

чало в его прозе только возрастает. Писатель не ставит перед собой задачу отыскать положительного героя среди тифлисцев или чиновников. Его характеристики не отрицательные, не положительные, а нравоописательные. В.Е.Хализев отметит, что корни подобного "необличительного" нравоописания – в "Повестях Белкина" А.С.Пушкина, ставших началом ветви реалистической литературы, которая сосредоточилась не на негативных, а на позитивных гранях существующего уклада [6, с. 67–69]. Исследователь назовет этот тип изображения реакцией против гоголевского направления.

Література

1. Киселев В.С. Н.В.Гоголь и проблема повествовательного целого в развитии русского прозаического цикла 1820-х – 1840-х годов // Гоголь и время: Сб. статей. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005.

2. Полонский Я.П. Лирика; Проза. – М., 1984. Далее повести "Тифлиские сакли", "Квартира в татарском квартале", "Делибаштала" цитируются по этому изданию.

3. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. – М.: Издательство Московского университета, 1982.

4. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н.В.Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997.

6. Об этом подробно см: Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С.Пушкина. "Повести Белкина": Учебное пособие для филологических специальностей вузов. – М., 1989.

УДК 821.161.1.09

И.В.Александрова

Н.В.Гоголь и русская комедия первой трети XIX века: к изучению генезиса и типологии комедийных героев

У статті розглядається проблема літературної генези й типології героїв комедій М.В.Гоголя. Їх зіставлення з персонажами комедій 1810–1830-х рр., виявлені генетичні й типологічні зв'язки дозволяють зробити висновок про своєрідне засвоєння і трансформацію Гоголем комедійної традиції, а не про повний розрив із нею.

В статье рассматривается проблема литературного генезиса и типологии героев комедий Н.В.Гоголя. Их сопоставление с персо-

нажами комедий 1810–1830-х годов, обнаруживаемые генетические и типологические связи позволяют сделать вывод о своеобразном усвоении и трансформации Гоголем комедийной традиции, а отнюдь не о полном разрыве с нею.

This article is devoted to the analysis of the problem of genesis and typology of Gogol's comedies' characters. They are compared with the characters of the comedies written in 1810–1830. The discovered genetical and typological connections allow to make a conclusion that Gogol has not broken off the traditions of writing comedies but assimilated and transformed them in his original way.

В литературоведческих работах, посвящённых драматургии Н.В.Гоголя, давно утвердился взгляд на нее как на сугубо новаторское явление в литературном процессе XIX века. В немалой степени это обусловлено принципиально новым подходом автора "Женитьбы" и "Ревизора" к воплощению драматического конфликта и к созданию комедийных характеров. Однако зачастую новаторство гоголевской драматургии трактуется как полное отрицание писателем многих художественных открытий предшествующей литературы. "...Даже опираясь на традиционные приемы и открыто пользуясь известным сюжетом, Гоголь решительным образом *порывал с драматургическими традициями* своего времени", – отмечает С.С.Данилов [3, с. 91; здесь и далее курсив мой – И.А.]. "Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь *полностью оторвав его от традиций*", – и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь", – фактически вторит Данилову Ю.В.Манн [5, с. 61]. О преодолении Гоголем комедийной традиции в ходе работы над "Ревизором" пишут и авторы комментария к четвертому тому Полного собрания сочинений Гоголя В.В.Гиппиус и В.Л.Комарович [2, IV, с. 542]. Думается, эти и подобные суждения нуждаются в некотором пересмотре. Любого рода новизна рельефнее обнаруживает себя на фоне уже устоявшегося, привычного. Для того чтобы выявить масштаб новаторства Н.В.Гоголя-драматурга, суть его нового взгляда на комедийный характер, нужно уяснить, какого рода комедийные характеры были востребованы в театральной практике гоголевской эпохи и предшествующих ей десятилетий и на основе каких художественных принципов они создавались. Такой подход чрезвычайно важен, поскольку поэтические основы творчества того или иного художника формируются непосредственно культурой эпохи, в рамках которой он живёт и творит.

Основополагающей идеей статьи является доказательство наличия генетических и типологических связей гоголевских комедий с литературным контекстом первой трети XIX века. Этой целью продиктована попытка на основе сравнительного анализа пьес Гоголя и комедий драматургов – его предшественников и современников – выявить переключки на уровне образной системы комедий, определить характер обращения автора "Ревизора" к художественному опыту комедиографов 1810–1830-х годов. Опорой для решения данных задач стали типологический и генетический методы исследования.

Репертуарная ситуация гоголевской поры не отражает в полной мере уровень развития русской драматургии, так как "вершинные" произведения драматической литературы не стали явлением театральной жизни по причинам преимущественно цензурного характера. Основу комедийного репертуара составляли пьесы авторов так называемого "второго ряда": сатирические "комедии нравов" и комедии развлекательные, в большей степени основывающиеся на комизме положений, а также водевили – особая разновидность "лёгкой" комедии с занимательным, чаще всего анекдотическим сюжетом и куплетами, вплетёнными в ткань пьесы. Герои этих пьес были по большей части носителями определённых свойств – мотовства, скупости, злоязычия, легкомысленности, лицемерия, хвастовства, французомании, – трактуемых как пороки или "чуждачества", в зависимости от позиции авторов и от степени "серьёзности" пьесы.

Нельзя сказать, что Гоголь полностью отказывается в своих комедиях от традиционного репертуара комических ролей, от привычных комедийных амплуа. В его пьесах нет столь раздражающих драматурга "театральных любовников с их картонной любовью" [2, т. V, с. 143], поскольку изжита любовная коллизия, однако мы найдем здесь и осмеиваемых незадачливых женихов, и карточных шулеров, и плутов всех мастей. Образ Жевакина в "Женитьбе" отчасти ориентирован на известный комедийный тип "хвастливого воина", Анны Андреевны в "Ревизоре" – на тип "престарелой кокетки", а Ляпкина-Тяпкина – создан без влияния сатирических образов продажных судебных чиновников из комедий конца XVIII – начала XIX века. Но Гоголь, на наш взгляд, новаторски переосмысливает традиционные комедийные роли, учитывая художественный опыт, уже накопленный русской комедией. Свидетельство тому – многочисленные интертекстуальные переключки, которые обнаруживаются при сопоставлении гоголевских пьес с комедиями первой трети XIX века. Сопоставление это любопытно и с типологической точки

зрения как проявление различных попыток художественного освоения сходных явлений действительности.

Рассмотрим несколько примеров.

Образ враля, плута издавна привлекал внимание комедиографов и был известен ещё итальянской комедии "dell'arte". Изображение лжеца стало традиционным и в русской комедии XVIII – первой трети XIX века. В "Уроке дочкам" И.А.Крылова, "Хвастуне" Я.Б.Княжнина, комедии Г.Квитки-Основьяненко "Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе" действуют мошенники, ловкие пройдохи, сознательно преследующие какую-либо (чаще корыстную) цель. Н.И.Хмельницкий создает иной вариант образа лжеца, в котором нашло отражение своеобразное явление русской жизни второй половины XVIII – начала XIX века. В это время сложился особый социально-психологический феномен, связанный с появлением в культурном обществе, среди лиц дворянского сословия, специфического типа – хвастуна, сознательно выстраивающего собственную фантастическую биографию путем сочинения рассказов о своих невероятных похождениях (П.П.Свиньин, Д.Е.Цицианов и др.). Лжец у Хмельницкого – это фантазер, для которого корыстные мотивы зачастую отступают на второй план ("Говорун" (1817), "Воздушные замки" (1818)). В пьесах А.А.Шаховского воплощены обе модификации образа враля ("Два учителя, или *Asinus asinum fricat*" (1819), "Адвокат, или Любовь-живописец" (1820), "Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей" (1832) и др.). Однако в комедии Шаховского "Не любо – не слушай, а лгать не мешай" (1818) лжец предстает в новом свете. Главный герой, Зарницкин, обладает некоторыми чертами, предвосхищающими гоголевского Хлестакова: это пустота, легкомыслие, желание порисоваться, выдать себя за значительное лицо, неумная страсть к выдумкам, свободный, ничем не сдерживаемый полет фантазии, умение "выпутываться" из затруднительных ситуаций. Оба героя сочиняют самозабвенно, с упоением. Есть определенное сходство и в содержании их фантазий. "Кафтан заморского сукна не толще паутины", перстень с курантами с руки французской королевы, изумрудные очки Папы Римского, сервиз на семьдесят персон из эластичного фарфора, которые обещает Зарницкин в качестве подарков [9, с. 534–535], вполне соотносимы с хлестаковским арбузом в семьсот рублей, супом из Парижа, тридцатью пятью тысячами курьеров. Шаховской доводит ложь героя до абсурда, используя приём комической гиперболы, к которому позже прибегнет и Гоголь. Вполне в духе рассказов Хлестакова истории Зарницкина о его подвигах на войне, о немислимом успехе у женщин, о всеобщем трауре в Лозанне по поводу

его отъезда. "Прозван я душой приятнейших домов", – характеризует себя герой [9, с. 534]. "...Принят во всех высших обществах", у министра "почти домашний человек", – говорит о себе Хлестаков в первой редакции пьесы [2, т. IV, с. 179]; в окончательном варианте эту фразу заменяет перечисление тех, с кем Хлестаков "на дружеской ноге".

На первый взгляд, герой такого же типа, Альнаскар, действует и в комедии Н.И.Хмельницкого "Воздушные замки": он тоже увлекается собственными фантазиями, не преследует меркантильных целей. Однако не случайно именно этот персонаж вызвал резкое неприятие Гоголя, когда при первой постановке "Ревизора" актер Н.О.Дюр, исполняя роль Хлестакова, ориентировался на сценическое воплощение такого типажа. В нем нет хлестаковских простодушия и почти детской непосредственности. У Альнаскара есть план действий: он подробно перечисляет, какие "шаги к славе" намерен предпринять [8, с. 467]. Герой же Шаховского планировать что-либо просто не в состоянии. У Зарницкина, как и у Хлестакова, нет какой-либо программы, он не ставит перед собой никакой задачи. Ложь его импульсивна, он порой не знает, что выдумает в следующий момент. "Каждое слово его... есть экспромт совершенно неожиданный" [2, т. XI, с. 39], – писал Гоголь о Хлестакове, но эту характеристику вполне можно отнести и к Зарницкину. Его увлекает сам процесс фантазирования. Начиная сочинять, он, как и гоголевский персонаж, у которого "легкость в мыслях необыкновенная", не может сконцентрировать свое внимание на какой-то одной мысли, не может остановиться. Зарницкина ничуть не заботит, что его легко можно уличить во лжи: пойманный "с поличным", он на ходу придумывает объяснения, делающие его рассказы еще более фантастическими. Иногда он настолько завирается, что сам начинает верить своим рассказам, перестает ориентироваться в реальной обстановке.

Мысль о том, что явления, подобные хлестаковщине, вездесущи и многолики (позже Хлестаков выразит её нелепой на первый взгляд фразой: "Я везде, везде" [2, т. IV, с. 50]), уже появляется в комедии Шаховского, в монологе Зарницкина:

Ах! жизнь свободная всего дороже мне!
Я воин на войне,
Придворный у двора, поэт между друзьями,
Стреляю в миленьких стихами
И пулями в отечества врагов [9, с. 533].

Важно отметить, что ложь Зарницкина, как и Хлестакова, не имеет корыстных мотивов. Он приехал к тётке, спасаясь от кредиторов и

надеясь поправить свое материальное положение, но враньё его вызвано не этим. Ведь он обманывал и раньше и уже зарекомендовал себя отменным вралем, о чем свидетельствует письмо Онегина к Хандриной, тётке героя. Лжет он и после разоблачения, обещая шуту Митяю заплатить "кулями золота" [9, с. 542]. В финале добродетельный персонаж Мезецкий мирится с Зарницкиным "до первой только лжи" [9, с. 542], однако герой Шаховского не может остановиться и тут же собирается рассказать очередную "байку". Зарницкин лжет всем, даже слугам, лжет зачастую себе во вред. Таким образом, порок Зарницкина изображается драматургом как свойство его природы, следствие его нравственной ущербности.

Зарницкин – фигура во многом условная, носитель недостатка, в разоблачении и наказании которого видит Шаховской цель своей комедии. Гоголевский Хлестаков, бесспорно, намного сложнее, его характер нельзя свести к какому-либо одному качеству. Лживость его мотивирована автором и социально, и психологически: если герой Шаховского вполне доволен собой, то в Хлестакове важно, по глубокому замечанию Ю.М.Лотмана, "бесконечное презрение к самому себе", стремление, сочиняя небылицы, "перестать быть самим собой" [4, с. 303]. Привнесён сюда и национальный аспект: в характере Хлестакова драматург воплощает такую черту национальной психологии, как стремление к фантазированию, обернувшуюся в условиях всеобщей бездуховности своей отрицательной гранью.

Другой пример обращения Гоголя к традиционным комедийным образам находим в "Женитьбе". Центральный герой комедии Н.И.Хмельницкого "Нерешительный, или Семь пятниц на неделе" (1820) Армидин – своего рода прообраз гоголевского Подколесина. Армидина невозможно однозначно маркировать как положительный или отрицательный персонаж, скорее, это обыкновенный человек, наделённый некоей "странностью", досадным недостатком, портящим жизнь прежде всего ему самому. Его вялость и неспособность сделать решительный шаг проявляются не только в житейских мелочах, но и в выборе будущей жены. У Гоголя "нерешительной" оказывается и невеста: размышляя, кого из женихов предпочесть, она, совсем как герой Хмельницкого [8, с. 531], решает положиться в этом нелегком деле на жребий ("Напишу их всех на бумажках, сверну в трубочки, да и пусть будет что будет..." [2, т. V, с. 37]). Хмельницкий, как впоследствии и Гоголь, отказывается от любовной интриги как конструктивного элемента пьесы: отнюдь не любовью мотивированы поступки главного героя, а тем, что ему наскучила

холостая жизнь. Действия Армидина, как и Подколесина, направляются двумя противоположными стремлениями: он и страстно хочет жениться, и одновременно пугается перспективы самому принять важное решение, потому всячески и оттягивает момент объяснения. "Нам слишком дороги безделье и свобода" [8, с. 491], – иронично комментирует жизненную позицию своего барина камердинер Роман. Страх Подколесина, правда, несколько иного рода: это боязнь перемен, которые повлечёт за собой семейная жизнь. Но "стиль поведения" у героев весьма схож. Любопытно, что финал комедии Хмельницкого не вполне обыкновенен на фоне тогдашней комедийной традиции: согласно ей, герой – носитель того или иного порока – к концу пьесы должен быть осмеян и наказан, а зачастую и склонён к исправлению. Вот этого-то как раз и не происходит с Армидиным: вынужденный по воле обстоятельств выбрать одну из двух невест (а точнее – под давлением их отца), герой сетует, что его выбор не пал на другую [8, с. 535], то есть ситуация выбора для героя завершена лишь внешне, а потому возникает ощущение незавершенности финала пьесы, неисчерпанности конфликта. Такое же впечатление иллюзорности оставляет и финал гоголевской комедии: называется она "Женитьба", но собственно женитьбы как итога драматической интриги в ней нет, следовательно, она не оправдывала зрительские ожидания, поэтому и была поначалу непонятой.

В одном из самых остроумных и талантливых русских водевилей "Хлопотун, или Дело мастера боится" (1824) А.И.Писарева разрабатывается характер, во многом напоминающий гоголевского Кочкарева из "Женитьбы" с его неутомимой живостью, суетой, неуемной страстью всё за всех решать, устраивать чужие дела, даже если его об этом не просят. Репейкин у Писарева одержим не менее страстным желанием всё делать за всех, во всём лично участвовать, всюду и всё успеть ("как приятно эдак уладить что-нибудь" [7, с. 143]). Считая себя знатоком человеческих сердец, поэтом и архитектором, поваром и доктором, Репейкин думает, что его непрменный долг – ко всему приложить руки. Он уверен, что "во всем собаку съел" [7, с. 156], что кроме него никто бы не смог справиться с тем или иным делом. Им, как и Кочкарёвым, движут мелкое тщеславие и бесцельная энергия, направленная на решение ничтожных задач. В результате же герой постоянно попадает впросак. Гоголевский персонаж тоже терпит фиаско: его план устройства женитьбы Подколесина проваливается, обнаруживая полную несостоятельность Кочкарева-"хлопотуна", незнание им человеческой природы. В писаревском водевиле проявилось стремление автора к психологически убедительной, насколь-

ко это позволял жанр, обрисовке характера, к яркому воплощению черт русского быта, к жизненной правде, и в этом смысле "Хлопотун", имевший шумный успех и не сходивший со сцен Москвы и Петербурга до середины 1840-х годов, может считаться в некотором роде предтечей, предощущением "Женитьбы".

У героев комедии Н.В.Гоголя "Игроки" тоже есть свои литературные предшественники. В 1827 году А.А.Шаховский работал над одноименной стихотворной комедией, которая по ряду причин не была им завершена, однако её два действия были опубликованы (в №1 журнала "Атеней" за 1828 год и в №1 "Московского вестника" 1829 года), то есть предположительно вполне могли входить в круг чтения Гоголя (по крайней мере, второе действие пьесы, если принять во внимание признание Гоголя в письме к С.П.Шевыреву от 10 марта 1835 года: "Я вас люблю почти десять лет, с того времени, когда вы стали издавать "Московский вестник", который я начал читать, будучи еще в школе..." [2, т. X, с. 354]).

И.Л.Вишневская, усматривая в "Игроках" Шаховского прототекст гоголевской комедии, резонно замечает: "Здесь уже есть свои Утешительные, Ихаревы, Гловы – галерея будущих гоголевских типов" [1, с. 20]. Действительно, в пьесе гоголевского предшественника можно встретить разные модификации образа игрока. Из диалога двух игроков, Хлопушкина и Рутинского, мы узнаём о сути взаимоотношений в шайке Фрындина, о принятой там иерархии, о распределении "ролей" для вовлечения в игру доверчивых простаков. Так, Хлопушкин обладает особым талантом: "загонять гусей" [9, с. 643], что на жаргоне шулеров обозначает заманивать легковерных игроков, особенно неопытных богатых юнцов, которых легко обыграть. В комедии Шаховского действует "картёжный рукодельник" [9, с. 659] Крючко, приказный чиновник, один из тех, кого в народе называли "крючками", – старший литературный собрат гоголевского персонажа, мелкого чиновника Замухрышкина, привлечённого мошенниками для обмана игроков.

Интересны результаты сопоставления образов лидеров игрецкой шайки. Оба они действуют через подставных лиц, оба – хорошие психологи. Фрындин у Шаховского – умный и изворотливый проходимец, никогда не упускающий своей выгоды. Для него, по словам одного из его подельников, "друзья живой барыш" [9, с. 661]: он может пустить по миру своего друга, отобрать его имение, а его дочь сделать приманкой для богатых молодых людей, втягиваемых в карточную игру. Нет никаких нравственных ограничений и для гоголевского Утешительного: "Пусть отец сядет со мною в карты – я обыграю отца" [2, т. V, с. 76]. Однако игра

для Фрындина – не только способ обогащения, но и средство самоутверждения: члены его шайки для него, по словам Хлопушкина, всего лишь пешки, их можно "подвинуть" куда угодно, стравить друг с другом, обобрать до нитки. Фрындина привлекает возможность манипулировать людьми, подчинить себе их волю, он явно претендует на роль романтического "рокового человека", эдакого "демона-искусителя":

Проворней беса

Его (противника. – И.А.) душою овладей.

Все брось, вцепись в его пороки и затеи, – поучает Фрындина Сеньку, своего слугу и доверенного человека [9, с. 791–792].

Так в комедиографии своеобразно преломляется всплеск интереса русской литературы 1820–1830-х годов к демоническому герою. Однако у Шаховского дан бытовой, сниженный вариант этого образа, продублированный, к тому же, травестированной фигурой недалекого, глуповатого, но ловкого на руку шулера Вавилы Хохрина, который стремится подражать своему "патрону". В пьесе Гоголя тоже обнаруживается связанный с образом жоака шулеров мотив демонической власти над людьми, однако он обретает новый смысловой уровень. В том представлении, которое затевает ради разорения Ихарева Утешительный, он и циничный режиссер, и виртуозный актер-импровизатор; но он и воплощает собой "власть случая", "волю Провидения". И в этом смысле совершенно справедливо замечание А.Т.Парфенова: "При всей правдоподобности, приданной Гоголем Утешительному, он больше сходен с бесом и принадлежит к "невидимому" миру больше, чем к "видимому" [6, с. 157]. "Но только какой *дьявольский* обман!" [2, т. V, с. 100] – в отчаянии кричит Ихарев, став жертвой изобретательного шулера.

Симптоматично, что и у Шаховского, и у Гоголя карточное мошенничество включается в систему всеобщего обмана как модели социального поведения, нормы жизни. Апология обмана, ставшего жизненной философией, вложена Гоголем в уста Ихарева: он рассуждает о плутовстве как средстве достижения жизненного успеха [2, т. V, с. 98]. "Такая уж надувательная земля", – с досадой заключает он свои размышления в финале [2, т. V, с. 101]. В комедии Шаховского действие разворачивается на Макарьевской ярмарке под Нижним Новгородом, и ярмарка при этом обрисована как мир тотального обмана, место, где вольготно лжецам всех мастей. И действительно, здесь все обманывают всех. Автором многократно варьируется традиционный, востребованный и в гоголевской пьесе мотив "обманутого обманщика". Рутинский, например, выдает себя за богатого дворянина, "полубарствует", из-за чего и

становится легкой добычей для мошенников. Другой участник шайки, Трумфен, присоединяет к своей фамилии приставку "фон", объявляет себя близким другом графа Лидина, хотя на самом деле был всего лишь учителем. Хлопушкина, не раз обманывавшего людей, умудрившегося даже после проигрыша отдать противнику часы втридорога, при помощи крапленых карт обыгрывает Хохрин. Купцы в лавках обмеривают и обвешивают покупателей, пытаются продать некачественный товар друг другу и т.д.

Комедия Шаховского не была завершена, однако осуществить реконструкцию её финала несложно: наказанием порока и торжеством добродетели завершаются практически все его пьесы, и в данном случае он вряд ли вышел бы за рамки традиционного для его драматургии морализаторского разрешения конфликта. В основе же гоголевского финала лежит парадокс, обнажающий извращенную логику российской действительности: самым "честным" оказывается прожжённый плут, которого обманывают более наглые шулера. Смысл гоголевской пьесы не сводится к нравственному осуждению порочной жизни игроков и к моральной сентенции, выражаемой пословицей "На всякого мудреца довольно простоты". У Гоголя тема карточной игры разрабатывается на более глубоком смысловом уровне. Игрок становится символической фигурой, воплощающей идею обмана как основного принципа мироустройства.

Бесспорно, персонажи комедий и водевилей 1810–1830-х годов отнюдь не тождественны действующим лицам пьес Гоголя: они представлены прежде всего как носители порока или "чудаки", а их неблагоприятные поступки – как проявления этой порочности либо "чужачества". Гоголевские же герои – это сложные, социально и психологически детерминированные характеры. Но, пожалуй, не стоит умалять роли предшествующей гоголевским пьесам комедии в постепенном накоплении и осмыслении отдельных черт этих характеров, игнорировать тот факт, что авторы комедий и водевилей первой трети XIX века каждый по-своему, в соответствии с собственными творческими задачами, были устремлены к общим идейным и художественным поискам русской комедиографии.

Сопоставление названных комедий с гоголевской драматургией даёт возможность сделать вывод о том, что такое сложное и многогранное явление, как театр Гоголя, – это не только результат индивидуального творчества: Гоголь, на наш взгляд, переосмысливает традиционные комедийные роли и наполняет их новым содержанием, демонстрируя не

разрыв с комедийной традицией, а ее своеобразное усвоение и трансформацию. Конечно, в данном случае следует говорить не о прямом заимствовании образов и сюжетов, а о том, что литературная практика предшественников была почвой, на которой вызревали художественные и социально-психологические открытия классиков XIX века.

Литература

1. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. – М., 1976.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М.; Л., 1937–1952.
3. Данилов С.С. Гоголь и театр. – М., 1936.
4. Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 293–325.
5. Манн Ю.В. Комедия Н.В.Гоголя "Ревизор". – М., 1966.
6. Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: "Игроки" // ARBOR MUNDI. Мировое древо. – М., 1996. – Вып. 4. – С. 157.
7. Писарев А.И. Хлопотун, или Дело мастера боится. Опера-водевиль в одном действии // Русский водевиль. – М., 2008. – С. 133–172.
8. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. – Т. 2. – Л., 1990.
9. Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. – Л., 1961.

УДК 821.161.1.09:801

Н.Л.Юган

Фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н.В.Гоголя и литературе 1830-х годов

У статті співставляються фольклорні сюжети про скарби у творчості М.В.Гоголя із текстами російської та української літератури 1830-х років, а саме В.Даля, О.Сомова, Г.Квітки-Основ'яненка.

В статье сопоставляются фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н.В.Гоголя с текстами русской и украинской литературы 1830-х годов, а именно В.Даля, О.Сомова, Г.Квитки-Основьяненко.

The article compares the folklore plots about the treasures in the creative works of N.V.Gogol with the texts of Russian and Ukrainian literatures of the 1830's, namely, V. Dahl, O. Somov, G.Kvitka-Osnovyanyenko.