

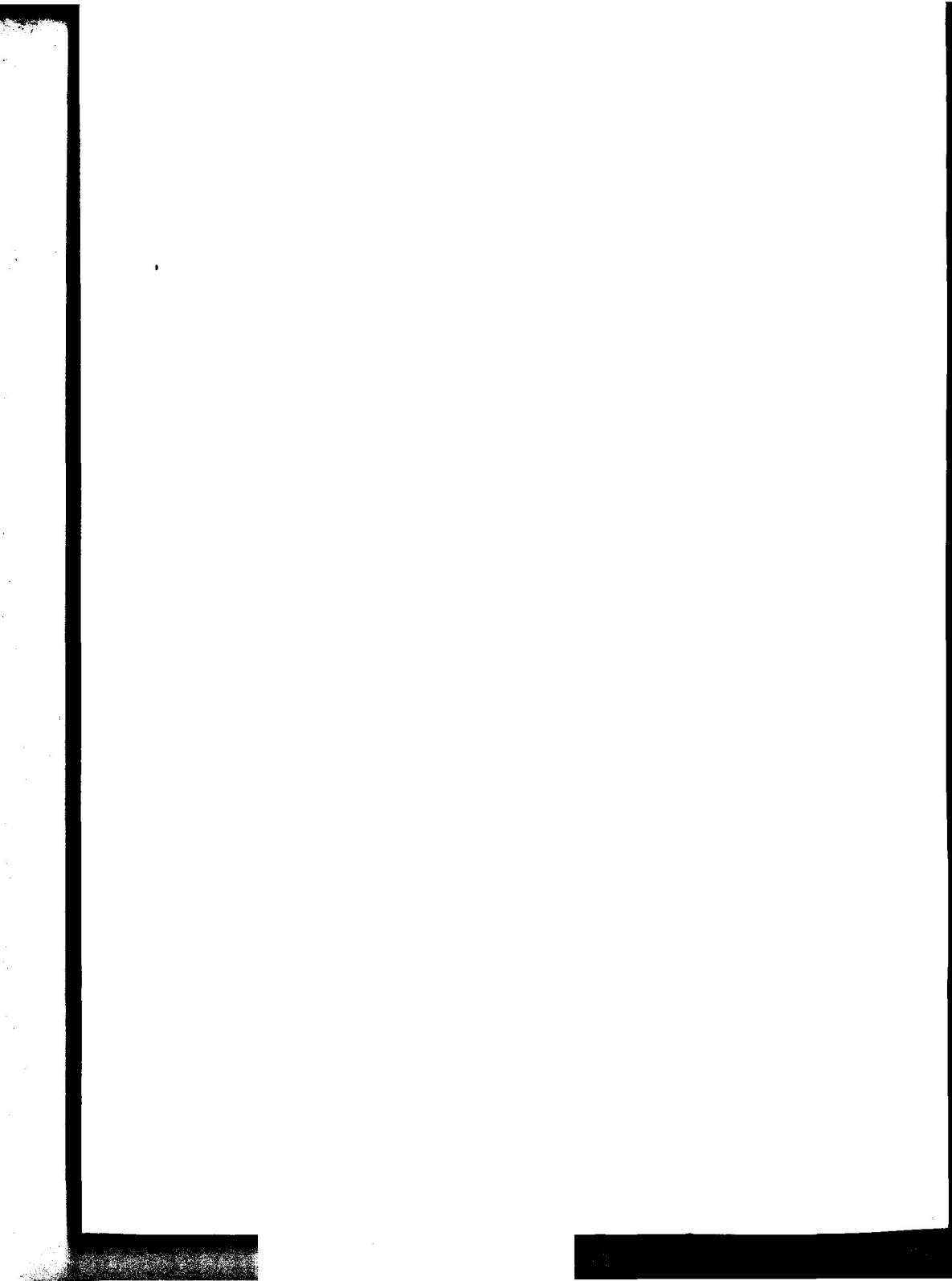


ГОГОЛЕЗНАВЧІ СТУДІЇ

Выпуск перший

ГОГОЛЕВЕДЧЕСКИЕ СТУДИИ

Выпуск первый



**ГОГОЛЕЗНАВЧИ
СТУДІЇ**

Випуск перший

**ГОГОЛЕВЕДЧЕСКИЕ
СТУДИИ**

Выпуск первый

Ніжин 1996

ББК (Ш5(2=Р)5-4я43)

Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. В. Гоголя
Гоголівський науково-методичний центр
ГОГОЛЕЗНАВЧІ СТУДІЇ
ГОГОЛЕВЕДЧЕСКИЕ СТУДИИ

Випуск перший
Ніжин 1996

У збірнику статей окреслюються нові підходи
до вивчення художньої спадщини видатного російського письменника
Миколи Васильовича Гоголя, оскільки інтерес до творчості
та особистості митця дедалі зростає.

Розрахована на науковців, студентів, широке коло читачів,
які цікавляться творчістю Гоголя.

ISBN 966-505-010-9

Редакційна колегія: Михед П. В. (відп. ред.), Ковальчук О. Г.
Гоголезнавчі студії. Ніжин, 1996.
Гоголеведческие студии. Нежин, 1996.
Gogol's studies. Nizhyn, 1996.

Видання здійснене при фінансовій підтримці ВАТ "Ніжинський міський
молокозавод".

Г 45626020400
96

ББК (Ш5(2=Р)5-4я43)

ISBN 966-505-010-9

© Гоголівський науково-методичний
центр, 1996

© Видавництво "АртЕк", макет, 1996

Від редакторів

Всеукраїнський Гоголевський науково-методичний центр, створений при Ніжинському педагогічному інституті, випускає в світ перший збірник наукових праць.

Сучасне гоголезнавство становить собою самостійну галузь літературознавства, а інтерес у світі до творчості й особистості Миколи Гоголя зростає з року в рік. Разом з тим цілий ряд проблем художньої спадщини Гоголя потребує сучасного вирішення. З поміж багатьох такою є проблема "Гоголь і Україна".

Становлення української русистики, що сьогодні природньо виокремлюється й усвідомлює свої завдання у висвітленні явищ російської культури, подає надії на переосмислення перш за все того явища, яке Д. Чижевський називав "українською школою" в російському письменстві. Центральна постать цієї літератури – Гоголь.

Автори праць, вміщених у цьому збірнику, прагнули окреслити нові підходи до вивчення творчої спадщини письменника з точки зору національної русистики.

Дмитро Наливайко пропонує нову методологію дослідження витоків творчості письменника через вияв архетипових моделей і структур художнього мислення, що коріняться в українському ментально-емоційному ґрунті.

Зв'язок творчості Гоголя з християнськими текстами і їх вплив на художній і духовний світ письменника – інша проблема сучасного тлумачення гоголівської спадщини. Цій темі присвячена стаття Володимира Воропаєва, який пропонує оригінальне прочитання хрестоматійного твору.

Естетичні пошуки нових засад літератури Гоголем періоду "Вибраних місць" окреслені Павлом Михедом, який відстоює думку про примат естетичного в творчому розвитку письменника, а також подає аналіз творчого осмислення Гоголем долі і книг Сільвіо Пелліко.

Роль Гоголя в становленні нової української літератури висвітлена у статті Вадима Скуратівського.

Олександр Ковальчук зосередив увагу на екзистенціальній проблематиці і продовжив аналіз категорії страху цього разу на матеріалі "Вибраних місць". В своєрідному виході зі страху через любов дослідник вбачає формулу християнського розуміння речей.

Ритмічну організацію мови і художньо-виразну природу ритму повісті "Тарас Бульба" аналізує Нінель Арват.

У статті Юрія Хоменка висвітлене питання рецесії гоголівської спадщини в критичному доробку О. Твардовського.

Маємо надію, що ця книга стане в пригоді дослідникам і студентам, всім, хто має живий інтерес до творчості Гоголя.

Навесні 1997 року Гоголівський науково-методичний центр планує провести семінар "Сучасні аспекти вивчення творчості Миколи Гоголя і культура слов'янського світу".

Запрошуємо до співпраці вчених різних країн. Просимо надсилати статті та матеріали з викладом різних поглядів на духовний спадок великого письменника на адресу: Україна, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Кропив'янського, 2. Михеду П. В.

ПЕРВИННІ ОБРАЗИ В ТВОРЧОСТІ ГОГОЛЯ

Статтю доведеться почати з певних теоретико-методичних зауваг, що стосуються природи й структури художнього твору. В радянському літературознавстві було загальноприйнятим, а точніше обов'язковим, розуміння твору як наслідку усвідомлюваної й цілеспрямованої діяльності митця, котрий вкладає в нього цілком визначений, "прозорий" зміст, що має передусім суспільну та ідеологічну вартість. Насправді ж художній твір – складна й неоднозначна структура, що включає різні шари змісту, в ньому знаходить вираження не тільки те, що пройшло крізь свідомість митця, а й підсвідомість, індивідуальна й позаіндивідуальна, її комплекси й архетипи.

Звісна річ, співвідношення між цими елементами можуть бути цілком різними у різних митців, так само як і в різних художніх напрямках і стилях. Існують два типи психіки, з якими тією чи іншою мірою співвідносяться художні напрями та стилі: інтровертивний, тобто обернений до внутрішнього світу, до самозаглиблення, і екстравертивний, тобто обернений на зовнішній світ, на з'ясування місця людини серед його об'єктів. Не важко здогадатися, що інтравертивність іманентна романтизму як типу художньої творчості, тоді як реалізм у тих формах, в яких він склався в минулому столітті, позначений екстравертивністю.

В історії літератури не такі вже й рідкісні випадки, коли митців "не розпізнають" і витлумачують у системі координат, неадекватній субстанції їхньої творчості. Саме так і сталось з Гоголем, якого не розпізнав Белінський і перетворив його в свідомості загалу на зачинателя соціально-критичної школи в російській літературі, власне, реалістичної школи, хоч терміном "реалізм" знаменитий критик і не послуговувався. Тому такою приголомшливою несподіванкою стали для Белінського гоголівські "Вибрані місця із листування з друзями", які переконливо показали, що Гоголь належить до іншого духовного світу, ніж той, до якого належав критик, і що в тій же суспільній критиці він виходив з інших світоглядних засад. До усвідомлення цієї істини прийшли російські критики вже на початку ХХ ст., насамперед В. Розанов, який разом з тим наголосив, що хибно сприйнятий і витлумачений Гоголь зіграв глибоко деструктивну роль у духовному й суспільному житті Росії.

Однією з детермінант письменників "інтровертивного типу" є велика креаційна роль "первинних образів" у їхній творчості. У розумінні

"первинних образів" я відштовхуюсь від Г. Башляра, який в їх трактуванні опирається на вчення К. Г. Юнга про архетипи. "Первинний образ", який у Башляра зближується з темою, виникає з глибин підсвідомого й розгортається в низку образів і мотивів, символів і метафор; з нього випливає внутрішня єдність твору, який, зрештою, є не чим іншим, як образом іншого масштабу й структури. Первинні образи Башляр пов'язує з архетипами, вважаючи, що "в сутності своїй вони більшою мірою є сублимацією архетипів, ніж відображенням дійсності"^{1*}.

Нагадаю, що Юнг назвав архетипами праобрази, праформи мислення й поведінки, колективне несвідоме, що проявляється через індивідуальну психіку. Його несуть у собі всі люди, це глибинна універсальна основа душевного життя кожного індивіда. В архетипах "відкладається" досвід життя роду, племені, народу, тобто складаються вони на певному етноісторичному ґрунті, але існує в них і глибинний шар праісторичного загальнолюдського змісту. Необхідно розрізняти архетипи, моделі колективного несвідомого і архетипні образи, тобто архетипи, піддані обробці в міфах, релігійних вченнях, фольклорі тощо. Саме вони й стають матеріалом і ґрунтом літературної творчості. Художнє розгортання праобразу в літературі водночас є його "перекладанням" на мову сучасності, але зі збереженням відчуття загадкових глибин життя та історії і можливості в них заглянути. Не буде перебільшенням сказати, що майже хрестоматійними взірцями тут можуть бути такі твори Гоголя, як "Вечір на Івана Купала", "Страшна помста", "Вій", а в певних своїх моментах і ряд інших.

Безсумнівно, Гоголь належить до тих великих письменників, у творчості яких особливо виразно проявляється це міфологічне, архетипне підґрунтя. Вивчення його творчості в цьому аспекті становить особливий інтерес для української науки, оскільки тут розкривається її глибинний зв'язок з українським етносом і культурою. Постановка цієї проблеми і є, власне, головним завданням даної статті.

Позитивістська наука минулого й початку нинішнього століття встановила й докладно описала очевидне – пов'язаність ранньої творчості Гоголя з українським фольклором, було констатовано також, що вона виросла на цьому щедру ґрунті. Деякі дослідники навіть зазначали, що "більш ранніми своїми творами він примикає до своєї рідної південноруської літератури, яка тільки розпочала свій окремий розвиток..."(2). Та непорушно залишилася схема, за якою він

* Тут і далі посилання даються в дужках, а джерело – в кінці статті.

далі відривається від українського ґрунту, його творчість переключається в сферу російського життя й письменства, водночас дедалі виразніше проявляється в ній "реальний напрям російської літератури, головним представником якого він став через певний час". Ця схема була перенесена в радянське літературознавство, яке однозначно перетворила Гоголя в зачинателя критичного реалізму, а в його ранній "українській" творчості основну увагу приділило пошукам реалістичного елементу, найвище поцінуючи в ній змалювання суспільно-популярного середовища та його типів.

Значні зрушення, що знаменували рух у глибини творчості Гоголя й долання догматичної схеми, відбулися в останні десятиліття. Примітним явищем у цьому плані є стаття М. Бахтіна "Рабле і Гоголь", в якій вказано на пов'язаність творів Гоголя, передусім "українських повістей", з народною сміховою культурою і на амбівалентний характер його сміху, якісно відмінного від соціальної сатири. В монографії Ю. Манна "Поетика Гоголя" значну увагу приділено міфологізму його творчості, зокрема "українських повістей". С. Аверинцев писав про те, що Гоголь "здійснив незвичайні за своєю безпосередністю засвоєння й осмислення слов'янської міфології", але тут би треба уточнити – передусім української міфології, а через неї – слов'янської. Як слушно зазначив В. Скуратівський, "Гоголь уже чув ті чи інші порухи міфологічної субстанції – через "колосальні", за його словами, образи й сюжети українського фольклору"(3).

Серед українських письменників і критиків спрямованість Гоголя до глибинного, "архетипового" найвиразніше вловив В. Барка, який писав, що письменник "відновив ніби магічність поезії в праосновних нерегулярних виглядах, кладучи в рамки повістярства. Чарівницька дія опису і вираження – в його прозі не нижча, ніж у тоні Шекспірового вірша". Але, продовжує далі Барка, "в чомусь вічно таємному, в житності вселюдської і закономірності якогось найглибшого відбування в сфері серця, – Гоголь проникливіший: тут він тайнозорець для багатств першопоезії, що зродилася в молитвах найстарішого часу, заклинаннях і ворожбі, плачах над померлими і весільній мові. Звідти він мав споконвічні способи вислову..."(4).

Глибинні, чи архетипні образи – це демони, боги, міфічні герої, явища природи, постійно повторювані опозиції й колізії людського життя, що відкладаються в підсвідомості. В них поєднується зміст вселюдський і етноісторичний, бо в їх формуванні велику роль відіграють умови життя й долі тих чи інших народів. Архетипи й архетипні образи не тільки виносяться з хтонічних глибин минулого,

вони також формуються (або трансформуються) історичним життям людських спільнот, їхньою культурою; це вже те, що належить до сфери культурної антропології. Щодо архетипів і архетипових образів українського народу, так би мовити, вроджених Гоголю, то в їхньому формуванні на цьому рівні особлива роль належить християнству і пограничності, навіть подвійній – зі степом і "латинським світом" – пограничності його історичного буття.

Настанова на вираження глибинного й універсального, характерна для романтизму, у Гоголя проявляється з рідкісною повнотою та інтенсивністю. Чи не звідси те, що коли критики з приводу "Ревізора" чи "Мертвих душ" закидали йому незнання російської дійсності, життєвої конкретики, він реагував на ці закиди спокійно й, по суті, визнавав їх правоту. Справді ж, з життям російської провінції він безпосередньо стикався під час зупинок на поштових станціях, направляючись з України в Петербург чи зворотнім маршрутом. Але ж подібного завдання він перед собою не ставив, його творчість не засновувалась на збиранні, вивченні й типізації життєвого матеріалу, що стане провідним методологічним принципом реалізму XIX ст. Головний шлях до світу Гоголь шукав у своїй душі й глибинах душевного життя, зокрема в тому, що мовою сучасної термінології називають сферою підсвідомого, колективного чи індивідуального.

У реалізації настанови на вираження вічного й універсального Гоголь звертається до міфологічних образів та прототипів з архетиповим підґрунтям. При цьому він нерідко сягає таких темних безодень, в які не заглиблювалася література нового часу. Характерний в цьому плані образ Вія з одноіменної повісті, образ глибинний, хтонічний, що перебуває поза морально-етичними чи релігійними вимірами. Природа цього образу суто онтологічна, це темна земна сила, що не піддається будь-якій духовній дії, від якої не можуть заступити ні заклинання, ні молитва й хрест: "И вдруг настала тишина в церкви..., взглянув искоса, увидел он (Хома Брут), что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь он был в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное".

У примітці до повісті Гоголь зазначив, що Вія є "колосальним витвором простонародної уяви" і що вся ця повість є українською народною легендою. Дослідники не знайшли прямого підтвердження цих слів, і точніше буде вважати, що письменник у своїй повісті виходив із духу українських народних повір'їв, народних первинних образів.

Я не буду тут зупинятися на інших міфологічних образах і мотивах, на які вже звертали увагу дослідники. А. Лосев, констатуючи в монографії "Діалектика міфу" (1930) геніальну міфічну інтуїцію Гоголя, знаходив у повісті "Вій" "цілу гаму міфічних настроїв". За багатством міфічно-фантастичних мотивів виділяв цю повість В. Іванов, зазначаючи, що ці мотиви вражаючи близькі до сучасних наукових реконструкцій слов'янської міфології (5).

До репрезентивних у творчості Гоголя первинних образів належить образ злого духа, чорта. Генеологія і структура цього образу складна, дохристиянська "нечиста сила" синтезувалася в ньому з християнським дияволом, далі ж, внаслідок постійної "близької присутності" в житті, чорт у різних народів, так би мовити, набув національної специфіки. В творчість Гоголя він прийшов з українських народних повір'їв, казок, оповідок. Зберігаючи свою субстанційну природу сили зла, чорт у Гоголя, як і у названих джерелах, виступає в різних, дуже відмінних іпостасях. В одних творах, як-то "Сорочинський ярмарок" чи "Ніч перед Різдом", він піддається карнавалізації, спрощенню і "одомашненню", тут маємо те, що можна назвати долання зла сміхом, так характерним для народної сміхової культури. В інших повістях, таких як "Вечір на Івана Купала" чи "Страшна помста", він постає в усій своїй диявольській силі як втілення інфернального зла, проти якого людина безсила. Таким є Басаврюк у "Вечорі на Івана Купала", про якого оповідач-дід говорить, що це "ніхто інший, як сатана, що придбав людську подобу". Вводячи цей архетипний образ у контекст сучасності, Гоголь пов'язує його з мотивом золота, грошей, який теж міфологізується, золото ідентифікується з силами зла, і щоб заволодіти ним, необхідно пролити кров невинної дитини і згубити душу.

Геніальна міфічна інтуїція Гоголя проявляється і в тому, що зло у нього нерідко онтологізується, стає іманентним світовим, таким, що не має суб'єктивної мотивації й усвідомлення. Творячи зло, найтяжчий злочинець і грішник із грішників, чаклун із "Страшної помсти" сам не знає, навіщо він все це робить; глибинний смисл і мета всього цього ним не усвідомлюється: "Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море. Но не от злобы хотелось ему все это сделать; нет, он сам не знал, от чего". І далі Гоголь пише: "Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам..."

Загалом же в основі "Страшної помсти", на мою думку, закладена опозиція свого – чужого, яка належить до найглибших архетипних

структур. Ця опозиція притаманна родовій свідомості, на що вже вказували деякі дослідники, зокрема Ю. Лотман (6). Але при цьому недостатньо враховувалося те, що ця опозиція перенесена Гоголем у козацьку Україну і набирає не тільки родового, а й етноісторичного змісту.

Цей зміст намагався нащупати А. Бєлий, який висловив здогадку, що за невизначеністю гоголівського малюнка ховається "незрозумілість дикунам вчинків особистості, можливо, зачепленої Відродженням; зрозуміло, що чаклун тягнеться до ляхів і братається з іноземцями..." (7). Спроба Білого підтягнути чаклуна до "людини, зачепленої Відродженням", непереконлива, але безперечним є те, що в цій гоголівській повісті знайшли своєрідне художнє вираження етнопсихологічні й етнокультурні комплекси, породжувані пограничністю історичного буття українського народу, зокрема з "латинською Європою".

Однією з основоположних категорій світогляду й творчості Гоголя є "душа", можна навіть сказати, що це центр його духовного світу, його ціннісних орієнтацій. Разом з тим це архетипне поняття, ментально-емоційна структура, що склалася під визначальним впливом християнського віровчення та української світоглядно-філософської традиції; зв'язок Гоголя з цією традицією, представленою в найповніших виявах Сковородою і Юркевичем, у їх типологічній відповідності розкрита в книзі Д. Чижевського "Нариси з історії філософії на Україні" (8). Водночас "душа" у Гоголя – це й первинний образ, що постійно вириває в його творах і листуванні, а в "Страшній помсті" знаходимо й її "пряме" змалювання – в сцені, де чаклун викликає душу пані Катерини.

Найвищою турботою для Гоголя завжди була турбота про душу ("людська душа – це скарб, про який нам усім треба дбати якнайбільше"), а найтяжчим гріхом – занепащення душі. Вона ж є для нього й незмінним естетичним еталоном: "... вінцем усякої естетичної насолоди залишився у мене дар чаруватися красою людської душі"; "вища насолода – милуватися красою душі, що є окрасою і перлом Божих творінь". Безсумнівно, що й критику пороків миколаївської імперії він проводив не заради полагодження чи зламу її соціального механізму, а виходячи з тих самих турбот про душу, про відродження "мертвих душ". У цьому полягає геніальна ідея його останнього великого твору, в основу якого покладена грандіозна міфологема відродження занепащених душ.

На завершення слід сказати, що архетипові моделі й структури художнього мислення, що склалися на українському ментально-

емоційному ґрунті й знайшли вираження в його дійсно-таки "українських повістях", не щезли й на наступному етапі його творчості. Але тепер вони наповнюються іншим конкретним змістом. Отже, згадувана вище схема еволюції творчості Гоголя виправдана на тематичному рівні, але не спрацьовує на більш глибоких її рівнях. З них виходять ті дослідники, які наголошують на незмінності Гоголя в усю континумі його творчості.

Література: 1. *Bachelard Y.* La terre et les Reveries de la volonte. – P. – 1948. – P. 4. 2. *Петров Н. И.* Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Гоголя // Памяти Гоголя. – К., 1902. – С. 53. 3. *Скुरатівський В.* Из спостережень над поетикою Шевченка // Сучасність. – 1994. – № 3. – С. 112. 4. *Барка В.* Знахід Гоголя // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 7. 5. *Иванов В. В.* Об одной параллели к гоголевскому "Вию" // Труды по знаковым системам. – У., 1973; Его же, Категории "видимого" и "невидимого". Еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому "Вию" // Structure of texts and semiotics de la culture - the hagues. – Paris, 1973. 6. *Лотман Ю.* Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Ученые записки Тартусского университета, 1970, вып. 51; его же, Звонячи в прадедну славу // Там же, 1977, вып. 414. 7. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. – М. – Л., 1934. – С. 67. 8. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992. – С. 110 – 137.

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

ГОГОЛЬ У СТАНОВЛЕННІ НОВОУКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Російська культура, починаючи з 1812 року, доволі стрімко еволюціонує у своїх першоосновах від абстрактно-імперського пафосу до пафосу конкретно-національного. Саме абстрактна патетика державності, основна характеристика цієї культури від Петра I до пушкінської царськосельської оди (останньої великої оди у російській літературі), неухильно поступається місцем масивній конкретності того, що становить саму субстанцію національного: суб'єктивності виокремленого людського "я", його суверенній екзистенції, з одного боку, і всій об'єктивності етнічного, колективно-родового існування, з іншого.

Доба романтизму, збуваючи на всьому європейському соціокультурному просторі вже архаїчну на той час абстракцію Абсолюта і Монарха, негайно замістила її – саме конкретністю "народу" і емансипованої людської особистості, цими найбільшими здобутками тієї доби.

Так російська література і розпочинає інтенсивне освоєння категорії людського "я", освоєння, що починається десь на початку минулого століття і відтак, розгортаючись у безлічі жанрів і топик, через

безліч колізій, насамкінець того століття постає у двох завершальних цього освоєння феноменах – Толстого і Достоевського з їхніми мегалітними ландшафтами "загальнонародного", і, відповідно, "особистісного" існування.

Біля витоків цього процесу – явища Пушкіна і Гоголя, що у них "народне" і "особисте" відтворюється стільки ж інтенсивно, скільки й синкретично (доволі пригадати "південні поеми", де особливо виразно сусідять поміж собою "народ" і "особистість", напружена цілісна "етнологія" і так само художньо напружена егоїстична "індивідуальність").

Освоюючи категорію "народу", російська література у специфічних умовах гіперімперії наштовхнулася, поряд з російськоетнічним, на всі інші численні етнічні виміри цієї надструктури, серед іншого, на український, рецепція якого починається ще на зламі XVIII–XIX ст., але найбільшої інтенсивності набуває саме у Гоголя.

"Вечори на хуторі поблизу Диканьки" і "Миргород" постають, з одного боку, ніби найбільшим естетичним рекордом російської літератури у її зусиллях, спрямованих на освоєння екзотичного етнічного матеріалу – від "Подорожі в Малоросію" до "Камчадалки", а з другого, їхня українська семантика виявилася настільки грандіозною, що рано чи пізно мала виявити тенденцію вже до самостійного існування за межами тієї літератури, що у ній вона художньо народилася.

І "Вечори", і "Миргород" – необхідне похідне від загальної стратегії тогочасної російської літератури, яка після 1812-го року шукає першооснови буття, його онтологічні сенси, у двох визначальних напрямках: у глибинах індивідуалістичної рефлексії та в стихіях родового етнічного існування.

Разом з тим українська топіка віднайшла у Гоголя настільки сугестивний художній вираз, що вона неодмінно мала вийти за межі власне російської літературної тенденції.

Новоукраїнська література починається з трагедії Івана Котляревського, яка, по-перше, майстерно зафіксувала ніби "пониззя" національного буття (там, де воно є ще суто побутом), а, по-друге, латентно містила полеміку з імперією (саме через трагедією Вергілієвої "Енеїди", яка впродовж двох тисячоліть середземноморської традиції постає найбільш повним та довершеним виявом саме імперської ідеї).

Гоголь своєрідно продовжив зусилля Котляревського, але вже на інших щаблях літературної ієрархії. Поряд з комічним епосом українського існування він створює і патетичний. Прихована ж полеміка Котляревського з "Петербургом", опосередкована трагедією, у Гого-

ля стає одвертою, спрямованою проти всієї феноменологічної шкали відчуженого тамтешнього існування. Феномен Гоголя постає, таким чином, як грандіозне доповнення до "Енеїди" "навиворіт", котре доводить певні інтенції Котляревського до краю тогочасних художніх можливостей.

Але у відповідності з "потрібним ритмом буття" (В. Ф. Асмус), у тому числі буття національного, мав з'явитися саме третій – завершальний – літературний феномен, який об'єднав би титанічні зусилля своїх попередників.

Шевченківський феномен уявляється саме синтезом щодо попередніх національно-літературних жестів, передусім Котляревського і Гоголя.

У цьому синтезі епічне було фундаментально доповнене ліричним. Котляревський зонайвиразніше виявив себе в епосі, хоча, поряд з цим, епізодично спробував свої сили в ліриці (у російському перекладі Сафо, цієї "матері" античної та європейської лірики) і, нарешті, подав перший зразок новоукраїнської драми.

Гоголь з надзвичайною енергією повторює – доповнює комічний епос Котляревського, але водночас і підносить його на найвищій поверсі патетики, де напружена ідеалізація необхідно вже стає лірикою.

Шевченкові залишилося "лише" художньо завершити цю лірику – тепер уже ніби природним, а тоді цілком несподіваним шляхом повернення цієї лірики в українську мовну стихію.

Саме українська мова в її нерозривній пов'язаності з українським, передусім пісенним фольклором стала основним художнім знаряддям до того грандіозного ліричного трансформу українського літературного процесу.

Отож, новоукраїнський період цього процесу розпочинається з "коперниканського" відкриття самої категорії народу у трагедії Котляревського, з тим українська семантика у своєму російському інобутті, на основі зусиль Гоголя, надзвичайно поглиблюється і, нарешті, у шевченківській поезії вона остаточно повертається у національну мовну стихію.

Вельми характерно, що у другій половині минулого століття національний літературний процес з просто-таки аристотелівською послідовністю завершується появою національної драми, що стало ніби остаточною ознакою до розгортання самої драми українського національно-історичного існування.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ РОЛЬ РИТМА В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ "ТАРАС БУЛЬБА"

Повесть Гоголя "Тарас Бульба" давно привлекает внимание исследователей как в литературоведческом, так и лингвистическом плане. Изучая языковые и стилистические особенности данной повести, лингвисты рассматривали ее исторические основы, фольклорные источники, работу Гоголя над языком повести, лексико-фразеологический состав, историзмы, украинизмы, некоторые синтаксические особенности и др. Повесть послужила одним из источников исторического народоведения. Вместе с тем, читая данную повесть, нельзя пройти мимо такой ее особенности, как ритмичность. Ритмическое построение фраз отмечалось лингвистами, причем эта черта возводилась к фольклорным источникам и рассматривалась как одно из средств исторической стилизации (1). Если же учитывать в повести все разнообразие ритмов, то следует отметить, что в одних случаях ритмическое построение фрагмента напоминает фольклорные произведения, в других оно отражает эмоциональность речи персонажа, в третьих — ораторские приемы речи, в четвертых — связано с лирическим настроением автора-повествователя и т.д. Ритмичность наблюдается в описаниях, повествованиях, рассуждениях и диалогах.

Вопрос о специфике ритма в прозаическом художественном произведении относится к мало исследованным (2). Понимание ритма в художественной прозе также неоднозначно. Известно разграничение композиционного ритма построения текста (смены тем, сюжетов) и ритма как эстетической категории. В последнем усматривают, помимо давно отмеченной ритмизации (3), особый тип организации речевого движения, проявляющийся в закономерностях членения речи на текстовые и синтаксические единицы.

Средствами создания ритмичности являются прежде всего синтаксические конструкции, их параллелизм в микротексте. Наполнение же их конкретным лексическим материалом создает конкретные синтагмы, ритмичность которых определяется сменностью и чередованием ударных и безударных слогов в словах синтагм, чередованием безударных интервалов. В художественном произведении различают макроритм (общий рисунок сюжетно-композиционного построения) и микроритм (конкретная речевая организация определенного "куска" текста), между которыми наблюдается объединяющее взаимодей-

вие. Художественно-изобразительная функция присуща как тому, так и другому, но в большей мере озвучивание написанного создается с помощью конкретных просодических средств (микроритм), соответствующих по замыслу автора тому или иному содержанию. Разнообразие ритмов в повести служит более яркому воссозданию различных картин в описании, повествовании, ритм входит также компонентом в речевую характеристику персонажей.

В первой же главе повести видно преобладание ритмичности в больших текстовых фрагментах (абзацах, сверхфразовых единствах). Это описание светлицы Тараса Бульбы, характеристика человека XV века (многочленный период с единоначалием "когда..."), это очерк об истории казачества, о русском характере, прошлом Тараса и др. Основным средством создания ритмичности больших отрезков является синтаксический параллелизм, однородность, повторы, а в синтагмах – симметричность ударения. Например: "Это не было строевое собранное войско (1, 1, 3, 1, 1) (4). ... Кончился поход (1, 2) – воин уходил (1, 2) в дуга и пашни (2, 1), на днепровские перевозы (3, 3), ловил рыбу (2, 1), торговал (3), варил пиво (2, 1) и был вольный казак (2, 1, 2)... Не было ремесла, которого бы не знал казак: накурить вина (3, 1), снарядить телегу (3, 2), намолоть пороху (3, 1), справить кузнецкую и слесарную работу (1, 2, 2, 2)... – все это было ему по плечу (1, 1, 2, 3). (Цифры в скобках обозначают расположение ударных слогов в фонетических словах синтагм, подчеркнуты повторяющиеся акцентные фигуры и фигуры с одинаковым начальным ударением). Представленное чередование ударений в синтагмах создает волнообразное речевое движение, соответствующее перечислению, что, в свою очередь, отражает широту и размах занятий казаков. Здесь совместно "работают" синтаксис (однородные конструкции) и лексика, с присущими ей ударениями.

Яркой многолинейной ритмичностью отличается фрагмент, повествующий о наборе в войско охочекомонных. Зазывная речь есаулов построена по схеме "обращение – призыв" (дважды). Отмечается синтаксический параллелизм обоих компонентов: 1) "Эй вы, пивники, броварники! Полно вам пиво варить, да валяться по запечьям, да кормить своим жирным телом мух! Ступайте славы рыцарской и чести добиваться! 2) Вы, плугари, гречкосеи, овцепасы, баболюбы! Полно вам за плугом ходить, да пачкать в земле свои желтые чеботы, да подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую! Пора доставать казачкой славы!" (35) Ритмичность создается синтаксическим параллелизмом и повторами.

Четкий ритм отличает и повествование о действенной реакции на этот призыв. — "И слова эти были как искры, падавшие на сухое дерево. Пахарь ломал свой плуг (1), бровари и пивовары кидали свои кади и разбивали бочки (2), ремесленник и торгош посылал к черту и ремесло и лавку, бил горшки в доме (3). И все, что ни было, садилось на коня"(35). Ритмичность создается конструктивным параллелизмом и внутренней однородностью: конструкция "подлежащее — сказуемое — дополнение" повторяется трижды. Заключительная фраза своей внутренней ритмичностью, созданной четырьмя ударениями, звучит как строка из песни. Первая и последняя фразы сходны тем, что состоят из трех синтагм, хотя и не симметричных по ударениям.

В первой главе, представляя главных героев повести (в ситуации диалога), Гоголь снабжает их речевой характеристикой. При этом существенно, что в речи Тараса Бульбы и матери звучат разные ритмы, приобретающие художественно-образительную функцию. Тарас предстает как властный, грубый, решительный, упрямый человек, воплощенный тип казака "в тот тяжелый пятнадцатый век". Речевой портрет его обрисован во всем многообразии хозяйских, властных интонаций, в обращении к сыновьям — снисходительное поучение, к жене — повеление. Все реплики Тараса поданы в рубленом, кованом ритме, отражающем энергичность и решительность. Особенно показательна в этом отношении речь-рассуждение разгоряченного Тараса, которому в первый же вечер пришла в голову мысль завтра же отправить сыновей на Сечь. — "Да когда на то пошло, и я с вами еду, ей-богу, еду! Какого дьявола мне здесь ждать? Чтоб я стал гречкосеем, домоводом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она: я казак, не хочу! Так что же, что нет войны? Я так поеду с вами на Запорожье, погулять, ей-богу, поеду! Завтра же едем! Зачем откладывать? Какого врага мы можем здесь высидеть? На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки?" — Сказавши это, он начал колотить и швырять горшки и фляжки"(33). Ритмическая структура этого горячего монолога опирается на систему вопросно-ответных предложений. Отдельным фразам присущ внутренний перечислительный ритм, создающийся однородными компонентами. В рассуждении отражено развитие мысли: высказывание о том, что он поедет на Сечь погулять, подстегнуло желание, и он решил ускорить его осуществление. После размеренного ритма объяснения "Я так поеду... погулять..." вдруг последовало категорическое и резкое "Завтра же едем!". Ритм речи меняется, темп ее ускорен, четыре риторических вопроса выразительно подчеркивают отношение к тихой

и надоевшей ему домашней жизни, что нашло выход в расправе над горшками и фляжками.

Кованый ритм решительного действия сопровождает и повествование о распоряжениях Тараса и его подготовке к дороге на Сечь. — "Он уже хлопотал и отдавал приказы, выбирал коней и сбрую для молодых сыновей, наведывался и в конюшни и в амбары, отобрал слуг, которые должны были завтра с ними ехать..." (36). Развернутые фразы с двухъярусными однородными членами (глагол + бинарная группа) приобретают сложный сменный ритм (чередование подъемов и спадов). Каждая бинарная группа составляет ритмическую единицу, в сочетании с глаголом они отражают цельную ситуацию.

Речь, адресованная жене, имеет энергичный ритмико-интонационный рисунок. — "Полно, полно вить, старуха!.. Ступай, ступай, да ставь нам скорее на стол все, что есть,.. тащи нам всего барана, козу давай..." (31). В ритмической организации всех фраз особую роль играют логически выделяемые императивные формы глаголов, именно это придает всей речи кованый, твердый ритм.

Ритмы текста, в котором развивается тема матери, совершенно иные. Вначале мы видим мать в радости по поводу приезда сыновей, затем в печали по причине скорого их отъезда и в конце — обезумевшей от горя потерять их навсегда. Речь немногословной матери, эмоционально насыщенная, отличается лиричностью и волнообразной, мягкой ритмико-интонационной окрашенностью. — "Дети приехали домой, больше году их не видали, а он задумал невесть что: на кулаки биться" (30), "... дитя молодое, проехало столько пути, утомилось, ему бы теперь нужно опочить и поесть чего-нибудь, а он заставляет их биться" (30).

Далее в речи матери, услышавшей о Запорожье, появляются нотки народного плача, печаль по поводу скорой разлуки отозвалась в речи ритмом причитания. — "И всего только одну неделю быть им дома?.. И погулять им, бедным, не удастся, не удастся и дому родного узнать, и мне не удастся наглядеться на них!" (31). Ритм плача создается синтаксическим параллелизмом, лексическим повтором ("не удастся"), порядком слов (выдвижением временного компонента на первое место), инверсией ("дому родного"). Гоголь выражает глубокое сочувствие матери. Это отражено не только в эмоционально окрашенной лексике, но и в ритме дальнейшего повествования. Порядок слов "подлежащее + сказуемое" подчеркивает выдвижение субъекта ("она") на первый план. — "Одна бедная мать не спала. Она приникла к изголовью сыновей своих... Она глядела на них... Она вскормила их..."

Она была жалка..." (36-37). Весь этот текст (два абзаца) проникнут грустью и душевной болью. Описанное состояние подчеркивается ритмическим рисунком. Этот как бы музыкально-минорный ритм текста создается синтаксическими и просодическими средствами (обильной инверсией, однородностью, логическими ударениями). Эта же минорная окрашенность пронизывает картину летней ночи и приближающегося утра: "Месяц с вышины неба давно озарял весь двор... Она присидела до самого света..." (37). Спокойный, плавный ритм лирического изложения резко прерывается: "Бульба вдруг проснулся и вскочил..." (38), и вновь возникает ритм энергичного целенаправленного действия. Тема матери оканчивается эпизодом отъезда Бульбы с сыновьями. Этот микротекст имеет характерный ритм, подчеркивающий метания бедной, оставленной матери и спокойное рассудочное вмешательство посторонней физической силы. Ритмико-интонационный рисунок отрывка представляет собой чередование подъема (метания матери) и спада (действия казаков). Возникает ритм контрастов. Приведем отрывок в сокращении. — "Когда увидела мать, что уже и сыны ее сели на коней, она кинулась к меньшому... она схватила его за стремя, она прильнула к седлу его... Два дюжих казака взяли ее бережно и унесли в хату. Но когда выехали они за ворота, она... выбежала за ворота, остановила лошадь и обняла одного из сыновей с какой-то помешанной, бесчувственной горячностью. Ее опять увели" (39). Ритм контраста создается взаимодействием лексики и синтаксиса. В частности, здесь противопоставление по экспрессии глаголов, выражающих действия матери, и глаголов, выражающих действия казаков. Кроме того, о действиях матери повествуется в развернутых предложениях с однородными компонентами, а о действиях казаков — в более кратких простых. Последовательное чередование многословного подъема и краткого спада в совокупности со смысловым противопоставлением действий придает текстовому ритму художественно-изобразительное значение.

Типичной чертой гоголевского изложения является выделение на фоне неритмичного повествования какой-либо части описываемой картины с помощью определенных ритмообразующих средств. Примеров тому много. Приведем один. — "Так говорил кошей, и как только он закончил речь свою, все казаки принялись тот же час за дело. Вся Сечь отрезвилась, и нигде нельзя было сыскать ни одного пьяного... Те исправляли ободья колес...; те сносили на возы мешки с провиантом; те пригоняли коней и волов. Со всех сторон раздавался топот коней, пробная стрельба из ружей, бряцанье саблей, бычачье

мычанье, скрип поворачиваемых возов, говор и яркий крик и понуканье – скоро далеко-далеко вытянулся казачий табор по всему полю..." (65). В данном фрагменте отмечается напряженный ритм, подчеркивающий всеобщую занятость в подготовке к походу. Этому способствует логическое выделение слов "все казаки", "вся Сечь", "и нигде ни одного", "со всех сторон" и троекратный повтор слова "те". Однородный ряд, состоящий из перечня наименований звуковых явлений, подчеркивая шумовой резонанс разнообразных "дел", вносит в текст ритм энергичной поступи, чему немало способствует звукопись в данном ряду ("топот", "пробная стрельба из ружей", "бряцанье", "бычацье мычанье", "говор", "яркий крик", "понуканье"). В данном микротексте средством ритмизации является и пауза после неоднократного "те"... , "те"... , "те"... Интервал подчеркивает значимость этих обобщенно-указательных местоимений.

Богата ритмическими компонентами речь персонажей, особенно в рассказах и эмоциональном диалоге. Например, рассказ торговца Янкеля об измене Андрия: "Янкель, скажи отцу, скажи брату, скажи казакам, скажи запорожцам, скажи всем, что отец – теперь не отец мне, брат не брат, товарищ – не товарищ; и что я с ними буду биться со всеми. Со всеми буду биться!" (94). "И сам разъезжает, и другие разъезжают; и он учит, и его учат. Как набогатейший польский пан!" (92) и др. "Помилосердствуйте, панове! – сказал Кирдяга. – Где мне быть достойну такой чести! Где мне быть кошевым! Да у меня и разума не хватит к отправлению такой должности" (56). Ритмичность речи создается в большинстве случаев синтаксическими средствами (однородность, параллелизм) и собственно лексическими повторами.

Одним из широко применяемых Гоголем способов создания ритмичного изложения является "подхватный повтор", заключающийся в том, что конец предыдущего предложения (или фрагмента) повторяется в начале последующего. Этот прием встречается в исторических песнях и думах. Возникающий синтаксический параллелизм придает тексту сказово-песенный ритм (5). Это наблюдается в последовательности "речь – действие". – "А берите все, – сказал Бульба, – все, сколько ни есть, берите, что у кого есть: ковш или черпак, которым поить коня, или рукавицу, или шапку, а коли что, то и просто подставляй обе горсти". И казаки все, сколько ни было, брали, у кого был ковш, у кого черпак, которым поил коня, у кого рукавица, у кого шапка, а кто подставлял так и обе горсти" (108). В диалогической речи такой подхватный повтор отражает эмоциональность и разговорный ритм. Например, "... Как же вы попустили такому беззаконию?

– Э, как попустили такому беззаконию! А попробовали бы вы..." (61).

Характерной чертой текста повести является тройной повтор слов, фразы, реплики и даже ситуации. Тройной повтор в речи персонажей выражает подчеркивание мысли и создает ритм, присущий ораторской речи. Это эмоциональный, стилизованный прием, используемый в разных целях, в том числе для большей убедительности в спорах и т.д. При тройном повторе возможны некоторые модификации реплики, фразы с сохранением смысла. – "Так вот что, панове-братове, случилось в эту ночь. Вот до чего довел хмель! Вот какое поругание оказал нам неприятель" (89). – "Нет, ты не умрешь! Не тебе умирать! Клянусь моим рождением и всем, что мне мило на свете, ты не умрешь!" (87).

Тройным повтором окрашен тост Тараса Бульбы, произнесенный накануне ответственного сражения: "за святую православную веру", "за Сечь, чтобы долго она стояла...", "за нашу собственную славу!". В дальнейшем тексте каждый компонент этого тоста повторяется трижды: "Так за веру, панове, за веру! – За веру! – загомонили все, стоявшие в ближних рядах... – За веру! За веру! – подхватили дальние..." (109) и т.д.

Помимо конструктивно-лексических повторов, в повести есть ситуативные тройные повторы, вносящие в текст композиционный ритм.

– "И минуты две думал он... Как видит, скачет к нему на коне Голокопытенко: – Беда, атаман, окрепли ляхи, прибыла на подмогу свежая сила" (121). – Не успел сказать Голокопытенко, скачет Вовтузенко: – "Беда, атаман, новая валит еще сила" (121). "Не успел сказать Вовтузенко, Писаренко бежит бегом, уже без коня: Где ты, батьку? Ищут тебя казаки..." (121).

Тройной ситуативный повтор наблюдается в сцене перевыборов кошевого. После предложения кандидатуры следовало ее отклонение. И так три раза. В этом чередовании свой ритм, воссоздающий шумную сцену перевыборов. Перед читателем предстает живая картина пьяного, вольного в действиях и словах сборища казаков. Ситуация описана в трех последовательных звеньях, дальнейшее – хаос.

"Кукубенка выбрать! – кричала часть.

– Не хотим Кукубенка! – кричала другая.

– Шило пусть будет атаманом! – кричали одни.

– В спину тебе шило! – кричала с бранью толпа.

– Бородатого, Бородатого посадим в кошевые!

– Не хотим Бородатого! К нечистой матери Бородатого!

– Кирдягу! Кирдягу! – кричала толпа.

– Бородатого! Бородатого! Кирдягу! Кирдягу!
– Шило! К черту с Шилом! Кирдягу!..." (55).

Ритм этой "дискуссии" в волнообразном развитии и нарастании эмоций.

Ритмичность тексту придает большое количество периодов. Среди них наблюдаются однотонно-перечислительные со спокойным, размеренным ритмом (в описаниях и повествовании), эмоционально окрашенные с нарастанием и волнообразным ритмом (в речи персонажей), передающим взволнованность, гнев или др. Своеобразные ритмико-интонационные структуры отмечены в сравнениях, содержащих развернутое описание события, предмета или явления.

В целом в повести наблюдается ритмичность разных видов. Во всех случаях ритм является вспомогательным художественно-изобразительным средством, подчеркивающим смысловое значение излагаемого. Ритм помогает в создании образа, картины события, в описании действия и др.

Литература: 1. Шведова Н. Ю. Принципы исторической стилизации в языке повести Н. В. Гоголя "Тарас Бульба" //Материалы и исследования по истории русского литературного языка. – Т. 3. – М., 1953. 2. Отмечается лишь несколько работ: Жирмунский М. В. О ритмической прозе //Русская литература. – 1966. – № 4; Черемисина Н. В. Ритм и интонация русской художественной речи. АДД. – М., 1971; Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. – М., 1982. 3. Жирмунский М. В. Названная работа. 4. Цитируем по кн.: Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 8-и т., – М., 1984. – Т. 2. – С. 34. В дальнейшем указываем страницу. 5. Третьякова Н. П. Работа Гоголя над языком и стилем повести "Тарас Бульба" //Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Т. 3. – М., 1953. – С. 103.

Владимир ВОРОПАЕВ

"ГОРЬКИМ СЛОВОМ МОИМ ПОСМЕЮСЯ"

(о духовном смысле комедии Н. В. Гоголя "Ревизор")

Будьте же исполнители слова, а не слышатели только, обманывающие самих себя. Ибо кто слушает слово, и не исполняет, тот подобен человеку, рассматривающему природные черты лица своего в зеркале. Он посмотрел на себя, отошел, и тотчас забыл, каков он.

Иак. 1, 22 – 24.

У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о боге, а между тем не делают ничего.

Из письма Гоголя к матери, 1833.

"Ревизор" — лучшая русская комедия. И в чтении, и в постановке на сцене она всегда интересна. Поэтому вообще трудно говорить о каком бы то ни было провале "Ревизора". Но с другой стороны, трудно и создать настоящий гоголевский спектакль, заставить зрителя смеяться горьким гоголевским смехом. Как правило, от актера — или зрителя — ускользает что-то фундаментальное, глубинное, на чем зиждется весь смысл пьесы. Вместе с тем многими ощущалась некая загадочность "Ревизора".

Премьера комедии, состоявшаяся 19 апреля 1836 г. на сцене Александринского театра в Петербурге, по свидетельству современников, имела *колоссальный* успех. Городничего играл Иван Сосницкий, Хлестакова — Николай Дюр — лучшие актеры того времени. "Общее внимание зрителей, рукоплескания, задушевный и единогласный хохот, вызов автора... — писал князь П. А. Вяземский, — ни в чем не было недостатка" (1).

Но этот успех почти сразу стал казаться каким-то странным. Непонятные чувства охватили и артистов, и зрителей. Характерно признание актера Петра Григорьева, исполнявшего роль судьи Ляпкина-Тяпкина: "Эта пьеса пока для нас всех как-будто какая-то загадка. В первое представление смеялись громко и много, поддерживали крепко, — надо будет ждать, как она оценится со временем всеми, а для нашего брата, актера, она такое новое произведение, которое мы, может быть, еще не сумеем оценить с одного или двух раз" (2).

Мемуарист П. В. Анненков подметил необычную реакцию зала: "Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах (публика была избранная в полном смысле этого слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении с непоколебимой решимостью. Однако же в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два <...> раздавался общий смех. Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывала, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей" (3).

Пьеса воспринималась публикой по-разному. Многие видели в ней

карикатуру на российское чиновничество, а в ее авторе – бунтовщика. По словам С. Т. Аксакова, были люди, которые возненавидели Гоголя с самого появления "Ревизора". Так, граф Ф. И. Толстой (по прозвищу Американец) говорил при многолюдном собрании, что Гоголь – "враг России и что его следует в кандалах отправить в Сибирь" (4). Цензор А. В. Никитенко записал в своем дневнике 28 апреля 1836 года: "Комедия Гоголя "Ревизор" наделала много шуму. Ее беспрестанно дают – почти каждый день. <...> Многие полагают, что правительство напрасно одобряет эту пьесу, в которой оно так жестоко порицается" (5).

Между тем комедия была одобрена Государем Николаем Павловичем. 29 апреля того же года Гоголь писал М. С. Щепкину: "Если бы не высокое заступничество Государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее". Государь Император не только сам был на премьере, но велел и министрам смотреть "Ревизора". Во время представления он хлопал и много смеялся, а выходя из ложи, сказал: "Ну, пьеска! Всем досталось, а мне – более всех!" (6).

Гоголь надеялся встретить поддержку Царя и не ошибся. Вскоре после постановки пьесы он отвечал в "Театральном разъезде" своим недоброжелателям: "Великодушное правительство глубже вас прозрело высоким разумом цель писавшего".

Слова Государя о том, что в пьесе и ему досталось, обычно понимают в том смысле, что он, ответственный за все, что происходит в России, не мог навести в ней порядка. Отчасти так оно и было. Но кроме того, не совсем смешными показались ему фантазии Хлестакова, который примерял на себя такие большие чины, какие могут быть только вблизи Царской особы, а иные моменты речей Хлестакова могли намекать и на что-нибудь более высокое.

ХЛЕСТАКОВ. О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам Государственный совет боится. <...> Во дворец всякий день езжу.

Разительным контрастом, казалось бы, несомненному успеху пьесы звучит горькое признание Гоголя: "Ревизор" сыгран – и у меня на душе так смутно, так странно... Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое" ("Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору").

Недовольство Гоголя премьерой и толками вокруг нее ("все против

меня") было столь велико, что, несмотря на настойчивые просьбы Пушкина и Щепкина, он отказался от предполагавшегося участия в постановке пьесы в Москве и вскоре уехал за границу. Много лет спустя Гоголь писал В. А. Жуковскому: "Представление "Ревизора" произвело на меня тягостное впечатление. Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли. Мне хотелось убежать от всего".

Автор был, кажется, единственным, кто воспринял первую постановку "Ревизора" как провал. В чем здесь дело, что не удовлетворило его? Отчасти несоответствие старых водевильных приемов в оформлении спектакля совершенно новому духу пьесы, не укладывавшейся в рамки обычной комедии. Гоголь настойчиво предупреждает: "Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях". (Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора").

Создавая образы Бобчинского и Добчинского, Гоголь воображал их "в коже" (по выражению) Щепкина и Василия Рязанцева — известных комических актеров той эпохи. В спектакле же, по его словам, "вышла именно карикатура". Уже перед началом представления, — делится он своими впечатлениями, — увидевши их костюмированными, я ахнул. Эти два человечка, в существе своем довольно опрятные, толстенские, с прилично приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, включенные, неопрятные, взьерошенные, с выдернутыми огромными манишками; а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо."

Между тем, главная установка Гоголя — полная естественность характеров и правдоподобие происходящего на сцене. "Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии".

Почему же — спросим еще раз — Гоголь остался недоволен премьерой? Главная причина заключалась даже не в фарсовом характере спектакля — стремлении рассмешить публику, — а в том, что при карикатурной манере игры сидящие в зале воспринимали происходящее на сцене без применения к себе, так как персонажи были утрированно смешны. Между тем замысел Гоголя был рассчитан как раз на противоположное восприятие: вовлечь зрителя в спектакль, дать

почувствовать, что город, обозначенный в комедии, существует не где-то, но в той или иной мере в любом месте России, а страсти и пороки чиновников есть в душе каждого из нас. Гоголь обращается ко всем и каждому. В этом и заключено громадное общественное значение "Ревизора". В этом и смысл знаменитой реплики Городничего: "Чему смеетесь? Над собой смеетесь!" – обращенной к залу (именно к залу, так как на сцене в это время никто не смеется). На это указывает и эпиграф: "На зеркало неча пенять, коли рожа крива". В театрализованных комментариях к пьесе – "Театральный развезд" и "Развязка Ревизора", – где зрители и актеры обсуждают комедию, Гоголь как бы стремится разрушить стену, разделяющую сцену и зрительный зал.

Относительно эпиграфа, появившегося позднее, в издании 1842 года, скажем, что эта народная поговорка понимает под зеркалом Евангелие, о чем современники Гоголя, духовно принадлежавшие к Православной церкви, прекрасно знали и даже могли бы подкрепить понимание этой поговорки, например, знаменитой басней Крылова "Зеркало и Обезьяна". Здесь Обезьяна, глядясь в зеркало, обращается к Медведю: "Смотри-ка, – говорит, кум милый мой! Что это там за рожа? Какие у нее ужимки и прыжки! Я удавилась бы с тоски, Когда бы на нее хоть чуть была похожа. А ведь, признайся, есть Из кумушек моих таких кривляк пять-шесть; Я даже их могу по пальцам перечесть". – "Чем кумушек считать трудиться, Не лучше ль на себя, кума, оборотиться?" – Ей Мишка отвечал. Но Мишенькин совет лишь попросту пропал".

Епископ Варнава (Беляев) в своем капитальном труде "Основы искусства святости" (1920-е годы) связывает смысл этой басни с нападками на Евангелие, и именно такой (помимо других) был у Крылова смысл. Духовное представление о Евангелии как о зеркале давно и прочно существует в православном сознании. Так, например, один из любимых Гоголем писателей – святитель Тихон Задонский, – сочинения которого он перечитывал неоднократно, говорит: "Христиане! что сынам века сего зеркало, тое да будет нам Евангелие и непорочное житие Христово. Они посматривают в зеркала, и исправляют тело свое и пороки на лице очищают. <...> Предположим убо и мы пред душевными нашими очами чистое сие зеркало, и посмотрим в тое: сообразно ли наше житие житию Христову?" (7).

Святой праведный Иоанн Кронштадтский в дневниках, изданных под названием "Моя жизнь во Христе", замечает "нечитающим Евангелия": "Чисты ли вы, святы ли и совершенны, не читая Евангелия,

и вам не надо смотреть в это зеркало? Или вы очень безобразны душевно и боитесь вашего безобразия?.." (8).

Примечательно, что Гоголь сам обращался к этому образу. Так, в декабре 1844 года он писал М. П. Погодину: "Держи всегда у себя на столе книгу, которая бы тебе служила духовным зеркалом"; а спустя неделю – А. О. Смирновой: "Взгляните также на самих себя. Имейте для этого на столе духовное зеркало, то есть какую-нибудь книгу, в которую может смотреть ваша душа". В качестве таковой книги Гоголь рекомендовал своим друзьям "О подражании Иисусу Христу" Фомы Кемпийского. Многие современники Гоголя, и в частности Пушкин, ставили эту книгу едва ли не наравне со Св. Евангелием. Святитель Игнатий (Брянчанинов) уточнил значение этой книги, и она впоследствии уже никогда не рекомендовалась для чтения православным людям.

В январском письме 1844 года к С. Т. Аксакову, М. П. Погодину и С. П. Шевыреву Гоголь называет сочинение Фомы Кемпийского "душевной книгой", – он понимал разницу между душевным и духовным, то есть более высоким. Однако душевное есть ступень к духовному. "Я посылаю вам Подражание Христу, – пишет он об этой книге, – не потому, чтоб не было ничего выше и лучше ее, но потому, что на то употребление, на которое я вам назначу ее, не знаю другой книги, которая была бы лучше ее". Известно, что сам Гоголь никогда не расставался с Евангелием. Слово Божие было для него незаменимо. "Выше того не выдумать, что уже есть в Евангелии, – говорил он. – Сколько раз уже отшатывалось от него человечество и сколько раз обращалось".

Невозможно, конечно, создать какое-то иное "зеркало", подобное Евангелию. Но как всякий христианин обязан жить по евангельским заповедям, подражая Христу (по мере своих человеческих сил), так и Гоголь-драматург по мере своего таланта устроит на сцене свое зеркало. Крыловской Обезьяной мог бы оказаться любой из зрителей. Однако получилось так, что этот зритель увидел "кумушек... пять-шесть", но никак не себя. О том же позднее говорил Гоголь в обращении к читателю в "Мертвых душах": "Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым, может быть, даже похвалите автора <...> И вы прибавите: "А ведь должно согласиться, престранные и пресмешные бывают люди в некоторых провинциях, да и подлецы притом немалые!" А кто из вас, полный христианского смирения <...> углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: "А нет ли во мне какой-нибудь части Чичикова?" Да, как бы не так!"

Реплика Городничего, появившаяся, как и эпитафия, в 1842 году, также имеет свою параллель в "Мертвых душах". В десятой главе, размышляя об ошибках и заблуждениях всего человечества, автор замечает: "Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, смеется над неразумием своих предков, не зря, что <...> отовсюду устремлен пронзительный перст на него же, на текущее поколение; но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки".

В "Ревизоре" Гоголь заставил современников смеяться над тем, к чему они привыкли и что перестали замечать. Но самое главное, они привыкли к беспечности в духовной жизни. Зрители смеются над героями, которые погибают именно духовно. Обратимся к примерам из пьесы, которые показывают такую гибель.

Городничий искренне считает, что "нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так Самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят". На что Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин возражает: "Что же вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Грешки грешкам — рознь. Я говорю, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело".

Судья уверен, что взятки борзыми щенками и за взятки считать нельзя, "а вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль..." Тут Городничий, поняв намек, парирует: "Зато вы в Бога не веруете; вы в церковь никогда не ходите; а я по крайней мере в вере тверд и каждое воскресенье бываю в церкви. А вы... О, я знаю вас: вы если начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются". На что Аммос Федорович отвечает: "Да ведь сам собою дошел, собственным умом".

Гоголь — лучший комментатор своих произведений. В "Предупреждении..." он замечает о Судье: "Он даже не охотник творить неправду, но велика страсть ко псовой охоте <...> Он занят собой и умом своим, и безбожник только потому, что на этом попроще есть простор ему выказать себя".

Городничий полагает, что он в вере тверд. Чем искреннее он высказывает это, тем смешнее. Отправляясь к Хлестакову, он отдает распоряжение подчиненным: "Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела. Я об этом и рапорт представлял. А то, пожалуй, кто-нибудь, позабывшись, сдуру скажет, что она и не начиналась".

Объясняя образ Городничего, Гоголь говорит: "Он чувствует, что грешен; он ходит в церковь, думает даже, что в вере тверд, даже помышляет когда-нибудь потом покаяться. Но велик соблазн всего того, что плывет в руки, и заманчивы блага жизни, и хватать все, не пропуская ничего, сделалось у него уж как бы просто привычкой".

И вот, идя к мнимому ревизору, Городничий сокрушается: "Грешен, во многом грешен... Дай только, Боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску". Мы видим, что Городничий попал как бы в замкнутый круг своей греховности: в его покаянных размышлениях незаметно для него возникают ростки новых грехов (купцы заплатят за свечу, а не он).

Как и Городничий не чувствует греховности своих действий, потому что действует по застарелой привычке, так и другие герои "Ревизора". Например, почмейстер Иван Кузьмич Шпекин вскрывает чужие письма исключительно из любопытства: "Смерть люблю узнать, что есть нового на свете. Я вам скажу, что это преинтереснейшее чтение. Иное письмо с наслаждением прочтешь — так описываются разные пассажи..., а назидательность какая... лучше, чем в "Московских Ведомостях"! Судья замечает ему: "Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это". Шпекин с детской наивностью восклицает: "Ах, батюшки!" Ему и в голову не приходит, что он занимается противозаконным делом. Гоголь разъясняет: "Почмейстер — простодушный до наивности человек, глядящий на жизнь как на собрание интересных историй для препровождения времени, которые он начитывает в распечатываемых письмах. Ничего больше не остается делать актеру, как быть простодушным сколько возможно".

Простодушные, любопытство, привычное делание всякой неправды, вольнодумство чиновников при появлении Хлестакова, то есть по их понятиям ревизора, вдруг сменяются на мгновение приступом страха, присущего преступникам, ожидающим сурового возмездия. Тот же закоренелый вольнодумец Аммос Федорович, находясь пред Хлестаковым, говорит про себя: "Господи Боже! не знаю, где сижусь. Точно горячие угли под тобою". А Городничий, в том же положении, просит о помиловании: "Не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека". И далее: "По неопытности, ей-Богу, по неопытности. Недостаточность состояния... Сами извольте посудить: казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар".

Гоголь особенно остался недоволен тем, как играли Хлестакова. "Главная роль пропала, — пишет он, — так я и думал. Дюр ни на во-

лос не понял, что такое Хлестаков". Хлестаков не просто фантазер. Он сам не понимает, что говорит и что скажет в следующий миг. Словно за него говорит некто, сидящий в нем, искушающий через него всех героев пьесы. Но есть ли это сам отец лжи, то есть дьявол? Кажется, что Гоголь это именно и имел в виду. Герои пьесы в ответ на эти искушения, сами того не чувствуя, раскрываются во всей своей греховности.

Искушаемый лукавым Хлестаков сам как бы приобретал черты беса. Так, в письме к С. Т. Аксакову от 16 мая н. ст. 1844 года Гоголь писал: "Все это ваше волнение и мысленная борьба есть больше ничего, как дело общего нашего приятеля, всем известного, именно черта. Но вы не упускайте из виду, что он щелкопер и весь состоит из надуванья. <...> Вы эту скотину бейте по морде и не смущайтесь ничем. Он – точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и податься назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана <...> Пословица не бывает даром, а пословица говорит: *"Хвалился черт всем миром овладеть, а Бог ему и над свиньей не дал власти"*. В этом описании так и видится Иван Александрович Хлестаков!

Герои пьесы все больше и больше ощущают чувство страха, о чем говорят реплики и авторские ремарки ("вытянувшись и дрожа всем телом"). Страх этот как бы распространяется и на зал. Ведь в зале сидели те, кто боялся ревизоров, но только настоящих – государевых. Между тем Гоголь, зная это, призывал их, в общем-то христиан, к страху Божьему, к очищению совести, которой не страшен будет никакой ревизор, ни даже Страшный Суд. Чиновники, как бы ослепленные страхом, не могут увидеть настоящего лица Хлестакова. Они смотрят всегда себе под ноги, а не в небо. В своем сочинении – "Правило жития в мире" – Гоголь так объяснял причину подобного страха: "Все преувеличивается в глазах наших и пугает нас. Потому что мы глаза держим вниз и не хотим поднять их вверх. Ибо, если бы подняли их на несколько минут вверх, то увидели бы свыше всего только Бога и свет, от Него исходящий, освещающий все в настоящем виде, и посмеялись бы тогда сами слепоте своей".

Главная идея "Ревизора" – идея неизбежного духовного возмездия, которого должен ожидать каждый человек. Гоголь, недовольный тем, как ставится "Ревизор" на сцене и как воспринимают его зрители, попытался эту идею раскрыть в "Развязке Ревизора".

"Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! – говорит Гоголь устами Первого комического актера. – Все до единого согласны, что такого города нет во всей России <...> Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас? <...> Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет делать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше ж сделать ревизовку все-му, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее".

Речь здесь идет о Страшном Суде. И теперь становится понятной заключительная сцена "Ревизора". Она есть символическая картина именно Страшного Суда. Появление жандарма, извещающего о прибытии из Петербурга "по именному повелению" ревизора уже настоящего, производит ошеломляющее действие. Реплика Гоголя: "Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении".

Гоголь придавал исключительное значение этой "немой сцене". Продолжительность ее он определяет в полторы минуты, а в "Отрывке из письма" говорит даже о двух – трех минутах "окаменения" героев. Каждый из персонажей всей фигурой как бы показывает, что он уже ничего не может изменить в своей судьбе, шевельнуть хотя бы пальцем, – он перед Судией.

Идея Страшного Суда должна была получить развитие и в "Мертвых душах", так как она действительно вытекает из содержания поэмы. Один из черновых набросков (очевидно, к третьему тому) прямо рисует картину Страшного Суда: "Зачем же ты не вспомнил обо Мне, что Я на тебя гляжу, что Я твой? Зачем же ты от людей, а не от Меня ожидал награды и вниманья, и поощрения? <...> Какое бы тогда было тебе дело обращать внимание, как издержит твои деньги земной помещик, когда у тебя Небесный Помещик? Кто знает, чем бы кончилось, если бы ты до конца дошел, не устранившись? Ты бы удивил величием характера, ты бы наконец взял верх и заставил изумиться; ты бы оставил имя, как вечный памятник доблести, и роняли бы ручьи слез, потоки слезные о тебе, и как вихорь ты бы разведал в сердцах пламень добра". Потупил голову, устыдившись, управитель,

и не знал, куды ему деться. И много вслед за ним чиновников и благородных, прекрасных людей, начавших служить и потом бросивших поприще, печально понурили головы”.

В заключение скажем, что тема Страшного Суда пронизывает все творчество Гоголя, которое вытекало из его духовной жизни, из его стремления к иночеству. А монах и есть человек, порвавший с миром, готовящий себя к ответу на суде Христовом. Гоголь остался писателем и как бы иноком в миру. В своих сочинениях он показывает, что не человек плох, а действующий в нем грех. Он верил в силу художественного слова, могущего указать путь к нравственному возрождению. С этой верой он и создавал "Ревизора”.

Литература: 1. *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., – 1984. – С. 143. 2. *Литературное наследство.* – М., 1952. – Т. 58. – С. 548. 3. *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. – М., 1989. – С. 59 – 60. 4. *Гоголь в воспоминаниях современников.* – Б. м. изд. – 1952. – С. 122. 5. *Никитенко А. В.* Дневник. – М., 1955. – Т. 1. – С. 182. 6. *Исторический Вестник.* – 1983. – № 9. – С. 736; запись П. П. Каратыгина со слов своего отца актера П. А. Каратыгина. См. также: *Вольф А.* Хроника Петербургских театров. СПб., 1877. – Т. 1. – С. 50. 7. *Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского.* М., – 1889. – Т. 4. – С. 145 (Репринтное издание. Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь. 1994.). 8. *Полное собрание сочинений протоиерея Иоанна Ильича Сергиева.* – СПб., 1893. – Т. 5. – С. 380 (Репринтное издание. Издательство Л. С. Яковлевой. 1994.).

Олександр КОВАЛЬЧУК

ЛЮБОВ – ПОРЯТУНОК ВІД СТРАХУ

**(стратегія пошуку шляхів порятунку суспільства
у "Вибраних місцях..." М. Гоголя)**

За рівнем актуалізації теми страху "Вибрані місця..." – це своєрідне продовження "Мертвих душ". Та, на відміну від поеми, у "Вибраних місцях..." "сюжет" страху прочитується однозначніше. Змінюється й авторська позиція. Пройшовши через ряд метаморфоз, автор полишає місце спостерігача і підіймається на рівень проповідника, позиція якого посилюється елементами сповіді, опорою на "внутреннее око", якого позбавлені звичайні люди, і вступає у двобій зі страхом.

Динамізм авторської позиції естетично мотивується: вийшовши з товщі бароккової культури, яка мала свою "номенклатуру" героїв (серед них Смерть і Страх), культивувала своєрідний протейзм героя, Го-
30

голь тривалий час вмiло використовує традиції протейзму як форму боротьби зі страхом. Причому, це не так втеча від страху, як спосiб спiвiснування i боротьби з ним.

У "Вибраних мiсцях..." ситуація вимагала принципово нової авторської "маски" – з відкритим забралом. Чому? Швидше всього тому, що все ясніше проступала загроза трагічного фіналу, адже "страх смерть влечет" (Шекспiр).

А примара смерті ясно проглянула у поемі "Мертві душі": "У М.Д. ("Мертвих душах" – О. К.) уже прочинені двері: в смерть; образи тут під чорним крeпом"(1).

Ще виразніше прочинені двері в смерть у "Вибраних мiсцях..." – книзі, від якої, говорив Белінський, віє "хворобливою боязню смерті, диявола і пекла".

На загальну тональність книги накладає відбиток стан спаралізованої страхом душі автора. Поставши перед образом "неумолимої смерті", він з особливою ясністю бачить яка "страшна душевная чернота". Звідси відчайдушний зойк, який проривається вже на початку "Вибраних мiсць...": "страшно!... Замирает от ужаса душа..."(2). Особистий стан автора накладається на катастрофічну саму по собі ситуацію у світі – це час особливий: "тяжелая година всемирного землетрясения, когда все помутилось от страха за будущее" (VI, с. 269).

Те, що відкрилось перед внутрішнім зором, письменник хоче зробити видимим для всіх. Тому він і закликає Язикова писати так, щоб "криком закричало настоящее", щоб його вірші "стали так в глазах всех, как начертанные на воздухе буквы, явившиеся на пиру Валтасара, от которых все пришло в ужас еще прежде, чем могло проникнуть самый их смысл" (VI, с. 269).

Причин, які зумовили такий стан речей, кілька: це і "страшные болезни ума" (VI, с. 213), і гординя, яка була притаманна людині завжди, але ніколи "не доходила она до того страшного духовного развития, в каком предстала теперь" (VI, с. 415), і, зрештою, еволюція людини дійшла аж до того рубежу, коли особистість стає ідеалом "напаки" – коли з'являються "неотразимо-страшные идеалы огрубения" (VI, с. 398). У такій духовній атмосфері можливе все: жахиття голоду – "ужасные картины голода", "перед которыми ничто всякие страхи и ужасы, выставляемые в мелодрамах" (VI, с. 222), і безжалісно винищення цвіту нації – митців (Пушкін, Грибоедов, Лермонтов). Голя вражає і те, що "Слышно страшное в судьбе наших поэтов" (VI, с. 404), і те, що смерть геніїв "никого... не поразила: даже не содрогнулось ветреное пламя" (VI, с. 404).

Простір тексту вбирає в себе також цілий ряд інших естетичних "сигналів", які мають швидше опосередкований характер, коли йдеться про змалювання стану страху. На одному з них зупинимося, щоб відчувати, як звернення до алюзій зміцнює базу страху. Мова йде про книгу Астольфа де Кюстіна "Миколаївська Росія", яка з'явилася 1843 року. Згадка про неї міститься у статті Гоголя "У чому ж, нарешті, сутність російської поезії і в чому її особливість", задум якої – швидше всього – з'явився у письменника того ж таки 1843 року: "Одна з перших згадок про задум статті належить до 1843 року" (VI, с. 581).

З роботи Кюстіна, яку Гоголь кваліфікує як записки, де автор прагне "показать Европе с дурной стороны Россию", і як книгу, "растворенную ненавистью к нам" (VI, с. 407), для "Вибраних місць..." взято лише позитив – образ російських "маститых беловласых старцев", які здавалися французькому мандрівникові "величавыми патриархами древних библейских времен" (VI, с. 407). Та кваліфікований читач легко відчуває, що внутрішній "сюжет" обох книг багато в чому перегукується, що вони спираються на схожу психологічну парадигму, де організуючим центром є проблема страху (ряд інших перегуків просто дивовижний). Все це створює фактор своєрідного резонування матеріалу. У результаті картина страхіть стає ще об'ємнішою.

Нагадаємо кілька моментів, пам'ятаючи про те, що у записках Кюстіна головна тональність книги теж формується під впливом феномену страху. Перший імпульс, як і у "Вибраних місцях...", надзвичайно сильний. Йдеться про факт майже буденний – огляд багажу на митниці. Але автор одразу ж прозріливо виходить на узагальнення, яке потім лише доповнюють та поглиблюють окремі штрихи: "Така кількість найдрібніших застережних заходів... свідчили про те, що ми вступаємо в імперію, яка знаходиться в обіймах лише одного почуття – страху..."(3).

Початковий емоційний спалах надалі посилюється своєрідною пульсацією обертонів страху, які то сильніше, то слабкіше виявляють себе, однак ніколи не згасають зовсім (кілька цитат, взятих з різних частин тексту, це легко підтвердять: "Страх і підлабузництво... єдині почуття, які можуть жити під гнітом російської автократії", "честолюбство і страх – дві пристрасті... тут породжують лише цвинтарне мовчання", "... все зводиться тут до одного-єдиного почуття – до страху", "У Росії страх замінює, точніше, паралізує думку", "Тремтять до того, що приховують свій страх під маскою спокою", "У країні, де панує свавілля, страх виправдовує все", "Хоч кожна башточка, кожна окрема деталь (Кремля – О. К.) мають свою індивідуальність, всі во-

ни говорять про теж саме : про страх, озброєний до зубів" – ось "сітка" сторінок, з яких взято цитати, і це ще далеко не всі можливі матеріали: 118, 139, 153, 180, 215, 235).

У підсумку думка читача знову повертається до провідної тези, яку сформулював Кюстін на початку своєї книги: "Здається, що тінь смерті нависла над всією цією частиною земної кулі"(4).

Підсумки у Гоголя теж безутішні – прийшов останній час: "Диявол виступил уже без маски в мир" (VI, с. 417), "Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!" Але висновки в обох авторів різні. Кюстін пробує "промоделювати" можливий вихід правовим каналом – через формування незалежного суду. Однак і сам не вірить у це. Тому на сторінках його книги час від часу з'являється тема революції, ще кривавішої, ніж у Західній Європі. Вона, революція, – прозріливо зауважує французький мандрівник – хай і не швидко, але спалахне на цих безкраїх просторах: "Наші онуки (в іншому місці Кюстін говорить про роки так з 50 – О. К.), можливо, ще не побачать вибуху. Однак сьогодні можна передбачити його неминучість, не намагаючись вгадати, коли саме він спалахне" (5).

Отже, для Кюстіна Росія – це простір постійної загрози і небезпеки. Для Гоголя – зовсім інше. Він не тільки змальовує реальні картини страху, а й залякує, страхає страхом Господнім, нагадує картини Страшного суду. Але це вже щось інше. Є страх земний – він зводить життя нанівець. Та є страх Господній, який дає надію на життя: "Страх Господній – криниця життя" (Книга приповістей Соломонових, 14, 27), "У Господньому страхові – сильна надія" (Там же, 14, 26), "Страх Господній веде до життя" (Там же, 19, 23).

Росія, стверджує Гоголь, здатна відчутти страх Господній. Тому, незважаючи на страхіття, вона на порозі оновлення. Око письменника бачить "прекрасное новое здание" (VI, с. 239) майбутньої Росії, а вухо "чуєт приближение иного царствия" (VI, с. 240). На це вказують всі ознаки, зокрема й те, що з глибин російської землі підіймається "исполин", який стає "первым ратником добра" (VI, с. 271).

Та щоб Росія стала на новий шлях, треба показати суспільству "всю глубину его настоящей мерзости" (VI, с. 291), відкрити очі на самих себе, а потім дати в руки нову учительну книгу. Гоголь відчуває себе покликаним для цього величного подвигу, бо Росія (точніше – її "государственное величие") "восторгнула" його "великим простором своего пространства, широким поприщем для дел" (VI, с. 283). До того ж, сам він прозрів, ясно побачив шлях у майбутнє і готовий вести інших до нього.

Такі – месіанські – інтонації не дивина для "Вибраних місць...". Ось один із фрагментів, який виразно нагадує книги пророків: "Страхни же сон с очей своих и порази сон других. На колени перед Богом, и проси у него Гнева и Любви! Гнева – противу того, что губит человека, любви – к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам. Найдешь слова, найдутся выраженья, огонь, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков..." (VI, с. 272).

Тому в критичній літературі є спроби порівняти цю книгу з посланнями улюбленого Гоголем апостола Павла (В. Воропаєв). Але коло постатей, на які орієнтується Гоголь, цим не обмежується, воно, безперечно, ширше: "Сам же автор у контексті всієї книги ("Вибрані місця..." – О. К.) схрещується біблійними асоціаціями ("скрещивається біблейськими асоціаціями") з древніми пророками і апостолами, з Мойсеєм, який виводить Росію з Єгипетської тьми, з Христом..." (6).

Доречно згадати тут й ім'я Соломона. Загалом-то топос "Вибраних місць..." – це, швидше всього, топос "Старого заповіту": у листі до Язикова це прочитується однозначно – "Разогни книгу Ветхого завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий..." (VI, с. 269). Постать Соломона для Гоголя багато важить – досить пригадати стислий, але яскравий переказ однієї з оповідей з книг Соломона про те, як "господь, желая наказать одних, наслал на них неведомые, непонятные страхи" (VI, с. 341).

Та ключовим для розуміння інтересу до Соломона є слова із "Книги приповістей Соломонових": "А хто мене слухає, той буде жити безпечно, і буде спокійний від страху перед злом!" (I, 33). Для нас тут важливе ще й те, що у "Книзі приповістей Соломонових" цей заклик належить мудрості. Гоголь же у тріаді "ум – разум – мудрість" віддає перевагу мудрості: власне так, на його думку, йдуть "своєрідні сходинки в духовному русі людини" – від ума через разум до мудрості (7).

Обравши певну позицію, новітній пророк накреслює грандіозний план руху до щасливого майбуття у "Вибраних місцях..." – творі, який мав би піднятися до рівня євангельських книг, стати продовженням їх. Власне, з "Нового заповіту" взято й головну ідею – ідею любові: "Учителю, котра заповідь найбільша в Законі?" Він же промовив йому: "Люби Господа Бога свого всім серцем своїм, і всією душею своєю, і всією своєю думкою". Це найбільша й найперша заповідь. А друга однакова з нею: "Люби свого ближнього, як самого себе" (Матв., 22, 36 – 39).

М. Попович свого часу звернув увагу на цей, здавалося б, банальний поворот думки. Справді, що нового у заклику до любові: "Якщо вся справа у Христовій проповіді загальної любові, то що ж нового в цих повчаннях, які кожен тоді чув з дитячих років?"(8).

Розуміючи, що все не так просто, відомий філософ робить спробу з'ясувати, що ж криється за цим хрестоматійним, узвичаєним для ока духовним "фасадом". Хід думок і коло проблем, яких він при цьому торкається, дуже цікаві – як можна любити всіх людей, як від десакаралізації Христової любові митець рухається до сакралізації поетичної творчості: театр, творчість Шекспіра, Шіллера як одна з "незримих ступеней к християнству" та ін.

Та є ще одна грань, ще одна лінія для роздумів. Оскільки чільна проблема – страх, то й тема любові мала б бути пов'язана з цим духовним феноменом. І не просто пов'язана: страх треба подолати – це як пошук містка через прірву. Гоголь, здається, знаходить цей шлях: справа в тому, що тільки любов здатна нейтралізувати страх – "досконала любов проганяє страх геть" (Перше соборне послання св. Апостола Івана, 4, 18).

Отже, страх може здолати тільки любов, яка має стати серцевиною суспільства (Гоголь ніскільки не сумнівається у всемогутності любові: "любов всемогуща..., с ней возможно все сделать" – VI, с. 293). Як досягти цієї кінцевої мети? У Гоголя такий шлях чітко окреслено – це цілісна концепція, яка має допомогти людям вийти із жахливого лабіринту страху.

Російський народ, вважає Гоголь, готовий прийти до такої всеохоплюючої любові, бо він чує її "каким-то сердечным чутьем" (VI, с. 241). Але потрібен початок, поштовх – це шлях кожного зокрема до справжньої любові, саме справжньої, бо "Хто ж боїться, той не досконалий в любові" (перше соборне послання св. Апостола Івана, 4, 18). Тож "будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний!" (Матв., 5, 48). Тільки досконала людина здатна проїнятися справжньою любов'ю і землю страху" зробити землею щастя.

Рух до вершин гармонії митець розпочинає з себе, з історії свого прозріння і морального самовдосконалення (звідси потужний струмінь сповідальності у "Вибраних місцях..."). Завершується цей процес духовним очищенням. Тому в "Заповіті" чується голос за таємної, але зрілої любові: "Соотечественники, я вас любил; любил тою любовью, которую не высказывают, которую мне дал Бог..." (VI, с. 208).

Власний моральний досвід дає йому підстави розгорнути програму

морального самовдосконалення для співвітчизників. Треба передусім полюбити іншого – людина варта того: "Клянусь, человек стоит того, чтоб его рассматривать с большим любопытством, нежели фабрику и развалину. Попробуйте только на него взглянуть, вооружась одной каплей истинно братской любви к нему, и вы от него уже не оторветесь..." (VI, с. 297).

Полюбите ви, і вас полюблять. Та, щоб полюбити іншого, треба полюбити Росію – це найперша умова: "не полюбивши России, не полюбить вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к Богу, а не возгоревшись любовью к Богу, не спасетесь вам" (VI, с. 293).

Шлях до сердець лежить через служіння: "Не полюбить вам людей до тех пор, пока не послужите им" (VI, с. 301).

Ці два контрапунктні моменти – безмір страху і апологетизація ідеї служіння сходяться у ключовій статті "Страхи і жахи Росії" ("Страхи и ужасы России"). Так, говорить Гоголь, у Росії страшно, і ще страшніше, ніж уявляє собі адресат: "То, что вы мне объявляете по секрету, есть еще не более как одна часть всего дела; а вот если бы я вам рассказал то, что я знаю (а знаю я, без всякого сомнения, далеко еще не все), тогда бы, точно, помutilись ваши мысли..." (VI, с. 340).

Та шукати порятунку у втечі марно. На це є дві причини – у Європі настає ще страшніший період ("В Европе завариваются теперь повсюду такие сумятицы, что не поможет никакое человеческое средство, когда они вскроются, и перед ними будет ничтожная вещь те страхи, которые вам видятся теперь в России" – VI, с. 340), а в Росії ж навпаки – "еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью" (VI, с. 340).

За таких умов треба всі сили кинути на служіння. Однак його внутрішній зміст не відповідає узвичаєному, бо розгортатиметься в сакралізованій Росії: "... настал другой род спасенья. Не бежать... из земли своей... должен всяк из нас спастись себя самого в самом сердце государства... Кто даже и не в службе, тот должен теперь же вступить на службу и ухватиться за свою должность... без чего не спасется никому. Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом небесном государстве, главой которого уже сам Христос..." (VI, с. 340 – 341).

Шлях же до сакралізації Росії, перехід її у "небесное государство" можливий лише за одним напрямом – знову ж таки через любов: держава має бути пронизана могутнім потоком любові.

Загалом-то до любові можна прийти передусім через співчуття:

"состраданье есть уже начало любви" (VI, с. 293). Але "небывалую любовь", а лише вона може відродити Росію, викличе лише "небывалое сострадание". До цього, гадає Гоголь, здатна лише одна людина – цар Микола II: "Все полюбивши в своем государстве... и обративши все, что ни есть в нем как бы в собственное тело свое, возболев духом о всех... государь приобретает тот всемогущий голос любви..., который один может только внести примиренье во все сословия и обратиться в стройный оркестр государство" (VI, с. 245).

Це можливо тому, що він з роду Романових, початок якого був "подвиг любви" (VI, с. 246). Завдяки своїм винятковим якостям цар може стати з'єднувальною ланкою між звичайною людиною і Богом. Власне, виникає цілий потік любові, який іде до Бога через систему посередників: від нижчого начальника до вищого, а там – аж до царя, який має передати її "торжественно в виду всех" (VI, с. 365) "самому Богу". Власне виникає двояко спрямований потік любові: "З усіх сходинок "общественной лестницы" хвилі любові спрямовуються в одну точку – до трону; і назустріч їм лине настільки ж сильний потік монаршої любові" (9).

Ось такий грандіозний план порятунку накреслюється митцем у "Вибраних місцях...". Чи вірив він сам у його здійснення? Важко сказати. Сподівався, очікував у екстатичному нетерпінні, що книга приведе до всезагального духовного прозріння. Але на останніх сторінках твору чується і сумнів, бо, мовляв, людина XIX століття не здатна проїнятися християнською любов'ю до іншої людини.

Література: 1. Белый А. Мастерство Гоголя. – М. – Л., 1934. – С. 11. 2. Гоголь Н. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1967. – Т. 6. – С. 207. Далі, цитуючи за цим виданням, вказуємо у тексті римською том, арабською – сторінку. 3. Маркиз Астольф де Кюстин. Николаевская Россия. – М., 1990. – С. 61. 4. Там же, С. 74. 5. Маркиз Астольф де Кюстин, Цит. пр., С. 209 – 210. 6. Гончаров С. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. – С.- Петербург, 1992. – С. 147. 7. Анненкова Е. Гоголь и декабристы. – М., 1989. – С. 112. 8. Попович М. Микола Гоголь. – М., 1989. – С. 188. 9. Мочульский К. "Выбранные места из переписки с друзьями" // Вопросы литературы. – 1989. – № 11. – С. 119.

ГОГОЛЬ НА ПУТЯХ К НОВОЙ ЭСТЕТИКЕ СЛОВА

В последние десятилетия в русском литературоведении появились работы (Е. Анненковой, Е. Смирновой, В. Воропаева, В. Виноградова, С. Гончарова, Ю. Барабаша и др.), в которых поставлен вопрос о влиянии христианских текстов и традиций христианской культуры на творчество Н. В. Гоголя. Проблема эта не нова, но новые подходы и методология анализа убедительно доказали продуктивность данного направления исследований. Правда, многие вопросы остаются открытыми для спора и дискуссий, но уже сегодня можно сказать, что формируется особая "отрасль" гоголеведения, которая обещает пересмотреть устоявшиеся и привычные представления не только о Гоголе, но и о путях развития русского эстетического сознания.

Сегодня намечилось несколько аспектов изучения проблемы, и уже первые попытки обнаружили чрезвычайно широкий спектр мнений, отличающийся пестротой и включающий полярные суждения. Большинство исследователей склонны говорить о влиянии христианской литературы не только на мировоззренческие позиции Гоголя, но и на его эстетические взгляды, что нашло выражение и в декларациях писателя, и, что гораздо важнее, в стилистике его произведений. Может быть, нагляднее всего это обнаруживается при попытке установить временные рубежи перехода писателя к активному поиску новых эстетических оснований литературы. Этот процесс носит принципиальный характер, потому что установление хронологических вех требует серьезного анализа как произведений Гоголя, так и фактов его творческой биографии под намеченным углом зрения, а кроме того, обязывает исследователя к воссозданию всего сюжета творческой жизни Гоголя, пересмотру сложившихся толкований одной из главных линий развития писателя, что создает немалые трудности, так как всегда остаются факты и явления, не поддающиеся логике жестких схем.

Разнобой мнений, который встречается в научной литературе по поводу времени "перелома" в творческой биографии Гоголя, заставляет думать о том, что духовная переориентация писателя не только не была очень заметной, но и осталась для многих сокрытой. Иногда невнимание современников вызывало болезненную реакцию Гоголя, так как внешне он изменялся мало, как и обстоятельства его жизни, хотя Гоголь проявлял заботу о том, чтобы придать своей жизни элемент таинственности (рассказ в "Завещании"), ощущая необходимость до-

полнительных факторов в формировании авторитетности писательского слова.

Любопытны наблюдения над "переломом" современников. Так, П. В. Анненков относит время духовного сдвига к лету 1841 года. В воспоминаниях он пишет: "... летом 1841 года, когда я встретил Гоголя, он стоял на рубеже нового направления, принадлежа двум различным мирам. По тайным стремлениям своей мысли он уже относился к строгому, исключительному миру, открывшемуся впереди; по вкусам, некоторым частным воззрениям и привычкам художественной независимости — прежнему направлению" (1). С. Т. Аксаков склонен думать, что преображение Гоголя начинается летом 1840 года. Это совпадает по времени с болезненными ощущениями писателя, которые завершаются духовным исцелением.

Целый ряд убедительных, на наш взгляд, аргументов в поддержку этой точки зрения высказано В. Воропаевым (3), подтверждающим свои тезисы обращением к художественному наследию. Попутно замечу, что В. Воропаев, сетуя на уровень современных исследований, склонен думать, что осмыслить судьбу Гоголя и его зрелую прозу "может только глубокий знаток как творчества Гоголя, так и святоотеческой литературы, непременно находящийся в лоне Православной церкви" (2, с. 98). Подобное замечание вряд ли может быть воспринято серьезно. Попытка сделать какое-либо художественное явление достоянием некоей одной группы либо одной идеологии заведомо малопродуктивна, как и занесение такого явления, как Гоголь, по ведомству православной церкви, которое предпринято крупнейшим современным исследователем Гоголя.

Е. Смирнова полагает, что "православное пастырское слово попадает в поле зрения Гоголя во время пребывания в России с осени 1839 по май 1840" (11) и связывает этот интерес Гоголя с работой И. В. Киреевского "В ответ А. С. Хомякову".

С. Гончаров считает первым опытом писателя, где художественное сознание вступило во взаимодействие с религиозным, повесть "Шинель" (5), то есть относит примерно к тому же времени, хотя ученый склонен считать отправной точкой знакомство с опубликованной в 1835 году в "Телескопе" статьей А. Хиждеу о Сковороде: "Между образом Сковороды, комментариями его сочинений и личностью Гоголя, его страннической судьбой и сочинениями можно прочертить многоплановые связи, охватывающие и моральную философию, и проповеднический пафос творчества, и ряд более частных проблем, относящихся к писательской эстетике" (5). Нельзя не заметить ве-

роятностный, предположительный характер высказываний ученого. Исследователь стремится акцентировать именно этот момент биографии Гоголя, детально и оригинально разработанный автором в целом ряде работ.

К подобной мысли приходит и Ч. де Лотто: "Шинель" стала средоточием художественного религиозного мировоззрения Гоголя, художественным выражением духовного перелома, определившего всю последующую жизнь писателя" (7). При этом исследовательница приводит достаточно веские аргументы, указывая на текстуальные переключки "Шинели" и "Лестницы райской" Иоанна Лествичника и "Устава" Нила Сорского.

Такое многообразие мнений, выявляющееся в акцентации разновременных событий творческой и жизненной биографии Гоголя, к которым исследователи пытаются привязать момент духовного перелома писателя, кажется, ставит под сомнение возможность указать какую-либо конкретную точку отсчета. Во-первых, таких событий и внешней, и внутренней жизни было несколько, и возникает необходимость обстоятельной научной аргументации и воссоздания всего "сюжета", в который войдет и подавляющее большинство тех событий, что были названы исследователями. Думаю, что помещенные в один ряд, эти события и факты могут отозваться по-новому и дать богатый материал для размышлений. Убежден, что этот ряд будет пополняться.

Замечу также, что нуждается в дальнейшем изучении осмысление Гоголем современных явлений литературы и культуры, о чем свидетельствует его освоение человеческого опыта Сильвио Пеллико (8). И наконец – вряд ли какое-либо одно событие, пусть и значительное, способно существенно влиять на судьбу великого писателя, а с ней – и на судьбы целой литературы. Последний тезис не преувеличение. Возрождение Гоголем старых оснований литературы с доминированием учительной традиции многими было воспринято как поиск новых начал словесности. Эта проблема нуждается в серьезном изучении и особенно в выявлении всего многообразия генетических корней русской литературы. Намеченные уже сейчас линии преемственности со святоотеческой и проповеднической традицией обнаруживают их действительное влияние на художественную природу последних произведений Гоголя.

Здесь необходимо отметить один принципиальный момент. Я сознательно акцентирую внимание на художественном, потому что считаю, что творческое развитие Гоголя происходит все же в сфере эстетической. А всякая попытка вывести Гоголя за пределы эстетического, представить его развитие как поиск религиозных истин приводит к

разрушению цельности творческого сознания писателя, а его динамика теряет свою эстетическую эволюционность, представляющую немалый интерес для историка литературы при воссоздании взаимодействия художественного и духовного.

Какой мне видится логика творческого развития Гоголя и его выхода на поиск новой эстетики?

Этот поиск связан с реализацией замысла "Мертвых душ" и стремлением "искать почвы положительной" (А. Хомяков). "Выбранные места" и были изложением того комплекса идей, которые должны были составить идейный центр следующих частей "Мертвых душ". Была еще одна задача – увидеть реакцию читателей на поиск оптимальной художественной формы. "Книга моя имеет свойство пробного камня: поверь, что на ней испробуешь как раз нынешнего человека" (письмо К. С. Шевыреву от 15 (27). IV. 1847). И в другом письме к тому же адресату Гоголь повторяет: "Книга моя несмотря на все ее грехи, есть удивительный оселок для исследования нынешнего человека" (письмо от 13 (25). V. 1847).

Особенно любопытны признания Гоголя в письме к А. О. Смирновой (от 22.II (16.III) 1847): "Вся книга моя долженствовала быть пробю: мне хотелось ею попробовать, в каком состоянии находятся головы и души. Мне хотелось только поселить посредством ее в голове идеал возможности делать добро, потому что есть много доброжелательных людей, которые устали от борьбы и омрачились мыслью, что ничего нельзя сделать. Идею возможности, хотя и отдаленную, нужно носить в голове, потому что с ней, как с светильником, все-таки отыщешь что-нибудь делать, а без нее вовсе останешься впотьмах". В этом письме Гоголь замечает, что книга имеет практическую цель. Она позволит лучше узнать Россию. А необходимо это во имя главного труда: "Друг мой, – пишет Гоголь, – не забывайте, что у меня есть постоянный труд: эти самые "Мертвые души", которых начало явилось в таком неприглядном виде". Хочу остановить внимание на подчиненном характере "Переписки". Это позволяет думать, во-первых, о том, что переход Гоголя на новые эстетические позиции носил поисковый характер, а "Переписка" была не целью, но средством, шагом необходимым, но вынужденным. Во-вторых, признание Гоголя свидетельствует о том, что писатель не собирался оставлять художественного поприща. На этот счет есть много прямых доказательств. Так, в сентябре 1847 года Гоголь писал: "Закон Христов можно внести с собой повсюду... Его можно исполнять также и в званье писателя". "Здесь мое поприще", – говорит он в другом месте.

Все это дает основания усомниться во мнении В. Воропаева о православных устремлениях Гоголя как определяющем факторе его творческого поведения, а также выдвигаемом тезисе, что монашеский образ жизни становится неким идеалом для писателя, привлекавшим его на протяжении всей жизни и оказавшим влияние на развитие личности Гоголя. Истины ради замечу, что в некоторых своих работах исследователь склонен думать, что писатель не оставит своего поприща. В. Воропаев, развивая тезис Б. Зайцева, оставляет Гоголю возможность заниматься литературой, но видит его автором духовной прозы, доказательством чему служит "Размышления о Божественной Литургии" (3). С этим спорить трудно, потому что природа духовной прозы, автором которой должен был стать Гоголь, неясна. Б. Зайцев предположительно замечает: "Намеком на такую, возможную, удачу является его замечательное предсмертное произведение "Размышления о Божественной Литургии". В. Воропаев более категоричен: "Глубина проникновения в таинство Евхаристии в "Размышлениях..." заставляет предполагать в их авторе человека, собирающегося принять либо священство, либо монашество" (2, с. 102 – 103). Здесь автор явно педантирует свою идею и выставляет "Размышления..." как один из главных аргументов в пользу идеи о монашестве как гоголевском идеале.

Я бы хотел обратить внимание на то, что эстетическое, художественное является для Гоголя стержневым, главным и в "Размышлениях...". Уже в предисловии писатель, формулируя цель этой книги, указывает на два качества, которые служат ему ориентиром – "простота и доступность". Само христианское учение несет две определяющие черты – "порядок и страстность", – принесенные Творцом. Другими словами, эстетический фактор чрезвычайно важен в "Размышлениях...". Он выявляется в раскрытии эстетического феномена литургии и в своеобразной эстетизации ее. Весь эффект ее воздействия должен состоять в том, что литургия "нечувствительно строит и создает человека", то есть она должна выполнять ту же функцию, что и светское искусство. Здесь уместно вспомнить восприятие Гоголем литургии во время посещения Иерусалима, оно также окрашено прежде всего эстетическим чувством: "Я не помню, молился ли я. Мне кажется, я только радовался тому, что поместился на месте, так удобном для моления и так располагающем молиться. Молиться же собственно не успел. Так мне кажется. Литургия неслась, мне казалось, так быстро, что самые крылатые моления не в силах бы угнаться за нею" (письмо к В. А. Жуковскому от 6 (18). IV. 1848 г.). Вот и

В. Воропаеву приходится признать приоритет художественного в Гоголе: "Художественное начало побеждало в нем".

Возвращаясь к идее о доминировании эстетического в творческом сознании Гоголя, выскажусь еще более определенно. Интерес Гоголя к православию, церкви был, скорее, эстетическим, нежели религиозным. В этом плане ценным является мнение Г. Флоровского, представившего свой вариант духовной эволюции писателя. Как считает Г. Флоровский, Гоголь шел от пиететического гуманизма раннего периода, "когда реальности церкви Гоголь не ощущал, разве эстетически...", к "социальному христианству", в котором "религиозный опыт Гоголя... не исчерпывается эстетическими переживаниями". Вместе с тем они не были изжиты полностью, и в "религиозно-социальной утопии Гоголя государство заслоняет Церковь и творческая инициатива предоставляется мирянам, в порядке их "службы", а не иерархии и не духовенству" (12). Эти идеи разделяет Ч. де Лотто: "Общественное, гражданское и религиозное значения сливаются в образе чиновника-подвижника. В нем художественный синтез гоголевского призыва: "Очнитесь! Монастырь ваш – Россия" (7, с. 66).

При таком подходе становится понятной фраза писателя из "Авторской исповеди": "Я не совращался с своего пути. Я шел тою же дорогою. Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни. От малых лет была во мне страсть замечать за человеком, ловить душу его в малейших чертах и движениях его, которые пропускаются без внимания людьми, – и я пришел к Тому, Который один полный ведатель души и от Кого одного я мог только узнать полнее душу" (4).

Даже в этом, часто цитируемом отрывке, исполненном пафоса апологии Христа, Гоголь утверждает приход к Богу как этап в своем развитии как художника. Писательство, характер таланта, "страсть ловить душу" человека "в мельчайших чертах и движениях его" привели Гоголя к Богу и это дало толчок к его художественному поиску. И завершая тему монашества Гоголя, приведу отзыв художника А. Иванова на примеривание к нему клябука монаха Гоголем, содержащийся в письме к писателю (декабрь 1847 г.): "Одно мне позволюте возразить против следующих слов вашей статьи: "Иванов ведет жизнь истинно монашескую". И очень бы не отказался иметь женой монахиню – женщину, занятую преследованием собственных своих пороков" (9, т. 2, с. 479). Нет необходимости комментировать пись-

мо. Показательно то, что А. Иванов убежден: его слова не оскорбят слуха Гоголя, не прозвучат чересчур вызывающе. Скорее, эта реплика – привычная, характерная для их общения. В другом письме А. Иванов замечает: "В глазах художника, и в особенности в моих, вы все кажетесь прекрасным теоретическим человеком" (9, т. 2, с. 485). Другими словами, есть теория и есть жизнь. Что же касается желания Гоголя стать монахом (свидетельство старца Варсонофия), отрицать его нет смысла. Мало найдется среди творческих людей тех, кто не захотел бы повторить жизнь в монашестве и прожить ее благообразно. Это психологически понятно.

Достаточно развернутое объяснение и обоснование Гоголя-писателя изложено в его письме к Матфею Константиновскому от 24 сентября 1847 года: "Признаюсь вам, я до сих пор уверен, что закон Христов можно внести с собой повсюду, даже в стены тюрьмы, и можно исполнять его требования во всяком званьи и сословии. Его можно исполнять также и в званьи писателя... А если, имея талант, умея изображать живо людей и природу (по уверению тех, которые читали мои первоначальные повести), разве я не обязан изобразить с равною увлекательностью людей добрых, верующих и живущих в законе Божиим? Вот Вам (скажу откровенно) причина моего писательства..."

И в религиозной литературе, в трудах богословов, в феномене святоотеческой литературы он искал прежде всего метод эстетического анализа человеческой души, а совершалось ли это в системе православия или какой-то другой религии – для Гоголя не было решающим.

С точки зрения современной Гоголю церкви, "Выбранные места" были далеки по духу своему от святоотеческой литературы. Игнатий Брянчанинов замечал, что книга Гоголя "издает из себя и свет и тьму. Религиозные его понятия не определены, движутся по направлению сердечного вдохновения, неясного, безотчетливого, душевного, а не духовного. Он писатель, а в писателе непременно от избытка сердца уста глаголют, или сочинение есть неперменная исповедь сочинителя, по большей части им непонимаемая, а понимаемая только таким христианином, который возведен Евангелием в отвлеченную страну помыслов и чувств и в ней различия свет от тьмы; книга Гоголя не может быть принята целиком и за чистые глаголы Истины. Тут смешение: тут между многими правильными мыслями много неправильных". Кажется, точность оценки такова, что это лишает необходимости комментировать высказывание (Мысли святителя Игнатия // Слово. – 1990. – № 4. – С. 48).

Отвечая С. Шевыреву на упрек в католичестве,* Гоголь пишет: "... что же касается католичества, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее протестанским, чем католическим путем. Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился с Христом, изумясь в нем прежде мудрости человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уже поклонясь божеству его. Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собой суммы" (письмо от 30. 01. (10. 02) 1847 г.). Замечу, к слову, что подобная "технология" мысли писателя изложена Пушкиным в связи с книгой С. Пеллико "Об обязанностях человека". Отвергая замечания В. Белинского и С. Шевырева, что старые, ветхие истины едва ли кого затронут, Пушкин излагает свое понимание нового: "Разум не истощим в соображении понятий, как язык не истощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторения лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет, мысли же могут быть разнообразными до бесконечности" (10). Пушкинский принцип творчества, заключающийся в соображении и соединении пусть и старых уже бытовавших идей, поддерживал Гоголь в его эстетических исканиях.

Не религиозная экзальтация, а расчет владеет мыслью и пером писателя. Поиск речевого идеала в "Выбранных местах" и "Авторской исповеди" шел в направлении апробации наиболее продуктивных, с точки зрения эстетического воздействия, словесных форм влияния на читателя. Еще острее необходимость коррекции становится после сложного восприятия русским обществом "Переписки", с которым столкнулся Гоголь. В письмах, написанных после "Переписки", Гоголь постоянно обращается к понятиям разумной середины, взвешенности, меры, как неким требованиям времени и вместе с тем универсалиям. В письме к Белинскому Гоголь пишет: "Наступающий век есть век разумного сознания; не горячась, он взвешивает все, приемля все стороны к сведенью, без чего не узнать разумной среди-

* Католический взгляд на вещи отмечает и В. С. Аксаков в письме к И. С. Аксакову: "неужели ты этого не чувствуешь, неужели не оскорбляет тебя, что слабости человеческие делаются орудием в святом деле, это просто святотатство и совершенно католический взгляд на вещи; католики, обыкновенно, выбирают самых хороших женщин, чтоб собирать деньги в церкви и всякой уже дает не из любви к богу и сострадания к нищему, но потому что не может отказать такой красавице, и вот что проповедует Гоголь слабым женщинам, лстя их тщеславию и красоте" (Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. — М. — Л., 1936. — Т. I. — С. 177).

ны вещей (9, т. 2, с. 361). Несколькими неделями позже в письме к П. Анненкову Гоголь замечает: "... я под словом "середина" разумел ту высокую гармонию жизни, к которой стремится человечество, которая слышится несколько вперед только людьми, преобладающе одаренными поэтическим элементом, но никак не может обратиться в систему какого-нибудь стремленья каждого человека" (9, т. 2, с. 387). А через несколько строк Гоголь придает этой формуле универсальность, отмечая, что "всякое усилие гениального человека в своей области усиливает приближение всего человечества к этой средине" (9, т. 2, с. 388). Склоняя П. Вяземского последовать собственному примеру и послужить пером уяснению "многих вопросов, относящихся к ... вечным истинам", Гоголь пишет, определяя необходимые слагаемые для писателя указанной темы: "У вас есть все, что нужно для государственного мужа; притом любви к России, слава богу, довольно; любви к добру также, а если к этому еще присоединится всеми нами искомая, истинная любовь в Христе ко всем братьям, вы отыщете скорее всех ту верную законную середину, к которой мы стремимся, и голос ваш будет доступен многим сердцам и умам" (9, т. 2, с. 322 – 323). Настойчивость, с которой Гоголь повторяет это и синонимичные ему понятия, заставляет пристальнее посмотреть на них в историческом разрезе. В античной эстетике существовал термин "sophrosyne" (софросина), который переводится как "рассудительность", "благоразумие", "благомыслие", "здравомыслие", "сдержанность", или "умеренность". Касаясь семантики этого слова, А. Лосев замечает, что оно обозначает "не столько сам ум или мудрость", но скорее, здесь подразумевается "внеразумная, алогическая, аффективная сторона души, взятая, однако, в своей целомудренной нетронутости и в таком своем внутреннем просветлении, что времена уже полностью заступает место ума или мудрости. В этом смысле она, может быть, даже богаче ума или мудрости, обладающих с точки зрения греческого языка гораздо более теоретическим характером". А в другом месте, ставя знак равенства между софросиной и серединой, А. Лосев подчеркивает, что софросина "есть та же середина в эстетическом смысле слова, та ось симметрии, вокруг которой тоже движется жизнь человека, – между чистой разумностью и чистой неразумностью", она была для греков "гармонизацией и умиротворением всей аффективной области человеческой души" (6). Из этой эстетической идеи, как следствие, проистекает тезис: "Искусство есть примирение с жизнью".

В письме к В. А. Жуковскому от 10. 01. (22. 01) 1848 года, кото-

рому Гоголь придавал чрезвычайное значение, так как планировал его поставить на месте "Завещания" во втором издании "Переписки" он писал: "Истинное создание искусства имеет в себе что-то успокаивающее и примирительное... Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства". Гоголь не отрицает необходимости изображения и неприглядных, темных сторон человеческой души, но призывает подходить к этому особым образом: "Искусство должно выставить нам все дурные наши народные качества и свойства таким образом, чтобы следы их каждый из нас отыскал прежде всего в себе самом и подумал о том, как прежде с самого себя сбросить все омрачающее благородство природы нашей. Тогда только и таким образом действуя, искусство исполнит свое назначение и внесет порядок и стройность в общество".

Другая важнейшая мысль состоит в том, что искусство призвано обратить читателя "на созерцание самого себя": "Искусство должно выставить нам на вид все доблестные народные (выд. авт. – П. М.) наши качества и свойства, не выключая даже тех, которые, не имея простора свободно развиваться, не всеми замечены и оценены так верно, чтобы каждый почувствовал их и в себе самом и загорелся бы желанием развить и воздвечь в себе самом то, что им заброшено и позабыто" (9, т. I, с. 214, 215).

Таковы в самом общем виде направления творческих исканий позднего Гоголя.

Перед литературоведением стоит задача серьезного и глубокого изучения этой эстетики. Сегодня более или менее описанными и обоснованными предстают главные вехи писателя на этом пути. Остаются непроясненными побудительные мотивы и цельный "сюжет" этих исканий, наконец, связь творчества писателя периода до "Переписки" и новой эстетики.

Решение этих вопросов – дело будущего. Необходимость их прояснения очевидна, так как это позволит пролить свет не только на поэтику Гоголя, но и на многообразие эстетических связей новой литературы с предыдущими этапами ее развития.

Литература: 1. Анненков П. В. Литературные воспоминания. – М., 1989. – С. 62. 2. Воропаев В. А. Гоголь и монашество // Журнал Московской патриархии. – 1993. – № 4. 3. Воропаев В. А. "Духом схимник сокрушенный...". – М., 1994. – С. 140 – 142. 4. Гоголь Н. В. Духовная проза. – М., 1992. – С. 296. 5. Гончаров С. А. Творчество Гоголя и традиции учительской литературы. – Спб., 1992. – С. 31. 6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М., 1969. – С. 357, 358, 363. 7. Лотто Ч. де. Лествица "Шинели" // Вопросы философии. – 1993. – № 8. 8. Михед П. В. Гоголь и Сильвио Пеллико. – В сб.: Литератур-

ный процесс и развитие русской культуры XVIII – XX вв. – Таллинн, 1985. – С. 223 – 225. 9. Переписка Н. В. Гоголя. В 2-х т. – М., 1988. 10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – Т. X. – С. 99. 11. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя "Мертвые души". – Л., 1987. – С. 54 – 55. 12. Флоровский Г. Пути русского богословия. 3-е изд. – Париж, 1937. – С. 262, 263, 267.

Юрий ХОМЕНКО

ГОГОЛЬ И ТВАРДОВСКИЙ **(из опыта интерпретации)**

Тема "Гоголь и Твардовский" – одна из неисследованных в литературоведении, содержащая много интересного. На это в свое время обращал внимание С. Наровчатов. В одной из статей, посвященных Твардовскому, он писал: "Прослежены нити, связывающие Твардовского с Некрасовым, мало обращается внимания на близость к Гоголю" (1). Данная работа – одна из первых попыток исследования обозначенной проблемы.

Известно, что Гоголь был в числе любимых авторов Твардовского. В его литературно-критических статьях, выступлениях, дневниковых записях, эпистолярном наследии неоднократно встречаются имя Гоголя, его художественные образы.

В статье "О себе" Твардовский писал, что еще в раннем детстве познакомился с произведениями великого классика: "Книга не являлась редкостью в нашем домашнем обиходе. Целые зимние вечера у нас часто отдавались чтению вслух... Первое мое знакомство с "Тарасом Бульбой" Гоголя... произошло таким именно образом" (2). А день, когда учительница литературы читала "Ночь перед Рождеством", он считал "одним из счастливейших дней школьной жизни" (3). Став признанным мастером, А. Твардовский постоянно обращается к Гоголю. Очень часто это происходит в ответственные моменты жизни поэта. А. Твардовского интересуют отдельные произведения, образы, мотивы. Он заостряет внимание на критическом пафосе Гоголя и особенностях мастерства. Его привлекает в Гоголе мудрость и простота выражения мыслей, сочетающаяся с глубиной подтекста.

Гоголевской цитатой начинает А. Твардовский речь на XXI съезде партии, будучи уверенным в необратимости начавшихся в государстве перемен в период "оттепели". "О той картине нашего сегодня и завтра... хочется сказать чудесными словами Гоголя: "Вдруг стало видимо далеко во все концы света" (4). Развивать традиции Гоголя-

сатирика и тем самым бороться с негативными явлениями в общественно-политической жизни страны призывает он и на XXII съезде партии. К гоголевским героям обращается в выступлении на 3-ем Всесоюзном съезде писателей: "И если мне подсовывают жалкое и бескрылое, скучное, как домовая книга на экране, едва освещенное убогой мыслью копирование жизни и говорят, что реализм, я отвергаю его. И тому и другому я, читатель, говорю словами Собакевича: "Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа" (т. 5, с. 333). Обращение к Гоголю находим также в наброске несостоявшегося выступления А. Твардовского на I съезде писателей России (5).

И, наконец, один из самых сложных, драматичных периодов своей жизни – середина 50-х гг. (1957 год). Сам А. Твардовский писал об этом времени: "Годовщина смерти Фадеева. Трудный год. Едва ли не единственный за всю мою литературную жизнь, когда ничего не писал" (6). Нужно вспомнить, что этому предшествовало снятие с должности главного редактора "Нового мира", запрещение поэмы "Теркин на том свете". Он обращается к Гоголю, в поисках духовной опоры и поддержки. В его дневниках мы находим цитату из статьи В. Г. Белинского "Выбранные места..." (1847), в которой говорится, что "все ложное, натянутое, неестественное (в жизни и в искусстве. – Ю. Х.) никогда не может замаскироваться, но всегда беспощадно казнится собственной же пошлостью" (7).

Высочайший авторитет Гоголя-художника для Твардовского подтверждает и его письмо от 7. 06. 1960 года в Президиум ЦК КПСС, в котором он пытается объяснить, что его поэма "Теркин на том свете" не является "пасквилем на советскую действительность", "вещью клеветнической, что "великие сатирики (Н. Гоголь и другие), чьему опыту я не мог не следовать, всегда пользовались средствами преувеличения, даже карикатуры для выявления наиболее характерных черт обличаемого и высмеиваемого предмета" (8).

Преклонялся А. Твардовский и перед Гоголем-художником. В одной из лучших своих статей "О Бунине" он называет Гоголя великим мастером русской прозы, а его письмо – "музыкой". "Мертвые души" он считал одним из лучших произведений русской классики, ему импонировала образная система, строй поэмы: "...колесо из "Мертвых душ" – зачем оно? А там гигантский образ России – пространной, медлительной, бездорожной и т. д." (9).

Особенно восхищался А. Твардовский архитектурной гоголевской творения. В своих воспоминаниях А. Кондратович приводит очень

интересное высказывание Твардовского по этому поводу: "А. Т.: – Перед нами начало книги. Но она вполне завершена и закончена, и я уже не знаю, будет дальше что-нибудь или нет. Гоголь ведь рассматривал свои "Мертвые души" как крыльцо к зданию. Но для нас не существуетен его замысел. Судьбы и люди, нарисованные им в "Мертвых душах," не требуют для нас продолжения. Крыльцо оказалось таким поместительным, что основное здание нам не понадобилось" (10).

А. Твардовский собирался посвятить Н. Гоголю специальную статью (об этом свидетельствует одна из его дневниковых записей от 23. 10. 1960 года) (11), но, по-видимому, осуществить этот замысел не позволили редакторская работа, а затем болезнь.

Целый ряд любопытных моментов содержит и типологическое сопоставление двух художников. Среди них: фантастичное в творчестве Гоголя и Твардовского, хронотоп дороги в поэтике этих авторов, традиции Гоголя-сатирика и юмориста в творчестве Твардовского, традиции гоголевского героического эпоса в военной прозе Твардовского. Но, может быть, самое любопытное в творческом осмыслении гоголевского наследия ("Несколько слов о Пушкине", "В чем же наконец существо русской поэзии") находим в критических статьях А. Твардовского о Пушкине ("Пушкин", "Слово о Пушкине").

В "Слове о Пушкине" А. Твардовский непосредственно обращается к Н. Гоголю. Анализируя поэзию А. Пушкина, он пишет: "Она и лечит, и учит здоровью, ясности взглядов, той "верховой трезвости ума", о которой говорил Гоголь, размышляя о "существо русской поэзии" (т. 5, с. 370).

Помимо прямого обращения Твардовского к Гоголю, несколько мотивов объединяют вышеназванные статьи.

Гоголевские иллюзии рельефно звучат в размышлениях Твардовского о роли Пушкина в духовной жизни своего народа, о его популярности и славе, протеизме и всечеловечности, народности и реализме, художественном стиле, о его роли в развитии русского языка, в рассуждениях Гоголя о национальном и мировом значении пушкинской поэзии.

Так, говоря о реализме и народности Пушкина, Гоголь видит достоинство его произведений в том, что поэт "предался глубже исследованию жизни и нравов соотечественников", сделал предметом искусства "обыкновенные" явления жизни, отразил "дух народа" (12). В статье "Несколько слов о Пушкине" Гоголь дает классическую характеристику пушкинской народности: "Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит

на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами" (т. 6, с. 64).

Созвучны наблюдения А. Твардовского, как бы аккумулирующие пространные гоголевские рассуждения в одной фразе: "Пушкин как бы вобрал в себя весь реализм русского народного взгляда на жизнь, его "живописный способ выражения и веселое лукавство ума"... Его поэзия нам дорога тем, что ничто человеческое ей не чуждо..." (т. 5, с. 371 - 372).

Или, пытаясь определить особенности художественного стиля Пушкина, Гоголь и Твардовский восхищаются его лаконизмом, пластической точностью художественного мышления, лапидарностью стиля. Гоголь: "Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною... Здесь... все лаконизм... Слов немного, но они так точны, что обозначают все... В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт" (т. 6, с. 67 - 68). Все уравновешено, сжато, сосредоточено" (т. 6, с. 343). Твардовский: "Чем меньше слов в словаре писателя, чем заношеннее и невыразительнее они, тем больше идет их на выражение самой замысловатой идеи и тем более нарушается прекрасный пушкинский завет сжатости изложения, наполнения мыслью каждой строки" (т. 5, с. 374). Проза Пушкина "... своим лаконизмом и емкостью восхищала всех старших богатырей... высочайшим образом развитой русской прозы" (т. 5, с. 375).

Гоголь: "Поэта поразил вид Казбека, одной из высочайших кавказских гор, на вершухе которой увидел он монастырь... У другого поэта полились бы пылкие стихи на несколько страниц. У Пушкина все в десяти строках..." (т. 6, с. 343). Твардовский: "Взятие Белогорской крепости, казнь ее защитников, помилование Гринева, трехчасовая церемония принятия Пугачевым присяги - все это занимает две-три странички малого формата и не оставляет у нас ни малейшего ощущения неполноты или скомканности картины" (т. 5, с. 374).

Творческую переключку Твардовского с Гоголем находим и в их размышлениях о популярности и славе Пушкина. Гоголь ("Несколько слов о Пушкине"): "Ни один поэт в России не имел такой завидной участи, как Пушкин. Ничья слава не распространялась так быстро. Все кстати и некстати считали обязанностью проговорить, а иногда исковеркать какие-нибудь ярко сверкающие отрывки его

поэм" (т. 6, с. 64). Эту же мысль в несколько иной интерпретации находим и у Твардовского ("Слово о Пушкине"): "Действительно, Пушкин, пользовавшийся уже и при жизни безусловным признанием лучших людей своего времени и огромной по тому времени популярностью в обществе – от столичных аристократических кругов до захолустного армейского офицерства или чиновничества и даже "сидельцев лавок" (т. 5, с. 366).

И еще, в статье "В чем же наконец существо русской поэзии" Гоголем была увидена и понята неповторимо пушкинская и в то же время характерно русская особенность его творчества – протейизм и всечеловечность. При чтении его произведений, писал он, возникает чудесный образ поэта – "это чуткое создание, на все откликающееся в мире..." (т. 6, с. 345). Протейизм Пушкина, по Гоголю, это и есть способность воспринимать чужое, сохраняя при этом удивительную способность точно выражать и воплощать дух и колорит жизни любого народа и в то же время всегда оставаться глубоко русским поэтом. "И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком – грек, на Кавказе – вольный горец..." (т. 6, с. 347). Аналогичны размышления А. Твардовского. В статье "Слово о Пушкине" он пишет: "Пушкиным внушены нам на всю... жизнь незаменимые живые образные представления не только об эпохе, в которой он жил, но и о многих других эпохах отечественной истории – Пугачева, Петра, событий так называемого Смутного времени на рубеже 16 и 17 веков и еще более древних времен. Так же свободно и по-хозяйски он вводит нас в другие страны, в духовный мир, в поэзию иных народов с их особливим национальным и историческим складом и своеобразием их культур" (т. 5, с. 379). И везде он остается русским поэтом. Есть и другие точки соприкосновения в работах А. Твардовского и Н. Гоголя, посвященных А. Пушкину.

Так, статьи Гоголя и Твардовского пронизывает мощное личностное авторское начало, составляющее основу структурного единства этих произведений. Несмотря на несколько иную тональность статей Твардовского о Пушкине, структурно-жанровая роль личностного авторского начала в его работах является развитием важнейшего признака гоголевских статей – неразрывности человеческого и писательского облика автора.

Есть и скрытая полемика в оценках Гоголя и Твардовского. Так, в статье "Несколько слов о Пушкине" Гоголь утверждает, что "... чем более поэт становится поэтом..., тем заметнее уменьшается круг обсту-

пившей его толпы..." (т. 6, с. 68). По мнению Твардовского, в "Слове о Пушкине" "... не только может, но и в идеале так только должно быть, чтобы настоящая поэзия была достоянием миллионов... Поэзия Пушкина всей своей исторической судьбой неопровержимо подтверждает это наше убеждение" (т. 5, с. 368).

Скрытое обращение Твардовского к гоголевским оценкам – еще одно свидетельство их глубины. Оно нашло свой отзвук в литературно-критических статьях поэта о Пушкине, хотя в некоторых моментах восприятие гоголевских положений было полемичным. Таким образом, Гоголю-мыслителю, Гоголю-художнику принадлежит очень важное место в жизни и творчестве А. Твардовского. Твардовский учился у автора "Мертвых душ" не только художественному мастерству. Гоголь был для него большой духовной, нравственной опорой в борьбе за демократизацию жизни в стране.

Литература: 1. Наровчатов С. Ради жизни на земле // Литературная газета. – 1975. – 7 мая. – С. 5. 2. Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. – М., 1963. – С. 176. 3. Твардовский А. Собр. Соч.: В 6-ти т. – М., 1980. – Т. 5. – С. 336. Далее, цитируя это издание, указываем в тексте том и страницу. 4. Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. – С. 173. 5. См.: Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953 – 1960) // Знамя. – 1989. – № 8. – С. 193. 6. Там же, С. 127. 7. Там же, С. 152. 8. Там же, С. 139. 9. Там же, С. 152. 10. Кондратович А. Новомировский дневник 1960 – 1970. – М., 1991. – С. 69. 11. Твардовский А. Из рабочих тетрадей. – С. 193. 12. Гоголь Н. В. Собр. Соч.: В 7-ми т. – М., 1978. – Т. 6. – С. 64. Далее, цитируя это издание, указываем том и страницу в тексте.

Павел МИХЕД

"ИЗ ЛОНА СКОРБИ К УТЕШЕНИЮ..."

(Сильвио Пеллико в творческой судьбе Н. В. Гоголя)

Судьба Гоголя-художника хранит много тайн и разгадать их, видимо, до конца не дано. Но приблизиться к пониманию тех "законов творческого поведения" (М. Пришвин), которыми он руководствовался, мы можем через сопоставление его судьбы с исканиями творческих личностей его времени, потому что Гоголь обладал удивительной восприимчивостью к деяниям духовно крупных фигур своего времени и жадной духовного преображения мира.

Судьба книг Пеллико, покоровших европейского читателя христианским смирением, несмотря на огромные испытания, и вопреки им сохранившего "великодушную твердость" в желании принести

пользу людям, стала событием и в творческой жизни Гоголя, хотя это и сокрыто от внешнего созерцания.

Первым на эту связь указал еще Вяземский в статье "Языков и Гоголь". Более чем через полвека эта идея нашла развитие в известной работе С. Шамбинаго "Трилогия романтизма" (М., 1911), который указал на отдельные переключки мотивов книги Пеллико "Об обязанностях человека" и "Выбранных местах" Гоголя, впрочем, далеко не исчерпав существующие суждения.

Тема – "Сильвио Пеллико в России" – получила всестороннее осмысление в работе итальянской исследовательницы Нины Кауцишвили, которая, кстати, сетует на отсутствие сколько-нибудь выразительного материала, позволяющего установить непосредственное влияние Пеллико на Гоголя. Сложность состоит в том, что даже при явном наличии совпадений и переключек нельзя об их источнике утверждать определенно, поскольку это чаще всего так называемые общие места, а потому могут быть указаны и иные источники. Среди них будут не только Евангелия, сочинения отцов церкви, труды евангелистов предшествующих эпох, но и моралистические сочинения современников Гоголя, на что совершенно справедливо, хотя и без развернутого анализа, указал еще в 1936 году Десницкий в статье "Задачи изучения жизни и творчества Гоголя". Касаясь анализируемой здесь параллели, В. А. Десницкий писал: "Можно (и нужно!) указать на известную близость гоголевских "Выбранных мест" и книги Пеллико.., но мы нисколько не приблизились бы к правильному пониманию их места и значения в развитии идеологии Гоголя и в истории русского общества, если бы ограничились осмыслением этой связи как формалистически понятного литературного заимствования" (2). Десницкий указывает на необходимость связывать осмысление "Выбранных мест" с процессами более широкого масштаба, захватывающего общественное движение.

Имя С. Пеллико стало известным всей Европе после выхода его книги "Мои темницы" (1832). Эта книга – рассказ-исповедь о пережитом во время заключения за связь с движением карбонариев, исповедь о том духовном переломе, который испытал автор. В 1834 году появляется книга "Об обязанностях человека", завоевавшая широкого европейского читателя. По замыслу – это проповедь нравственных правил, кодекс морального поведения современного человека. Русский переводчик этой книги С. Дирин писал: "В последние годы ни одно лицо, может быть, не обращало на себя большего внимания, ничьи сочинения не читались с такой жадностью в Европе" (3).

На русском языке "Мои темницы" Пеллико появились фрагментами в "Телескопе" в 1833 (4) и в 1835 году. В середине 1830-х годов четыре издания произведений Пеллико одно за другим вышли в Одессе, Москве, Петербурге.

Но, конечно, произведения Пеллико были известны и ранее во французском переводе, о том говорит Кауцишвили, проследившая судьбу книги. Она указывает на успех Пеллико среди сосланных в Сибирь декабристов и их родственников. "Мои темницы" читали и во дворце: как о "хорошей книге для несчастных" цинично отозвался о ней Николай I.

Русская критика по-разному оценила книги С. Пеллико. Белинский дважды отрицательно высказался о трудах Пеллико. Сообщая читателям об одесском переводе, Белинский писал в 1836 году: "Книга его вышла очень кстати к великому посту, потому что по своему характеру она самая великопостная. С. Пеллико есть взрослый ребенок, который с наивным убеждением предлагает самые простые и самые ходячие житейские правила. Он может быть очень полезен нашим взрослым детям, которых у нас много" (5).

А в статье "О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя" (1836) Белинский писал о Пеллико: "... душа сильная могла бы вынести из своего заключения что-нибудь посильнее и поглубже детских рассуждений о том, что $2 \times 2 = 4$ " (6).

Совершенно иначе оценивал книги Пеллико, в частности "Об обязанностях человека", А. С. Пушкин (7). Гиллельсон в рецензии на книгу Кауцишвили не без основания замечает, что отклик Пушкина, опубликованный в 3-ем номере "Современника", был полемикой не только с Шевыревым, выступившим с рецензией в "Московском наблюдателе", но и с Белинским.

Шевырев, делая обзор новых книг, писал: "Прочтите ее (книгу Пеллико) с тою же верою, с какою она написана, и ступите из темного мира сомнений, расстройств, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам покажется проста. Вы как-то соберете себя, рассеянного по мелочам страстей, привычек и прихотей – и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды" (8). Здесь же Шевырев высказывает мысль, вызвавшую возражение со стороны Пушкина. Шевырев писал: "Если бы книга "Обязанности" вышла вслед за книгой "Мои темницы", она показала бы нам общими местами, сухим, произвольно догматическим

ким уроком, который мы прослушали бы без внимания". Пушкин же возражал и считал, что книга Пеллико "Об обязанностях" сама по себе обладает высокими достоинствами и даже сравнивает ее с Евангелием: "... мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях кроткостью духа, сладостью красноречия и младенческой простотою сердца поднялись к проповеди небесного учителя. Фенелон и Пеллико в высшей степени принадлежат к сим избранным, которых ангел господний приветствовал именем человеков благоволения" (9).

Н. Кауцишвили полагает, что такая высокая оценка Пушкиным произведения Пеллико объясняется близостью судьбы, гонениями, которые испытал сам Пушкин. Гиллельсон справедливо предполагает, что важной причиной такой оценки было то, что произведения Пеллико ("Мои темницы") были известны декабристам и получили их высокую оценку, а также то, что многие места "Об обязанностях человека" воспринимались как обличение николаевской эпохи (10).

Гоголь, конечно, знал и мнение Шевырева, и мнение Пушкина и нет необходимости говорить об авторитетности обоих мнений для него.

Имя Пеллико Гоголь нигде ни разу не упоминает. Правда, есть основания говорить о присутствии в сознании Гоголя судьбы Пеллико. Приведу два факта. В письме к М. П. Погодину от 17. X. 1840 года Гоголь пишет: "Разве тому, кто просидел в темнице без свету солнечного несколько лет, придет на ум по выходе из нея жмурить глаза, из опасения ослепнуть, а не глядеть на то, что радость и жизнь для него". Здесь мы встречаемся с образом темниц. Второй факт – судьба Чичикова, история возрождения которого выключает эпизод с пребыванием в тюрьме. Отсюда должно было начаться его прозрение.

Судьба Пеллико, обратившегося в трагический период жизни к христианству и обретшего тем самым не только себя, но и бесценный человеческий опыт, который послужил людям в виде написанных книг, была глубоко осмыслена Гоголем. Не случайно она откликается в "Авторской исповеди" – "прощальной повести" Гоголя, а также его переписке последних лет. В письме к М. Константиновскому Гоголь заметил: "Признаюсь вам, я до сих пор уверен, что закон Христов важно внести с собою повсюду, даже в стены тюрьмы, и можно исполнять также и в званьи писателя (XIII, 390).

И еще один факт, заслуживающий внимания. В письме к Николаю I, в котором Гоголь просит о выдаче паспорта и высочайшего покровительства в его путешествии по Востоку, он говорит о своей че-

ловеческой судьбе: "... десять тяжких недугов оторвали меня от тех трудов, к которым я порывался; десять лет тяжелых внутренних страданий душевных лишили меня возможности подвизаться на полезных поприщах пред Вами" (XIII, 423 - 424). Обращает на себя внимание не только легендарный характер сообщаемого, но и повторяемые "десять лет", что, по-видимому, должно было как-то вызвать у адресата связь с писателем, о котором говорила вся Европа в 30-е годы и о котором знал царь. Тень Пеллико и дальше в письме Гоголя: "Но не пропали эти годы: великой милостью Бога устроено было так, чтобы совершилось в это время мое внутреннее воспитание, без которого не принесла бы пользы отечеству моя наиревностнейшая служба; великой милостью Бога вложены в меня некоторые не общие другим способности, которых не следовало мне выказывать, покуда не вызреют они во мне и не воспитаются, и которыми по возвращеньи моем из святой земли я сослужу вам службу так же верно и честно, как умели служить истинно русские духом и сердцем" (XIII, 424).

Просвечивающая сквозь текст судьба итальянского писателя намеренно возбуждается Гоголем в воображении Николая I. За этим - попытка создать в глазах царя профиль, или образ писателя, который находится в одном ряду с уже известным всей Европе Сильвио Пеллико, удивившим всех страданиями, христианским смирением и проповедью добра и высоких истин человеческого призвания и служения.

Есть в этой истории и детективный элемент. Н. Кауцишвили предполагает возможность встречи Гоголя и Пеллико в 1837 году, возможность, которая не осуществилась. В первых числах июня Гоголь едет из Рима в Баден-Баден, а потом поселяется в Турине, где в это время находился Пеллико (сохранились его письма от 30 мая и 6 июня из пьемонтской столицы) (11).

Гоголя в книгах Пеллико привлек прежде всего этический пафос, пафос морального совершенствования человека. Эти проблемы, как известно, особенно интересовали Гоголя в 40-е годы, свидетельством чему служит "Авторская исповедь".

Прибегну к цитате, которая, с одной стороны, подтверждает эту мысль, а с другой - намекает на непроявленную окончательно фигуру С. Пеллико. Характеризуя современный исторический момент, Гоголь пишет в "Авторской исповеди": "Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на мочлеге, не на временной станции или отдыхе. Все чего-то ищет,

ищет уже не вне, а внутри себя. Вопросы нравственные взяли перевес и над политическими, и над учеными, и над другими вопросами. И меч и гром пушек не в силах занимать мир. Везде обнаруживается более или менее мысль о внутреннем строении: все ждет какого-то более стройнейшего порядка. Мысль о строении как себя, так и других делается общей".

Важно отметить факт осознания изменившегося общественного развития, факт "переходности" и смещения центра конфликта в сферу внутренней жизни, а с ними и осознание перестройки эстетического мышления, его самой функциональной природы: "Никто не хочет читать другой книги, кроме той, где может содержаться хоть намек на эти вопросы". Имеются ввиду вопросы нравственного порядка. Любопытно однако то, что между приведенными мной разорванным текстом цитатами есть такое замечание: "Со всеми замечательными, стоящими впереди других людьми случились какие-нибудь душевные внутренние перевороты, с иными даже в такие годы, в какие никогда невозможны были доселе перемены в человеке и улучшения". Подчеркнем два момента. Во-первых, здесь в подтексте явно видна судьба Пеллико, рассказ о ней в "Моих темницах", главный мотив которых — свершившийся нравственный переворот. Причем С. Пеллико и в предисловии к книге, и в ней самой настоятельно повторяет, что трудные испытания не ожесточили его и в "такие годы", в какие, как говорит Гоголь, никогда невозможны были перемены в человеке и улучшения.

И второе. В высказываниях об общественной перестройке мнений, приведшей к изменениям и переориентации в эстетическом сознании, не случайно появляется упоминание о Пеллико и его судьбе. Гоголя волновала и удивляла и она, и успех книги в России, и высокая оценка Пушкина в качестве сравнения избравшего Евангелие. Но в появлении этой фигуры была своя предыстория, имевшая закономерный характер и проистекавшая из внутреннего творческого развития писателя.

Готовя второй том "Мертвых душ" и намечая его "идеальный", конструктивный или положительный пафос, Гоголь в "Выбранных местах" представил на обсуждение важнейшие, по его мнению, вопросы, решение которых и должно было последовать во втором томе. Художественного решения он не видит, но и молчать не может. Как Гоголь пишет в одном из писем: "Жизнь и поэзия — одно. И не писать для меня совершенно значило то же, что не жить". Он бьется над жанром в поисках необходимой формы. Гиппиус замечает об эстетической

переориентации в это время: "Теперь центр внимания перемещается для него с объективной деятельности на личность писателя, причем смысл творчества оказывается в воздействии на читателя не материала самого по себе, а писательской личности через материал". А определяя природу жанра "Выбранных мест", пишет, что "Выбранные места" есть задумка в двойном плане – исповеди и проповеди (12).

То, что в чистом виде было свойственно жанру каждой из книг Пеллико порознь (первая – исповедь, вторая – проповедь), Гоголь объединяет в одной. Правда, Гиппиус отмечает: ни одно из этих заданий не было доведено до конца. Когда Гоголь услышал отрицательные мнения о своей книге "Выбранные места", обвинения в актерстве и других грехах, он попытался отыскать причину, которую нашел, по-видимому, не в содержании, а в том, что ему недостает биографии, недостает судьбы. С. Шевырев в упомянутой рецензии писал: "Тот может только говорить о правилах жизни, кто вынес их из страданий, кто сохранил в мучениях душу свою. Из уст такого человека правило жизни не есть общее место, но гремящее слово, потому что оно согрето верою жизни, чувством испытанным. Эта книга есть лучший поступок современной эпохи, перед нею нельзя не склониться с почтением".

Причина была в том (так ее понимал и сам Гоголь), что ему было что проповедовать, но не доставало судьбы, авторитетности, весомости голоса.

Гоголь чувствует насущную необходимость создания легендарной биографии, которую излагает и в "Выбранных местах", и в письмах, а когда этого оказывается недостаточно, пишет "Авторскую исповедь". К этому побуждают и обвинения в актерстве (С. АЗ52саков). Проповеди явно не хватало исповедального начала.

Эта идея владела Гоголем. Переводчик Дирин в предисловии ко 2-му переводу "Об обязанностях" писал: "Критики не хотели обратить внимание на то, что нигде голос христианского смирения не может производить сильнее действия; как в устах человека с раскаянием признающего свои заблуждения и что в устах такого человека даже самые обыкновенные мысли получают особенный, глубоко трогательный характер". То, что не видели критики, увидел Гоголь. Художественный опыт С. Пеллико, его истолкование в России оказало влияние на книгу "Выбранные места".

Гоголь понимал: исповедательность не только обладает нравственной силой воздействия, но и эстетическими качествами. Пушкинские выделенные слова "Человек благоволения" – как некий высший иде-

ал проповедника-художника, к типу которого относил Пушкин и Пеллико, конечно, не прошел мимо внимания Гоголя.

В письме к Языкову от 12. 11. 1844 года Гоголь писал: "Если тебе сколько-нибудь удастся излить на бумагу состояние души твоей, как она из лона скорби перешла к утешению, то это будет драгоценный подарок миру и человечеству. Состояние души страждущей есть уже святыня, и все, что ни исходит оттуда, драгоценно, и поэзия, исходящая из такого лона, выше всех поэзий". А в "Выбранных местах": "Приспевает время, когда жажда исповеди душевной становится сильнее".

Формула очищения-исцеления является содержанием жизни истинной. Она нашла подтверждение в судьбе С. Пеллико, что доказало жизненность христианской модели. Как о принципе всеобщем, универсальном и вневременном Л. Н. Толстой писал: "В жизни всякого человека и сильного и слабого, и большого и малого, неминуемо есть детская чистота, соблазн и покаяние. Каждому человеку в этой жизни приходится отстать от берега чистоты и коротко ли, долго ли переплыть через реку соблазнов и выбраться на берег спасения истинной жизни. Со всеми это было и будет. Это же самое и было с Гоголем за несколько лет до его смерти".

Исповедальность создавала сюжет. В основу сюжета легендарной биографии Гоголь положил преувеличенно истолкованный мотив "болезнь – исцеление". Романтический характер эстетического сознания Гоголя – писать значит жить – заставляет его оставаться верным избранному пути. И все силы Гоголя ушли на доказательство истинности легенды. Даже сама смерть.

Он следует логике однажды избранного "закона творческого поведения" и остается верен ему даже в трагическом финале своей жизни. Уже современники почувствовали необычность писательской судьбы Гоголя и убеждали в необходимости изучения гоголевской "биографии внутренней жизни" (И. Аксаков), предвидя ее огромную роль для судеб всей литературы.

Избранная модель поведения – заблуждение – прозрение – исповедь – проповедь – в качестве сюжета собственной биографии имеет универсальный смысл в христианстве. Эта модель обретает эстетический смысл, сначала у Пеллико, а затем у Гоголя, определяя его эстетические искания 40-х годов.

Литература: 1. *Kauchtschischwili Nina*. Silvio Pellico ela Russia. Un capitolo sui rapporti culturali russo-italiani. - Milano, 1963. 2. Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. - М. - 1936, Т. 2. - С. 46; 3. *Пеллико С.* Об обязанностях человека. - СПб., 1937. - С. 1. 4. Гиллельсон справедливо полагает, что переводчиком был Шевырев: перевод подписан "S"; 5. *Белинский В. Г.* ПСС - М. - Л., 1953. - Т. 2. - С. 89. 6. Там же, С. 175. 7. Одна из тем импровизатора в "Египетских ночах" - "весна, видимая из темницы" - своими истоками связана с книгой и судьбой С. Пеллико. В. Скура-товский высказал предположение, что имя Сильвио из повести "Выстрел" могло быть навеяно известием об опальном карбонарии. 8. Московский наблюдатель. - 1936. - VI. - С. 92. 9. *Пушкин А. С.* ПСС. - Т. XII. - С. 99 - 100. 10. *Гиллельсон М.* Из истории итальянско-русских литературных связей // Русская литература. - 1966. - № 2. - С. 248; 11. *Кауццишвили Н.* Указ. соч., - С. 117. 12. *Гунпиус В.* От Пушкина до Блока. - М. - Л., 1966. - С. 188.

SUMMARY

Dmitro Nalivaiko. The Primary Images in the Works of Gogol.

The author elucidates the basis of the Gogol's image system, finds it in the Ukrainian mentality and proves the idea on different text levels.

Vadim Skurativsky. Gogol and the Formation of New Ukrainian Literature.

The article deals with the problem of Gogol's influence on the formation of new Ukrainian literature and illustrates the ways and means used by Gogol to continue the work which was begun by I. Kotlyarevsky.

Ninel Arvat. Rythm as an Artistic and Expressive Category in Gogol's Novel "Taras Bulba".

The article investigates the peculiarities and functions of rhythm in Gogol's prose.

Vladimir Voropayev. "My Bitter Word Would Laugh" (The Spiritual Sense of Gogol's Comedy "Inspector - General").

The article constitutes an attempt to show the problem of Christian morality on the material of Gogol's "Inspector-General".

The author proves that it was Christian morality which had nourished the spiritual and artistic life of the famous writer.

Alexander Kovalchuk. Love as Salvation From Fear (The Strategy of looking For Ways to the Society in the "Selected Places" by Gogol).

The author of article analyses the category of fear and its functions in Gogol's "Selected Places" and makes the conclusion that fear is overcome by love.

Pavel Mikhed. Gogol on the Ways of New Aesthetics.

The article constitutes an attempt to show the prevalence of aesthetic in the spiritual search of Gogol in the 1840-ies.

Yuri Khomenko. Gogol and Tvardovsky (The Problem of Interpretation).

Tvardovsky knew Gogol's works and commented a lot of them. The material concerning Tvardovsky's perception is summarized in this article.

Pavel Mikhed. "From the Depth of Griet to Consolation" (Silvio Pellico and His Role in Gogol's Creativity).

The author emphasizes the importance of Silvio Pellico's for European and Russian public. Especial attention is paid to Pellico's influence on Gogol's latest period of creativity.

ЗМІСТ

Від редакторів	3
<i>Дмитро Наливайко (Київ).</i>	
Первинні образи в творчості Гоголя	4
<i>Вадим Скуратівський (Київ).</i>	
Гоголь у становленні новоукраїнської літератури	10
<i>Нинель Арват (Нежин).</i> Художественно-изобразительная роль ритма в повісти Н. В. Гоголя "Тарас Бульба"	13
<i>Владимир Воропаев (Москва).</i>	
"Горьким словом моим посмеюся" (о духовном смысле комедии Н. В. Гоголя "Ревизор")	20
<i>Олександр Ковальчук (Ніжин).</i> Любов – порятунок від страху (стратегія пошуку шляхів порятунку суспільства у "Вибраних місцях..." М. Гоголя)	30
<i>Павел Михед (Нежин).</i>	
Гоголь на путях к новой эстетике слова	38
<i>Юрий Хоменко (Нежин).</i>	
Гоголь и Твардовский (из опыта интерпретации)	48
<i>Павел Михед (Нежин).</i> "Из лона скорби к утешению..." (Сильвио Пеллико в творческой судьбе Н. В. Гоголя)	53
<i>Summary</i>	62



Гоголезнавчі студії
Випуск перший

Гоголеведческие студии
Выпуск первый

Редактор *Н. П. Підлужна*
Комп'ютерна верстка *О. О. Дудко*

Підписано до друку 10.06.96.
Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура шкільна.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 4,0.

Надруковано у «Видавничо-поліграфічному
центрі «Поліграф-Колегіум»,
тел./факс: (044) 244-0095

Видавництво "АртЕк",
252023, Київ-23, вул. Л. Первомайського, 9, тел. 221-52-54.

