Н.И. Ищук-Фадеева

«Ревизор» Гоголя - между прошлым и будущим

«Нет в мировой литературе пьесы более ясной, нежели «Ревизор», и нет в мировой литературе пьесы менее ясной, чем «Ревизор».[1] Спустя почти четверть века свою работу я готова начать с этого же положения И. Вишневской. Прояснить замысел необычной комедии попытался, прежде всего, сам создатель. В «Развязке “Ревизора”» Гоголь дал символическую трактовку своему детищу, рассматривая комедию как религиозно-моральную мистерию на тему о ложных страстях человеческих. Не менее дорогой была для Гоголя мысль о «честном» персонаже «Ревизора» - смехе, который обладает силой и властью уничтожить, или хотя бы нейтрализовать, все дурное, что есть на земле. Мысль важная для писателя, о чем свидетельствует и письмо к В.А. Жуковскому от 29 декабря 1847 года, и «Авторская исповедь», где эти же рассуждения о победе зла смехом вновь возникают.

Итак, множественность и противоречивость интерпретаций «Ревизора» заложил сам Гоголь. Как реформатор театра он, в отличие от новатора Пушкина, считал возможным и даже необходимым выступить с изложением своей концепции комедии. Драматургически точно столкнув носителей разных, подчас противоположных взглядов на постановку «Ревизора», Гоголь получил возможность акцентировать очевидные отличия от традиционного комедийного сюжета.

Интересно, что «Театральный разъезд после представления новой комедии» в своем сценическом решении воспроизводит последнее действие комедии Грибоедова «Горе от ума», которое и построено как разъезд гостей: Чацкий, уйдя в швейцарскую, получает возможность услышать мнения о себе, испытать и пережить «горе от ума», убедившись, что «мудрая» предпочитает умному молчаливого. Несомненно, что новации Грибоедова - и в двойном и двойственном развертывании действия, и в столь неожиданном и эстетически необыкновенно сильном открытом финале – были важны для Гоголя-комедиографа.

Чацкий, который «славно пишет, переводит», как бы перевоплощается в гоголевского Автора: создав портреты «судей», против которых с такой страстной яростью выступал грибоедовский герой, гоголевский теперь ждет суда над своим

творением, что, по сути, становится скрытой формой диалога. Его реплика – вся комедия, теперь Автор ждет ответа на свое «высказывание» (М. Бахтин). «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется…» - весь «Театральный разъезд после представления новой комедии» строится на эффекте тайного диалога, на желании услышать, как «отзовется» слово Автора.

Прием воссоздания «чужого слова» предполагает и выделение доминантных позиций в хоре голосов. Эти позиции прогнозируемы, т.к. обусловлены, прежде всего, обсуждением того, что не соответствует традиционной жанровой модели комедии. Все высказывания в «Театральном разъезде» можно в основном сгруппировать по нескольким параметрам.

1. Отсутствие реакции: либо эстетически невосприимчивый зритель, либо зритель, у которого «есть ум, но сейчас по выходе журнала; а запоздала выходом книжка – и в голове ничего» (V, 142). Иначе говоря, комедию почти как «закуску» воспринимали те, аналог которых только что на сцене был выведен под именем Хлестакова, что любопытно само по себе: зрители, чьи двойники были в городе N., не узнали себя и не поняли трагизма этой комедии.

2. «Пьеса просто недостойна даже быть названа комедиею», ибо, во-первых, по выражению Литератора, «сюжет невероятнейший» (V,140), а во-вторых, «нет ни одного лица истинного, все карикатуры», «в натуре нет этого» (Еще литератор - V, 141). Таким образом, это не искусство, во всяком случае, не искусство миметическое.

3. Комедия не построена: нет «ни завязки, ни действия, ни соображения начала и конца», нарушена жанровая чистота («…не слишком ли много здесь печального…» - спрашивает Господин А. - V, 145). Мысль об отсутствии развязки корреспондирует с рассуждениями о сомнительности искусственной развязки: «Странно, что наши комики никак не могут обойтись без правительства <…> Оно непременно явится, точно неизбежный рок в трагедиях у древних», - замечает Четвертый (V, 144).

Итак, «Ревизор» не устроил зрителей, прежде всего, новаторством, т.е. нарушением механизма жанрового ожидания. Характерно, что это восприятие «Ревизора» как не-искусства одними зрителями у других вызывает ассоциации с законами древнегреческого театра, и - что характерно - с трагедией («…дай бог, чтобы

правительство всегда и везде слышало призванье свое быть представителем провиденья на земле и чтобы мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступленья», - восклицает Второй. - V, 144).

Эстетический оппозиции противостоят, прежде всего, Второй и Очень скромно одетый человек. Именно Второму принадлежит честь сформулировать основные положения гоголевской теории новой комедии: завязка должна быть общей, связывающей воедино не двух-трех персонажей, а всех, ибо в подлинной пьесе «всякий герой», а «правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства. А завязать может все: самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона…» (V, 143). Полигеройность, которая приходит на смену моногеройной драме, отличает чеховскую драматургию и считается театральным открытием новой драмы – именно эстетическое равноправие героев новой драмы дало возможность создать «ансамбль». Но именно «неправильности» «Ревизора» во многом определяют и своеобразие сюжета, и радикальное преобразование конфликта и в новой драме, и – позднее – в театре абсурда. О господстве мысли над «историей» в драме говорили и чеховские герои – Треплев, Дорн. «Самый ужас» как завязка и последующее развертывание сюжета как изменение состояния души воплощены, например, в «Смерти Тентажиля» или «Слепых» Метерлинка, а «страх ожидания» - в его же пьесе «Там, внутри». Иначе говоря, теория комедии Гоголя – это предвосхищение эстетики новой драмы, и трудная сценическая судьба «Ревизора» была обусловлена тем, что пьеса во многом опередила свое время; это тем более поразительно, что и новая драма была воспринята сначала как «шах и мат театру» (Кугель).

Однако Второй связывает новации «Ревизора» не с будущим, еще неизвестным, а с хорошо забытым прошлым: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку» (V, 143).

Диалоги о постановке «Ревизора» выстроены как пьеса в стиле самого «Ревизора». Здесь явно кольцевая композиция: Автор начинает последний акт «Ревизора», и он же его заканчивает, дополняя то, что не было замечено зрителями.

Главный, хотя и неперсонифицированный персонаж комедии, восходящий еще к фаллической процессии, - это смех, с его особенной природой: «…кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» (V, 171).

В свете традиций Аристофана «Ревизор» может быть прочитан как полисная комедия с участием хора, который явлен в совокупном образе чиновничества города N, с обсуждением важнейших полисных проблем – проблемы мироустройства, законов социальной справедливости. Вяч. Иванов в статье «"Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана» писал: «…безымянный городок Городничего – своего рода комедийный «Город» (будь то Афины, или Тучекукуевск) древнего Аристофана, и его глупое гражданство так же отвечает, в известном смысле и в известных пределах, выжившему из ума Аристофанову Демосу, как Антон Антонович Сквозник-Дмухановский – управляющему имениями Демоса, отъявленному наглецу, самоуправцу и плуту, пафлагонцу кожевнику. Изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги, - коренной замысел бессмертной комедии, замысел Пушкина, который недаром был и «летописцем» села Горюхина» [2]. Финал восходит к разрушению «четвертой стены» и возвращению к обрядовой слитности. И смех - в обрядовом понимании – не знак веселья, а знак жизни, во имя торжества которой смехом уничтожается зло. «Всенародный смех есть целительная, кафартическая сила «высокой комедии», так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков» [3].

Но столь же важны приметы трагедии, ведь трагический подтекст был акцентирован самим драматургом в статьях «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"» и «Развязка "Ревизора"». Немая сцена должна была зафиксировать и продлить развязку невероятнейшего сюжета: «Здесь уже не шутка, и положенье многих лиц почти трагическое» (IV, 118). В «Развязке "Ревизора"» элемент сюжета оформляется как метатекст – для Петра Петровича, по сути, ужас вырастает из смеха: «…на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства…» (IV, 128). Ему вторит Первый комический актер: «…наша жизнь, которую привыкли мы почитать за

комедию, да не кончилась бы такой трагедией, какою не кончилась эта комедия <…> Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба» (IV, 130).

Прежде всего, к приметам трагедии относится переплетение мотивов судьбы, греха и дьявольского наваждения. Мотив судьбы возникает в самом начале пьесы (Городничий в приезде ревизора видит неотвратимость судьбы и потому воспринимает Хлестакова как ее посланника) и в финале, в момент ложной кульминации – возвышения Городничего (Лука Лукич: «Вот подлинно, судьба уж так вела». - IV, 87). Подлинная кульминация актуализирует иной мотив: «Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал» (IV, 94). Трактовка Хлестакова как черта имеет давнюю традицию, и она обеспечена лексически (высокая частотность слова «черт» в речи большинства персонажей) и психологически (Хлестаков – «никакой» и «всякий» - принимает «форму» собеседника). Из-за этого необычного героя - не протагониста, но и не антагониста - «комедия ошибок» с традиционной, казалось бы, ситуацией «один вместо другого» принимает сюжетные очертания трагедии: путь Городничего – это путь трагедийного героя (исходная ситуация – возвышение – падение). Финал, соотносимый с судьбой трагедийного героя, который, имея в начале пьесы все, к финалу теряет тоже все, сам Городничий воспринимает как наказание Божие: «Вот, подлинно, если бог хочет наказать, так отнимет прежде разум» (IV, 94). Так актуализируется мотив греха, проходящий через всю комедию.

Заданный в начале комедии, он определяет Городничего как идеолога мира, в котором тот живет и который во многом от него зависит. Мироздание Городничего зиждется на убеждении, что «нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят» (IV, 14). «Богом устроенный» грех – первородный, всеобщий - в трактовке Городничего перерождается в грешки, присущие всякому умному человеку, не любящему «пропускать то, что плывет в руки…» (IV, 12). Именно на «иерархии греха» зиждется социальный порядок, по Городничему, отсюда его выговор квартальному: «… не по чину берешь» (IV, 22). Заведенный порядок в городе N приобретает черты миропорядка в контексте разговоров о сотворении мира и о современном мире, где даже царю Соломону не разрешить, что в нем «правда и что

неправда» (IV, 21). Хлестаков не только «не по чину взял», но, по сути, разрушил весь мир Городничего и его представления о миропорядке. Финальная парабаса, как в классической греческой комедии, разрывая замкнутую структуру драматического текста, вовлекает в катастрофу «весь мир, все христианство». Подобная слитность сценического и внесценического пространства восходит к обрядовой слиянности. Для обряда же, в свою очередь, характерно и соединение трагического и комического начал, и последующая их жанровая дифференциация, которая тем не менее сохраняла, чаще всего в подтексте, первоначальный жанровый синкретизм – отсюда и частая условность счастливого финала в комедии, и «метафизическое утешение» в трагедии. Таким образом, новое в «Ревизоре», не принятое «литераторами», «актерами» и многими зрителями, было своего рода возвращением к театральной архаике.

Кажущаяся непостижимость гоголевской комедии в том, что эстетически она находится между прошлым и будущим: с одной стороны, она «архаична», но с другой – авангардна. О ее связях с новой драмой – в аспекте замены моногеройности на полигеройность - мы уже говорили. Не менее существенно и преобразование диалога, когда слово не провоцирует поступок, но развивает мысль, совсем как в новой драме.

Но «Ревизор» стал предтечей не только новой драмы, но и театра абсурда, типологически связанных между собой, в том числе и благодаря Гоголю. Изначально абсурдная ситуация – «фитюлька» принят за значительное лицо – лишена какой-либо мотивации, она подчеркнуто алогична: голодного человека, завистливо заглядывающего в чужие тарелки, принимают за строгого ревизора. Нарушение причинно-следственных связей – основа эстетики театра абсурда, равно характерная для всех ее представителей, но впервые явленная в «чистом» ее виде уже в «Лысой певице» Ионеско при описании портрета одной из Бобби Уотсонов: «Черты лица у нее правильные, но красивой ее не назовешь. Она слишком высока и толста. Черты лица у нее неправильные, но она очень красива. Она маловата ростом и худа. Она учительница пения»[4]. Стяжение в единый стилистический период реплик, принадлежащих разным персонажам, создает эффект абсурда.

В гоголевские времена удвоение Бобчинского и Добчинского до полного совпадения имени-отчества и зеркального отражения реплик воспринималось как

традиционный комедийный прием, а в «Лысой певице» удвоение, ставшее умножением героев, например, Бобби Уотсонов, ознаменовало распад личности. Но и в «Ревизоре» просьба Бобчинского сказать в Петербурге «всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот… живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский» (IV, 66-67), есть не что иное, как стремление зафиксировать себя как личность, утвердиться в собственной единичности, а значит, уникальности.

Неслучайной представляется и кольцевая композиция обеих пьес: в начале гоголевской комедии ревизор должен приехать, и в финале он приезжает; финал пьесы Ионеско также полностью смыкается с началом, за исключением того, что Смитов сменяют Мартены. Видимо, это принципиальный отказ от линейного сюжета по аристотелевской формуле «начало, середина и конец»: сюжетный круг, сознательно или бессознательно, есть аналог циклического времени, а не линейного и необратимого. Таким образом, разрушается аристотелевская формула драматического сюжета как сюжета законченного и завершенного, по сути, ставится под сомнение миметическое искусство как таковое.

Принцип «круга» не только определяет соотношение начала и конца, но и все развитие сюжета. В структуре классической драмы событие единственно, а потому исключительно. В гоголевском тексте создается эффект эха событий, что, несомненно, является прообразом множественности событий как предощущения постмодернистской идеи множественности миров. В «Ревизоре» одна и та же сцена сначала разыгрывается, а потом пересказывается кем-нибудь из персонажей, что лишает происходящее однозначности в силу разных точек зрения. Действие как бы «рифмуется». Так, в сцене первой встречи Городничего и Хлестакова (действ. 2, явл. VIII) Гоголь использует традиционный для древнегреческой трагедии эффект знания/незнания (Хлестаков не знает, кто перед ним; Городничий думает, что говорит с ревизором; зритель знает все). Возникает блистательно-комический диалог непонимания, когда каждый говорит о своем, выстраивая цепочку маленьких монологов, мимикрирующих под диалог. Интерпретация подслушанного Добчинским (действ. III, явл. 2) дает совершенно иную картину: «Да, слава богу, все благополучно. Сначала он принял было Антона Антоновича немного сурово, да-с; сердился и

говорил, что и в гостинице все нехорошо, и к нему не поедет, и что он не хочет сидеть за него в тюрьме; но потом, как узнал невинность Антона Антоновича и как покороче разговорился с ним, тотчас переменил мысли, и, слава богу, все пошло хорошо…» (IV, 41-42).

Подобный прием, можно сказать, определяет своеобразие этого комедийного сюжета: чиновники города N воспринимают все происходящее как победу над «тонкой штучкой» - Хлестаковым, который, в свою очередь, видит во всем курьезный, но приятный случай - и опишет его в письме к Тряпичкину, даст свое видение событий, и этот «текст в тексте» будет явлен в финале, после чего прозвучат знаменательные слова Городничего: «Разнесет по всему свету историю. Мало того что пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» (IV, 94). «Бумагомарака» нашелся и, действительно, разнес по всему свету историю, которая всем известна под названием «Ревизор». Таким образом, создается эффект весьма необычного для того времени стилевого зазеркалья.

Но таким образом радикально преобразуется и композиция: здесь она основывается не на сцеплении событий, а на сцеплении слов. И тогда возникает лингвистическая мотивация ошибки Городничего: слово в его прямом, предметном, конкретном значении он принял за «аллегории и екивоки» (IV, 53)- ergo, пострадал за некорректность филологической интерпретации.

Идеологом множественности точек зрения как множественности миров выступает в комедии Хлестаков: «Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь» (IV, 46). По сути, из подобного подхода вырастает философия сюжета и мира в новелле Акутагавы «В чаще», да и почти вся западная культура XX века, включая постмодернизм. Записка Городничего к супруге, написанная на гостиничном счете, невольно возрождает в памяти строчки Ахматовой: «…а так как мне бумаги не хватало, Я на твоем пишу черновике, И вот чужое слово проступает», - эту формулу поэтики постмодернизма.

Хлестаков, думается, действительно черт (что ощущает и Городничий: «…с каким дьяволом породнилась!» - IV, 81), но при этом не просто черт, а, так сказать, черт «постмодернистский», и его «никто» и «все» в одном лице объясняется тотальной

экспансией чужого слова в его речи. Хлестаков, по его словам, автор столь разных произведений, как «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма», «Фрегат «Надежда» и даже «Московский телеграф», где каждое имя текста есть его знак. Но интертекстуальность гоголевской комедии проявляется не только в обозначении чужого слова, но и в более или менее скрытых аллюзиях. В сцене явления черта обществу города N Хлестаков подан в большей степени как поэт-импровизатор, готовый развивать любую предложенную тему. Так, любопытна разработка темы деревни, предложенная Анной Андреевной: ассоциации деревенской природы, где «пригорки, ручейки» (IV, 48) отзовутся в так называемой любовной сцене, где поэт «чистого искусства», т.е. чистого вымысла, призывает замужнюю Анну Андреевну «под сень струй». Упоминание имени Карамзина отсылает нас к интерпретации его творчества и к истокам «сентиментального» взгляда на человека в мире - к руссоистской концепции подлинности природы и лжи цивилизации.

С одной стороны, подобная трактовка может показаться излишней модернизацией, но именно такой взгляд на систему персонажей позволит прояснить самую главную загадку - бесконфликтности пьесы: действительно, драматической борьбы здесь нет - и в силу невозможности определить пару антагонист – протагонист, и учитывая тот факт, что Хлестаков не столько субъект действия, сколько объект, которым манипулируют. Таким образом, формально конфликта вроде бы нет, но тем очевиднее внутренний, мировоззренческий конфликт Городничего - идеолога устойчивого мира, основывающегося на незыблемых законах мироздания от сотворения мира, на четкой социальной и нравственной иерархии, и Хлестакова - идеолога мира, зависимого от точки зрения личности на происходящее. Находясь как бы в параллельных мирах, герои обречены на непонимание, на невозможность диалога как в узком, так и в предельно широком понимании. Так устанавливается генетическое родство театра Гоголя с новой драмой вообще и драматургией Чехова в частности.

Столь радикальное изменение структуры драматического текста, доведенное до логического предела, приводит драму к своему отрицанию – к понятию антидрамы, точнее, антитеатра (именно так предпочитал обозначать свои творения один из основателей театра парадокса Э. Ионеско). Логику от противного обнажает

«совершенно невероятное событие в двух действиях» - «Женитьба». Комедия именно в таком своем изводе, восходя к обрядам плодородия, имеет своей жанровой целью свадьбу как секуляризированный аналог некогда сакрального брака. Гоголь обнажает комедийную структуру и, лишая сюжет любви, в завязку выдвигает стремление к браку как таковому. При этом, обозначив в своих театральных метатекстах интерес к выгодной женитьбе, сменивший историю любви, в противовес традиционной модели комедийного брака как награды за тернистый путь к венцу, Гоголь в этой пьесе показал, насколько драматургически ярко можно выстроить комедийный сюжет не как стремление к браку, а как бегство от него – поспешный отъезд Хлестакова функционально тождествен бегству Подкалесина. При этом бегство героев от брака в подобном контексте становится знаком «бегства» и от жанровой модели комедии, выстраивающей свой сюжет вокруг влюбленных и их брачных страстей. «Ревизор», как и «Женитьбу», сюжет которой смоделирован в логике от противного, без всяких сомнений, можно обозначить если не как антитеатр, то как антикомедию – точно. При этом стратегия игры с жанром, характерная для театра абсурда, у Гоголя реализуется не только на уровне сюжета, действия, героя и конфликта, но и на уровне соотношения текста и паратекста. Для театра абсурда принципиально перераспределение текста и паратекста: текст кажется соединением случайных фраз, лишенных какой-либо связи, тогда как паратекст, особенно ремарки, теряя свою функциональность, приобретают особую значимость как особого рода текст, имеющий самодостаточное значение: таковы, например, в пьесе Беккета «Эндшпиль» ремарки типа «говорит голосом разумного существа» или «делает лицо англичанина». В советской теории литературы одно время бытовало определение драмы как эпоса, лишенного речи повествователя. Очевидная некорректность дефиниции значима тем, что дала возможность определить сферы авторского бытования в драматическом тексте. Ярко выраженное в ремарке авторское начало учитывал Пушкин (вспомним заключительную ремарку «Бориса Годунова», придавшую новые смыслы трагедии). Гоголь – и это одна из великих новаций в истории театра – выявил особые эстетические возможности сведения текста и паратекста в единое эстетическое целое. Так, очевиден принцип иронии, проявляющийся на разных уровнях (речевом, персонажном, сюжетном и т.д.), но

заложен он уже в столкновении точек зрения автора (паратекст) и персонажей (текст). Так, в «Замечаниях для господ актеров» читаем о Хлестакове: «…молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, - один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно» (IV, 9). Внутритекстовое восприятие Хлестакова совершенно иное: «Такой наблюдательный: все обсмотрел» (Бобчинский), «тонкая штука» (Городничий), «невзрачный, низенький» (он же), «важная персона», «…сам генералиссимус» (Бобчинский и Добчинский), «образованный, светский, высшего тона человек» (Анна Андреевна); он внушает робость и даже страх («Городничий и прочие трясутся от страха»). Мы видим ироническое несоответствие между авторским взглядом на героя и восприятием его другими персонажами. Попробуем свести воедино некоторые характеристики Хлестакова, и мы получим следующее: «…несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, - один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. …наблюдательный, тонкая штука, важная персона, генералиссимус. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Образованный, светский, высшего тона человек». Это логико-психологическая несовместимость, которая отличает, например, вышеприведенный пассаж из «Лысой певицы» Ионеско. Проделанная операция нужна не для того, чтобы продемонстрировать влияние Гоголя на театр XX века, – абсурдисты сами возводили свою генеалогию к Гоголю.

Думается, что Гоголь остро переживал «смерть автора» в драматургическом тексте: исторически с утратой резонера драматургу остались только косвенные формы выражения собственного мироощущения – композиция, развязка, если она содержала в себе наказание или воздаяние, т.е. откровенный авторский приговор героям, наконец, жанр и, разумеется, заглавие - все то, что свойственно любому словесному произведению вне зависимости от родовой принадлежности текста. Иначе говоря, драма утратила свои собственные, специфические формы воплощения авторской

позиции. Все драматургическое наследие Гоголя свидетельствует о настойчивых поисках специфически драматургических форм авторского самовыражения.

Уже эпиграф, столь нехарактерный для драматического произведения, свидетельствует о стремлении драматурга смоделировать восприятие его пьесы. “На зеркало неча пенять, коли рожа крива” - это то, что раздвигает границы конфликта, вовлекая в него “весь мир”, “все христианство”, иначе говоря, тех, кто сидел в зрительном зале во время премьеры этой необычной комедии, да и тех, кто сидел в нем сто лет спустя, и тех, кто сидит сейчас тоже. Это комедия и про нас, живущих в той России, которую пытался разглядеть великий писатель из “своего чудного, прекрасного далека”. Вот почему автор, который в драматургическом тексте ограничен самой природой драматического текста, становится главным персонажем метатекста, получив имя собственное в «Театральном разъезде». Но подлинное его лицо можно познать только в соединении паратекста (автор в ремарках), метатекста (Автор как персонаж) и текста, где авторское начало проявляется ярче и откровеннее всего именно в нарушениях классического жанрового канона.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. - М., 1976. - С. 123.
2. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» // Театральный Октябрь. – М.;Л., 1926. – С. 89-90.
3. Там же. С. 93.
4. Ионеско Э. Лысая певица // Театр парадокса. - М., 1991. - С. 26.