

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## ДРАМАТУРГИЯ Н.В. ГОГОЛЯ И ТРАДИЦИИ КЛАССИЦИЗМА

Р.М. Гафаров

Мурманский государственный гуманитарный университет  
*ул. Кап. Егорова, 15, Мурманск, Россия, 183038*

В статьях 1830-х гг., посвященных проблемам драматического искусства, Н.В. Гоголь говорил о существующем в театральной жизни кризисе. Писатель связывал такое положение с распространением романтизма. Крайности нового литературного направления можно было, по его мнению, преодолеть только при опоре на достижения классицистического театра. Соединение интенций романтизма с достижениями драматургии классицизма в области поэтики помогло бы театру отразить подлинную жизнь в ее национальных формах. В 1940-е гг. Гоголь, объясняя свое драматическое творчество, опирается на метафорическое восприятие драматического действия, которое лежало в основе классицистической поэтики театра.

**Ключевые слова:** романтический театр, классицистическая драматургия, высокая комедия, рационализм, одноплановость характеров, сверхсубъект, парадигма, синтагма, метафора.

Вскоре после первой постановки комедии Н.В. Гоголь напишет статью «Петербургская сцена в 1835—36 гг.», важной особенностью которой станет утверждение авторитета создателя «высоких комедий» Ж.-Б. Мольера. Чуть позже статья будет переработана и издана в «Современнике» в 1837 г. под названием «Петербургские записки 1836 года». Тогда же, словно в подражание французскому комедиографу, в художественной форме выразившему свои художественные принципы («Критика „Школы жён“»), Гоголь начинает работу над пьесой «Театральный разъезд», которая увидит свет в 1842 г. В том же духе писатель будет объясняться со зрителем и читателем в 1846 г. в «Развязке „Ревизора“».

Первые комментарии от «Петербургской сцены» до «Театрального разъезда» представляют собой обоснование реалистической комедии. В «Петербургской сцене в 1835—36 гг.» предметом размышлений писателя в первую очередь является судьба национальной драматургии. Поиски ответа на вопрос о том, какой должна стать современная русская драма, определяют оценку Гоголем прошлого и нынешнего состояния русского театра. Оценивая романтический театр и театр эпохи классицизма, писатель утверждает основы нового, реалистического, театра. В современной театральной жизни писатель видит засилье мелодрамы и водевиля, не отвечающих духу национальной жизни. Причиной бедственного положения русской сцены, по мысли автора, является романтизм («Их называют извращения-

ми романтизма» [1; 7. С. 472]). В то же время Гоголь осознает положительную роль романтизма как «противуположности» классицизму: это шаг вперед в сближении с действительностью («Это было больше ничего, как стремление подвигнуться ближе к нашему обществу, от которого мы были отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних» [1; 7. С. 473]).

Классицизм необходимо было преодолеть, так как он представлял «странную несообразность». Даже гениальный Мольер в своих комедиях грешит длиннотами, поэтому его пьесы «со сцены» скучны. Этот недостаток произведений французского комедиографа порожден классицистическими эстетическими установками, которые противоречат живому содержанию комедий: «Его план обдуман, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежат к его веку» [1; 7. С. 473].

Но для романтизма характерны крайности: «Они (романтики — *Г.Р.*) видят несвойственные нравам и обычаям правила и ломаются напролом через все. Они не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда, и, желая исправить несправедливость, они в обратном количестве наносят столько же зла» [1; 7. С. 473]. Внимание романтиков к современной жизни свелось к выявлению не закономерностей жизни, но к фокусировке взгляда на исключениях, что отразилось на структуре романтических пьес: «Стремление к странному произвело до такой степени несообразность и сверхъестественность театральных сюжетов, произвело до такой степени неправильное отступление в драме, какого не произвели прежние классические писатели педантической аккуратностью и отчетливостью» [1; 7. С. 474].

Сопоставляя отношения содержания пьес к реальности, с одной стороны, а с другой — порожденное этими отношениями художественное качество драматических произведений, писатель все же отдает предпочтение театру классицизму: крайности романтиков в ломке старых, закостенелых правил породили «нынешнюю бродящую незаконную драму». Исправить ошибки романтиков, по мысли Гоголя, можно, опираясь на достижения классицизма.

О классицизме как о спасительной альтернативе романтизму заявил в 1830 г. Н.И. Надеждин в диссертации «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической»: «Гораздо охотнее мы согласимся перелистывать „Хорева“ или „Димитрия Самозванца“, даже „Рослава“ Княжнина — по крайней мере, от бессонницы, чем губить время, труды на скитания по цыганским таборам или разбойничьим вертепам. Там, если нечем полюбоваться, то нечем и оскорбить чувства изящного. Но в нелепых бреднях, злоупотребляющих именем романтизма, нет и этого утешения» [10. С. 251]. Несколько ранее в той же работе критик высоко оценил наследие Ломоносова, который заложил традицию «патриотического энтузиазма» в русской литературе. Формулируя основные положения своей диссертации, Надеждин лекарством от «романтической заразы» назовет «изучение классической поэзии» [10. С. 253]. Так что и для Гоголя, и для Надеждина классицизм является хоть и отжившим, но необходимым при существующем положении дел в литературе, явлением.

Не принимая эстетических установок классицизма и романтизма, Гоголь в деле создания качественно нового театра считает одной из главных задач синтез

нового и традиционного в художественном произведении: «...истинный творец спокойно и обдуманно творит новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое» [1; 7. С. 473]. Только на этом пути синтеза неосуществившихся, но положительных интенций романтизма к воспроизведению реальной жизни и отработанной в классицизме драматургической техники («...комедия — верный список общества, движущегося пред нами, комедия строго обдуманная, производящая глубиной своей иронии смех», который «рождается из спокойно-наслаждения и производится только высоким умом» [1; 7. С. 484]) видит Гоголь возможность создания подлинно национального театра: «Ради Бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» [1; 7. С. 489].

Сказанное автором сразу после выхода в свет комедии заставляет подозревать преднамеренность в сохранении традиционных черт в новаторской комедии, о которых уже неоднократно упоминалось в литературоведении. В частности, принцип композиционной симметрии, деливший классицистическую драму на пять частей, напомнит о себе в одной оговорке в «Развязке „Ревизора“». Один из недоброжелателей на реплику Первого комического актера о том, что в пьесе нет конца, с удивлением заметит: «Да какой же еще конец? Пять действий; в шести комедия и не бывает. Разве новая побранка в придачу?» [1; 4. С. 461]. Реплика изумленного зрителя не вызывает возражений, что свидетельствует о глубоко укоренившейся со времен классицизма традиции построения пьес.

По сравнению с 1930-ми гг., когда Гоголь говорил о потребности в узнаваемых национальных характерах, в 1940-е гг. меняется представление писателя о достоинствах истинно комического произведения, о действенности смеха. «Я решился собрать все дурное, какое только знал, и за одним разом над ним посмеяться, — вот происхождение „Ревизора“!» — признается Гоголь в «Авторской исповеди» [1; 6. С. 238]. Та же мысль прозвучит в письме В.А. Жуковскому: «Искусство есть примирение с жизнью». В «Развязке „Ревизора“» драматическое действие трактуется как направленное не на проявленного во внешнем мире социально актуального человека, а на внутреннего человека с онтологически неизбежным противоречием идеального и действительного, порочного и благородного.

Новое толкование комедии обусловлено иным качеством понимания традиций жанра. В данном контексте стоит вспомнить мысль А.Ф. Лосева о прямой зависимости эстетики классицизма от философии Декарта [7. С. 141]. На эту же связь указывали и многие литературоведы [13. С. 56].

Философия рационализма во многих отношениях была продолжением давней традиции, уходящей в Античность. Но в эпоху становления абсолютизма в ряде европейских государств старое учение оказалось чрезвычайно востребованным и, утрачивая умозрительный характер, превратилось в идеологему. Декарт же в противовес барочным представлениям о мире предлагает умопостигаемую реальность, процесс интеллектуального овладения которой начинается с вычленения наипростейших первоэлементов (в трактате «Правила для руководства ума» он скажет о «самоочевидных принципах» [3; I. С. 97]), простота которых наглядна и интуитивно принимается в качестве аксиоматического свойства: «Ведь все истины взаимосвязаны, следуют одна за другой, и весь секрет заключается только в том,

чтобы начать с первичных и простейших, а уж потом шаг за шагом переходить к самым отдаленным и наиболее сложным» [3; I. С. 177]. Восхождение в освоении мира от первоэлементов к более сложным явлениям, названное французским мыслителем энумерацией, — необходимый путь, так как «слабость памяти нужно возместить неким последовательным движением мысли» [3; I. С. 97].

В сфере искусства, по природе своей антропоцентричной, в эпоху классицизма эта установка на выявление элементарных свойств человеческого характера порождает одноплановость и однолинейность литературных героев. Идея Декарта начинать познание *ab ovo* накладывается на античное представление о характере [9. С. 11]. В любом случае выводимый на сцену характер являлся зримым воплощением выявленной «математической единицы» в многомерном мире человеческой души. Сложная суть человеческой души воплощалась в наглядном столкновении разнообразных характерологических схем, выводимых на сцену. Статика характеров компенсировалась динамикой и остротой конфликта. Воплощенная же в образе отдельная черта характера, приобретшая свойство доминанты, фиксируется в имени, которое помогает рационально настроенному зрителю точно «диагностировать» изображенное в персонаже качество человеческой души. Такова смысловая нагрузка приема говорящего имени в комедиях классицизма.

Классицистическая драматургия представляла собой грандиозную метафору жизни человеческой души, мистическое действие абстрагирующей мысли, в развитие которой был вовлечен зритель. Он вовлекался в круг удостоенных наблюдать «последовательное движение мысли» в столкновении схематически обозначенных характеров, каждый из которых напоминал застывшую театральную маску. Движение эмоций возможно было только в динамичной комбинации масок. Зрителю открывалось едва ли не сакральное сопричастие разнообразных страстей в существовании единого сверхсубъекта, представленного на сцене во множестве лиц-знаков.

Сама организация художественного пространства в литературе классицизма предполагает жесткую заданность синтагмальной линии: когда на сцену выводится ряд фиксированных характеров, соответствующих определенной сюжетной линии. В данном случае мы имеем дело с эстетической установкой, абсолютно чуждой и предшествующей, и последующей литературе, ибо художественное переживание зритель или читатель испытывает не от встречи с ожидаемым или, напротив, неожиданным (что обрело в новейшей литературе провокативный, скандальный характер [4. С. 32]). Синтагмальная жесткость компенсируется богатством соотношений парадигмальных рядов (при эксплуатации универсального трагедийного конфликта с заданной сюжетной схемой у разных авторов в разных произведениях может быть представлена разная комбинация образов, в частности). Эстетическое удовольствие порождается «интонированием» конфликта, так как синтагмально-парадигмальные связи, где жесткость синтагмальных отношений в сочетании с разнообразием парадигмальных вариантов обуславливают «смысловую люфт», обретают в драматургии классицизма характер стремительного скольжения смыслов. Правда, жесткость связей в жанре трагедии более очевидна, классическая комедия в этом плане свободнее, но жанровое мышление эпохи сказывается и здесь на разных уровнях (организация комедийного пространства, конфликта, система героев, приемы, ситуации и проч.).

В то же время бесконечная возможность вариаций одной, казалось бы, но универсальной/онтологической проблемы дает возможность зрителю буквально, едва ли не телесно осязаемо прикоснуться к сакральному содержанию окружающего нас мира. Если рассматривать эстетику классицизма в этой плоскости, то она совершенно очевидно является продолжением многовековых практик обнажения трансцендентной природы искусства. Способность художника в произведении осветить сверхприродную сущность мира и придать сокровенный характер действиям людей подчеркивается в литературе классицизма особым, поэтическим, языком, резко отделенным от языка обыденной жизни. Как отмечал Ю.Ц. Скалигер, учение которого будет развито теоретиками классицизма: «Поэзия... украшая то, что существует, и придавая облик и красоту тому, чего нет, представляется не рассказчиком о событиях, подобным актеру, а их создателем, подобно богу, и поэтому кажется, что имя общее у [поэзии] с богом, дано ей не по людскому соизволению, а по промыслу природы, и это имя греческие мудрецы прекрасно образовали от слова *poiein*» [6. С. 52]. Поэт и теоретик немецкого классицизма М. Опиц более прямолинейно выразит мысль о сверхъестественном содержании искусства: «Поэзия вначале представляла собой не что иное, как скрытую теологию и наставление в божественном» [6. С. 445].

Для Гоголя — втора «Развязки» важен в первую очередь символический план содержания пьесы. Он настойчиво утверждает несамостоятельную роль выведенных на сцену героев: они лишь знаки некоторых качеств сверхсубъекта. При этом грандиозная метафора, предложенная автором, имеет в глазах писателя тот же сакральный смысл, что и искусство в представлениях классицистов: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг разом взглянуть во все глаза на самих себя» [1; 4. С. 463].

Единая авторская мысль в драматическом произведении неизбежно придает персонажам метафорический характер, по убеждению Гоголя — составителя «Учебной книги словесности»: «Значительность поэзии повествовательной или драматической увеличивается по мере того, когда поэт стремится доказать какую-нибудь мысль и, чтобы развить эту мысль, призывает в действие живые лица, из которых каждое своей правдивостью и верным сколком с природы увлекает внимание читателя и, разыгрывая роль свою, ему данную автором, служит к доказательству его мысли» [1; 6. С. 310—311]. Категорическое требование правдивости характера в сочетании с навязанной автором герою роли и последовательностью развития мысли в художественном произведении напоминают о рациональной сути эстетики классицизма, выросшей в контексте утверждения рационализирующей функции бога в западноевропейской философии.

Неизбежно возникает вопрос, до какой степени жизнеподобными и правдивыми должны быть характеры, чтобы максимально полно выразить художественную идею? Возникает подозрение, что гоголевский «сколок с природы» не противоречит одноплановости классицистических героев. Действительно, драматург настоятельно рекомендовал актерам: «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица должен стараться

поймать *общечеловеческое* выражение лица; должен рассмотреть, зачем призвана эта роль; должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, гвоздь, сидящий в голове» [1; 4. С. 447]. Чуть ниже в том же «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“», Гоголь, рассуждая о способности актеров в игре передать тонкости характера, все же напоминает: «Они — платье и тело роли, а не душа ее. Итак, прежде следует схватить именно эту душу роли, а не платье ее» [1; 4. С. 448]. Таким образом, по рекомендации писателя необходимо в первую очередь в характере героя увидеть доминирующую черту, которая оправдывает присутствие этого персонажа в изображаемом действии («зачем призвана эта роль»), а следовательно, в развитии авторской идеи.

Стремление Гоголя сфокусировать внимание на одной довлеющей черте характера давно отмечено в литературоведении, однако оно объяснялось в свете принципиального несовпадения с характерологией классицизма [2. С. 104]. Однако трудно объяснить в таком свете сознательную установку на то, что персонаж играет в пьесе роль аргумента, необходимого элемента в движении авторской мысли, которая вбирает в себя все возможные уровни художественной семантики. Гоголевские объяснения выглядят как осязаемый результат воздействия эстетики эпохи классицизма.

В письме С.Т. Аксакову 1836 г. писатель размышляет о трудностях немой сцены. Для него имеет значение умение актера в статике передать разнообразие чувств: «Таланта не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега; напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны» [1; 4. С. 287—288]. Именно на конфликте жестких правил, ограничивающих автора, и творческого порыва строится вся эстетика классицизма со своей специфической установкой порождения эстетического переживания на еле уловимом колебании смыслов в развитии единой мысли.

Но эти проявляющиеся в «Развязке „Ревизора“» свойства драматургии классицизма помогают Гоголю сфокусировать внимание на главном для него положении — действительности комедийного смеха. На протяжении всего времени после выхода в свет «Ревизора» писатель пытался объяснить, что смех — необходимое лекарство, но его назначение не искоренение социальных пороков. Социальные проблемы порождаются человеком. К живому конкретному человеку, воплощающему собой современность и несущему конкретную личную ответственность за то, в историю какого качества обращается «издерживаемая» людьми жизнь, обращен гоголевский смех, который он противопоставляет «смеху «легкому» и «пошлomu», а также смеху «злобному» [2. С. 116]. «Несправедливы те, которые говорят, что смех не действует на тех, противу которых устремлен», — выражает Гоголь в «Театральном разезде» свое понимание смеха не как средства обличения общественных пороков, но как возможности благотворного воздействия человека-колюбивого автора на плута («Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа» [1; 4. С. 442]).

Таким образом, можно увидеть развитие авторской идеи в толковании содержания комедии «Ревизор» в том свете, как предлагает П. Паламарчук: «Те —

немногочисленные, впрочем — исследователи, которые обращались внимательно к развитию главной идеи „Ревизора“ в его „Развязке“, также приходили к выводу о ее постепенном и естественном обобщении, символизации» [11. С. 27]. Но эта естественность символизации, отмеченная литературоведом, возможна только в том случае, когда она изначально заложена в основу комедийного произведения и постепенно проступает по мере того, как автор испытывает надобность все более и более подробно разяснять суть своего произведения. В любом случае, Н.В. Гоголь, комментируя свою комедию, демонстрирует либо явно, либо опосредованно связи с традициями классицистической драматургии.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. — М.: Русская книга, 1994.
- [2] *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. — М.; Л.: Наука, 1966.
- [3] *Декарт Р.* Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1989.
- [4] *Иванова Н.* Ускользящая современность. Русская литература XX—XXI веков: от «внекомплектной» и постсоветской, а теперь всемирной // *Вопр. лит.* — 2007. — № 3. — С. 30—53.
- [5] *Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой.* — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
- [6] *Лосев А.Ф.* Классицизм // *Лит. учеба.* — 1990. — № 4. — С. 139—150.
- [7] *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993.
- [8] *Москвичева Г.В.* Русский классицизм. — М.: Просвещение, 1986.
- [9] *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. — М.: Худож. лит., 1972.
- [10] *Паламарчук П.Г.* «Ключ» к Гоголю. — СПб.: Астрель-СПб, 2009.
- [11] *Плотин.* Избранные трактаты: В 2 т. — М.: РМ, 1994.
- [12] *Лумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000.

## N.V. GOGOL'S DRAMATIC ART AND TRADITIONS OF CLASSICISM

R.M. Gafarov

Murmansk state humanities university  
*ul. Kap. Egorova, 15, Murmansk, 183038*

The articles of the 1830s, on the problems of drama, NV Gogol spoke about the current crisis in the theatrical life. Author attributes this to the spread of Romanticism. Extremes of a new literary direction of might, in his view, be overcome only by relying on the achievements klassitsi-acoustic theater. Connection with romantic intentions achievements sitsizma drama classes in poetry would help reflect the true theater of life in its national forms. In the 40 years, Gogol, explaining his dramatic works, is based on a metaphorical perception of dramatic action, which was the basis of the classic poetics of theater.

**Key words:** romantic theater, classic drama, high comedy, rationalism, monotonous characters sverhsubekt, paradigm, syntagm, metaphor.