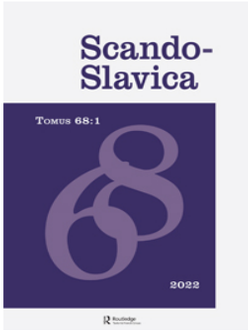

Scando-Slavica

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: https://www.tandfonline.com/loi/ssla20

Чужие слова Хлестакова

Alexander Lifshits

To cite this article: Alexander Lifshits (2022) Чужие слова Хлестакова, Scando-Slavica, 68:1, 63-72, DOI: 10.1080/00806765.2022.2053581

To link to this article: https://doi.org/10.1080/00806765.2022.2053581

Published online: 03 May 2022.

Submit your article to this journal

View related articles

View Crossmark data

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=ssla20

SCANDO-SLAVICA
2022, VOL. 68, NO. 1, 63–72
https://doi.org/10.1080/00806765.2022.2053581

Routledge
Taylor & Francis Group

Check for updates

Чужие слова Хлестакова

Alexander Lifshits

HSE University, Moscow

ABSTRACT
The article discusses the speech and non-verbal statements of Ivan Chlestakov, the main character of Nikolaj Gogol′′s play *The Inspector General*. The analysis allows to observe how the author crafts the psychological authenticity of his hero, architecting Chlestakov's background, which consists of fragments of the Russian capital's culture of the time: Puškin and Karamzin, fashionable melodies and a famous reading-book, etc. The article also shows that most of the hero's remarks are motivated by the logic of his thought, carefully developed by the writer.

KEYWORDS Gogol′; *The Inspector General*; Chlestakov; speech characteristics; psychologism; authorial intention

Не требуется специально доказывать, что в драматическом произведении реплики героя – главное средство раскрытия его образа и, как следствие, авторского замысла. Исследователи отмечают лексические, грамматические и стилистические особенности речи персонажа, редко обращая внимание на то, чем и как могут быть мотивированы его слова. Похоже, что не в последнюю очередь это происходит оттого, что по традиции, идущей от классицизма, персонажи драмы, драмы первой половины XIX столетия – несомненно, воспринимаются отчасти как манекены, произносящие слова, вложенные в них автором, и наделенные лишь внешними признаками психологии.

Н. В. Гоголь, известный своей скрытностью, вовсе не стремился нас в этом разуверить. В предваряющих комедию «Ревизор» «Замечаниях для господ актеров» он дает характеристику речевого поведения главного персонажа пьесы, которая, казалось бы, не предполагает у него никакой психологической глубины: Иван Александрович Хлестаков «говорит и действует без всякого соображения», а слова «вылетают из уст его совершенно неожиданно» (Гоголь 2003, 8). Однако это замечание, как кажется, верно вовсе не в каждом случае, что я и постараюсь показать в предлагаемой статье.

CONTACT Alexander Lifshits alifshits@hse.ru
© 2022 The Association of Scandinavian Slavists and Baltologists

Зритель или читатель непосредственно знакомится с Иваном Александровичем во втором действии комедии, когда тот приходит с прогулки и ведет разговор с Осипом. Все слова этого диалога как раз вполне можно было *ожидать* от голодного человека, которому нечем заплатить за обед. Сначала он говорит «громким и решительным голосом», продолжает голосом «громким, но не столь решительным», а заканчивает голосом «вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе» (Гоголь 2003, 25, Действие II. 2). Да и во многих других ситуациях Хлестакову удается довольно успешно осуществлять коммуникацию с окружающими его людьми, хотя ему случается не договаривать фразу, будь то в разговоре с собеседником или во внутреннем монологе. Как если бы собеседник должен сообразить, что бы мог сказать ему Иван Александрович.

Но когда воображение героя чем-то отвлечено, когда он остается наедине с самим собой или когда от Ивана Александровича требуется чуть больше, чем выразить свое желание, – вот тут-то проявляется иная *отрывистость* его речи, а из уст Хлестакова вылетают слова, которых читатель или зритель никак он него не ожидает. Замечу, что это касается не только слов.

Отправив Осипа за обедом, Хлестаков остается один и после короткого монолога начинает насвистывать мелодии: «сначала из «Роберта», потом “Не шей ты мне, матушка”, а наконец ни се ни то» (Гоголь 2003, 25–26, Действие II. 3).

Опера Дж. Мейербера была поставлена в России впервые в 1834 году; был создан русский текст либретто (Вольф 1877, 41), а опера стала модной новинкой (Зорин 2010). Как замечает М. Г. Раку (2017), мелодия из этой оперы в голове Хлестакова возникает вслед за воспоминанием о карточном проигрыше, поскольку первое действие оперы завершается тем, что нормандский герцог проигрывает все свое имущество, в том числе и коней (Скриб 1891, 50). Иными словами, исследовательница указывает на довольно естественную связь мыслей с их совершенно необязательными внешними проявлениями. В третьем явлении второго действия эта связь оказывается довольно очевидна, поскольку мысли героя оформлены в виде монолога. Однако и в прочих случаях *неожиданная* речь героя оказывается таким же следствием промелькнувшей мысли, как и воспроизведение мелодии, но с той разницей, что сама мысль остается от нас скрыта. Уже выбор Хлестаковым следующей после фрагмента из оперы Мейербера мелодии представляется не столь очевидным и требующим комментария.

Замечу, что соседство большой оперы с романсом, само по себе создает комический эффект, особенно, если вспомнить, что романс поется от женского лица. Но появление здесь романса, конечно же, неслучайно. Сочинение Александра Варламова представляет собой

новинку – оно было впервые напечатано в 1834 году (Цыганов 1834, 28–29, № 16), тогда же, когда была поставлена опера Мейербера. То есть Хлестаков насвистывает то, что было у всех на слуху, и без разбору смешивает разные стили и жанры. Но воспроизведение мелодии популярного романса может быть следствием авторского желания не только произвести комический эффект, но и снабдить поведение героя психологической достоверностью.

Представляется довольно очевидным, что молодой человек насвистывает тот фрагмент оперы, который обладает свойствами шлягера. Собственно, отсутствие авторских указаний на то, что́ именно насвистывает Хлестаков, подразумевало, что зрители знают эту мелодию и узна́ют ее, как только персонаж станет напевать ее или насвистывать. Можно с большой долей уверенности предположить, что это за мелодия.[1]

Опера Мейербера «Роберт-дьявол» начинается с довольно бравурных и вполне запоминающихся куплетов, которые поет хор и которые несколько раз потом повторяются. В 1834 году на сцене эта песнь была представлена в таком переводе:

В закон, в закон, в закон себе поставим
Для ра, для ра, для радости пожить
Другим, другим, другим мы предоставим
Без го, без го, без горя век тужить … (Вольф 1877, 42).[2]

То, что Ивану Александровичу должна была прийти в голову мелодия именно этого хора, можно заключить из того факта, что другие авторы выбирают его слова для своих героев. Так, их распевает персонаж оперетты Ф. А. Кони (1870, 259) «Студент, артист, хорист и аферист» (1838), их напевает герой повести Е. П. Гребенки «Сеня» (1841), повести, в которой использованы, как известно, мотивы комедии Н. В. Гоголя

[1]Я специально посмотрел доступные в интернете постановки Малого театра (1985, 2014) и московского Театра сатиры (1982), чтобы убедиться: ни Виталий Соломин, ни Дмитрий Солодовник, ни Андрей Миронов, как и режиссеры, очевидно, ни малейшего представления о том, что насвистывал Хлестаков, не имели. В спектакле Александринского театра (2014) с Алексеем Девотченко в роли Хлестакова эпизод с насвистыванием мелодии выпущен. Двумя нотами ограничивается свист в фильме В. Петрова (1952) и т.д.

[2]В позднейшем переводе Аполлона Григорьева это звучит так:

Полней нальемте чаши,
Полнее мы вином,
И все заботы наши,
Друзья, потопим в нем!..
Себе возьмем мы целью
Лишь миг один ловить.
Вино, любовь, веселье!
Ведь нам не дважды жить! (Скриб 1891, 12, 14, 26 etc.).

(Гребенка 1842, 236), они же звучат в комедии Н. Я. Яковлевского (1873, 21) «Дядюшкин фрак и тетушкин капот» (1850).

Как бы то ни было, текст этих или иных похожих по содержанию куплетов, как кажется, вполне отвечает настроениям гоголевского персонажа, совершающего путешествие от петербургской свободы в отцовское имение.[3] При этом замечателен сам переход мысли: если первоначальное воспоминание об опере связано с проигрышем, то в дальнейшем Хлестаков переключается на более приятную для него тему беззаботного существования, а та, в свою очередь, способна в своем развитии вызвать в памяти единственное в романсе Александра Варламова гендерно нейтральное четверостишие (Цыганов 1834, 29):

Золотая волюшка
Мне милей всего!
Не хочу я с волюшкой
В свете ничего!

То есть меняющаяся мелодия позволяет нам проследить за ходом мыслей в голове Хлестакова, который от неприятных воспоминаний о проигрыше нечувствительно переходит к мечтам о ничем не стесненной и беспечной жизни. При этом обе мелодии написаны в мажоре и в интервальном (интонационном) отношении не конфликтуют. Нетрудно представить, что человек, у которого они обе вертятся в голове, с легкостью переходит с одной на другую.

Очевидно, что о направлении и движении мысли в голове коллежского регистратора из Петербурга должны свидетельствовать не только мелодии, которые он насвистывает, но и произносимые им слова. Но свобода выражения у Хлестакова ограничена его *приглуповатостью*. Как только Иван Александрович пытается быть кем-то, кем он не является, то выясняется, что у него вообще нет ни собственных мыслей, ни собственных слов, а потому он охотно использует чужие модели поведения и чужие слова, о чем писал Ю. М. Лотман (1992, 361).

Иногда такие слова – это просто клише, которые выглядят маркированными элементами в речи коллежского регистратора, как, например, «мрак невежества», зафиксированный как устойчивое сочетание уже Словарем Академии Российской (1793, 299). Это словосочетание следует через запятую за «грязными трактирами» (Гоголь 2003, 41, Действие III. 6) и свидетельствует о доступном Хлестакову уровне «культурной» рефлексии. Лишенные лексического смысла «сени струй» (Гоголь 2003,

[3]Вовсе не исключаю, что конечный пункт путешествия Хлестакова – деревня Подкатиловка в Саратовской губернии – представляет собой аллюзию на реплику Фамусова, грозящего Софье: «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!». И повод тот же: «Рассердился старик … » (Гоголь 2003, 31, Действие II. 8).

66, Действие IV. 13), собственно, демонстрируют все то же поверхностное восприятие героем культурного дискурса и желание подражать ему в той же мере и для тех же целей, с какими Павел Иванович Чичиков репетирует перед зеркалом как бы французские фразы.

Другие реплики Хлестакова оказываются устроены сложнее. Так, например, двойной комизм содержится в произносимой им фразе: «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия» (Гоголь 2003, 39, Действие III. 5). Обрамленные рассуждениями о еде слова и так создают комический эффект, но *цветы удовольствия* выдают иные, вовсе не гастрономические, устремления Хлестакова; ср.: « … и нежные цветы удовольствия не завянут никогда на супружеском ложе вашем!» (Карамзин 1792, 253).

Реплики Ивана Александровича нередко устроены еще сложнее; в них может содержаться, не клише, а аллюзия. Например, Хлестаков рассуждает о том, как было бы хорошо «подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями». При этом он уверен, что соседи его – «пентюхи», но у них есть «хорошенькая дочечка» (Гоголь 2003, 27, Действие II. 5). Он, похоже, помещает себя в пространство «Евгения Онегина» и примеряет к себе слова, сказанные о Ленском: «В свою деревню в ту же пору Помещик новый прискакал … » (Пушкин 1950, 38, Глава 2. VI). Продолжение, исключая дуэль, очевидно, тоже занимает воображение Хлестакова. Пушкинские аллюзии подтверждает продолжение монолога, в котором другой воображаемый сосед-помещик предстает *гусем* и «валит, медведь, прямо в гостиную» (Гоголь 2003, 27). Здесь текстуальное совпадение с романом очевидно; у Пушкина: «валит медведь несносный» (Пушкин 1950, 105, Глава 5. XIII).

О том, что Хлестаков воображает себя в пространстве Пушкинского романа, мы можем судить по его репликам в четвертом действии комедии. Он посылает Осипа за подорожной и мечтает о том, чтобы, «как фельдъегеря, катили и песни бы пели!..» (Гоголь 2003, 60, Действие IV. 9). Наконец тройка подана, а когда Осип сообщает, что лошади готовы, то на недоумение городничего Хлестаков отвечает: «А это … На одну минуту только … на один день к дяде – богатый старик; а завтра же и назад» (Гоголь 2003, 69, Действие IV. 16). Мы знаем, что едет Иван Александрович в Саратовскую деревню к отцу. Приходится признать, что старику-дяде неоткуда взяться, кроме как из «Евгения Онегина» (Пушкин 1950, 31, Глава 1. LI). Как замечает Ю. М. Лотман (1992, 348), «Хлестаков каждую минуту как бы рождается заново». Вот в мыслях у Хлестакова совместилась поданные лошади и успех у супруги и дочки городничего, и Иван Александрович тут же представил себя «молодым повесой», и сам поверил в это. А раз почтовая тройка ждет, то он понесется «в пыли на почтовых» и направиться может только к *дяде*

старику, о чем и сообщает встревоженному его отъездом Антону Антоновичу.

В той же статье Ю. М. Лотман (1992, 348) пишет, что для людей «хлестаковского» типа жизненные устремления «направлены на то, чтобы жить в чужом пространстве». Как видим, для Хлестакова Гоголь таким пространством делает пространство чужого художественного текста. Хлестаков погружается в него, чувствует себя в нем комфортно, оттуда черпает они идеи и слова. Впрочем, иногда ему достаточно просто иметь возможность обратиться туда за словами, если возникнет такая необходимость.

Когда Марья Антоновна просит написать ей в альбом какие-нибудь *новые* стихи, Хлестаков не без некоторых колебаний соглашается: «Да у меня много их всяких. Ну, пожалуй, я вам хоть это: "О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек!.."» (Гоголь 2003, 65, Действие IV. 12). Едва ли Ломоносовская «Ода, выбранная из Иова» (1751) может назваться новым стихом. Интереснее, почему выбор Хлестакова падает на нее. Опять же: комический эффект очевиден. Предположу, что у Гоголя есть и другая причина вложить в уста своего героя декламацию первой строки именно этого произведения М. В. Ломоносова. Оно под названием «Подражание Иову» оказывается первым примером в третьем, посвященном поэзии, томе хрестоматии Н. И. Греча (1820, 34), откуда, похоже, Иван Александрович его и почерпнул. В этом случае и слова «Да у меня много их всяких» обретают иной смысл – в хрестоматии действительно много всяких стихотворений. Заметим, что это хорошо рифмуются с присвоением себе авторства «Юрия Милославского».

Но Хлестаков не ограничивается «Учебной книгой» Греча и продолжает демонстрировать знание других произведений российской словесности. Сцена объяснения с Анной Андреевной, как кажется, содержит аллюзии на сочинение, само название которого способно побудить Ивана Александровича предстать его заглавным героем. Это «Российский Жилблаз» В. Т. Нарежного. При этом Хлестаков произносит свою роль, почти не заботясь о том, кто в настоящий момент его vis-à-vis. Две последовательные реплики Хлестакова представляют собой парафраз признания в любви в романе Нарежного: «С чувством любви, нежности, раскаяния, с *пламенем в груди кидаюсь я к ногам* (Здесь и далее курсив мой. – *А. Л.*) обожаемой любовницы и обнимаю ее колена. […] Клянусь быть твоим супругом!» (Нарежный 1983, 341). Несколько выше у Нарежного встречается и «лилейная грудь».

«Нет, на коленях, непременно на коленях! Я хочу знать, что такое мне суждено: жизнь или смерть», – говорит Хлестаков, и после изумленной попытки Анны Андреевны выяснить, что происходит, продолжает: «Нет, я влюблен в вас. Жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я недостоин земного существования. С *пламенем в груди*

прошу руки вашей» (Гоголь 2003, 66, Действие IV. 13). Надо сказать, что десятая глава четвертой части романа озаглавлена «Заморский принц», и предстать в этой роли Хлестаков, кажется, тоже не отказался бы.[4]

Вот Хлестаков с готовностью использует возможность «жуировать» и «волочиться напропалую» сразу за женой и дочкой городничего и, как мы знаем из письма Тряпичкину (Гоголь 2003, 80, Действие V. 8), рассчитывает на благосклонность обеих. В этой коллизии претекстом для комедии Гоголя может считаться пьеса А. П. Сумарокова «Мать совместница дочери» (1771), где мать пытается оспаривать у дочери жениха (Гиппиус 1966, 109). Но герой комедии Тимант никак не служит образцом для Хлестакова, поскольку не имеет видов на будущую свекровь, в отличие от Хлестакова, который надеется на двойной адюльтер, так как он заранее невысокого мнения о моральных качествах дочки и жены городничего, а в готовности Анны Андреевны «на все услуги» и вовсе уверен.

Похоже, идею двойного адюльтера Гоголь для Хлестакова заимствует из анекдота, подобного тому, что находится в записках Н. В. Кукольника, однокашника Гоголя по Нежинскому лицею:

> Одна разгульная барыня, еще довольно свежая и благообразная, вместе с взрослою и миловидною дочерью завели трактир, а чтобы дать публике понятие о двойном их промысле, наняли квартиру в большом доме и на углу повесили вывеску: «Здесь обе/дают» (Курганов 1990, 247)

Разумеется, нет повода считать, что Гоголь был знаком с рукописью Кукольника, но, представляется весьма вероятным, что этот анекдот или сходный с ним по смыслу был Гоголю известен. Пристрастие же Гоголя к грубоватым или даже «соленым» шуткам отмечалось неоднократно (Кулиш 1856, 326).

Прямое цитирование в устах Хлестакова тоже оказывается мотивировано нетривиальным ходом мысли героя. В письме Тряпичкину Иван Александрович не только вербализует свои амурные планы, но позволяет нам по-иному оценить цитату в реплике Хлестакова, которую он роняет в разговоре с супругой городничего. Хлестаков говорит: «Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: „Законы осуждают“. Мы удалимся под сень струй … Руки вашей, руки прошу!» (Гоголь 2003, 66, Действие IV. 13). Конечно же, напор Хлестакова, подкрепленный авторитетом Н. М. Карамзина, не должен оставить супругу городничего, и так весьма заинтересованную в молодом приезжем (Гоголь 2003, 22, Действие I. 6), безучастной, и только неожиданное появление Марьи Антоновны помешает героям удалиться «под сень струй». Хорошо

[4]О несомненной «преемственной связи» Нарежного и Гоголя писал еще Н. А. Энгельгардт (1902, 562). Укажу также на отмеченное свойство героя Нарежного, который «постоянно смотрится в книжное зеркало» (Булкина 2019, 58).

известно, что источник цитаты – повесть «Остров Борнгольм», написанная в 1794 году. В ней рассказчик приводит перевод услышанной им песни, которую на морском берегу невдалеке от устья Темзы по-датски пел печальный юноша:

Законы осуждают
Предмет моей любви:
Но кто, о сердце! Может
Противиться тебе?

Далее следуют еще несколько куплетов, в которых молодой человек говорит о том, что любовь как природное чувство невинна, даже если вступает в противоречие с человеческими установлениями, упоминает остров Борнгольм, оставленную там любимую и родительское проклятье, которое вынудило юношу покинуть родину. За пределами карамзинского повествования остается суть конфликта, который, однако, не вызывал сомнения у читателей повести – кровосмесительная связь брата и сестры. Таким образом, речь идет об инцесте и о нравственных законах, которые не могут противостоять сильному чувству (Вацуро 1969, 204–205).

В начале явления Хлестаков замечает, имея в виду Анну Андреевну: «А она тоже очень аппетитна, очень недурна» (Гоголь 2003, 66, Действие IV. 13). Полагаю, что ключевым здесь будет слово «тоже», которое указывает нам на то, что интерес Хлестакова к противоположному полу не предполагает выбора между матерью и дочкой. Для Хлестакова женитьба на дочери – точно не препятствие для интрижки с ее *аппетитной* маменькой. С точки зрения действовавших законов, теща и зять состоят в 1-й степени свойства, которое приравнивается к родству кровному. А значит, связь с тещей – тоже инцест, что уже отмечалось исследователями (Лебедева и Янушкевич 2000, 99–100). Но Хлестаков не противится своему сердцу, а тем более не склонен соблюдать законы и приличия, раз уж все возможные поступки заранее извинены стихом Карамзина. Иван Александрович и декламирует этот стих, поскольку мысль о кровосмесительной связи уже мелькнула в его голове.

Итак, мы видим, что реплики Ивана Александровича Хлестакова и стоящая за ними психологическая реальность оказываются продуманы Гоголем гораздо глубже, чем это требуется для создания комического эффекта. Гоголь примеряет на Хлестакова слова, мелодии, ассоциации, которыми наполнен он сам; писатель создает собственную проекцию – пародийную фигуру молодого провинциала, вкусившего модной петербургской жизни.

В простых случаях за словесными клише мы можем разглядеть круг знаний, представлений или чтения «пустейшего» петербургского

чиновника. В других – удается очертить круг идей, образов и моделей поведения, которыми сознание своего героя наделил автор. В отдельных случаях произносимые реплики позволяют проследить, как и в каких направлениях движутся мысли Ивана Александровича Хлестакова.

Едва ли возможно ответить на вопрос, насколько Гоголь рассчитывал на то, что читатели и зрители будут анализировать текст, не довольствуясь внешними эффектами действия. Но, как и в случае с именами (не фамилиями!) действующих лиц, которыми персонажи наделяются неслучайно (Лифшиц 2015), оказывается, что комедия оказывается гораздо более сложно устроенной и, если можно так сказать, нарочитой, чем это обычно принято полагать.

Литература

Булкина, Инна Семеновна. 2019. «Российские Жиль Блазы и тема „книжного сознания“ в русских плутовских романах первой половины XIX века». В кн. *Ф. В. Булгарин – писатель, журналист, театральный критик*, А. Рейтблат (сост.), 52–69. Москва: Новое литературное обозрение.

Вацуро, Вадим Эразмович. 1969. «Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнгольм“». В кн. *XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века*, П. Н. Берков, Г. П. Макогоненко, И. З. Серман (ред.), 190–209. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение.

Вольф, Александр Иванович. 1877. *Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1*. Санкт-Петербург: тип. Р. Голике.

Гиппиус, Василий Васильевич. 1966. «Творческий путь Гоголя». В кн. Гиппиус, Василий Васильевич. *От Пушкина до Блока*, 46–200. Москва/Ленинград: Наука.

Гоголь, Николай Васильевич. 2003. *Полное собрание сочинений и писем в 23 томах. Т. 4*, Ю. В. Манн (ред.). Москва: Наука.

Гребенка, Евгений Павлович. 1842. «Сеня». *Отечественные записки* 21:207–68.

Греч, Николай Иванович. 1820. *Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности, изданные Николаем Гречем*. Ч. 3. Санкт-Петербург: в типографии издателя.

Зорин, Артем Николаевич. 2010. «Роберт-Дьявол и Хлестаков: Музыкально-драматические параллели в „Ревизора“ Гоголя». В кн. *Н. В. Гоголь и его творческое наследие: десятые Гоголевские чтения: материалы докладов Международной научной конференции*, В. П. Викулова (ред.), 114–19. Москва: Фестпартнер. http://domgogolya.ru/science/researches/1418/.

Карамзин, Николай Михайлович. 1792. «Наталья, боярская дочь». *Московский Журнал* 8:13–69, 237–278.

Кони, Федор Алексеевич. 1870. *Театр Ф. А. Кони*. Т. 1. Москва: М. О. Вольф.

Кулиш, Пантелеймон Александрович. 1856. *Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем*. Т. 1. Санкт-Петербург: тип. А. Якобсона.

Курганов, Ефим, сост. 1990. *Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века*. Москва: Художественная литература.

Лебедева, Ольга Борисовна, и Мария Александровна Янушкевич. 2000. «Семантика пушкинского мотива в комедии Н. В. Гоголя „Ревизор“». В кн. *Пушкин и русская драматургия: Сборник*, А. И. Журавлева, Г. В. Зыкова (ред.), 93–107. Москва: Издательство МГУ.

Лифшиц, Александр Львович. 2015. «Как зовут персонажей комедии „Ревизор“?» В кн. *Имя в литературном произведении: Художественная семантика*, Лидия И. Сазонова (сост., ред.), 217–30. Москва: ИМЛИ РАН.

Лотман, *Юрий* Михайлович. 1992. «О Хлестакове». В кн. Лотман, Ю. М. *Избранные статьи: в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры*, 337–64. Таллинн: Александра.

Нарежный, Василий Трофимович. 1983. *Сочинения: в двух томах. Т. 1. Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова*. Москва: Художественная литература.

Пушкин, Александр Сергеевич. 1950. *Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 5*. Москва/Ленинград: Издательство Академии наук СССР.

Раку, Марина Григорьевна. 2017. «Пришествие „Роберта-Дьявола“: опера Джакомо Мейербера на страницах русской литературы». *Новое литературное обозрение* 6 (148):144–57. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19350/

Скриб, Огюстен Эжен. 1891. *Роберт-Дьявол (=Roberto il diavolo): Опера в 5 д.: Либретто Скриба и Делявиня; Музыка Мейербера; перевод*. Ап. Григорьева. Москва: А. Гутхель.

Словарь Академии Российской. Т. 4. 1793. Санкт-Петербург: При Императорской Академии наук.

Цыганов, Николай. 1834. *Русские песни Н. Цыганова*. Москва: В типографии С. Селивановского.

Энгельгардт, Николай Александрович. 1902. «Гоголь и романы двадцатых годов». *Исторический вестник* 2:561–80.

Яковлевский, Николай Яковлевич. 1873. *Дядюшкин фрак и тетушкин капот. Комедия в двух действиях с куплетами*. Москва: Печатня Яковлева.