

**Образ зеркала в художественной структуре пьесы Н. В. Гоголя
«Ревизор»**

Пьесу «Ревизор» обрамляют две яркие смысловые координаты: эпиграф и «немая сцена». Эпиграф с дидактической основательностью народной мудрости предупреждает: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» (IV, 5). А финальный эпизод во всей полноте театральной конкретности эту кривизну являет: действующие лица образуют «окаменевшую группу» и, по авторскому замыслу, «почти полторы минуты» должны неподвижно стоять перед зрителем в самых нелепых позах: «в виде столпа, с распростертыми руками и закинутой назад головой», в виде «вопросительного знака, обращенного к зрителям», «разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами» (IV, 95).

По сценическим меркам, полторы минуты длятся очень долго. В течение этого времени зритель в абсолютной тишине обречен рассматривать «кривые рожи» персонажей, вглядываться в них. По сути дела, автор ведет себя по отношению к воспринимающей стороне весьма агрессивно: он моделирует очень неудобную рецептивную ситуацию, заставляя зрителей независимо от их личного желания «любоваться» организованным паноптикумом. Такая немилосердная авторская настойчивость свидетельствует о принципиальной значимости для Гоголя факта «пленения» зрителя, навязывания ему необходимости лицезреть искаженную человеческую пластику, отражающую кривизну мира внутреннего. То, что в начале пьесы вербально обозначалось словами пословицы, в конце обретает перспективу невербальной реализации образов в ней указанных. Текст «Ревизора» замыкается указанием на установление «зеркала» для зрительного зала в виде застывших фигур, в которых надо разглядеть себя. Как отмечает М. Н. Виролайнен, «с помощью зеркала замыкается круг,

обнимающий сцену вместе со зрительным залом; только внутри этого круга и может осуществиться, по замыслу Гоголя, полнота драматического действия комедии»¹. Применительно к содержанию пьесы «немая сцена» становится сценическим воплощением смысла пословицы, что позволяет даже говорить о кольцевой композиции «Ревизора».

Как известно, эпиграф к пьесе появился в публикации 1842 года, после того как автор узнал о себе со страниц отечественной печати много нового. Гоголя упрекали в отсутствии патриотизма, в сознательной клевете на Россию, в том, что у него большое воображение. Оскорбительным обобщением такой позиции может служить мнение Ф. Ф. Вигеля: «Я знаю господина автора: это юная Россия во всей ее наглости и цинизме»². «Все против меня», – жаловался Гоголь в письме М. С. Щепкину (XI, 38), однако в полемику не вступал, переживал остро, но не публично.

На выпады писатель ответил расправой художественной, предварив пьесу эпиграфом-пословицей. «...В них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом – все шевелящее и задевающее за живое», – писал Гоголь об этом фольклорном жанре (VIII, 392). Пословице он доверил и свою обиду, и свое негодование, и свое нежелание открыто выяснять отношения с недоброжелателями. «Эпиграфом Гоголь ответил на критику комедии»³, – комментирует Э. Л. Войтоловская.

Безусловно, появление эпиграфа с указанием на зеркало, которое не виновато в характере запечатленного отражения, прежде всего прочитывается как ответная реплика в скрытой полемике Гоголя со своими оппонентами, увидевшими в «Ревизоре» сознательное искажение российской действительности, а не диагноз болезненным явлениям социума и человеческой природы. Однако значение образа зеркала в пьесе этой утилитарно-разъяснительной функцией не исчерпывается.

Со времен античности в европейской культуре закрепилось понимание комедии, а затем и театра в целом как зеркала, в которое смотрится мир. Цицерон видел в комедии «зеркало привычек», Шекспир устами Гамлета

формулирует мысль о назначении театра, «цель которого была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное – низости, и каждому веку истории – его неприкрашенный облик»⁴. Гамлету вторит герой Сервантеса Дон Кихот, разъяря Санчо Пансо: актеры «беспреданно подставляют зеркало, в коем ярко отражаются деяния человеческие, и никто так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и тем, каковыми нам быть надлежит, как комедия и комедианты»⁵. Изображения трех зеркал помещает в собственный герб Мольер. (Показательно, что все эти авторы для Гоголя являлись бесспорными авторитетами в литературе). Напрямую о том, что русскому драматургу метафорическая формула «театр-зеркало» была хорошо известна, свидетельствует фраза Первого зрителя в «Театральном разезде»: «Комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни» (V, 160).

В современной театральной терминологии существует понятие «зеркало сцены», которым именуют пространство внутри порталной арки, плоскость видимого зрителю игрового пространства сцены. Сам этот термин явно возник на основе выше рассматриваемой формулы и не исчерпывается только технологическим наполнением – понятие тоже обрело образно-метафорический смысл. Свою книгу о театре Г. А. Товстоногов назвал «Зеркало сцены», объяснив выбор заглавия так: «Зеркало сцены. <...> Здесь можно разместить мир. И пространство, открывшееся за складками занавеса, станет прошлым, настоящим и будущим. <...> Здесь можно сотворить мир»⁶.

Моделирующая функция искусства в театре проявляется самым наглядным путем. И образ зеркала эту функцию метафорически выражает. Причем необходимо отметить, что речь не идет о скрупулезном копировании или слепом подражании. В конце концов, даже самое незамутненное изображение меняет правое на левое и наоборот. Но при этом любое зеркало при всей разнице углов преломления световых лучей, влияющих на отображение, сохраняет сам предмет. Зеркало может изменить форму,

очертания предмета, но оно должно перед собой иметь объект для отражения.

Гоголь такое понимание театра разделял. Его знаменитые просветительские тезисы о «театре — школе» («Театр великая школа, глубоко <его> назначение. Он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок» (VIII, 562), о «театре — кафедре», «с которой можно много сказать миру добра» (VIII, 268), помимо воспитательно-нравственной направленности содержит установку на взаимосвязь и взаимодействие с «миром», который является главной заботой проповедующего с кафедры. Для того чтобы «много сказать миру добра», надо знать, что с этим миром происходит, взглядеться в него и понять. Представления о «театре — зеркале» и «театре — кафедре» возникают из общего первоначального импульса: интереса к «миру», коммуникативной настроенности по отношению к нему. Вырисовывается даже определенная иерархическая последовательность в функционировании образных представлений о театре: чтобы стать кафедрой, он должен сначала стать зеркалом. Учительски-проповедническое понимание роли сценического искусства, которое Гоголь активно защищает в «Выбранных местах из переписки с друзьями» («О театре, об одностороннем взгляде на театр...»), вырастает из познавательно-моделирующей роли театра, из его «стремления к оформленной универсальности» (Ю. Манн).

Универсальность театрального моделирования мира находит свое выражение в предельно обобщенном образе театра-зеркала. В «Ревизоре» он выступает как структурообразующий принцип, определяющий художественную специфику произведения и в силу своей универсальности вбирающий в себя богатые интерпретационные возможности. Так, Вяч. Иванов, характеризуя пьесу Гоголя как общественную комедию в аристофановских традициях, отмечал, что «Ревизор» «обнимает целый, в себе замкнутый и себе довлеющий социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале

(«на зеркало неча пенять, коли рожа крива» — эпитафия «Ревизора»), именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действо»⁷. Вл. Набоков, считавший, что «подходить к пьесе как социальной сатире (вторя мнению общества) или как к моральному обличению (запоздалое оправдание, придуманное самим автором) значит упускать из виду главное в ней», для позиционирования своей мысли об абсолютной замкнутости на себе художественного мира Гоголя тоже выбирает этот образ. Он пишет: «Гоголь, конечно никогда не рисовал портретов, он пользовался зеркалами и как писатель жил в своем зеркальном мире. А каким было лицо читателя – пугалом или идеалом красоты, – не имело ни малейшего значения, ибо не только зеркало было сотворено самим Гоголем, со своим способом отражения, но и читатель, к которому обращена поговорка, вышел из того же гоголевского мира гусеподобных, свиноподобных, вареникоподобных, ни на что не похожих образин»⁸. В.А. Воропаев, рассуждая о духовном смысле пьесы Гоголя, также строит свою аргументацию на образе зеркала и утверждает, что народная поговорка, взятая Гоголем в качестве эпитафии, «разумеем под зеркалом Евангелие»⁹.

На примере этих противоположных по мировоззренческой направленности трактовок видно, что образ зеркала, используемый интерпретаторами для доказательства их точек зрения, в определенном смысле оппонентов примиряет. Он и для исследователей становится отражением, фиксирующим их взгляды на мир, не отменяя при этом ни одну позицию.

Структурообразующая роль образа зеркала в пьесе «Ревизор» прослеживается и на уровне композиционных приемов, используемых драматургом. Проявляется это в нескольких аспектах. Прежде всего, в активном использовании двойных имен и фамилий, а также фонетически схожих: Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, Лука Лукич Хлопов, Ляпкин-Тяпкин, Петр Иванович Добчинский и Петр Иванович Бобчинский. О последних в «Замечаниях для господ актеров» добавлено, что они

«чрезвычайно похожи друг на друга» (IV, 10). Повторений слишком много, чтобы их принять за случайное совпадение.

Если одна часть фамилии городничего «сквозит», пронесит персонаж через возникающие на его жизненном пути трудности и нравственные ориентиры, то и во второй угадывается сквозящее движение, благодаря фонетическому напоминанию о слове «дуть» (в украинском языке его эквивалентные варианты – «дути», «дму» «дмухати»). Если одна часть фамилии судьи указывает на безответственное отношение к делу (тяп), то и другая отвечает тем же (ляп). Бобчинский и Добчинский в рамках сценического действия не расстаются друг с другом ни на минуту – даже взятку Хлестакову дают вместе.

Персонажи в пьесе отражаются друг в друге и в самих себе, как система множественных зеркал, которые ловят мелькающие очертания и бесконечно их проецируют. Но среди объектов отражения имеется главный – тот, кто произносит фразу: «Я везде, везде» (IV, 50). В контексте зеркальной образности пьесы эти слова приобретают характер символического обобщения. «Хлестаковщина» проступает во многих действующих лицах пьесы, а сам вдохновенно завирающийся коллежский регистратор воспринимается как центральный персонаж-зеркало, который отражает неистребимость человеческого стремления к утверждению собственной значимости, преодолению личностной малости. Это хлестаковское «везде» проступает и в трогательно-комичной просьбе Бобчинского передать в Петербурге «...всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что <...> живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский» (IV, 66-67), и в чувстве превосходства судьи над окружающими, и в гротескных мечтаниях Анны Андреевны о столичной жизни: чтобы «дом был первым в столице» и «в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти» (IV, 83), и, конечно же, в поведении городничего, предвкушающего генеральство. Его монолог в начале V действия по эмоциональному размаху притязаний – отражение

монолог Хлестакова в сцене вранья, только у Антона Антоновича «везде» уступает место словам «всё» и «все». Сравним:

Хлестаков. <...> О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится. Да что, в самом деле? я такой! Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам. Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельмарш... (IV, 50).

Городничий. <...> Да объяви всем, чтобы знали: что вот, дискать, какую честь бог послал городничему, что выдает дочь свою не то, чтобы за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, всё, всё, всё! Всем объяви, чтобы все знали. Кричи во весь народ, валяй в колокола, чорт возьми! уж когда торжество, так торжество. (IV, 81-82).

Показательно, что Гоголь даже смену эмоциональных регистров в этих сценах у обоих персонажей «отражает»: Хлестаков после грозной речи почти запоем: «Завтрак у вас, господа, хорош ... я доволен, я доволен. (С декламацией.) Лабардан! Лабардан!» (IV, 51), а городничий будет «заливаться и помирать со смеху», говоря: «Вот что, канальство, заманчиво!» (IV, 82).

В пьесе можно найти и еще ряд примеров эпизодов-отражений: сообщение о ревизоре в начале и в конце комедии, поочередное ухаживание Хлестакова за женой и дочерью городничего, поочередное чтение вслух чиновниками письма Хлестакова с повторением реакции на строки о себе (каждый норовит прекратить дальнейшее знакомство с текстом письма, как только слышит свою фамилию), сцены взяток, проходящих по единой схеме (от первоначального страха чиновников перед Хлестаковым, через его откровенное вымогательство денег к взаимному удовлетворению сторон).

Наряду с этими сценами прямого отражения в пьесе присутствуют и отражения-перевертыши. В них сохраняется ситуационная повторяемость, однако меняется распределение ролей между персонажами. Наглядно такая

модель заявлена в реплике городничего в адрес одного из купцов, вымаливающего у Антона Антоновича прощения за жалобу на него чиновнику из Петербурга: «Вот ты теперь валяешься у ног моих. Отчего? оттого, что мое взяло, а будь хоть немножко на твоей стороне, так ты бы меня, каналья, втоптал в самую грязь, еще и бревном сверху навалил» (IV, 84).

Хлестаков из голодного постояльца гостиницы во II действии в двух последующих превращается в значительное лицо, а в V действии с точностью до наоборот этот путь проходит городничий: от упоения собой и преклонения перед ним окружающих до иступленного самоуничужения и скрытого злорадства подчиненных. В отчаянии он призывает: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! (*Грозит самому себе кулаком*)». А затем Сквозник-Дмухановский будет исходить гневом из страха перед публичным скандалом и возможностью стать действующим лицом комедии: «Разнесет по всему свету историю; мало того что пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно: чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши». И только после этого прозвучит знаменитая фраза, которая вместе с эпиграфом появилась в публикации 1842 года: «Чему смеетесь? над собой смеетесь!.. Эх вы!..» (IV, 94).

И. Л. Вишневская обратила внимание на то, что у Гоголя нет ремарки «смеются», которая указывала бы на такую реакцию подчиненных городничего¹⁰. Следовательно, не им адресована его реплика, а тем, кто в зале «бьет в ладоши», и тому «бумагомараке», который «чина, звания не пощадил» – и в «комедию вставил», а еще и тем, кто при чтении этой комедии «скалил зубы». Словом, реплика адресуется «всему миру», она размыкает рамки сценического действия и делает «мир» участником происходящего, а «немая сцена» как зеркало для него заставляет задуматься и о соучастии.

-
- ¹ *Виротайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сб. к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 231.
- ² *Вигель Ф. Ф.* Записки: В 2 тт. Т. 2. М. 1928. С. 327.
- ³ *Войтоловская Э. Л.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»: Комментарий. Л., 1971. С.120.
- ⁴ *Шекспир У.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1994. С. 77.
- ⁵ *Сервантес С.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 ч. Ч. 2. М., 1976. С. 71.
- ⁶ *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 книгах. Кн. 1: О профессии режиссера. Л., 1980. Фронтиспис.
- ⁷ *Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. М.; Л., 1926. С. 89.
- ⁸ *Набоков В.* Николай Гоголь // *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 59.
- ⁹ См.: *Воропаев В. А.* Над чем смеялся Гоголь: О духовном смысле комедии «Ревизор» // Православная беседа. 1998. №2.
- ¹⁰ *Вишневская И. Л.* Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 215