения с носителем языка чтением специальной литературы Гоголь, скорее всего, не мог: комментированные издания Шекспира были редкостью, а специализированные словари и грамматики появились лишь после смерти Гоголя. Скорее всего, он лишь изучил основы английского языка и пытался читать Шекспира в подлиннике. Неизвестно, в какой степени он понимал текст, однако попытка приблизиться к оригиналу говорит о его неподдельном интересе к творчеству Шекспира.

Во второй главе – «Поэтика феномена хвастовства в драмах Н. В. Гоголя и У. Шекспира («Ревизор» и «Генрих IV»)» – проанализирована система образов, мотивов и приемов, связанных с феноменом хвастовства. В центре системы художественных средств, связанных с репрезентацией данного психологического явления в данных произведениях, находятся образы бахвалов – проезжего чиновника Ивана Александровича Хлестакова и обедневшего рыцаря сэра Джона Фальстафа. В связи с этим фокусируется внимание на сопоставительном изучении этих образов в свете поэтики феномена

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. XIII. [М.; Л.], 1952. С. 518.

¹¹ Житомирская С. В. А. О. Смирнова-Россет и ее мемуарное наследие // Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 606–609.

хвастовства, чтобы в итоге сделать вывод о характерных особенностях гоголевского и шекспировского хвастуна. Исследование данной проблемы включает изучение структурных элементов названных образов (имени, портрета, характера) в неразрывной связи с сюжетом пьес Гоголя и Шекспира. Для этого в работе применяется мотивный анализ эпизодов хвастовства, рассмотренных в контексте всего произведения. Внимание уделяется компаративному исследованию тематики хвастовства и анализу его языковой структуры. В главе впервые изучена поэтика комедии «Ревизор» в свете поэтики средневекового драматического жанра моралите в связи с сопоставлением мотива хвастовства в рассматриваемых пьесах.

В *первом разделе* разбираются теоретические вопросы изучения поэтики феномена хвастовства, дается определение основным понятиям, а также отмечаются основные вехи в интерпретации хвастовства. Предпринимается попытка применить методы психологической классификации характеров по отношению к художественным образам (рассматривается учение Аристотеля, Феофраста, а также подходы к этой проблеме современных авторов). Признавая сложность и ограниченность приложения психолого-психиатрических категорий к литературному материалу, в разделе постулируются типологические различия в проявлениях хвастовства у Хлестакова и Фальстафа. Под «поэтикой феномена хвастовства» в исследовании предлагается понимать систему художественных средств, служащих репрезентации психологического феномена хвастовства в литературном произведении. В разделе также рассматривается фольклорно-литературный генезис репрезентации хвастовства, а также намечаются границы текстов, в которых сформировался литературный архетип хвастуна. Его появление в работе связывается с прославлением фольклорного протагониста в раннем эпосе, а позднее в его литературных вариантах Средневековья. Классические образы этого архетипа обнаруживаются в новоаттической и римской комедии, которые затем будут восприняты искусством Возрождения. Именно эти тексты могли служить

источниками вдохновения для Шекспира. Следующая волна обращения к литературной традиции античности связана с классицистическими комедиями, намеренно дистанцировавшимися от ренессансных прецедентов. Под влиянием классицизма, в частности, сформировался художественный стиль Гоголя¹².

Во *втором разделе* анализируется структура художественных образов хвастунов – Хлестакова и Фальстафа, в действиях которых реализуется поэтика феномена хвастовства в «Ревизоре» Гоголя и «Генрихе IV» Шекспира. Исследуются такие элементы данных образов, как имя, портрет, особенности характера и художественной речи, а также функции хвастунов в системе персонажей названных произведений.

Первым этапом в сравнительном исследовании образов Хлестакова и Фальстафа в данном разделе стало изучение их имен как художественных явлений знаковой природы. В рамках семиотического подхода было предложено рассматривать фамилии гоголевского и шекспировского персонажа в трех аспектах – семантическом, синтаксическом и прагматическом.

Для анализа лексических единиц «Хлестаков» и «Фальстаф» были применены современные лингвистические методы. Методология антропонимического анализа (Л. В. Успенский, А. В. Суперанская, Б. О. Унбегаун) использовалась для изучения так называемых «говорящих» фамилий действующих лиц. Было установлено, что фамилия *Хлестаков* является завершением, по-видимому, следующей словообразовательной цепи, состоящей в основном из суффиксальных приращений: *хлест* > *хлестать* > *Хлестаков* (при этом нужно учитывать параллельную форму «хлесткий», от которой Б. О. Унбегаун производит имя гоголевского хвастуна). Возможно также предположить ту же суффиксальную модель словообразования, что и в «Недоросле» Д. И. Фонвизина: *прост(ой)* > *простак* > *Простаков*, т. е. промежуточная форма на *-ак*: **хлестак*¹³. Фамилия Хлестакова по своей форме

¹² Манн Ю. В. Мейерхольдовский «Ревизор» в аспекте театральной традиции // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения. М., 2004. С. 219–229.

¹³ Унбегаун Б. О. Русские фамилии. М., 1989. С. 190.

содержит отсылку к глаголу «хлестать». При рассмотрении парадигмы значений глагола «хлестать» на материале гоголевских текстов (синтаксический аспект исследования) отмечается его полисемия в произведениях Гоголя, где он означает ‘лить’ и ‘бить, наказывать’. Еще одно его значение ‘лгать’ – в чистом виде не представлено в текстах, однако, учитывая богатство и образность гоголевских обозначений для лжи и фиксацию данного значения в словаре В. И. Даля, близком к эпохе «Ревизора», а также адекватность такого прочтения в контексте комедии, можно предположить его существование в языке писателя. Это допущение открывает возможности для сравнительного анализа семантики имен Хлестакова и Фальстафа, в процессе которого вычленяется общая для них сема – ‘ложь’. Имя шекспировского хвастливого рыцаря, в том виде, в каком оно установилось в каноническом тексте пьесы, *Falstaff*, является словосложением и легко разлагается на *false* ‘ложный, лживый’ и *staff*, которое каламбурно перекликалось – как в ранненовоанглийском языке Шекспира, так и в современном – со *stuff* ‘вещество, материал, начинка’. Таким образом, на глубинном уровне смысла фамилии *Хлестаков* и *Фальстаф* оказываются синонимичными.

С прагматической точки зрения следует заметить, что в русской и английской культуре лексические единицы «Хлестаков» и «Фальстаф» подверглись антономазии – переходу собственного существительного в нарицательное – по сей день сохраняют статус нарицательных имен существительных со значением ‘хвостун’. Таким образом, имена двух типологически схожих персонажей, относящихся к различным литературам и культурам, обнаруживают значительные общие семиотические элементы. Это позволяет говорить о перспективности изучения проблемы литературной антропонимики, которая позволяет внести вклад как в развитие лингвистики, так и сравнительного литературоведения.

В разделе также раскрывается специфика сюжетной реализации поэтики феномена хвастовства. Системному анализу подвергаются две центральные

сцены хвастовства в комедии «Ревизор» и исторической хронике «Генрих IV», рассмотренные как в контексте всего произведения, так и с точки зрения породивших их культур. Объектом исследования становятся комплексы мотивов, из которых складывается сюжет произведения и совпадение которых может свидетельствовать о шекспиризации в произведении Гоголя – как напрямую из произведения английского драматурга, так и косвенно, посредством рецепции произведений, созданных в условиях культа Шекспира. Кроме того, скрупулезному анализу подвергается художественная речь Хлестакова и Фальстафа с целью изучения схожих и различных элементов в структуре хвастовства.

Сюжетное обрамление сцены хвастовства у Гоголя и Шекспира обнаруживает ряд схожих особенностей. В обоих случаях имеет место специфический хронотоп встречи на большой дороге¹⁴. Подготовкой к реализации мотива хвастовства становится неудача персонажей, пережитая ими до встречи со своими слушателями, перед которыми им предстоит произнести речь. В произведении Гоголя мотив неудачи связан с пехотным капитаном, в котором узнается типичный для русской литературы начала XIX века образ карточного шулера¹⁵. Функция этого персонажа сводится к подготовке экспозиции, в которой задаются те неблагоприятные условия, в которых Хлестаков оказывается при своем первом появлении в пьесе. Гоголевский персонаж теряет все деньги, проиграв их за карточным столом в поединке с Фортунной. В шекспировской драме Фальстаф также совершает противозаконный поступок перед сценой хвастовства, когда соглашается ограбить паломников, и так же, как Хлестакова, его ожидает неудача. Ситуация в «Генрихе IV» осложнена тем, что ограбление изначально является игрой (и в этом одновременно сходство гоголевского и шекспировского текста), которое должно развлечь принца Хэла и продемонстрировать удаль безземельного

¹⁴ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Эпос и роман*. СПб., 2000. С. 9–193.

¹⁵ Виноградов В. В. *Стиль Пушкина*. М., 1941. С. 608.

рыцаря Фортуны в сопряженном со смертельным риском предприятии¹⁶. В обоих случаях в экспозиции обнаруживается реализация сюжета об обманутом обманщике, который в данном случае ищет утешение в хвастовстве перед слушателями.

Основная художественная функция хвастовства у Гоголя и Шекспира схожа – это раскрытие образа говорящего персонажа, т. е. речевая автохарактеристика. Хвастливая речь – гиперболизированная и патетичная по своей природе – отчетливо выделяет персонажей-бахвалов среди прочих действующих лиц. Следует отметить, что и в «Ревизоре», и в «Генрихе IV» такой персонаж в пьесе лишь один. Уникальность Хлестакова и Фальстафа усилена особенным положением этих образов в структуре драматического произведения – и тот, и другой находятся в центре действия, а следовательно, с ними связана значительная часть мотивов и коллизий. Выделение образа хвастуна создает внутреннюю асимметричность произведения: единственному не страдающему скромностью персонажу противопоставлены другие действующие лица. Этот композиционный прием создает дополнительную интригу: хвастун словно бросает вызов персонажам, которые вынуждены либо принять его слова на веру, либо разоблачить ложь.

Персонажи Гоголя и Шекспира преувеличивают подробности своего рассказа, относящиеся к различным культурным реалиям: Хлестаков хвастается высоким чином, Фальстаф же кичится воинской доблестью и умением, проявленными в схватке с неизвестными. Карьерные успехи в Российской Империи и рыцарские качества в предренессансной Англии с точки зрения культуры относятся к общим концептам 'успех' и 'почитание'. В контексте своей эпохи они являются своеобразными маркерами, отличающими достойного человека и являющимися предметом гордости для обладателей этих качеств. Сопоставление этих подробностей прекрасно иллюстрирует различия в системе ценностей тех культур, которые отразились в пьесах Гоголя и

¹⁶ *Battenhouse R. Falstaff as Parodist and Perhaps Holy Fool // Publications of the Modern Language Association. Vol. 90. New York, 1975. P. 32.*

Шекспира. Хлестаков помещен автором в негероическое время, когда подвиги эпических масштабов вряд ли возможны. Энтропия героизма и патриотизма приводит к тому, что персонажи «Ревизора» стремятся приобрести лишь знаки отличия (чины и ордена), репрезентации, лишены объекта, – по терминологии Ж. Бодрийара, симулякры подвигов, которые они никогда не совершали.

Специфика хвастовства Хлестакова заключается в подсознательном манипулировании чиновниками с использованием идеологических и мифологических представлений о российской столице. Эксплуатация «петербургского мифа» лишь подкрепляет их уверенность в том, что простой «елистратишка» – влиятельный государственный деятель. Шекспировский Фальстаф, который в конкретном случае не обращается к мифологии власти, совершенно осознанно допускает невероятные преувеличения в своем рассказе, чтобы развеселить принца.

Речевая деятельность Хлестакова зависит от стимуляции со стороны слушателей¹⁷. Ряд мотивов в его рассказе «подарен» собеседниками, а затем развит, доведен до гротескной степени гиперболизации мнимым ревизором. Фальстаф, напротив, ведет свою тонкую игру, умело оперируя фактами и воссоздавая картину победы эпических масштабов, о чем свидетельствует, в частности, лексика и фразеология, заимствованная из отчетов о разгроме Непобедимой Армады¹⁸.

Реакция на хвастовство в пьесе Гоголя и Шекспира различна. Хотя в обоих случаях действующие лица провоцируют хвастуна, чиновники в «Ревизоре», готовые принять на веру слова Хлестакова, не ожидают получить столь пугающие сведения о его властных полномочиях. В первой части «Генриха IV», напротив, хвастовство Фальстафа не способно ввести в заблуждение слушателей, поскольку его функция иная – развлечение молодого принца и его прияте-

¹⁷ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 423–425.

¹⁸ Stewart G. R., Jr. “Three and Fifty upon Poor Old Jack” (A note on Henry IV, Part I, II) // *Philological Quarterly*. Vol. XIV. No. 3. 1935. P. 274–275.

лей. Старый рыцарь осознанно выступает в роли шута, хотя он и делает вид, что испытывает досаду из-за того, что инициатива в розыгрыше перешла к принцу. В противоположность «Ревизору» красноречивые реплики Фальстафа здесь встречают насмешки и издевательства, полные иронии и сарказма.

Художественное значение сцен хвастовства у Гоголя и Шекспира также имеет ряд принципиальных различий. Фантастический рассказ Хлестакова, усиливающий атмосферу страха, который охватывает его слушателей-чиновников, – один из основных эпизодов, в которых мнимый ревизор является центральным активным персонажем. Деятельность входящего во вкус хвастуна пока еще не достигла кульминации: он еще не просит займы у чиновников и не обещает помощь обиженным жителями уездного города. В «Генрихе IV», напротив, роль Фальстафа в дальнейшем постепенно сходит на нет по мере охлаждения его отношений с Хэлом.

В работе подробно анализируются знаменитые сцены хвастовства в комедии Гоголя и исторической драме Шекспира. Структура хвастовства у обоих авторов имеет ряд общих черт. Во-первых, она представлена при помощи приема восходящей градации: Хлестаков и Фальстаф последовательно преувеличивают: один – свое положение в «Табели о рангах», другой – свою доблесть и воинское мастерство. Переход от меньшего к большему происходит по принципу замещения: каждая новая ложь отменяет предыдущую, чего, впрочем, не замечает хвастун. Во-вторых, в обоих случаях прием градации основан на изменении числовых параметров. Можно назвать этот прием количественной гиперболой, под которой предлагается понимать такое преувеличение, параметры которого заданы цифрами. Числовая природа хвастовства Хлестакова дана имплицитно: гоголевский персонаж повышает свой чин: от своего реального положения – низшего, четырнадцатого гражданского чина коллежского регистратора до высшего, первого военного чина генерала-фельдмаршала. В-третьих, оба персонажа начинают приумножение своих достоинств, начиная с реального положения вещей, причем и у Гоголя, и у Шекспира это подается как оговорка,

т. е. персонаж словно бы непреднамеренно говорит правду. Таким образом, хвастовство мимикрирует под истину, незаметно для слушателей преобразая реальность. В-четвертых, хвастовство Хлестакова и Фальстафа достигает фантастических масштабов, которые маловероятны или невозможны в действительности. Хлестакову, не особенно старательному на службе и, по-видимому, не имеющему связей, вряд ли когда-нибудь удастся достичь первого гражданского или военного чина. Скорость его продвижения по карьерной лестнице минимальна, что вызывает недовольство отца и в конце концов возвращение Хлестакова домой. Сэр Джон, напротив, приближен к королевскому сыну, что свидетельствует о больших перспективах, чем у Хлестакова, но в своей баснословной лжи он описывает, как бился одновременно с пятьюдесятью двумя или пятьюдесятью тремя нападавшими.

Третий раздел посвящен проблемам жанра гоголевской комедии и шекспировской хроники в связи с поэтикой феномена хвастовства. В шекспироведении существуют исследования, рассматривающие генетические связи «Генриха IV» с поэтикой средневекового моралите¹⁹. По мнению ряда исследователей, драматург во многом ориентировался на поэтику этого жанра, о чем свидетельствуют особенности сюжета и изображения персонажей (D. Bevington, D. S. Kastan, G. Melchiori), прежде всего принца Хэла и Фальстафа. Моралите принято называть аллегорическую дидактическую драму позднего Средневековья²⁰. Основные художественные принципы этого жанра: идея наставления на путь истинный, библейский подтекст сюжетов, обращение к темам греха, покаяния, наказания, смерти, аллегорические образы персонажей, появление на сцене святых и бесов. Моралите возникло в Западной Европе как воплощение игрового содержания античного театра (в частности мима) в реалиях Средневековья²¹. В главе принимается авторское понимание «Ревизора», выраженное в

¹⁹ Dessen A. C. Shakespeare and the Late Moral Plays. Lincoln, 1986.

²⁰ Попова М. К. Английское моралите как явление средневековой культуры // Филологические науки. М., 1992. № 5/6. С. 38–39.

²¹ Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII века). М., 1989. С. 6–8.

пьесе «Развязка Ревизора», и предлагается рассмотреть гоголевскую комедию в свете поэтики моралите.

Прямых доказательств знакомства Гоголя с моралите не обнаружено. Немногочисленные опыты в этом жанре в XVI–XVIII веках проникали в Малороссию и были связаны с западнославянским влиянием, в том числе через Киевскую Духовную академию. Кроме того, известно о бытовании отдельных сюжетов моралите в распространенном в Малороссии вертепном театре, который существовал уже в XVI веке. Его появление связано с традициями духовных школ. Таким образом, на родине Гоголя с культурой моралите были знакомы лучше, чем в центральной части Российской Империи. Как предполагает Ю. Я. Барабаш, писатель мог видеть поздние образцы этого жанра в вертепном театре²². Возможно, первое знакомство или актуализация детских воспоминаний через сочинения В. А. Гоголя-Яновского, отца писателя. Также нельзя исключать того, что Гоголь мог познакомиться с образцами жанра во время путешествий в Европу, например в виде пьес кукольного театра.

Религиозно-этическое осмысление «Ревизора», по-видимому, было связано с решением Гоголя не искать успехов на поприще государственной службы и преподавания, а связать свою жизнь с писательством. Идея пьесы видится автору как призыв зрителей к покаянию за грехи, как это понимается в христианской аскетике. В западноевропейском моралите к тотальной «ревизовке» (“a generall rekenynge”) призывают, например, аллегорические персонажи моралите «Всякий Человек» (“Everyman”, 1495). Моралите, как и гоголевский «Ревизор», призвано пробудить совесть зрителей²³. Это та самая Совесть, которая в христианском святоотеческом наследии, общем для Восточной и Западной Церквей, понимается как голос Бога, звучащий в человеческой душе. Поэтому слова Жандарма о прибытии ревизора «поражают как громом всех», вызывая ассоциации с Богом-Судией Ветхого Завета, являющимся напуганным людям с гро-

²² Барабаш Ю. Я. Гоголь и традиции староукраинского театра (два этюда) // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения. М., 2004. С. 31.

²³ Potter R. A. The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition. London, 1975. P. 32.

мом и молниями. Немая сцена, таким образом, символизирует смерть, неподвижность означает, что возможность для покаяния упущена и «времени уже не будет» (Откр 10:6).

Шекспировский дидактизм во многом отстает от дидактизма классического моралите, поскольку сам жанр исторической драмы, в котором работает английский драматург, в конце XVI века стал средством прославления государства. В «Генрихе IV» акцент смещается с этических и моральных вопросов на вопросы общественно-политические.

Еще одна особенность жанра моралите может быть обнаружена в структуре сюжета «Ревизора». Исследователь средневековой драмы У. Дейвенпорт указывает на типическую трехчастную структуру, с одной стороны отличающую моралите от нерелигиозной драматургии, а с другой – сближающей его с жанрами примера (*exemplum*) и церковной проповедью вообще²⁴. Структура сюжета моралите представляет собой последовательность событий, объединяющих микрокосм (человека) и макрокосм (человечество в исторической перспективе): невинность – грехопадение – искупление грехов (*innocence – fall – redemption*). Эта схема не реализована у Гоголя в чистом виде, однако ее элементы все же присутствуют в структуре сюжета «Ревизора». Дело в том, что моралите не пересказывают библейские сюжеты, но обобщают их, таким образом напоминая их зрителям. Образ гоголевского Хлестакова, например, отсылает к новозаветной притче о блудном сыне (Лк 15:11–32). Посланный служить в Петербург Хлестаков прокутил все деньги отца и, не достигнув никаких успехов, возвращается домой. Хотя «Ревизор» использует лишь часть сюжета, до встречи Хлестакова со своим родителем, притча вполне узнаваема. Кроме того, она вплетена в трехчастную структуру моралите: Хлестаков приезжает в город страстей ветреным простаком, а уезжает взяточником и лицемером, берущим мзду за свое покровительство и притворяющимся влюбленным. Но это лишь первые два элемента структуры – невинность и падение, третьим является не-

²⁴ Davenport W. A. Fifteenth-Century English Drama: The Early Moral Plays and their Literary Relations. Cambridge, 1984. P. 12–14.

мая сцена, которая, по мысли Гоголя, является аллегорией Страшного суда. В «Ревизоре» нет покаяния, есть лишь высший суд и сверхъестественный страх загробной кары, что позволяет провести аналогию с ранними «страшными» повестями Гоголя, отчасти навеянными готическим романом²⁵. В шекспировском «Генрихе IV», напротив, обнаруживается полная, трехчленная структура сюжета моралите, связанная с образом принца Хэла. Молодой королевский сын сначала отделяется от отца и сближается с ложными друзьями (среди них – Фальстаф), а затем возвращается к родителю, чтобы спасти раздираемую гражданской смутой страну.

Элементы сходства обнаруживаются и в системе образов «Ревизора», «Генриха IV» и средневековых моралите. В средневековой драме центральным образом является человек, за душу которого сошлись в битве Бог и сатана. Однако в позднейших моралите сверхъестественные силы замещаются их агентами – персонифицированными аллегориями благодетелей и пороков. В чистом виде подобные аллегорические образы у Гоголя не представлены, однако это не значит, что в пьесе нет абстрактных понятий. Как в моралите есть персонажи без слов, так и в «Ревизоре» есть абстрактный персонаж, не имеющий речей и даже не появляющийся на сцене, – это Смех. Другой незримо присутствующий на сцене персонаж – сатана. Как и в поздних моралите, он не появляется лично²⁶, однако его деятельность видна в пороках чиновников, также определенное влияние этого персонажа видно в образе Хлестакова. Так, например, он не раз поминает нечистого: «черт с тобой», «черт возьми», а в моралите, как правило, сквернословят персонажи, олицетворяющие темные силы²⁷. Аллегорические образы страстей – неотъемлемых действующих лиц моралите, разумеется, не присутствуют в «Ревизоре» в чистом виде. Тем не менее, по мнению исследователей, существует определенное соотношение духовных свойств среди дей-

²⁵ Самородницкая Е. «Британской музы небылицы»: об отношении Гоголя к готическим романам // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 305–310.

²⁶ Pilkinton M. C. The Effect of the Reformation on the Antagonists in English Drama // The Journal of Religion and Theatre. Vol. 6. 2007. No. 1. P. 48.

²⁷ Davenport W. A. Fifteenth-Century English Drama: The Early Moral Plays and their Literary Relations. Cambridge, 1984. P. 11.

ствующих лиц. Некоторые качества присущи лишь определенным персонажам, а их сумма представляет собой широкую шкалу – от наивности почтмейстера до каверзничества и коварства Земляники, от чванливости гордого своим умом Ляпкина-Тяпкина до запуганности Хлопова²⁸. Травестированной персонификацией зла у Шекспира становится Фальстаф, которого в шутку называют «Пороком» и «Сатаной» и который становится своеобразным зеркалом для грехов принца²⁹.

«Генрих IV» Шекспира напрямую связан с драматической традицией Средневековья. Ситуация с «Ревизором» сложнее. Если Гоголь не имел намерения писать моралите, то его произведение, тем не менее, вполне адекватно может быть прочитано в рамках парадигмы этого средневекового драматического жанра. Однако «Ревизор» как произведение иной эпохи и мировоззрения, по ряду критериев отстоит от классических образцов жанра и не может последовательно воспроизвести их. Не помышляя о стилизации Средних веков, к которой будет тяготеть эпоха модерна в России и за ее пределами, Гоголь пишет комедию Нового времени и опирается на современную ему ситуацию: в основе сюжета анекдот, форма пьесы – пятиактная комедия классицизма, а в персонажах с трудом угадываются аллегории. И все же Гоголь настаивал на интерпретации пьесы в русле средневекового моралите, что не было принято ни зрителями, ни читателями. «Ревизор», рассмотренный с точки зрения зрелого Гоголя, ставит русского драматурга в один ряд как с авторами средневековых моралите, так и, как это ни парадоксально, с позднейшими популяризаторами средневекового театра.

Третья глава – Прием «пьеса в пьесе» у Гоголя и Шекспира: проблемы жанра и стиля – посвящена изучению художественного приема «пьесы в пьесе», состоящего в изображении театральной игры на сцене, т. е. создании метатеатрального представления. Таким образом, в состав одно произведения включается другое, которое может иметь иной сюжет, персонажей, стилистиче-

²⁸ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 175.

²⁹ Wilson J. D. The Fortunes of Falstaff. Cambridge, 1979. P. 42.

ские особенности и т. д. По традиции обрамляющий текст принято называть основной, или внешней, пьесой (*outer play*), а обрамляемый – вставной, или внутренней, пьесой (*inner play*). В последнем случае принято говорить о пьесе в пьесе как о субжанре³⁰. В отечественном литературоведении изучение рассматриваемого приема пока не получило глубокого теоретического осмысления. В первую очередь в связи его малой распространенностью в чистом виде, в том числе потому, что русская классическая драма, разумеется, далека от поэтики Ренессанса и барокко, которые дали высокие образцы «пьесы в пьесе» – прежде всего пьесы Шекспира и его современников. Задачей данной главы стало изучение художественных особенностей этого жанра в комедии Гоголя «Игроки» и драматических произведениях Шекспира. В силу того что в творчестве английского драматурга этот художественный прием можно обнаружить во многих произведениях, корпус рассматриваемых текстов ограничен комедией «Сон в летнюю ночь» (1595–1596, акт пятый, сцена первая), исторической драмой в двух частях «Генрих IV» (1596–1600, акт второй, сцена четвертая) и трагедией «Гамлет» (1600, акт третий, сцена вторая).

Таким образом, в исследовании представлено творчество зрелого Шекспира и большинство драматических жанров, к которым он обращался. Анализу предпослано краткое историко-литературное и методологическое введение в поэтику «пьесы в пьесы». Основными в исследовании художественного приема «пьеса в пьесе» являются жанровый, сюжетный, характерологический и стилистический аспекты.

Первый раздел посвящен изучению особенностей жанра «пьесы в пьесе» у Гоголя и Шекспира. Собственно рассмотрению проблемы предпослано краткое теоретическое введение, в котором отмечены основные особенности понимания литературного жанра в современной науке. Исследование жанрового своеобразия «пьесы в пьесе» у Гоголя и Шекспира опирается на работы круп-

³⁰ Fischer G., Greiner B. The Play within the Play: Scholarly Perspectives // The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection . New York, 2007. P. XI.

ных специалистов в области поэтики жанра у Шекспира³¹ (А. А. Аникст, Л. Е. Пинский) и у Гоголя³². Одна из принципиально важных особенностей «Игроков» состоит в максимальной сжатости художественного времени и пространства «маленькой комедии»³³, что приводит к невычленимости «пьесы в пьесе» у Гоголя: представление, которое разыгрывают шулеры, чтобы обмануть мнимого наивного молодого помещика Александра Глова, «погружено» в пьесу и фактически не выделено формальными средствами. Принцип «Весь мир – театр» у Гоголя, испытавшего влияние барокко, особенно в начале своего творческого пути, претерпевает существенное изменение на этапе своей реализации: русский драматург не нуждается в открытом постулировании иллюзорности, театральности сценического действия, когда речь заходит о «пьесе в пьесе». Шекспир, напротив, стремится перенести особенности традиционной для него драмы во вставное произведение. Границы «пьесы в пьесе» четко очерчены при помощи набора рамочных элементов. С точки зрения полноты использования последних можно условно разделить вставные пьесы Шекспира на сильноформализованные и слабоформализованные. К первым относятся образцы из трагедии «Гамлет» и комедии «Сон в летнюю ночь», в которых представлены основные рамочные элементы: объявление названия, звук фанфар, пантомима, выход на сцену пролога и эпилога. Ко вторым принадлежит «пьеса в пьесе» в хронике «Генрих IV», границы которой маркированы минимально: персонажи условно меняют костюмы и декорации, в целом же границы пьесы задаются, с точки зрения художественной речи, воплощением на сцене специфической темы.

В работе отмечены принципиальные отличия в «пьесе в пьесе» в гоголевских и шекспировских произведениях. В поэтике противоречий Шекспира «магистральный сюжет»³⁴ основной пьесы может находить как прямое соответ-

³¹ Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974; *Он же*. Трагедия Шекспира «Гамлет». М., 1986; Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971; *Он же*. Е. Магистральный сюжет. М., 1989; Righter A. Shakespeare and the Idea of the Play. London, 1962.

³² Вишневецкая И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996; Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009.

³³ Дурьлин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору» (Из истории драматургии Гоголя) // Ежегодник Института истории искусств. Театр. М., 1953. С. 171.

³⁴ Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 49–71.

ствие во вставном произведении, так и полную себе противоположность: трагедия о Пираме и Фисбе входит в состав комедии «Сон в летнюю ночь», что позволяет, с одной стороны, оттенить счастливый финал, а с другой – вводит пародию на неумелых исполнителей любительского театра, вносящих в ситуацию фарсовые элементы. В «пьесах в пьесе» у Шекспира существуют различные жанры, которые предлагается подразделять на канонические (кровавая трагедия в «Гамлете», трагедия любви в «Сне в летнюю ночь») и неканонические – пародийная репетиция разговора с отцом в «Генрихе IV». Именно последний сюжет, в силу своей ненормативности, наиболее приближается к сюжету в «Игроках». Гоголевский сюжет отличается большей целостностью, что говорит о преодолении драматургом специфических особенностей барокко и переработке популярного в пушкинскую эпоху шекспиризма.

Во *втором разделе* проводится сравнительное исследование жанровой и сюжетной специфики «пьесы в пьесе» у Гоголя и Шекспира.

Жанр определяет поэтику произведений начиная с литератур древнего мира и заканчивая XIX столетием, когда происходит деканонизация поэтических жанров. С. Н. Бройтман связывает этот процесс с переломом эпох, разделившим традиционалистскую эйдетическую поэтику и новую поэтику художественной модальности, в которой старые жанры подвергаются деканонизации³⁵. Гоголь, как автор XIX столетия, стремится изменить существующую систему жанров для своих художественных задач.

Принадлежащий Ренессансу Шекспир более традиционен. Актуализация античного наследия в эпоху Возрождения – процесс, вытеснивший на периферию литературы средневековые жанры – вызвала радикальные изменения в жанровой системе³⁶. Гоголь и Шекспир обладали различной творческой свободой в следовании правилам того или иного жанра. Принадлежа к различным культурам они, тем не менее, могли находиться в творческом диалоге, поскольку

³⁵ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 359–383.

³⁶ См.: Макуренкова С. А. Система жанров в литературе шекспировской эпохи // Теория литературы. Т. III. М., 2003. С. 182–216.

ку произведения первого из них, Гоголя, создавались в эпоху расцветшего культа английского драматурга.

В поэтике Шекспира включение в состав произведения вставных пьес – частое явление. Это связано с ренессансно-барочной идеей мира-театра, который отражает всю сложность действительности. Для гоголевский эпохи включение в состав драматического произведения исполнения другой пьесы менее свойственно. Среди причин такой непопулярности включения приема «пьесы в пьесе» в отечественные драмы можно отметить следующие: 1) Низкий социальный статус актера был в России первой половины XIX века одним из препятствий для изображения сцены на сцене; 2) Создатели русской литературы и театра XIX века признавали условность своего искусства, однако стремились к достоверному изображению действительности. Прием «пьеса в пьесе» предполагает разрушение иллюзии происходящего: условность внутренней пьесы провоцирует признание условности и внешней. Впрочем, Гоголь – смелый экспериментатор в области драмы – сочетал в своих произведениях элементы различных художественных систем³⁷. Эти два фактора – гармонический синтез разнородных традиций и установка на правдоподобие – определили обращение писателя к приему «пьеса в пьесе». Появление в драматическом произведении этого художественного феномена, возможно, объясняется шекспиризацией в творчестве Гоголя, т. е. обращением к принципам драматургии Шекспира³⁸.

Гоголь и Шекспир различным образом относятся к формализации использованного ими художественного приема: в барочной поэтике великого англичанина он должен быть предельно обнажен, в синтетическом творчестве Гоголя, напротив, это средство маскируется.

В случае заявленного автором жанра перед исследователем стоит проблема анализа этого литературного жеста и сопоставление жанровой природы текста с его декларацией. В отечественном литературоведении сложилась тра-

³⁷ Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // *Он же. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993)*. СПб., 1997. С. 694–711.

³⁸ Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный подход. М., 2008. С. 29–30.

диция структурного анализа жанра, при которой то или иное жанровое определение выносится при выявлении характерных дифференциальных признаков, заданных исторически³⁹. Анализ жанровой природы «пьес в пьесе» Шекспира и Гоголя показывает, что ее определение (если оно есть) не всегда соответствует заявленному автором. Основанием для этого становится литературная игра – пародирование устаревших принципов жанра. В трагедии о Пираме и Фисбе «печальный» сюжет травестируется, что превращает произведение в «весьма трагичное увеселенье», т. е. пародийную, смешную трагедию⁴⁰. Однако более распространен случай, когда жанровое определение соответствует фактическому содержанию пьесы: трагедия «Мышеловка» в «Гамлете» и «экспромт» в исторической драме «Генрихе IV».

Жанровая природа вставной пьесы в шекспировской хронике и в гоголевской комедии «Игроки» близки, поскольку могут быть характеризованы словом «экспромт». Фальстаф и Хэл неожиданно решают разыграть сценку предстоящего объяснения короля со своим сыном, а гоголевские шулера без подготовки берутся ограбить Глова-младшего. Однако Гоголь усложняет прием, давая ему различные интерпретации. Для участвующего в обмане Ихарева (по сути участника массовки) – это действительно экспромт, когда он подыгрывает «коллегам», но для Утешительного, Швохнева и Кугеля – трех основных актеров этой вставной пьесы – это продуманный ход.

Проблема отношения «пьесы в пьесе» к основному тексту произведения также связана с ее жанровой природой: «пьеса в пьесе» может иметь жанр, отличный от ее обрамления. В анализируемых текстах эта возможность реализована лишь отчасти. Смешная трагедия о Пираме и Фисбе в «Сне в летнюю ночь», призванная оттенить благополучную развязку любовных конфликтов, остается трагедией лишь по сюжету, поскольку в ней преобладает комический пафос. Трагикомический экспромт в «Генрихе IV» находит соответствие в

³⁹ Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Т. 2. М., 1964. С. 39–49.

⁴⁰ Zipfel F. "Very Tragical Mirth": The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy // The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection. New York, 2007. P. 203–222.

сложной сюжетной структуре произведения, в котором чередуются лишенные комизма исторические и буффонные сцены. Жанр «пьесы в пьесе» в «Игроках» может быть обозначен как комедия характеров (шулеры создают колоритные образы гусаров), тогда как основная пьеса имеет сложную природу. В ней сочетаются элементы комедии характеров, нравов, положений и интриги, построенной на авантюрном сюжете из жизни карточных игроков⁴¹.

В *третьем разделе* анализируется художественная речь в «пьесе в пьесе» у Гоголя и Шекспира. Уточняется значение понятия художественной речи («стиля» в терминологии русских формалистов) в рамках данной работы. Поскольку данный художественный элемент, как правило, представляет собой произведение на отличный от основного сюжет, который разыгрывают действующие лица, исполняющие роли, то стиль основной и вставной пьесы может иметь ряд специфических черт. К рассмотрению привлекается в основном лексика, фразеология и синтаксис реплик персонажей, также изучаются особенности некоторых речевых жанров, которые присутствуют в их речи действующих лиц. Различия в стиле «пьес в пьесе» у Гоголя и Шекспира объясняются существованием значительных культурных различий между театром России первой половины XIX века и английского Ренессанса, спецификой поэтики Гоголя и Шекспира, принадлежностью вставных пьес к различным жанрам, различными сюжетами и авторской позицией, а также различными речевыми жанрами, к которым прибегают персонажи в своих речах⁴².

В «пьесах в пьесе» Гоголя и Шекспира мы видим попытку передать особенности типичного общения между персонажами, в образах которых выступают в свою очередь персонажи-«актеры». Степень достоверности передачи у Гоголя и Шекспира различна: русский драматург менее скован поэтическими условностями сценической речи, характерными для английского ренессансного театра, а Шекспир, писавший для самой широкой публики, чувствовал себя свободнее в выборе слов, благодаря чему его творчество значительно обогатило

⁴¹ Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 53.

⁴² Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // *Он же*. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 428.

литературный язык.

В комедии «Игроки» Гоголь вводит читателей и зрителей в мир шулеров – людей, выбравший путь обмана и мошенничества за карточным столом. Однако в одноактной пьесе писатель значительно усложнил их образы, возвысив игроков в карты до уровня профессиональных актеров, которые благодаря своим способностям оставляют ни с чем опытного шулера Ихарева. Игроки Гоголя перевоплощаются в удалых гусаров, поэтому их лексика приобретает ряд слов, характерных для военных.

Наибольшее стилистическое сходство между собой обнаруживают «пьеса в пьесе» в комедии «Игроки» и в исторической драме «Генрих IV». Трагедия «Мышеловка» и «Комедия о Пираме и Фисбе» относятся к традиционным образцам исторически сложившихся жанров, в которых достаточно жестко регламентирована художественная речь. В отличие от них «пьеса в пьесе», в которой участвуют Хэл и Фальстаф, является экспромтом, в большей степени ориентированном на живую речь. Во-первых, это вольность обращения, подтверждающая равенство участников диалога вне зависимости от возраста и социального статуса (общение на «ты», употребление фамильярных и грубых слов в отношении друг друга и общих знакомых, использование в разговоре бранных слов, которые призваны придать мужественность того, кто их произносит, разговор на личные темы, что предполагает большую откровенность и свободу выбора слов).

В **заключении** подводятся итог сравнительному исследованию отдельных аспектов драматургии Гоголя и Шекспира. Делается вывод о продуктивности исследования шекспиризма Гоголя, равно как двух разнонаправленных тенденций в его творчестве: шекспиризации, проявляющейся в освобождении драматургии от устаревших эстетических норм, и отталкивания от Шекспира, что находит выражение в кардинальной переработке ситуаций и мотивов, связанных в сознании современников Гоголя с драмами английского писателя.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:

1. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» и поэтика моралите // **Филологические науки.** – М., 2011. – № 1. – С. 14–23.
2. Литературная антропонимика: Хлестаков и Фальстаф // **Русская речь.** – М., 2011. – № 2. – С. 89–93.
3. «Как это все было чертовски разыграно!»: Интертекстуальный анализ комедии Н. В. Гоголя «Игроки» // От «Игроков» до «Dostoevsky-trip»: Интертекстуальность в русской драматургии XIX–XX веков \ Отв. ред. В. Б. Катаев, Э. Вахтел. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. – С. 7–28.
4. «...Вещь может быть славная»: Вопросы творческой истории драмы Н. В. Гоголя об украинском казачестве // **Нові гоголезнавчі студії = Новые гоголеведческие студии.** – Вип. 5 (16). – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. – С. 216–235.
5. Хвастун у Н. В. Гоголя и У. Шекспира (Хлестаков и Фальстаф) // **Материалы докладов XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов».** – Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 445–446.
6. Читал ли Гоголь Шекспира в подлиннике? // **Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии.** – Вип. 1 (18). – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2009. – С. 277–285.