

Е. Г. Падерина

Москва, Россия

О СООТНОШЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ В СЮЖЕТАХ ПЕРВЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ЗАМЫСЛОВ ГОГОЛЯ

«Ревизор» – первая законченная комедия Гоголя, и она с равным правом принадлежит к шедеврам и театра, и литературы. Органическое единство сценических и литературных законов развертывания задуманного сюжета – результат осознанного авторского поиска. Статья посвящена первому этапу эволюции жанрового мышления драматурга – трем первым, неудачным, замыслам. В 1831 году была задумана по литературной модели жанра романтическая драма в прозе, в 1832 году – театральный фарс «Женихи» и следом комедия «Владимир 3-ей степени», которая стала первой попыткой объединить литературную и театральную модели жанра в единой авторской стратегии. Поиски Гоголем драматургического языка, равно адекватного запросам литературы и театра, рассматриваются в контексте влияния на русскую словесность реформаторских идей французских романтиков.

Ключевые слова: Гоголь, драматический замысел, жанровая эволюция, сюжет, сценичность, литературность.

Не вполне справедливо в отношении гоголевского наследия, но весьма показательно в отношении гения Гоголя то, что его особое место в ряду великих драматургов определено одним шедевром – комедией «Ревизор». Известно при этом, что «Ревизор» воплощает органическое единство литературного и театрального уровней организации драматического текста. Между тем буквально от первого (не считая нежинских опытов¹) драматического замысла в столице (1831–1832) гениальную комедию отделяет около четырех лет и еще шесть подступов автора к стезе драматурга (замыслы «Женихов», «Владимира 3-ей степени», «Женитьбы», трагедии из английской истории, драматических сцен с итоговым названием «Утро делового человека», замысел комедии о шулерах, получившей в окончательной редакции 1842 года название «Игроки»).

¹ Со слов Н. Я. Прокоповича известно, что в гимназии Гоголь написал трагедию в стихах «Разбойники» [1, с. 15; 2, с. 855–856].

Падерина Екатерина Геннадьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Поварская, 25а, Москва, 121069, Россия, kbogan@yandex.ru)

Чего добивался Гоголь от своей драматургии в эти годы проб и переделок, что его не устраивало в уже обдуманном и частично написанном, что побуждало оставлять одни замыслы до иного времени, а другие совсем? Почему «старое правило комедии», сформулированное еще в 1832 году, было реализовано в той или иной форме только в конце 1835 года в «Ревизоре», а потом в 1841 году в «Женитьбе» и в 1842 году в «Игроках»? Ответы на эти вопросы следует искать, судя по всему, в феноменологии жанрового мышления Гоголя-драматурга, поскольку полный свод сохранившихся драматических текстов классика (завершенных и незавершенных) представляет панораму не повторяющих друг друга в жанровом отношении замыслов, и общую для них тенденцию можно обозначить как настойчивые поиски наиболее адекватного соотношения проблемно-тематического и поэтологического уровней жанрообразования. В целом это было приметой времени: вопросы конституционального отличия драмы от других литературных родов и театра от литературы были предметом литературно-критической рефлексии 1810–1820-х годов и неперенным компонентом оценки пьес, напечатанных и появившихся на русской сцене на рубеже 1820-х – 1830-х годов (включая переводы и переделки таких внелитературных, не классических жанров, как фарс, водевиль и мелодрама)², т. е. в период вхождения Гоголя в литературу. Присмотримся, как такие проблемы решались им до возникновения замысла «Ревизора», а именно в первых задуманных драматических сюжетах.

Как можно судить по двум первым драматическим замыслам петербургского периода, первоначальный творческий импульс Гоголя-драматурга образовывался в условиях более или менее осознанного и относительно четкого различения им литературной и театральной прагматики порождения драматического текста.

Так, самой первой была задумана драма из современной жизни, ориентированная на новейшие тенденции в драматической словесности (прежде всего, Пушкина и Гюго) и общелитературные романтические веяния, в числе прочего – на достижения европейского и отечественного романтизма во всех родах литературы, включая лирику и эпiku – с широким жанровым спектром. Возможно, сценическая судьба задуманной и в большом объеме написанной (как можно судить по уцелевшим фрагментам) пьесы входила в ряд авторских надежд, но «чувство сцены» (по выражению В. И. Немировича-Данченко, относящемуся к «Ревизору») вовсе не руководило в этот период авторской мыслью и пером. Более того, совершенно иные критерии отбора событийного материала, конфликтного ядра, устройства интриги и тематического содержания монологов просматриваются в черновых материалах.

Сугубо литературная ориентация этого первого гоголевского замысла в драматическом роде вполне проявилась в сохранившихся черновиках – в повествовательном, прежде всего, формировании событийного ряда, представленного в записанных сценах и набросках монологов. Одна линия интриги пятиактной драмы завершалась в конце 4-го действия дуэлью со смертельным исходом и самоубийством, разрешавшими конфликт чести. Герои другой – любовной – линии в начале пятого акта только-только подошли, после долгой разлуки, к событиям (отразившимся в набросках монологов), движущим их к развязке. И этих событий было намечено много: встреча героя с героиней, узнавание (по терминологии Аристотеля) ею в герое, явившемся инкогнито, своего возлюбленного, взаимное непонимание, болезнь героини – близкая к смертельной или смертельная (в начале акта еще ни-

² См., например, «Рассуждения о российской словесности» А. Мерзлякова, ежегодные «Обзоры российской словесности» О. Сомова в альманахе «Северные цветы», «Размышления и разборы» П. Катенина в «Литературной газете» за 1830 год, литературные «Обозрения...» И. Киреевского за 1829 и 1830 годы.

как не заявленная), раскаяние героя, его упования на Бога и обещания, но по-прежнему непонимание... Учитывая необходимость поступательно выразить весь этот объем эмоций, чувств и событий в тех или иных формах сценического действия и включить в него набросанные монологи, да еще так или иначе обозначить зависимость этой линии от последствий завершения (гибели двух героев) другой – в четвертом акте, – можно определенно утверждать, что последний акт драмы был бы (или был в черновом виде) затянут и перегружен. Да и сама развязка, нам, а возможно и самому автору, еще не известная, должна была увеличить объем сценического действия.

Вместе с тем, если бы весь эксплицируемый по черновикам проблемно-тематический ряд был изложен повествователем, намечающим в ремарках или проговаривающим в описаниях глубину и противоречивость эмоционального и психологического состояния героев, всё бы встало на свои места, соответствуя рассказу о судьбах героев, в то время как драматический род призван показывать. Из написанного Гоголем к этой драме (в доступном нам объеме) вполне могла бы получиться большая повесть, хотя и немногим отличающаяся от повестей А. Бестужева-Марлинского событийным наполнением (включая эмоционально-душевную проблематику), типичным для романтических сюжетов. Другое дело, что собственно гоголевское в сохранившихся черновых фрагментах обнаруживает именно драматургическую природу дарования, во-первых, и самобытность мысли драматурга, во-вторых. Только этот особый дар проявил себя в сохранившихся текстах не в жанрово-родовой плоскости, а в приемах словесно-речевой обрисовки отдельных характеров, в динамике эмоционального рисунка диалогов, в тяготении автора к речевой естественности даже при передаче патетических состояний героев или смятения чувств в монологах.

В том, что общая стратегия замысла этой драмы носит именно литературный, а не театральный или сбалансированный характер, сыграло свою роль то обстоятельство, что именно в недрах литературного, а не театрального сознания формировалась сама жанровая модель, приспособлением (условно говоря) которой к насущным потребностям и задачам развития отечественной литературы был увлечен Гоголь (и не он один³). В частности, новейшие в 1830–1831 годах идеи французских романтиков об обновлении языка драмы, еще ранее, в 1824 году, провозглашенной Стендалем высшим из литературных родов, возникли на волне критики буквалистского, по сути, подхода к триединству драматического действия в драматургической практике классицистов. Между тем школьные формулы классицизма описывали идеальный способ извлечения из многогранного и переполненного событиями полотна жизни такого фрагмента, в котором все напряженное борьбы (действия и противодействия людей и обстоятельств) было бы сконцентрировано в «одной точке», а из нее рецептивно развертывалась бы полная картина жизни человека среди людей.

Ультраромантикам в современной им драматургии не хватало «естественности», но предложенные ими способы приближения к естественной жизни оказались вовсе не драматургичны. В частности, ощущение необходимости вписать в драму большой (и даже большой) временной отрезок «естественно» для прозаика, для романиста, который, по определению, другое и по-другому видит и извлекает из общей картины, на другом языке излагает свои впечатления и свое представление о «правде жизни». Так же и идея Стендаля узаконить в романтической,

³ Известно о двух попытках, тоже неудачных (хотя и завершенных, но неопубликованных): «Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского и «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») М. Ю. Лермонтова. О схожести устремлений авторов см.: [3, с. 206; 4, с. 357–358; 5, с. 248–267]; о близости к ним и отличиях от них гоголевского замысла см.: [6].

т. е. ультрасовременной, драме прозаическую форму речи персонажей как более естественную основана на иллюзорной схожести такой речи с жизненной правдой (прозой жизни) и, пожалуй, на невольной экстраполяции в сферу драматургических нормативов собственных способностей прозаика и романиста. На практике оформить сценическую речь в трагедии и драме прозаическим языком, избежав при этом выпренности в патетических моментах и вульгарности в бытовых, – было более чем сложно [7]. Гюго, например, манифестируя те же цели приближения драматургической формы к насущным потребностям и задачам литературы, предпочел реформировать александрийский стих; соответствующие эксперименты Лермонтова в «Menschen und Leidenschaften» и в «Странном человеке» завершились полным предпочтением стихотворной формы. Наконец, лирическое начало, которое, как казалось реформаторам, оснащало язык драмы возможностью отразить богатство внутреннего мира героя, мира сомнений и переживаний, на практике реализовывалось по большей части только в соответствующих монологах, а по своей созерцательной и описательной сущности приводило к замедлению действия (впрочем, при условии доминирования в авторском мышлении драматургического компонента такой эффект в меньшей степени противоречил природе драмы, чем прозаизация, так как замедление темпа, подчиненное общему ритмическому строю, принимало на себя роль, подобную цезуре в стихе).

В целом, предложенные французскими ультраромантиками способы реформирования нормативов, «выхолостивших» драматургический язык, не учитывали (и вряд ли это было возможно) одного неперемного и совершенно не рационализируемого условия естественности драматургического языка и образа – специфической одаренности автора. Однако, пытаясь разобраться в феномене театрального успеха не только Расина, Шекспира и Шиллера, но, как убедительно показал Б. В. Томашевский, и мелодрамы (будучи внелитературным, сугубо театральным жанром, она не была скована нормами классицистической поэтики [7]), реформаторы вывели нечто среднее (ряд удачно использованных приемов) в качестве новых норм для драматургии.

В России на рубеже 1820-х – 1830-х годов манифестированные ультраромантиками идеи были привлекательны тем, что открывали заманчивые перспективы «подвинуться ближе к нашему обществу», по Гоголю [8, т. 8, с. 553], и «выразить <...> мир собственных мыслей и чувствований» человека, «разгадать тайны его существования», по Белинскому [9, с. 525]. Привлекательность была подготовлена всем ходом развития отечественной драмы – как успехами преромантиков, так и ошеломившим Гоголя и Белинского при появлении в печати пушкинским «Борисом Годуновым», оставившим далеко позади опыты Гюго на практике обрести ту внутреннюю свободу и естественность драматургического языка, которая так убедительно была описана им в «Предисловии» к «Кромвелю». Но пушкинский «Борис Годунов» (в отличие от, скажем, предромантических новаций в трагедиях В. А. Озерова) в восприятии XIX в. был свободен не только от сковывающих авторскую волю литературно-драматических канонов, но и от театрально-сценических законов того времени. Пушкин, по абсолютно точному выражению Белинского в «Литературных мечтаниях», «творил для своих идей свои формы: вот его романтизм» [9, с. 94]. Такая авторская стратегия не могла быть усвоена без собственного, предшествующего, опыта, а кроме этого не могла быть воссоздана на театральной сцене в рамках имеющегося арсенала средств. Неудовлетворенность Гоголя результатами своей работы над замыслом драмы из современной жизни может быть объяснена в этом плане несоответствием написанного его общелитературному или театрально-сценическому вкусу. Примечательно в этом плане то, что он никому и ничего не сообщал об этом замысле, не продолжал над ним работать, но сохранил среди своих черновиков отдельные фрагменты,

и сохраненное по содержанию перекликается с некоторыми – в разной степени удаленными во времени – разрабатываемыми в будущем сюжетами («Владимира 3-ей степени»⁴, трагедии из истории Запорожья, второго тома «Мертвых душ»).

Второй драматический замысел Гоголя в Петербурге носил, в противоположность первому, сугубо театральный характер, изначально не ориентированный на литературу. Предложенное Н. С. Тихонравовым и ставшее традиционным объяснение творческого импульса Гоголя при написании «Женихов» (выбор «невинного» сюжета для прохождения через цензуру) относится к внешней стороне драматургической работы, не определяющей жанровой ориентации и механизмов развертывания выбранного комического события. Опасения цензурных запретов могли повлиять только на снижение сатирической остроты изображения нравов (кстати, театральная цензура отслеживала и вымарывала не только намеки или нападки на государственных чиновников, но и «грубые» выражения). А вот явно фарсовый характер «Женихов», также традиционно отмечаемый исследователями, определенно связан с авторской установкой на театральную – и только театральную – судьбу пьесы, задуманной Гоголем в 3-х актах⁵. Комедия с фарсовой окраской характеров, жестов и реплик могла бы и быть напечатана, но не смогла бы, разумеется, быть причислена к литературным событиям – ни критикой, ни тем кругом литераторов, стремление примкнуть к которому определилось для Гоголя в самом начале 1830-х годов. Прагматическая сторона возникновения замысла «Женихов» скорее могла быть связана с идеей заработать, продав оригинальную пьесу в Театральную дирекцию, а в выборе жанра усматривается в этом плане ориентация на общеромантический интерес к проявлению народного и национально окрашенного мышления в словесном творчестве и в театральных формах (малороссийский колорит, близость событийного и речевого ряда к интермедиям, в том числе широко использованным Гоголем в «Вечерах...», переклички с написанной для домашнего театра комедией отца и пр.).

Третьим драматическим замыслом Гоголя в Петербурге была комедия «Владимир 3-ей степени». Все, что мы знаем о ее фабуле и интриге, позволяет говорить о том же – панорамном – принципе формирования основного события, что и в драме из светской жизни. Характерно, в частности, что «лоскутки» незавершенной комедии представляют четыре разных места действия, но все относятся к утру⁶, а по содержанию – к экспозиции (образуя панораму привходящих обстоятельств). Завязки, объединяющей всех персонажей в один конфликт, мы не знаем, а о стержневой линии интриги известно, по счастью, достаточно, поскольку рассказы слышавших комедию в авторском чтении П. В. Анненкова и М. С. Щепкина были записаны современниками в начале 1860-х годов. То, что сохранила память гоголевских друзей, многократно обсуждалось в гоголеведческих работах со стороны задуманного сюжета; присмотримся к известному со стороны драматургической структуры этого сюжета.

В. И. Родиславский, расспросив о «Владимире...» Щепкина, изложил сюжет комедии так: «Героем ее был человек, поставивший себе целью жизни получить крест Св. Владимира 3-й степени. Известно, что из всех орденов орден Св. Вла-

⁴ Ср. наблюдение Г. М. Фридлендера в комментарии к набросанным монологам [8, т. 9, с. 618].

⁵ Драматическая литература даже в период романтических протестов против французской нормативной поэтики была ориентирована на пятиактную форму, в отличие от театральных пьес – одноактных фарсов и трехактных мелодрам.

⁶ О том, что «маленькие комедии» вместе составляют «анатомию утра активных бездельников», см.: [10, с. 63].

димира пользуется особыми привилегиями и уважением и дается за особенные заслуги и долговременную службу. Даже теперь, когда с получением других орденов не даются уже дворянские права, как это было прежде, орден Св. Владимира удержал еще за собою это право. Старания героя пиесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которою, как говорят, превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пиесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени. С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пиесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-й степени и воображает, что этот крест уже на нем» [11, с. 140]. Об интриге несколько более подробно вспоминал П. В. Анненков, чей рассказ записал в своем дневнике под датой «1861 год. Май» А. Н. Афанасьев: «Герой комедии добивается получить владимирский крест, и судьба несколько раз безжалостно обманывает его чиновничье честолюбие: уже, кажется, все сделано, вот-вот повесят владимирский крест, а тут как нарочно что-нибудь да помешает. Последняя неудача сводит героя комедии с ума. Помешательство в том, что будто он сам есть не более как владимирский крест. Любопытны гоголевские рассуждения о кресте, вкладываемые в уста этого чиновника: “Боже мой, – говорил он, – ну что такое этот крестик, и стоит ли он, кажись, всех хлопот, золота будет в нем на столько-то рублей, ну эмали, пожалуй, еще на столько, – а чего не даст за него человек!” В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, подымает (*было*: растопыривает. – *Е. Г.*) руки (так что делает из себя подобие креста) и не насмотрится на изображение»⁷.

Заметим, что «старания героя» добиться награждения составляли, по Щепкину, «сюжет» комедии, давая для нее «богатую канву». Но и сами «старания» (в «драматических отрывках» не представленные) «несколько раз», по Анненкову, приводили к ощущению близкого успеха, после чего та или иная помеха «безжалостной» судьбы отбрасывала героя назад. Это позволяет предполагать, что сумасшествие чиновника стало следствием противодействия двух событийных линий, одна из которых поддерживала *idea fix* и как будто сокращала дистанцию, а другая увеличивала ее до «огромного размера». Именно в этом (в деперсонализации движителя действия⁸) и заключалась, по всей видимости, попытка Гоголя на практике обновить «старое правило» комедии во «Владимире 3-ей степени». Все, что образовывало разные помехи достижению Барсуковым своей цели, развертывалось автором как фронтальное продвижение самостоятельных историй – о кознях завистника (Александра Ивановича), об отстаивании своих интересов братом-степняком, о реализации честолюбивых планов выгодно женить сына сестрой Барсукова. И все это, перемежаясь, так или иначе выражалось в сценическом действии и в речевом потоке, сопровождаясь эпизодическими микросюжетами (история мелкого чиновника Петрушевича, например) и фоновым отражением «лакейства» в нравоописании жизни лакеев в столичных домах. Для панорамного развертывания этих четырех, стягивающихся в один узел, линий интриги требовался, пожалуй, больший даже, чем классические пять актов, ресурс сценического действия, который – и это для нас важно – неизбежно должен был привести либо к растянутости во времени, либо к его прерыванию от акта к акту

⁷ ГАРФ. Ф. 279 (Якушкиных). Оп. 1. Ед. хр. 1060. Дневник А. Н. Афанасьева. Л. 163/228; то же с некоторыми неточностями см.: [12, с. 153–154].

⁸ Сказанное Ю. Манном об «Игроках» может быть с полным основанием применено к предполагаемому развитию действия «Владимира...»: «Не герой управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку» [13, с. 176].

(между тем монтаж разновременных событий⁹ и вносит, собственно, нарративный элемент в драму, подменяя презентативность события наглядным уроком судьбы). При этом центральная линия задуманной комедии (поступательное воздействие сталкивающихся событийных векторов «успеха» и «поражения» на сознание героя) не могла быть редуцирована в своем сценическом выражении, поскольку должна была подвести зрителя к заключительному символическому образу полного отторжения сознанием героя реальности.

«Он слишком много хотел обнять в ней (комедии. – Е. П.), встречал беспрестанно затруднения в представлении и потому с досады ничего не написал», – объяснял Плетнев Жуковскому причину гоголевской неудачи с «Владимиром...» [14, с. 528; 15, с. 70]. Думается, что «затруднения в представлении» касались согласованности двух вышеназванных векторов развертывания задуманного сюжета. Первый – стягивание всех силовых линий в один узел, создающий последнее, фатальное препятствие на пути героя к цели, предполагал, что в соответствующих сценах участие героя минимально. Второй вектор, напротив, требовал присутствия на сцене главного героя и речевого выражения (в монологах или диалогических репликах) деградации социальной адекватности его мышления, с одной стороны, и эмоциональной реакции на каждое звено в цепи *pro et contra* событий первого вектора, с другой.

Примечательно, что в отношении «Владимира...» Гоголь неизменно говорил о комедии, но в строгом смысле – большая часть задуманного (как оно реконструируется по комплексу из двух сохранившихся сцен и переделок в отдельные пьесы) в жанровом отношении ближе к драме. В. В. Гиппиус, обсуждая причины и факторы, помешавшие Гоголю закончить «Владимира...», усматривал в сохранившихся от комедии текстах «жанр промежуточный – между драмой и прозой» [16, с. 135]. Заметим, в частности, что неизбывная комичность драматического события в двух крайних точках обозначенного Гоголем отрезка жизни Барсукова (предельное выражение социального начала в содержании «мечты» и полное вытеснение из социума в итоге стремления к ней) вовсе не обеспечивает этому событию комедийного статуса. Ни в плане частной жизни, чем занималась комедия, ни в плане столкновения частной жизни с государственной бюрократической системой, ни даже в плане анекдотичности фабульного экстракта (в пересказах современников) задуманный событийный ряд «Владимира...» не укладывается в рамки комедии, предполагающей, что нелепое и уродливое – смешно зрителю и безобидно для комедийного героя. Объем комичного, нанизываемого на этот стержень или, пользуясь употребленным Родиславским понятием, обогащавшего эту «канву», не меняет жанровой ориентации. Определение «комедия» применимо к «Владимиру...» только при одном из двух условий: либо по подобию с определением «слезной комедии», как в предшествующий Гоголю период обозначался по проблемно-тематическому признаку промежуточный между классическими (трагедией и комедией) жанр; либо с такой же, как существенно позднее у Чехова, эстетической установкой автора на принципиальный комизм легкой в основу замысла идеи и выражение авторской оценки событийного наполнения того сегмента человеческой жизни, который был выбран автором для театрального представления.

Вместе с тем в нечеткой, на первый взгляд, жанровой стратегии Гоголя просматривается попытка реализовать манифестированную французскими романтиками программу обновления языка драмы на более глубоком, нежели поэтоло-

⁹ Как, например, сделано в популярной на русской сцене с конца 1820-х годов мелодраме Дюканжа и Дино «Жизнь игрока...», где между каждым из трех актов временной промежуток составляет 15 лет.

гический, уровне – попытка сместить акцент к эстетическому ядру жанрообразования как такового. В частности, контраст комического и/или смешного с серьезным, вплоть до трагического, полнее и глубже отражающий, по справедливому мнению Гюго, настоящую жизнь, реализовывался в романтической драме в форме примыкания соответствующих реплик, эпизодов, сцен. Так, собственно, поступил и Гоголь в первом из описанных выше замыслов: в начале пятого акта слуга Петр (по-видимому, дворецкий), встретивший главного героя (Ольгина) в усадебном доме, рассказывает ему о житье-бытье госпожи и, в числе прочего, для объяснения пустячной, по его мнению, ссоры хозяев в прошлом приводит в пример свою – анекдотическую и смешную – историю. При этом «требование» французскими реформаторами обогащения эмоционального рисунка пьесы не касалось жанра комедии. И, в отличие от первого замысла Гоголя, во «Владимира...» – в самой смысловой структуре сюжета, заявленного автором как комедийный, – смешное неотделимо от трагического в истории Барсукова, а от драматического – в истории Миши Повалищева (как можно судить по «Отрывку») и в тяжбе кровных братьев.

Существенно при этом, что само сочетание разножанровых модальностей (условно говоря, «смеха» и «слез») в драматическом произведении уже было практически освоено театральной (вне литературы) пьесой. И так же существенно в этом смысле то, что «Владимира...» Гоголь всерьез, как известно, мечтал видеть на театральной сцене. И хотя даже «извлеченные» им из «Владимира...» самостоятельные «драматические отрывки» при появлении на сцене породили у театральных критиков и рецензентов сомнения в их сценичности и в соответствующем авторском намерении¹⁰, этот именно замысел первым в творческой жизни Гоголя исходил из идеи обязательного совмещения двух авторских стратегий – литературной и театральной.

Список литературы

1. <Кулиш П. В.> Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856. Т. 1.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 1.
3. Кургинян М. С. Поэтика романтической драмы // История романтизма в русской литературе. М., 1979. Вып. 2: Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840).
4. Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII–XIX веков. Л., 1982.
5. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
6. Падерина Е. Г. Пробовал ли Гоголь свои силы в жанре мелодрамы? (О первом драматическом замысле Гоголя) // Гоголеведческие штудии. Нежин, 2013. Вып. 3 (20). С. 97–113.
7. Томашевский Б. В. Французская мелодрама начала XIX века (из истории вольной трагедии) // Поэтика. Л., 1927. Вып. 2. С. 67–76.
8. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. <Б. м.>: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
9. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1.

¹⁰ Ср., например, отзыв одного из лучших театральных критиков 1860-х годов и безусловного почитателя Гоголя-драматурга: «Каждый из драматических отрывков, встречающихся в сочинениях Гоголя, бесспорно носит на себе явный отпечаток его великого таланта; но каждый из них должен был получить полное значение в составе целого, для которого они назначались; взятые в их отдельности, они – не для сцены» [17; 18, с. 578].

10. *Вишневская И. Л.* Гоголь и его комедии. М., 1976.
11. *Родиславский В. И.* О комедии Н. В. Гоголя «Владимир 3-й степени» // Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете. М., 1871. Вып. 3.
12. Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1964. Т. 2.
13. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
14. *Плетнев П. А.* Переписка с В. А. Жуковским // Сочинения и переписка П. А. Плетнева: В 3 т. СПб., 1885. Т. 3.
15. Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях / Сост. В. Гиппиус. М., 1931.
16. *Гиппиус В. В.* Гоголь Н. В. // Классики русской драмы / Общ. ред. В. А. Десницкого. Л.; М., 1940.
17. *Баженов А. Н.* По поводу бенефиса г-жи Бороздиной // Антракт. 1865. № 91. 21 дек.
18. *Баженов А. Н.* Сочинения и переводы. М., 1869. Т. 1.

E. G. Paderina

Moscow, Russian Federation

**ON RATIO OF LITERARY AND THEATRICAL STRATEGIES
IN PLOTS OF GOGOL'S FIRST DRAMATURGICAL IDEAS**

«Inspector» – is the first completed Gogol's Comedy, and it equally belongs to the masterpieces of theater and literature. Conscious research of the author resulted in the organic unity of theatrical and literary laws of deployment of conceived plot. This article is devoted to the first phase of the evolution of genre thinking of the playwright – the first three, unsuccessful attempts. In 1831 romantic drama in prose conceived in literary models of genre was unfinished, in 1832 – theatrical farce «Grooms», followed by a comedy «Vladimir 3rd degree», which was the first attempt to combine the literary and the theatrical model of the genre in author's strategy. Gogol's search of dramaturgical language, equally adequate to the needs of literature and theatre, is considered in the context of the impact on Russian literature of the ideas of French romantics to reform drama laws.

Keywords: Gogol, dramatic idea, evolution of genre, plot, stageworthy, literariness.

Paderina Ekaterina G. – DSn in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya, Moscow, 121069, Russian Federation, kbogan@yandex.ru)