

«РЕВИЗОР» Н. В. ГОГОЛЯ — ПАРАДОКСЫ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ

Алла Злочевская (Москва)

Абстракт:

Драматургия Гоголя предвосхитила экспериментальные тенденции сценического искусства в XX в. – новации «парадоксального театра» Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда в советской России, а в более отдаленной перспективе – *метатеатр* Л. Пиранделло и театр абсурда.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Ревизор», театр 20-ого века, Н. Евреинов, В. Мейерхольд, Л. Пиранделло, театр абсурда.

Abstract:

„Inspector“ by N. V. Gogol – Paradoxes of the Experimental Poetics

N. V. Gogol's comedy «Inspector» anticipated experiments of the 20th century theatre: N. Evreinov's «Theatre of the Paradox», V. Mejerkhhold-director's innovations in Soviet Russia, and later the Theatre of the absurd and L. Pirandello's Metatheatre.

Keywords: N. V. Gogol, «Inspector», 20th century theatre, N. Evreinov, V. Mejerkhhold, L. Pirandello, theatre of the absurd.

Премьера «Ревизора» в театре, как известно, произвела на зрителей впечатление шока. Пьеса казалась «странной, – вспоминал П. В. Анненков, – выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий <...> Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах <...>, словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение нарастало с каждым актом», ибо «большинство зрителей» было выбито «из всех театральных ожиданий и привычек»¹.

Надо признаться, «недоумение» продолжается и по сей день. Несмотря на то, что «Ревизор» – одна из самых играемых пьес театрального репертуара, неполнота воплощения авторского замысла на сцене неизменно ощущалась и режиссерами, и критиками, и зрителями.

¹ АННЕНКОВ, П. В.: Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. В: Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. Москва 1952, с. 265.

Почему же ускользает от зрителя (кстати, в большей мере, чем от читателя) мысль автора? Почему требовалось Гоголю так много разъяснительных комментариев к «Ревизору», – как не одному из великих писателей?

Непонимание смысла в данном случае – следствие того радикального переворота, который совершил Гоголь-драматург: он кардинально изменил структуру пьесы и создал принципиально новый язык сценической выразительности.

Изменилась прежде всего позиция автора в пьесе. Классическую драму как род литературы отличает такой способ представления событий, когда автор как бы отсутствует, а все совершается исключительно по воле действующих лиц. Развитием действия движет борьба между героями – конфликт их жизненных интересов, идеологических и нравственных позиций, взаимодействие страстей. «Человек есть герой драмы, – писал В. Г. Белинский, – и не *событие* владычествует в ней над *человеком*, но *человек* владычествует над *событием*, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец»².

Но в пьесах Гоголя сюжетобразующий конфликт отсутствует, ибо существенных противоречий между персонажами нет, а соответственно, к минимуму сведена роль *воли* героев как движущего событиями фактора. Да, персонажи здесь постоянно сталкиваются лбами, и в этом смысле момент, когда Бобчинский и Добчинский, подходя к ручке Анны Андреевны, стучаются лбами, можно считать символическим фокусом сюжетной схемы «Ревизора».

Но борьбы, конфликта интересов в настоящем смысле нет. Есть множество мелких ссор и перебранок, предмет которых постоянно меняется. Персонажи то объединяются каким-то общим интересом в единую группу, то, когда у каждого возникает уже собственный интерес, разбиваются на конфликтующие между собой группы или единицы. А сцена представляет собой мельтешущую массу персонажей с разнонаправленными, причем хаотично разнонаправленными, векторами интересов. Этим броуновским движением управляют два противоположно направленных фактора: объединения и раздробления.

Все это, конечно, не может восприниматься как сюжетобразующий конфликт.

Но если не герои, точнее, иллюзия того, что действуют только они, то кто же будет двигать развитием действия?

В «Театральном разъезде после представления новой комедии» Гоголь сформулировал совершенно новые принципы организации художественного

² БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: Полное собрание сочинений в 13 т. Москва 1953-1959, том V, с. 16.

целого пьесы. «Комедия, – говорит зритель-«представитель» Автора, – должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел»³. А чуть дальше сравнивает драматическое произведение с машиной, в которой «одни колеса заметней и сильней движутся, их можно только называть главными; но правит пьесою идея, мысль» (Г.; 229).

Цитаты эти общеизвестны, однако редко задаются вопросом: а что же или кто же приводит машину в движение и как сделать, чтобы пьеса вязалась «сама собою»? Тем более что «главных героев», то есть таких, которые бы инициировали события, здесь нет. На это у Гоголя тоже есть ответ в «Театральном разезде», причем весьма необычный: «мне жаль, – говорит в финале Автор, – что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее <...> Это честное, благородное лицо был - смех» (Г.; 253).

Обычно цитированием этого пассажа все и заканчивается. Далее, как правило, следуют рассуждения о свойствах гоголевского смеха: одни говорят, что он горький, «сквозь слезы», в конечном итоге жизнетворный, другие – что безжалостный и беспросветно мрачный, «мертвый».

Я хочу обратить внимание на другое: Гоголь называет смех «честным, благородным лицом», то есть действующим лицом своей комедии, причем главным. Вяч. Иванов в свое время очень точно заметил: «Этот смех для поэта реальное лицо»⁴. Да, именно «лицо» – «светлый демон смеха»⁵. Он покровительствует *комикам*, к каковым с гордостью причисляет себя в «Театральном разезде» Автор. Автор-комик, незримо и вместе с тем как бы персонифицированно, в виде смеха, присутствуя в комедии, управляет событиями и организует работу им же придуманной для воплощения своей мысли «машины». Не случайно – на это обратил внимание еще Ю. Анненков⁶ – Гоголь впервые заговорил о важной роли режиссера-постановщика в театре.

Присутствие Автора, как бы извне организующего *осмеяние*, творит мистический подтекст комедии. Вяч. Иванов даже предлагал такое сценическое решение «Ревизора»: снятие «кулис и загородок» и удвоение «драмы мистическим представлением всего, что происходит за кулисами»⁷.

³ ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в 7 т. Москва 1977, т. 4, с. 228. Ссылки на это издание даны с указанием страницы в тексте статьи и с пометой Г.

⁴ ИВАНОВ, В.: «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. В: Гоголь в русской критике. Антология. Москва 2008, с. 373.

⁵ Ibidem, с. 373.

⁶ АННЕНКОВ, Ю.: Театр Гоголя. В: АННЕНКОВ, Ю.: Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Москва 2005. с. 661-679.

⁷ ИВАНОВ, В.: Op. cit., с. 380.

Автор *извне* запускает в пьесу иррациональный импульс, заставляющий крутиться все «винтики» «машины», – это известие о ревизоре, причем не просто о ревизоре, но об «инкогнито», да еще и приехавшем «с секретным предписанием» (Г.; 10). *Извне* запущен и вещий сон Городничего: «сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! пришли, понюхали – и пошли прочь» (Г.; 10). Не будь «инкогнито проклятого», который в любой момент может появиться неизвестно откуда, не было бы и панического страха, парализовавшего жителей Города. Не случилось бы и рокового недоразумения.

«Не грозная действительность, а призрак, фантом или, лучше сказать, тень от страха виновной совести должны были наказать *человека призраков*»⁸, – писал В. Г. Белинский. Всеобщий страх – следствие «нечистой совести» и ожидания в глубине души неизбежного возмездия, создает ситуацию «ревизора».

Это очень важный момент: в отличие от пьесы традиционной, «Ревизор» основан не на интриге, которая развивается по воле персонажей, а на заданной автором «общей ситуации»⁹. В «Ревизоре» это – «ситуация ревизии»¹⁰. Но как организовать *ревизию*, если нет положительного «лица»? С высоты какой позиции организовать обличение? И кто будет Ревизор? Гоголь создает *саморазвивающуюся ситуацию саморазоблачения*.

Запущенный Автором в сознание героев иррациональный страх перед «инкогнито», подкрепленный мистическим *сном*, провоцирует возникновение «миражной» интриги мнимого ревизора. Вакуум, созданный известием о приезде мистического ревизора-«инкогнито», втягивает первый попавшийся подходящий предмет – Хлестакова. То, что вакуум засосал пустышку – существо, которое «говорит и действует без всякого соображения» (Г.; 8), вполне логично. Как и то, что иррациональный импульс рождает «миражную интригу».

Но мистика здесь не только в сюжете. «Перед нами, – писал В. Набоков, – поразительное явление: словесные обороты создают живых людей»¹¹. Анимация «словесных оборотов» – доминантный художественный прием Гоголя-драматурга.

⁸ БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: Полное собрание сочинений, т. 3, с. 454.

⁹ См.: МАНН, Ю. В.: Поэтика Гоголя. Москва 1988, с. 170-266.

¹⁰ Ibidem, с. 201.

¹¹ НАБОКОВ, В. В.: Николай Гоголь. В: НАБОКОВ, В. В.: Собрание сочинений американского периода в 5 т. Санкт-Петербург 1997, т. 1, с. 459.

Ключевое слово пьесы – «ревизор»¹². Прозвучав в завязке и тут же материализовавшись, оно стало «действующим лицом», причем многоликим. Есть ревизор реальный – тот «чиновник из Петербурга», который направлен в город; есть мнимый – Хлестаков. Но есть еще и ревизор фантастический, причем этот срез образа многослоен. Прежде всего это «фантом» нечистой совести чиновников, всевидящий и всезнающий, который явится «инкогнито»: «Так и ждешь, что вот отворится дверь и – шашть» (Г.; 16). Такого ревизора, неподкупно честного и который всех призовет к ответу, на свете нет и никогда не существовало. Но он – отражение истинного Ревизора – Высшего Судии. Его грозная тень явится в знаменитой Немой сцене.

Взаимодействие трех ликов *ревизора* в великой комедии Гоголя есть воплощение архетипа, живущего в нашем Российском культурном сознании. Бессознательное предощущение того, что рано или поздно явится грозный Судия, призовет к ответу и наведет порядок. Это явление страшит и в то же время отвечает некоей глубинной потребности духа, ибо сие тайное предчувствие есть не что иное, как проявление Божественной совести. А вместе с тем живет в душе и «неотразимая уверенность», подсказываемая опытом жизни практической, что ничего подобного не случится, а существование наше, со всеми своими мелкими и крупными безобразиями, будет течь своим чередом еще довольно долго, а Ревизоры – не более чем «страхи напущенные». Оттого рядом с фантомом грозного и нелицеприятного Ревизора неизменно вертится и паясничает его двойник – пустая «сосулька» Хлестаков. Трагикомический парадокс гоголевского «Ревизора» в том и заключается, что образ настоящего Ревизора здесь фантастичен и лишь мнимый ревизор – реален.

Взаимодействие трех ипостасей Ревизора – *реального, мнимого и фантастического* – организует сюжетно-композиционную модель пьесы. Она представляет собой «двойной круг»¹³: интрига настоящего ревизора объемлет «миражную интригу» ревизора-Хлестакова. В вещем сне городничего, кстати, крыс тоже было две.

При этом интрига настоящего ревизора статична, зато сверхдинамична интрига «миражная». Парадокс сюжетосложения гоголевской драматургии: адинамизм, тенденция к «онемению» и «окаменению»¹⁴ – при внешней сверхмобильной суетливости. Здесь много всего случается, но ничего не происходит.

¹² Ср.: ЗОЛОТУССКИЙ, И. П.: Смех Гоголя. Иркутск 2008, с. 148, 155, 163.

¹³ LAUER, R. Die intrigenlose Komödie. Zur Motivstruktur von N. V. Gogol's «Revizor». In: Gattungsinnovation und Motivstruktur (2). Göttingen, 1992.

¹⁴ Ср.: МАНН, Ю. В. Op. cit. С.366–378.

Начинается пьеса словами, которые звучат подобно выстрелу: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренебрежительное известие: к нам едет ревизор» (Г.; 10), – а заканчивается столь же громоподобным известием о том, что он приехал. Может показаться, что ничего не произошло, а «миражная интрига» лишняя. Разумеется, это не так. Главное – *ревизия* – состоялось.

«Пьеса начинается с ослепительной вспышки молнии и кончается ударом грома, – писал Набоков. – В сущности, она целиком умещается в напряженное мгновение между вспышкой и раскатом <...> Весь мир – трепетный голубой всполох, и мы посреди него»¹⁵. Что же случилось в «напряженное мгновение между вспышкой и раскатом»?

Заметим сразу, что интриги *настоящего* – *мнимого* – *фантастического* ревизора соединены, «сметаны» в трех точках – в завязке, кульминации и развязке. Так завязка дает импульс развитию не только интриге *настоящего* ревизора, но и *мнимого*, а также *фантастического*: ведь в письме говорилось не просто о «чиновнике из Петербурга», но об «инкогнито» «с секретным предписанием». Экспозиция, в нарушение всех правил, следует *после* завязки: в ней представлено исходное положение. Уже здесь начинается саморазоблачение: городничий и чиновники, в порядке подготовки к предполагаемой ревизии, сами выворачивают перед зрителем подноготную жизни Города, со всеми явными и скрытыми ее безобразиями. Затем, тоже подобно взрыву, вторая завязка, – интриги *мнимого* ревизора: на сцену вбегают Бобчинский и Добчинский с известием, что ревизор приехал.

Кульминация пьесы – знаменитая «сцена вранья». Благодаря вдохновенной фантазии Хлестакова, линии ревизора *мнимого*, *реального* и *фантастического* в этот момент соединяются. Образ «государственного человека», сотворенный воображением Хлестакова, вполне совпадает с представлениями обитателей города. Ведь они, как и Хлестаков, о жизни «важного лица» имеют понятия самые расплывчатые, точнее, судят о ней, глядя с огромной дистанции – по тем обрывкам из столичных журналов, что им доступны, а также из собственного воображения. Дистанция Хлестакова несколько короче: он все же видел жизнь высшего света не из провинции, а с петербургских – или с галерки, или с тротуара, или из окошка канцелярии.

Развязка «миражной интриги» тоже громоподобна. На сцену «впопыхах» выбегает почтмейстер Шпекин со словами: «Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор» (Г.; 85). Но после этой, казалось бы, окончательной развязки – новый взрыв: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе, – возвещает

¹⁵ НАБОКОВ, В. В.: Op. cit., т. 1, с. 434.

Жандарм. – Он остановился в гостинице» (Г.; 91). Это развязка интриги настоящего ревизора.

Развязка замечательна во многих отношениях. На уровне сюжетно-композиционном она механически обрывает развитие прежней интриги: ведь если бы не приезд настоящего ревизора, дальнейшим разборкам между персонажами конца бы не было. Но, оборвав интригу мнимого ревизора и тем закрыв «внутренний» круг сюжета, она предполагает новый его виток: общий шок – оттого, что прежние мероприятия по принятию ревизора оказались напрасны и надо все начинать заново. К тому же, с неясными результатами и последствиями.

И тут новый предполагаемый виток внезапно обрывается – Немой сценой. Причем развязка настоящего ревизора, которая, казалось бы, снимала мистику интриги «миражной», ибо чиновник из Петербурга приехал отнюдь не «инкогнито», а вполне официально, – именно она выводит действие на трансцендентальный уровень.

«Немая сцена» – аналог Страшного Суда, как это уже давно замечено критиками¹⁶. Мистична и фигура Жандарма: ведь эта должность существовала только в Петербурге, а в провинциальном городе ему взяться неоткуда, сопровождать ревизора он также не мог¹⁷. Так в финале интрига ревизора реального выходит на уровень ревизора фантазмагорического.

В чем смысл преобразования фигуры обыденной – реального ревизора – в Ревизора, «который, – как говорил Гоголь в «Развязке “Ревизора”», – ждет нас у дверей гроба» (Г.; 368): это «наша проснувшаяся совесть, которая ставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя» (Г.; 368)?

Дело в том, что ожидать наказания и возмездия истинного от ревизора реального, очевидно, было бы слишком наивно. Модель поведения при ревизии известна – собственно, на протяжении всей пьесы зрители и наблюдали, как это делается «в благоустроенном государстве» (Г.; 54). Не одну ревизию городничий с чиновниками пережили на своем веку, и всё благополучно с рук сходило, «еще даже и спасибо получал» (Г.; 19). Нехорошо, конечно, что прибывший ревизор мог узнать про историю с ревизором мнимым, но и это, в конечном счете, не смертельно. Что, кстати, тоже было предсказано в *сне* городничего про двух крыс: «пришли, понюхали – и пошли прочь». Снам надо верить, так что, вероятнее всего, никакого настоящего наказания не последует и от реального ревизора, как и от мнимого.

Но неизбежна кара Ревизора истинного: Его не подкупишь и не обманешь ни хитрыми уловками, ни лицемерным благочестием. И Гоголь пере-

¹⁶ См., например: ВОРОПАЕВ, В. А.: Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. Москва 2002, с. 17-20.

¹⁷ Ср.: ВИШНЕВСКАЯ, И. Л.: Гоголь и его комедии. Москва 1976, с. 146-147.

ключат интригу настоящего ревизора с уровня реального на трансцендентный, благодаря чему «ситуация ревизии» также реализует себя на двух уровнях – реальном и инобытийном. Наказание, не свершившееся в мире физическом, неотвратимо в реальности иррационально-духовной.

Не менее, чем религиозно-мистический, важен литературный способ наказания людских пороков – их *осмеяние*. Обличить, то есть уничтожить, разрушить *смехом* – это и означает победить порок. В этом видел Гоголь высокое гражданственное предназначение сатиры, и комедии прежде всего.

В этом смысле чрезвычайно важен другой оживший «словесный оборот» – унтер-офицерская вдова, которая, по словам городничего, «сама себя высекала» (Г.; 73). Этот фантазмагорический образ задает структуроорганизующую метафору пьесы – *самонаказание*. Тень унтер-офицерской вдовы нависает над событийным пространством «Ревизора» еще в экспозиции, где среди других ужасов, мучающих городничего, вдруг возникает видение: «В эти две недели высечена унтер-офицерская жена!» (Г.; 19). Затем она будет периодически всплывать в тексте пьесы, пока, материализовавшись, не явится с жалобой к Хлестакову. Линия унтер-офицерской вдовы строится по принципу нарастания абсурда: мало того, что высекали женщину, но высекали «по ошибке», однако криминал не в этом, а в том, что она дворянка. И, наконец, звучит просьба «бедной вдовы»: «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться» (Г.; 68). Оказывается, то, что ее высекали, для «бедной вдовы» только формально «обида», а на самом деле «счастье»! Кульминации фантазмагория достигает в объяснении городничего. Правда, к тому моменту зритель, от недоумения отчасти потерявший ориентиры реальности, поневоле начинает прикидывать: а не могла ли она, и в самом деле, себя сама как-нибудь высечь?

Так или иначе, но образ унтер-офицерской вдовы, которая «сама себя высекала», навсегда врезается в воображение зрителя, поражая своей все усугубляющейся по мере размышлений абсурдностью, и становится символическим фокусом комедии¹⁸.

Да, наказание свершилось путем *самобичевания*. Все безобразия выставлены на общее обозрение самими «отцами города», впрочем, не лучшим образом показало себя и «купечество да гражданство», позор пал и на головы женщин-кокеток, готовых «на все услуги» любому заезжему проходиму, если только тот, по их предположениям, чиновен и богат. Все всё сделали сами.

¹⁸ См.: ВИШНЕВСКАЯ, И. Л.: *Op. cit.*, с. 141; АЛЬМИ, И. Л.: Пушкинская традиция в комедии Гоголя «Ревизор». В: АЛЬМИ, И. Л.: О поэзии и прозе. Санкт-Петербург 2002, с. 40.

В контексте общей метафоры «порки» проясняется семантика имени *Хлестаков*. Обычно говорится о том, что Гоголь отказался от имен Врунов, Свистунов и т.д. как от «водевильных». Но почему выбрал собственно имя *Хлестаков*? Если рассматривать вопрос в контексте метафоры «сама себя высекала», то все встает на свои места: Хлестаков – тот персонаж, *которым* Гоголь высек своих героев. Это еще одна «ожившая метафора».

Отсюда – некоторое послабление его участи в сравнении с другими персонажами. Ведь Хлестаков «улетел» от наказания и даже использовал ситуацию с выгодой для себя – и материальной, и моральной. Всё случившееся – счастливый сон, сбывшиеся грезы этого «маленького человека», подавленного и одновременно замороженного роскошью Петербурга. В «жизни действительной» его на каждом шагу *обрывают*, «даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту» (Г.; 355), а вот сейчас угощают, всячески убажают, дают деньги (и немалые), отдают в жены хорошенькую девицу, а дама готова «на все услуги». Затем он вдохновенно мечтает – так же и на те же темы, что и много раз у себя в каморке. Сцена «вранья», замечает Гоголь, «вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни – почти род вдохновения» (Г.; 347). В эту минуту ничем не ограничиваемое, «легкое» воображение возносит его на самый верх иерархической лестницы. А его все заморожено слушают.

Однако счастливый сон кончился, и хотя сам Хлестаков этого опять-таки не осознал, «летит» он навстречу *порке*: батюшка, как предсказал еще Осип, его обязательно «высечет». Так что и Хлестаков вовлечен во всеобщую метафору «порки».

Автор заставил своих героев выставить себя на всеобщее обозрение и *осмеяние*, организовав ситуацию *самобичевания*.

Как и тема «ревизии», мотив *общественного осмеяния* свершает в комедии восхождение – с уровня ничтожного, бытового к истинному высшему. Начинается все с письма Хлестакова к приятелю – мелкому журнальному писателю Тряпичкину. И вновь Хлестаков оказывается *средством* реализации авторской воли, ибо благодаря ему позор обитателей Города станет достоянием гласности. Тряпичкин, конечно, мелочь, дрянь, но в финале возникает грозная тень настоящего Автора-Ревизора: «Мало того что пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарак, в комедию тебя вставит, – негодует городничий. – Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши» (Г.; 90).

И тут происходит нечто замечательное: персонаж бунтует против своего творца, писателя-сатирика, обрушивая на его голову все громы и молнии, находящиеся в его административной власти, но безвредные для неуязвимого в данной ситуации автора: «Эх вы! ... Я бы всех этих бумагомарак! У, щелкоперы, либералы проклятые! чертово семя! Узлом бы вас всех завя-

зал ...» (Г.; 90). Но вот парадокс: в какой-то момент сквозь словесную толщу излиятий городничего прорывается голос самого Автора: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего <...> Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!» (Г.; 90). Реализует себя здесь и заданная эпиграфом метафора «зеркала», которая оказывается всеобъемлющей, а происходящее на сцене предстает отражением мира, находящегося вне ее, за «четвертой стеной».

Последний монолог Городничего – обращение к автору и зрителям и выход на их уровень – заключал в себе эмбриональные формы *метатеатра*. Так же, как и «Театральный разезд» и «Развязка „Ревизора“» – пьесы, в которых обсуждается другая пьеса. Перед нами, несомненно, новаторская для XIX в. драматургическая модель. Недостает лишь соединения *на одной сценической площадке* представления самой пьесы и ее обсуждения.

Поэтика «Ревизора» содержала в зародыше экспериментальные новации театра будущего: это прежде всего различные варианты сценической условности – фантастические финалы, эксперименты с «четвертой стеной», модель «театра в театре».

Однако главное открытие Гоголя-драматурга заключалось в том, что обрели семантическую значимость и система средств художественной выразительности, и отдельные ее элементы. «Говорящей» стала сама поэтика, а не персонажи пьес, что было совершенно ново для зрителей – его современников. «Его произведения населены <...> бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют <...> Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами»¹⁹ – эти слова В. Ходасевича о Набокове вполне могут быть отнесены к «Ревизору».

Драматургия Гоголя предвосхищала экспериментальные тенденции сценического искусства в XX в. – новации «парадоксального театра» Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда в советской России, а в более отдаленной перспективе – *метатеатр* Л. Пиранделло и театр абсурда.

¹⁹ ХОДАСЕВИЧ, В. О.: Сирине. В: НАБОКОВ, В. В.: Pro et contra. Санкт-Петербург 1997, с. 247, 249.