Уважаемые коллеги!

Сегодняшнее понимание или – шире – восприятие Гоголя характеризуется особенно острым ощущением его неисчерпаемости. Гоголя невозможно привести к определенному знаменателю или формуле. Это нереально даже по отношению к гоголевской публицистике или критике. Вспомним, что говорил писатель о злободневном тогда (да и сейчас) споре славянофилов и западников (кстати, Гоголь первым или одним из первых использовал термин западник). Западники не видят здания в целом, только части, детали. Но и противники их не на высоте. «Кичливости больше на стороне славянистов: они хвастуны; из них каждый воображает себе, что он открыл Америку, и найденное им зернушко раздувает в репу». - Это Гоголь-публицист, Гоголь прямых суждений и логических понятий. Что же говорить об его художественном мире, перед которым, по слову одного западного критика, стоишь, как перед бездной. Поэтому не удавалось (и вряд ли когда-нибудь удастся) подчинить Гоголя какой-нибудь идеологической доктрине, записать в какуюлибо «партию».

Еще одна черта именно сегодняшнего понимания Гоголя ощущение его всемирного значения. Было время, когда даже намек на такую мысль казался смешным и неуместным, причем людям разных ориентаций, фигурально говоря - тем же западникам и славянофилам. И Белинский, и Иван Киреевский (обоим им нельзя отказать в эстетическом вкусе) были убеждены, что значение Гоголя ограничивается пределами русского мира или же что он просто недоступен иноземному читателю. «Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, это равно общее для всех народов и веков содержание? Скажите нам, что бы сталось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык?» (Белинский). Но вот Гоголя перевели и на упомянутые, и на многие другие языки, скажем, японский, и оказалось, что «этот всемирно-исторический дух» в его произведениях не только веет, но достигает невиданной силы концентрации. Корректное определение этого по-видимому, не СТОЛЬКО партийно-идеологично, духа также, СКОЛЬКО экзистенциально. Это и обострившееся в наше время ощущение катастрофичности истории, поведенческого иррационализма как отдельных индивидуумов, так и в целом народов и государств; это и мучительная «тоска об идеале», если воспользоваться выражением Аполлона Григорьева. О силе гоголевского духа говорят десятки и, может быть, сотни современных деятелей мировой культуры, цитировать их можно было бы без конца, ограничусь только одним высказыванием,

менее известным: Гоголь «достиг такой высоты наблюдения — своеобразная монтвильсоновская обсерватория звезд в человеческой душе, — которую не достигал ни один гений со времен Шекспира и Сервантеса» (Сигизмунд фон Радецки). Неслучайно изучение Гоголя становится сегодня своего рода мировым процессом, о чем свидетельствуют и эта конференция, и - перед ней — конференция, посвященная 150-летию со дня смерти писателя, проведенная в ИМЛИ.

И, наконец, последнее. Сегодня особенно ощущаешь, что Гоголь требует всего человека. Отчасти, вероятно, я говорю pro domo sua, особенно в связи с работой по подготовке нового академического собрания сочинений Гоголя. Но мне кажется, что я мог бы это сказать и от имени других, к сожалению, малочисленных участников издания. И дело не только в необычайной сложности материи, с которой приходится иметь дело (гоголевские тексты), но и в том, что Гоголь действительно захватывает целиком, овладевая душевным миром своих исследователей и читателей.

Ю.В. Манн

МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЙ «РЕВИЗОР» В АСПЕКТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ.

Хорошо известно, что мейерхольдовская трактовка «Ревизора» возникла в резком отталкивании от академической театральной традиции. Меньше обращено внимания на то, что предпосылки переворота вызревали уже в русле этой традиции.

О премьере «Ревизора» в Художественном театре, осуществленной К.С. Станиславским в 1921 г., один из критиков, Ю. Соболев, писал, что "в основном своем тоне" это "реалистично-академическая постановка" ¹. Но в то же время Э. Гарин свидетельствовал: «Неожиданность трактовки и виртуозная острота исполнения Хлестакова Михаилом Чеховым /.../ все это поражало и одновременно озадачивало некоторых зрителей» ². Выявление подспудного иррационального плана образа Хлестакова соответствовало происходившим в

это время общим изменениям в интерпретации Гоголя в направлении от академического литературоведения к символистской критике.

Более внимательные рецензенты при этом отметили, что и трактовка комедии в целом не была узко традиционной, поскольку режиссер стремился укоренить фантастическое В повседневном И придать переходу жизнеподобия к гротеску плавность и видимую последовательность. "В этом "Ревизоре" больше гофмановской жути, чем в "Брамбилле" Камерного театра /.../ И Станиславскому не нужно было для этого ни длинных носов, ни каких-то особых ритмических движений, ни стилизованных подчеркнутых костюмов. Все просто, "натурально" /.../ Городничий /Москвин/ без мундира, в домашней обстановке, этот "сосулька" Хлестаков, все, вплоть до жандарма, так обыкновенны, так естественны..."; "Но смысл этого происшествия расширяется до мировых пределов", - кажется, что это "люди призраки, в жутком, фантастическом хороводе несущиеся вокруг болотных огней" 3 .

В таком стиле был решен эпизод с репликой Городничего "Чему смеетесь? над собою смеетесь!" В постановке тринадцатилетней давности тот же Художественный театр оказывался в довольно трудном положении: традиция обязывала произносить эти слова в зрительный зал, но строгое соблюдение принципа четвертой стены и к тому же пиетет перед текстом (у Гоголя нет здесь ремарки "к зрителям") удерживали от этого шага. В результате Городничий (Уралов) произнес эту фразу, возведя взор к небесам. "И небеса воистину смеялись, — язвил рецензент, — только не над собою, а над прямолинейностью людей, боящихся расстаться с догмой при каких бы то ни было обстоятельствах" ⁴. В новой постановке было выбрано другое решение: театр вдруг заливался ослепительно ярким светом, Городничий выходил вперед и, ставя ногу на суфлерскую будку, бросал в зрительный зал: "Чему смеетесь?.. Над собою смеетесь!.. Эх вы!.." А потом вновь наступала темнота — "яркий день тускнеет, меркнет, зловеще мелькают тени, вползает мрак, и в самый момент появления жандарма на сцене почти темно" ⁵.

Но больше всего эффект от нового спектакля определялся, конечно, Чеховым-Хлестаковым. "...Кажется, никогда еще этот образ не был воплощен на сцене так изумительно..." ⁶ Именно Чехов "заставляет признать и весь спектакль явлением исключительным" ⁷. Гротеск обуславливал все сценическое поведение персонажа, а также его облик: актер появлялся с бледным лицом, с бровью, нарисованной серпом — визитная карточка клоуна, шута, безумца, мнимого или настоящего; он выглядел существом до крайности неустойчивым, неопределенным, подвластным непредсказуемым стихиям. "...Это пустое, порой наглое, порой трусливое, лгущее с упоением, все время что-то разыгрывающее — какую-то сплошную импровизацию /.../ этот Хлестаков был неожиданным, внезапным во всех его словах, мыслях, поступках... То закричит, и крик перейдет в неясное и сердитое бормотание, то полезет под стол — глядеть, какую бумажку уронил опешивший судья, то бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по-обезьяньи остро примет позу и манеру Николая Первого, то закружится вокруг дочки, запоет ей: "Пошутил, пошутил" ⁸.

Многие сравнивали игру Чехова с бомбой, разрушившей не только привычные сценические каноны, но и разорвавшей связи с самой художественной основой – с пьесой. С гоголевской пьесой!

И тут мы подходим к самой важной проблеме. Вопрос о правильности или неправильности интерпретации по отношению к художественному тексту всегда рискованно некорректен, ибо любая интерпретация означает выдвижение или усиление одних элементов за счет других. Уместнее говорить о соотношении интерпретации с поэтикой, а также, поскольку и сам Гоголь выступал в роли своего собственного интерпретатора, о ее соотношении с авторским комментарием.

Вспомним строки из этого комментария. «У Хлестакова ничего не должно быть означено резко. Он принадлежит к тому кругу, который, повидимому, ничем не отличается от прочих молодых людей. Он даже хорошо иногда держится...» и т.д. (V, ; Отрывок из письма, писанного автором вскоре

после первого представления «Ревизора» к одному литератору). С этими словами чеховская игра соотносилась довольно сложно.

Она разрушала усередненность, всепохожесть, отшлифованность, пристойность и чуть ли не воспитанность Хлестакова («совершенный соmme il faut»), однако сохраняла его пустоту и ничтожность ("Даже пустые люди называют его пустейшим..." — "Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»"). По Гоголю, однако, пустота Хлестакова граничила с тривиальностью и отсутствием резких линий; у Чехова она переходила в патологию. Н.А. Семашко находил в чеховском персонаже "ярко выраженное расстройство ассоциаций", "аффективное отупение" и другие дегенеративности свидетельство, признаки которое, ввиду профессиональной компетентности его автора, имеет особую важность.

Но, с другой стороны, именно благодаря столь резкой трактовке было передано — может быть, сильнее, чем во всех прежних постановках — такое свойство концепции образа, а значит и всей пьесы, как миражность и призрачность. «...Вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся каким-то порой не совсем человеческим бормотаньем /.../ вглядываясь в эти его быстрые-быстрые движеньица, прискоки и броски — вдруг вспоминаешь и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов "Словом, это фантасмагорическое лицо..." » ¹⁰.

Игру Чехова в "Ревизоре" восторженно приветствовал В.Э. Мейерхольд, увидевший в ней "откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска" ¹¹. Через шесть лет, в декабре 1927 г., именно этот «путь» продолжила премьера комедии в Государственном театре им. В.Э. Мейерхольда.

Об этом спектакле существует большая литература, - назову лишь две обобщающие работы: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд (М., 1969); Мацкин А. На темы Гоголя (М., 1984, в особенности глава «Мейерхольд. Как создавался "Ревизор" »). Пожалуй, было бы излишним повторять здесь уже известное. Остановимся лишь на одном моменте, менее изученном, но важном для нашей

темы. Говорю о том же соотношении – театральной интерпретации с драматургическим текстом и его авторским комментарием.

Бросается в глаза, что мейерхольдовская трактовка нарушала в одних случаях – явно выраженные запреты Гоголя, в других – запреты не явные, если можно так сказать, полузапреты.

Первый случай — это опять-таки интерпретация Хлестакова. Гоголь больше всего предостерегал, чтобы из Хлестакова не вышел сознательный обманщик; в разрыве с амплуа корыстного прохвоста, негодяя, подлеца (как, с другой стороны, с амплуа комедийного шалуна) состояла новизна образа. Поколения русских актеров затратили пропасть душевной энергии, таланта, терпения, чтобы овладеть этой идеей. И вдруг Мейерхольд не только возвращает героя на уровень сознательного обманщика, но еще и возводит это свойство в новую степень. Он видит в Хлестакове черту, "которую никогда в нем не играли, но которую нужно играть. Это принципиальный мистификатор и авантюрист" ¹¹. "Может быть, это шулер, одно из действующих лиц "Игроков" /.../ А может быть, он даже на гастроли поехал по городам, чтобы обыгрывать людей" ¹².

Другое нарушение запрета (или, по крайней мере, полузапрета) в том, что Гоголь локализовал сценическую площадку до комнаты Городничего, комнаты в уездной гостинице — во всяком случае, до уездного города, придавая понятию "сборный город" (фраза из черновой редакции "Театрального разъезда..."), а позднее, в "Развязке Ревизора", душевному городу — обобщающий и принципиальный смысл. Хотя связи этого города с Петербургом не оборваны, но проявляются подспудно, так сказать, закулисно. Мейерхольду же это показалось мало, и он решительно раздвинул пространственный масштаб, полагая, что "вот в этом-то и есть вся прелесть и сладость новой постановки "Ревизора" » — нужно показать «на сцене не захудалый провинциальный городишка, а сделать так, чтобы каждый легко мог представить тут современные /Гоголю/ столичные типы» ¹³. Соответственно был сильно изменен и дополнен канонический текст; говоря словами М.

Чехова, «"Ревизор" стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: "Мертвые души", "Невский проспект", Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, смехи дам, страхи чиновников /.../ и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от В.Э. Мейерхольда полного выявления и точного оформления" ¹⁴.

Комедийное действо в "Ревизоре" стремилось к композиционной упорядоченности и симметрии, отчасти родственной принципам драматургии классицизма. Единство времени (события укладываются в диапазон полутора суток), относительное единство места (лишь две перемены декорации), пятиактная композиция, при которой третий акт во многих отношениях принимает на себя функцию кульминации (в частности, в отношении "карьеры" Хлестакова: именно в третьем акте — сцена вранья), зеркально-контрастное расположение эпизодов в начале и в конце (например, торжество Бобчинского и Добчинского в первом акте и их посрамление в пятом) — вот только некоторые моменты этой упорядоченности и симметрии. Мейерхольдовский спектакль разбил комедийное действо на пятнадцать сцен или, по выражению В.Б. Шкловского, "порций" ¹⁵, усилив фрагментарность и ослабив фабульное единство, но зато выдвинув на первый план другое единство — ассоциативнометафорическое, а также музыкально-ритмическое ("музыкальный реализм", по терминологии Мейерхольда ¹⁶).

И все же при более глубоком рассмотрении в мейерхольдовских новациях узнавалась глубокая гоголевская логика. История театра дает в данном случае парадоксальный пример, когда приближение к оригиналу достигалось путем нарушения некоторых авторских запретов, причем отнюдь не только формальных. Характерна реплика Андрея Белого по поводу постановки: "Смешна ламентация об "искажении" Гоголя там, где дана "реставрация" гоголевского живого жеста" ¹⁷. Словом, содержательность есть тоже понятие движущееся и развивающееся, что открывает возможности, которые прежде казались противозаконными.

Так и произошло с Хлестаковым в исполнении Эраста Гарина. Свидетельство очевидца позволит определить, в чем состоял феномен преображения.

"На роскошном фоне бытовых образов спектакля проходит неслышными жуткая, тонкая, как фитюлька, черная фигурка, шагами внутренне безжизненная, омертвелая, неподвижная, как манекен... Это — Хлестаков, весь в черном, в черном фраке, в высоком черном цилиндре, в роговых, четырехугольных, затеняющих лицо очках на равнодушном бледном лице, задумчиво-молчаливый, с условно-подчеркнутыми автоматическими жестами /.../ За этим Хлестаковым ощущается ясно полная пустота – физическая и душевная, жуткая пустота, как будто двух измерений, не человек, а «тень» /.../ Бесплотный, а не физиологический. Даже грубость его, эротичность, жадность какие-то чувственные, не физиологические, а ирреальные: тень грубости, символ грубости, а не сама грубость /.../ Как оборотень, он на миг – вдруг в блестящем военном мундире; но оглянулись - и нет его, и опять та же черная фитюлька, фикция, мираж /.../

Жутким, "некто в сером", Анатэмой мелкого калибра, "мелким бесом" появляется он впервые на сцене, как бы сосредоточенный, ушедший в себя – спускается неслышно по лестнице с пледом на плече, с тросточкой в руке, затянутой в серую перчатку, с круглым нелепым бубликом в петличке сюртука – символ чего? И спускаясь по лестнице, глухо, пусто насвистывает... "На, прими это!" — у Гоголя отдает Осипу фуражку и тросточку — дает Осипу бублик... Таким и пропадает в сцене отъезда, вдруг проваливается в темноту — "Бог знает, куда", как сквозь пол, с Осипом, с исчезнувшим куда-то своим неотступным спутником-двойником, "заезжим офицером" » 18.

Нет, это не просто жулик и авантюрист... Вместо продуманной воровской операции или интриги – рефлекторность и механистичность; вместо отчетливой цели – ее призрак или «тень». И действительно – «символом чего» является бублик в петличке сюртука? Сниженно-гастрономическим воплощением вечности, благодаря своей геометрической форме (круг, колесо, свернувшаяся

змея и т.д. – все это традиционные знаки вечности), или пустоты, тщетности всех усилий, зряшных устремлений и желаний (вспоминается бытовое, повседневное: «дырка от бублика»)? Мистификаторство и авантюризм растворяются в призрачности, что по-своему отражает (и усиливает) органически гоголевскую мысль о фантасмагоричности Хлестакова. Да и способность мейерхольдовско-гаринского персонажа к перевоплощению и оборотничеству продолжает то качество вселенской переимчивости и видоизменяемости, которое видел в своем герое Гоголь: "Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым..." ("Отрывок из письма..."). Словом, прививкой персонажу инородного элемента (активности), а также изменением его внешности достигалось усиленное и форсированное проявление характера.

К слову сказать, нарушение внешнего канона образа ради извлечения глубинного смысла — не редкое явление современных сценических интерпретаций. Вспомним, что Анатолий Эфрос поручил роль Печорина Олегу Далю — актеру отнюдь не печоринской внешности. В спектакле Валерия Фокина по «Мертвым душам» в главной роли выступил Авангард Леонтьев — и ростом он мал и до чичиковской округлости ему далеко; зато атмосфере ночных видений и потаенных импульсов такой персонаж весьма подходит... Но вернемся к мейерхольдовскому спектаклю.

Очевидно, сходным образом обстояло дело с нарушением или отступлением от других запретов. Размывание «образа города» с помощью петербургских и иных реалий компенсировалось двойной локализацией действия, ограниченного большим полукругом из полированного дерева, в котором было пятнадцать дверей, а затем, внутри этого полукруга, маленькой площадкой, на которой происходили основные события.

Благодаря этому, действие преподносилось зрителям, как выразился А.В. Луначарский, "в корзине", и возникал "как бы движущийся букет, как бы упорядоченный калейдоскоп" ¹⁹, что соответствовало гоголевской тенденции к соединению персонажей в тесную группу. Эта тенденция даже усиливалась:

персонажи порою действовали и дышали как единое многоголовое тело, - прием, нашедший продолжение и развитие в трактовке «Ревизора» у Георгия Товстоногова в БДТ или – совсем недавно – в спектакле Александринского театра (режиссер Валерий Фокин).

В некоторые же кульминационные моменты пространство в театре Мейерхольда внезапно раздвигалось. Так «вся сцена использовалась в эпизоде дачи взяток, когда одновременно из всех пятнадцати дверей появлялись чиновники со сторублевками в руках», или «в последней сцене приема у городничего, которую Мейерхольд развернул в пышный великосветский бал с блестящей кадрилью, когда цепь нарядных гостей проносилась по авансцене и затем через весь зрительный зал» ²⁰.

Что же касается построения действия не на фабульной и сюжетной связях, а на развитии лейтмотивов, внутренних тем и ассоциаций, то драматургия Гоголя вовсе не чужда этой тенденции. Принципы, близкие к классическому театру, она изначально совмещала с иными, шекспировскими, и Мейерхольд, усиливший начало ассоциативности, основывался на реальной гоголевской поэтике.

О том, до какой степени глубоко отвечал замысел режиссера законам гоголевской поэтики, свидетельствует следующий пример. Встречающийся часто у Гоголя прием умножения вещей, частей тела, персонажей (умножаются куски свитки в "Сорочинской ярмарке", глаза в "Портрете", жены в "Иване Федоровиче Шпоньке...", усы в "Коляске" и т.д.) нашел развитие в таком эпизоде: "Мейерхольд размножил в мечтах городничихи обожателя, который ворвался на сцену из шкафа, из-под дивана, над этажеркою трахнувши выстрелом; а меж ног его выюркнул штатский; и пал на колено с букетом цветов" ²¹.

У Гоголя — сплошь и рядом события или детали повторяются. "Мейерхольд инсценировал и фигуру повтора: в повторном метании перед решеткой хвоста за запахнутым в шинель Хлестаковым, декоративно обрамленным имперской железной решеткой, символом николаевщины; шинель падает с плеча; ее подымают; она падает снова; ее подымают; Мейерхольд дал повтор в наращении размаха – поз, жестов, ритмов." 22 .

Наглядное выражение получила у Мейерхольда и символическая роль двери как границы между известным и неизвестным, хорошо знакомым и непредвиденным (ср., реплику Городничего: «Так и ждешь, что вот отворится дверь и – шасть…»): в спектакле было до полутора десятка дверей ²³.

В прошлом (да и не только в прошлом) театральное «оживление» Гоголя достигалось с помощью механического наращения приемов грубой комики или эксцентрики (характерный пример — Хлестаков-Горев в постановке 1908 г. на сцене Художественного театра: узнав, что несут обед, он становился на кровати головой вниз, болтая в воздухе ногами; по этому поводу один из рецензентов едко заметил: «Хоть весь акт на голове ходи — не засмеюсь»). Мейерхольд же избрал принципиально другой путь — оживления и сценической реализации гоголевских метафор.

Последний аккорд этого процесса — "немая сцена", в которой актеры были подменены куклами. Вначале "публика разражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актеры /.../ Постепенно замолкали аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина /.../ И вдруг первый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене /.../ Вот уж поистине можно сказать, выполнено точно" Для что автора было воплощения желание сконцентрированного в "немой сцене" апокалиптического духа Андрей Белый считал этот прием более уместным, чем решение самого Гоголя, избравшего живую картину. "...Живою картиною дать потрясенья нельзя: только мертвой; для этого молнией надо убить исполнителей, не убиваемых жалким жандармом. И вот Мейерхольд в помощь Гоголю — убивает: грубейшими средствами, напоминающими двойной критский топор, отсекающий головы; здесь архаический, грубый гротеск тоньше тонкого..." ²⁵.

«Немая сцена» у Мейерхольда — это, можно сказать, овеществление метафоры. Или, что то же самое, *метафора метафоры*: кукольность принимала на себя функцию омертвления (онемения). Высшая экспрессия

смысла достигалась при этом утратой некоторых его оттенков: для гоголевской поэтики важно все-таки то, что застывают и окаменевают *живые* люди.

Но это, говоря словами гоголевского персонажа, видно, самим богом так устроено, что художественные приобретения и новизна неизбежно связаны с некоторыми потерями...

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Вестник театра, 1921. № 91-92. С. 12.
- 2. Гарин Эраст. С Мейерхольдом (воспоминания). М., 1974. С. 117.
- 3. Коган П.С. «Ревизор» // Экран, 1921. № 2 (1 октября).
- 4. Яблоновский Сергей. «Ревизор» // Русское слово, 1908. 20 декабря.
- 5. Вестник театра, 1921. № 91-92. С. 11-12.
- 6. Экран, 1921. № 2 (1 октября).
- 7. Вестник театра, 1921. №91-92. С. 11.
- 8. Там же. С. 12.
- 9. Семашко Н. Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения // Известия ВЦИК, 1922. 16 марта.
- Вестник театра, 1921. №91-92. С. 12; ср.: Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 316-318. О постановке «Ревизора» в Художественном театре см. также: Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917-1938. М., 1977. С. 50-71.
- 11. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 145.
- 12. Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 82.
- 13. Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С.145.
- 14. Гоголь и Мейерхольд. С. 85-86.
- 15. Шкловский В. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета, 1926. 22 декабря (вечерн. выпуск).
- 16. Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 140.
- 17. Белый Андрей. Мастерство Гоголя: Исследование. М.;Л., 1934. С. 315; курсив в оригинале.
- 18. Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». М.;Л., 1927. С. 49-51.

- 19. Луначарский А.В. «Ревизор» Гоголя-Мейерхольда // Новый мир, 1927. Кн. 2. С. 190.
- 20. Елагин Юрий. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). 2-е дополн. изд. London, 1982. C. 301.
- 21. Белый Андрей. Указ. соч. С. 317.
- 22. Там же.
- 23. Свербилова Т.Г. Формы организации времени и пространства в комедии «Ревизор» // Гоголь и современность: Творческое наследие писателя в движении эпох. Киев, 1983. С. 120.
- 24. Гарин Эраст. Указ. соч. С. 116.
- 25. Белый Андрей. Указ. соч. С. 319.