

Ніжинський державний педагогічний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 16

*Спадщина М.Гоголя в сучасних дослідженнях
(до 150-річчя від дня смерті письменника)*

Ніжин-2002

УДК 821.161.2'06+94(477)''9''
ББК 83.3(4Укр)5 + 63.3(4Укр)52
Л 64

Збірник друкується за рішенням вченої ради Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя
Протокол № 5 від 27.XII.2001 р.

Збірник засновано у 1990р. проф. Самойленком Г.В.

Редакційна колегія:

докт. філол. наук, проф. Г.В.Самойленко (відп. ред. і упорядник),
докт.філол.н., проф. Н.М.Арват, докт. істор. н., проф. М.К.Бойко, канд. філол.
н., доц. Н.І.Бойко, докт. істор. н., проф. А.О.Буравченков, канд. мистецтв., доц.
Г.І.Веселовська, докт. філол. н., акад., проф. А.Л.Грищенко, докт. істор. н.,
проф. В.М.Даниленко, докт. істор. н., проф. В.О.Дятлов, докт. філол. н.,
проф.З.В.Кирилюк, канд. філол. н.,доцент П.В.Михед, докт. філол. н., проф.
А.Я.Мойсієнко, докт. мистецтв О.С.Найден, докт. мистецтв., проф. В.І.Рожок,
докт. мистецтв., проф. В.В.Рубан, докт. мистецтв., проф. С.В.Тишко, канд.
мистецтв., доц. Ю.І.Чекан, докт. істор. н., проф. Ю.І.Шаповал.

Постановою ВАК України збірник включено до переліку наукових видань,
публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт з філології
(Бюлетень ВАК України. - 1999. - № 4.- С. 50) та історії (Бюлетень ВАК України.
- 2000. - № 2.- С. 73)

Л 64 Література та культура
Полісся. Вип.16. Спадщина М.Гоголя
в сучасних дослідженнях (До
150-річчя від дня смерті письменника)
/ Відп. ред. і упорядник
Г.В.Самойленко. - Ніжин, НДПУ,
2002.- 200 с.

*У збірнику друкуються статті та архівні матеріали, присвячені
життю і творчості М.Гоголя*

ББК 83.3(4Укр)5 + 63.3(4Укр)52

© Самойленко Г.В.

© Ніжинський пед. Університет

М.М.Радецкая

Диалог культур в идиллии Н.В.Гоголя "Ганц Кюхельgarten"

Проблема диалога культур в художественном мире писателя в современной культурологии еще требует уточнения ее нравственно-философского, социально-политического, национального и общечеловеческого содержания. Диалог культур был одной из движущих сил прогресса в общении античности и варварства, христианства и язычества, Средневековья и Ренессанса, Востока и Запада. В России в начале XIX века оживление этого диалога связано с борьбой западников и славянофилов, архаистов-классицистов с новаторами-романтиками, а позднее их с "поэтами жизни действительной" - реалистами.

У Н.В.Гоголя диалог этот, начавшись в юношеской идиллии, перерастает у зрелого писателя в диалог с читателем, Россией, человечеством, в невиданный еще полилог культур. Термин "культура" понимается как характеристика исторической эпохи (античная культура), специфической сферы жизни (художественная культура), наконец, как сфера духовной жизни.

В качестве рабочего определения термина "диалог культур" воспользуемся формулировкой из энциклопедического словаря К.М. Хорунжего "Культурология"; "Диалог культур - процесс взаимодействия культур, систем (явлений), в результате которого каждая культура осознает и обретает свою индивидуальную самобытность. Взаимообогащающий диалог "культурных миров" составляет основу их развития, он позволяет им полнее раскрыть свои смысловые глубины, осознать свою уникальность и самотождественность, которые обнаруживаются в зоне коммуникации и взаимоотношения ценностей, норм, значений"[I, 127-128].

Диалог в современном понимании не только форма устной речи двух собеседников, речевая коммуникация посредством обмена репликами, но и самостоятельный публицистический, философский жанр, свободный обмен мнениями, например; в политическом диалоге, даже мысленный разговор с предполагаемым собеседником, излагающим свою позицию.

Молодой Гоголь первый шаг к диалогу с европейской, а не российской книжной и не украинской народно-фольклорной традицией сделал в стихотворной идиллии "Ганц Кюхельgarten", которую издал под псевдонимом В.Алов. По мнению исследователей, это не столько идиллия в духе сентиментального "сельского стихотворения" Иоганна Фосса "Луиза", послужившего Гоголю источником материала, сколько поэма, синтезирующая тенденции гражданского романтизма. В ней идет напряженный, хотя и не произнесенный вслух, диалог-спор юноши, принявшего за образец идеальную для неоклассиков и романтиков культуру античной Эллады, с сентиментальными обывателями, жалкими детьми "существенности". Этот тип людей Гоголь в юношеских письмах называл "существователями".

Доводы оппонентов Ганца, носителей бюргерской сентиментальной немецкой культуры, представителей семейства его невесты Луизы, передаются преимущественно в форме несобственно прямой речи. Гоголь соблюдает все условия, предполагающие успешный диалог культур: толерантное отношение к доводам оппонента, желание услышать и понять его, критическое отношение Ганца к собственной позиции, признание за собеседником право на собственную концепцию мира, свои нравственные, бытовые, художественные ценности.

Не сиюминутный, а затянувшийся в художественном времени идиллии диалог культур идет по нескольким направлениям: культура быта, культура общения, культура художественная, культура чувств, духовная, религиозная, культура красоты (термин Н.Бердяева), наконец, культура нормативная, как синтез всего спектра норм взаимоотношений. Молодой автор идиллии коснулся культуры материальной и аутентичной, выраженной в национальном самосознании, менталитете "классических" немцев. Но в этом комплексе культур, составляющих содержание диалога, господствует все же культура по преимуществу адаптивная, по терминологии американского социолога У. Огборна, а не аутентичная, хотя и она предстает в социальных и этических ценностях.

Чтобы понять, насколько непросто Ганцу вступить в диалог о "вечных", "нетленных" культурах далекого прошлого экзотических стран, он должен постичь сначала поэзию добротного, стабильного быта и бытия на лоне сияющей довольством, умиротворяющей природы. Гоголь находит скучноватые, но высокие оценочные эпитеты для оценки бытовой культуры, в которой воспитан его герой: "деревня веселая", "веселый домик", покрытый "красивою и звонкой черепицей", "решетка из прекрасных лоз", "белье блистает белое", "душистые яства", "душистую траву", наконец, "прекрасный Ганц".

Реалии бытовой культуры этого мира - "кофий /Горячий и весь светлый, как янтарь", "нарядный свой халат: /Весь из парчи серебряной, блестящей", "волны /От ветра золотого в поле хлеба", "Сквозь радужный туман/ Неслись моря душистых ароматов".

В юношеской идиллии Гоголя пока на немецком сентиментальном материале угадывается "аналитик пошлости пошлого человека" (Ап. Григорьев), возведший радости желудка до степени поэзии, в "перл создания", в культ бюргерского застолья:

... желтый вкусный сыр,
И пиво, и вино, и сладкий бишеф,
И сахар, и коричневые вафли;
В корзинке спелые блестящие плоды:
Прозрачный грозд, душистая малина,
И, как янтарь, желтеющие груши,
И сливы синие, и яркий персик [2, 1,

В менее эстетически убедительной форме диалог о культе желудка будет продолжен Гоголем на украинском материале в "Старосветских помещиках", на российском - в картине застолья Коробочки и Собакевича в "Мертвых душах".

В картине VII Ганц ведет диалог-полемику с незримым оппонентом, обобщенным образом апологета сельской идиллии:

Теперь ужели
Мне здесь душою погибать?
И не узнать иной мне цели?
И цели лучшей не
сыскать?
Себя обречь бесславию в жертву?
При жизни быть для мира мертву? [2,
1, 78].

Мир оппонента Ганца, к которому в конечном итоге вернется герой идиллии, по-своему гармоничен, он "вертелся весь в чудесном, шумном строе", под звук "сладостного гобоя" текут во всем прекрасные дни ничем не омраченной идиллии:

...и далеки

От них дни горя, дни сомнений:
Их охраняет мирный Гений [2, I, 67].

И в то же время, как бы предваряя конечный выбор Ганца, идет диалог политический пастора и его сына о событиях в большом мире за пределами их мирной и благополучной деревни. О чем же?

Про

новости газет,

Про злой неурожай, про греков и про

турок,

Про славного вождя Колокотрони,

Про Канинга, про парламент,

Про бедствия и мятежи в Мадриде [2,

I, 74].

Но в Ганце просыпается, вероятно, под книжным влиянием человек эпохи романтизма с его культом странствий в экзотические страны древних культур. Не удивительно, что после мысленного диалога с предметом своего мечтательно-интеллектуального вождения Ганц в реальности повторяет в поисках "вечно прекрасного" маршруты Вильгельма Мейстера и Чайльд Гародьда. Скорбь, душевная тревога, метания Ганца - не что иное, как "недуг века" - романтическая мировая скорбь. Он приходит от полного отсутствия "земных губительных страстей" к "тайной печали", "волненью темных дум", наковец, к рождению "чудесной мысли". Живое воплощение ее, идущее от книг, прочитанных "в час полночи, в час мечтаний", находим в III картине идиллии. В

ней монолог автора сливается с монологом героя, ищущего ответ на свои эстетические запросы в мирах, уже освоенных эпохой Ренессанса и классицизма, но в более характерной для романтиков духовной сублимации культуры античности. Ганц, конечно, не знал шуточку Г.Гейге о том, что человечество, искавшее материальную Индию, нашло Америку. Вероятно, то же найдет оно в поисках Индии духа.

В основе нравственно-эстетических поисков Ганца, его мысленного диалога со своей "страной обетованной" концептуальное осмысление истории и искусства Эллады:

Земля классических, прекрасных созданий
И славных дел, и вольности земля?
Афины, к вам, в жару чудесных трепетаний,
Душой приковываюсь я. [2,1,69].

Такая Греция противостоит в представлениях Ганца "пустыне" мирного Люнендорфа. Она грезится ему в живых картинах, а не в застывших мертвых развалинах храмов и холоде мраморных изваяний. Он видит, "Как от треножников до самого Пирея/ Кипит, волнуется торжественный народ". Для слуха его оживают "воды шумные прозрачного Иллиса", "Фонтанов стройных пум, нестройных песен клики". Он воспринимает ушедшую жизнь в живой динамике: "С восходом дня толпа в амфитеатр валит, /Персидский кандис весь испещренный блестит, /И вьются легкие туники".

При известном лирическом беспорядке впечатления Ганца строго объединяются в три группы реалий. В реалиях первого плана - творения литературы и искусства: "речь Эсхинова"(так у Гоголя); "стихи Софокловы", "мраморный изящный Парфенон", "Минерва Фидия", "кисть Парризия, Зевксиса". Реалии второго плана - мифологические: "фавн пришел с долин", "прекрасная дриада", "вакхические девы". Третий пласт реалий - этико-бытовой: в нем царит прекрасная и мудрая Аспазия, "Под портиком божественный мудрец/ Ведет высокое о дольном мире слово", "С медоточивых уст любимца Эпикура /Архонты, воины, служители Амура / Спешат прекрасную науку изучить: / Как жизнью жить, как наслажденье пить" [2,1, 70].

Диалог с такой культурой для Ганца завершается горьким приговором его "прекрасному" миру, с его "обыденностью жалкой":

О, как чудесно вы свой мир
Мечтою, греки, населили!
Как вы его обворожили!
А наш - и беден он, и сир,
И расквадрачен весь на мили [2, 1,70].

От мира "существенности" "новые мечты" "воздушно поднимают" героя идиллии и переносят его к картине IV, в которой он в мечтах и мыслях включается в начатый романтиками диалог культур с Востоком.

Сведения о реалиях его Гоголь и его герой почерпнули в поэмах Байрона, в "Лалла Рук" Томаса Мура, в изданной в 1827 году, незадолго до идиллии Гоголя "восточной" поэме А.И. Подолинского "Див и Пери" В картинах, которые

проходят в воображении Ганца, мы не найдем конкретные реалии Индии или исламского Востока. Они условно-романтические, рисующие фантастически прекрасный образ небожительницы Пери, посетившей узнаваемую читателем загадочную страну, "где сверкают живые ключи; /Где чудно сияя, блистают лучи.../ И в воздухе тучи курений висят; /Плоды мангустана золотые горят:/ Лугов Кандагарских сверкает ковер; /И смело накинута небесный шатер..."

Нет в видениях Ганца и сколько-нибудь конкретного силуэта Пери, которая улетает в родимые "края поднебесные", наполняя "весь воздух" благоуханием. Но этот образ в его фантастически гиперболизированной красоте контрастирует с обликом милой и безликой Луизы:

Как солнца два, очи небесно горят;
Как Гемасагара, так кудри блестят;
Дыхание - лилий серебряных
чад,
Когда засыпает истомленный
сад...
А голос, как звуки сириды ночной,
Или трепетанье серебряных
крыл,
Когда ими звукнет, резвясь, Исразил,
Иль плески Хиндары таинственных струй... [2,1,71]

Диалог культур обретает трагедийный характер, когда в XIII картине идиллии перед Ганцем воочию предстают "печальны древности Афин", "жертва бренности слепой" - картины сегодняшней, разрушенной временем и войнами Греции. Глазам мечтателя в том же незримом диалоге она предстает как синоним одряхления и запустения:

Печален след веков усталых:
Изящный памятник разбит,
Изломлен немощный
гранит...
Чернеет дряхлый архитрав,
И вьется плющ по капители...
[2.1, 88]

Буквально этот же образ как символ запустения и гибели повторяется в стихотворении А. А. Фета "Греция" из цикла "Антологические стихотворения": "Храм оставленный подъял свой купол белый, / И по колоннам вверх кудрявый плющ бежит"[3, 139].

Для героя Гоголя Греция - страна не только синоним утраты красоты, но и гражданской и политической свободы:

Везде читает смутный взор
И разрушенье, и позор.
Промеж колонн чалма мелькает,
И мусульманин по стенам,

По сим обломкам, камням, рвам,
Коня свирепо напирает... [2,1,69]

Диалог прекрасногодушного мечтателя идет не только о гибели древней цивилизации, культуры, но и диалог о нравственной природе человека вообще. "Годы странствий" приводят его к переоценке мира, людей, собственного "я", даже космоса / "Зачем же, звезды, грустным вы/ Не посылаете покоя?"/ в духе трагической иронии: "Он зло смеется над собой", мир для него "ненавистный, слабоумный", люди - "тварь презреннейшая". На этой эмоциональной волне, правда, через восприятие лишенной романтических иллюзий Луизы, познакомившейся с книгами, формировавшими духовный мир Ганца, в сцене "Ночных видений" возникает диалог-пародия с тенденциями мистического романтизма, в духе которого возникают романтически сниженные картины:

Прояснилось: две свечи;
Двое рыцарей косматых;
Два зубчатые мечи
И чеканенные латы;
Что-то ищут: стали в ряд.

И зачем-то переходят;
И дерутся, и блещут;
И чего-то не
находят...[2,1,85]

В том же сниженно-пародийном плане, возможно, как элементе диалога о романтизме, рисуется и такая картина:

Подымается протяжно
В белом саване мертвец,
Кости пыльные он важно
Оттирает, молодец...
И покойники с покоем

Страшной тянутся толпою [2,1,87].

Диалог Ганца с миром включает вопросы: "Скажите, кто рассудку верен?" "В несчастье кто не суеверен?" Завершается идиллия примирением Ганца с отечеством, которое отныне для него "Страна высоких помышлений /Воздушных призраков страна", страна "великого Гете".

К диалогу о немецкой культуре Гоголь еще будет возвращаться в жизни и творчестве. Диапазон восприятия ее широк. В письмах к матушке в 1829 году из Любека и Травемунде он восхищается готикой храмов и бытовыми сценами в духе мастеров фламандской школы. В позднейших письмах друзьям из Германии "душевное дело" вытеснило диалог о культуре. В "Невском проспекте" культура бюргерского быта немцев-обывателей Шиллера и Гофмана стала объектом пародийного комизма. Гоголь-художник шел от романтического диалога об античной культуре в юношеской идиллии к вселенскому полилогу о месте русской культуры в мире.

Литература

1. Хорунженко К.М. Культурология: энциклопедический словарь. – Ростов – на - Дону, 1997.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В14 т. Изд. АН СССР. - Т.1.
3. Фет А.А. Стихотворения.- Л., 1956.

Ю.В.Якубина

Православный календарь в жизни Гоголя-гимназиста

Исследования гоголевского творчества последних лет актуализировали проблему духовной эволюции писателя. В связи с этим особый интерес представляет нежинский период биографии Гоголя, связанный с учебой в Гимназии высших наук графа А.Г.Кушелева-Безбородко, и определивший, по наблюдению В.Воропаева [1], характер его духовного образования.

Обратимся к переписке Гоголя-гимназиста, в частности, к одной из ее тем, касающейся церковных православных праздников. В православном сознании того времени эти дни имели важное значение, поскольку отражали особенности мировосприятия людей начала XIX века, служили некими вехами их жизни и формировали модели человеческого существования.

В христианских годовых праздниках заложен алгоритм каждодневного бытия человека, связанного с Богом духовными узами. Наряду с этим глубоким внутренним единением, в строгом соответствии с православным календарем регламентировались и отношения, касающиеся бытовой сферы. Трудно представить себе существование людей той поры, не отмеченное Рождественскими и храмовыми праздниками, веселыми гуляниями на масленой неделе и торжественными Пасхальными богослужениями, поминальными днями проводской недели и многолюдными шумными ярмарками, приуроченными к годовым праздникам.

В Нежине времен Гоголя ярмарки играли важную роль в жизни людей. Самые значительные из них проводились несколько раз в год и сопровождали четыре православных праздника – Масленицу, Проводы, Троицу, Покрову. Ярмарки не только собирали большое количество людей и сосредотачивали в городе массу различных товаров, но и аккумулировали все многообразие человеческой жизни, явившееся впоследствии богатым материалом для творческой реализации будущего писателя.

Следует заметить, что Гоголю-гимназисту, вырванному из привычной атмосферы родительского дома, нежинская жизнь давалась нелегко. Письма того времени свидетельствуют не только о его душевных, но и физических страданиях, вызванных, в первую очередь, разлукой с близкими [2]. Подобным обостренным восприятием обладали и его родители, испытывавшие сходные чувства. Так в письме М.И.Гоголь-Яновской ее близкая родственница

О.Д.Трощинская укоряет Василия Афанасьевича: "Не стыдно ль ему (В.А.Гоголю. – Ю.Я.) занемочь от того, что Никоша скучает в пансионе без вас" [3, 520].

Говоря о прочной внутренней связи Н.Гоголя с родными, отметим, что такой она оставалась на протяжении всей жизни писателя. К письму 1848 года, адресованному матери, Гоголь прилагает молитвенное воззвание, написанное им в связи с предстоящим паломничеством к Гробу Господнему. В нем Н.Гоголь выражает стремление помолиться "о собратях и *кровных своих* (Здесь и далее курсив автора. – Ю.Я.)" [4, 388], а "Записные книжки 1846-1851 гг." называют имена тех, кого нужно "...вспомнить у Гроба Святого", и в числе первых "Всю *родную семью...*" [5, 451].

В нежинских письмах сквозь стандартные обороты эпистолярного жанра отчетливо просматриваются вехи, обозначавшие течение гоголевского бытия. В них ярко проявляется оппозиционность сложившейся жизненной ситуации (Нежин – Полтавщина), которую можно выразить парадигмой "одиночество – *родные*".

Серость его "вечного заточения" (X, 120) в стенах Гимназии прерывали каникулы, "одно имя" которых приводило юного Гоголя в "восхищение", и благодаря которым у него появлялась возможность "...в одно мгновение ока увидеть всех *родных*, все близкое сердцу..." (X, 92).

Из чреды однообразных будней, регламентированных классными занятиями, подготовкой к урокам, короткими часами досуга под неусыпным оком надзирателя, Н.Гоголь особо выделяет дни православных праздников. В Гимназии эти праздники проводились в строгом соответствии с церковными канонами – ночными бдениями и торжественными богослужениями. Важно отметить, что некоторые из них давали гимназистам возможность встречи с родными. Это, в первую очередь, "большой самый праздник – Светлое Воскресенье (Пасха. – Ю.Я.)", когда "не работают целую неделю" [5, 396], а также Рождество, прерывавшее занятия с конца декабря на три недели. Гимназисты получали возможность сменить атмосферу замкнутого пространства учебного заведения на счастливые часы пребывания в кругу семьи.

Можно заметить, что трансформация образа Светлого Воскресения в сознании Гоголя берет начало от детских впечатлений Никоши-гимназиста. Более полное выражение этот образ находит в заметках "Записной книжки 1841-1844 гг." [5, 396], выписках "О Воскресении" [5, 549-552] из "Христианского Чтения" за 1842 год, а впоследствии выкристаллизовывается в отдельную главу "Выбранных мест из переписки с друзьями". Осознав истину высшего порядка, Гоголь утверждает: "...не умирают только те обычаи, которым определено быть вечными", они "...умирают в букве, но оживают в духе" [4,191-192].

На протяжении ряда лет одним из лейтмотивов писем Гоголя-гимназиста является призыв к родителям забрать его домой на праздники. Он заблаговременно строит планы своего отъезда из Нежина в письмах 1821, 1823-1825 годов. Так, в октябре 1824 г. он сообщает родителям, что их

"...распускать ... будут 18 числа (декабря. – Ю.Я.)", а приехать за ним надо 16 декабря (X, 50).

О том "как жарко ... всегда хотел ехать на праздник..." (X, 120) и какими аргументами Гоголь подкрепляет свое желание увидеться с родными, говорят письма из Нежина разных лет. В 1821 году, обращаясь к родителям с просьбой забрать его на Рождество, он ссылается на И.С.Орлая, обещавшего отпустить его при условии хорошего поведения (X, 38), в 1823 году мотивирует тем, что к праздникам погода "становится лучше" (X, 44), а в 1825, намекая матери на некие таинственные "основательные причины", сообщает, что ехать ему нужно непременно, т.к. с ним будет профессор К.В.Шапалинский, приглашенный на праздники Д.П.Трошинским (X, 63). Из письма М.И.Гоголь-Яновской 1826 года узнаем, что от сына она "до октября ... получала ... по несколько писем в месяц, и во всех убедительно просит ... прислать за ним" [6,674]. Самый *важный* аргумент, на наш взгляд, содержится в письме, датированном 1823 годом: он "еще ни разу на сей праздник ... не был дома" (X,43). Родителям только остается приехать или прислать за ним, ведь Н.Гоголь продумал уже все детали, включая и содержание письма для инспектора: "Советую для этого письмо составить особое, в котором извещайте меня просто, что посылаете экипаж с тем, чтобы я на праздник Р.Х. (Рождества Христова. – Ю.Я.) приехал для свидания к вам (X,79).

Свидание Гоголя с родными было значительным событием не только для него. Интересно заметить, что М.И.Гоголь-Яновская в письме к А.А.Трошинскому от 20 декабря 1826 года сообщает о своем намерении "по обещанию" забрать сына на Рождество из Гимназии. Она "решилась ему, также и себе, сделать сие удовольствие", ведь "в эти праздники он всегда бывает дома". Ее не останавливает даже то обстоятельство, что "когда же новый директор¹ не позволит ученикам разъезжаться по домам, так как при старом было, то нужды нет, что лошади ... проедятся даром..."[6, 674].

Находясь под влиянием образов и представлений, заложенных в семье, Н. Гоголь стремился в Васильевку, притягивавшую "уютной патриархальной статикой, жизненной полнотой и целостностью"[7,67]. Ощущение отчужденности обострялось в дни православных праздников, когда в силу различных обстоятельств юный Гоголь оставался в Нежине среди малочисленных ("из самых дальних мест") своих сверстников: "...здесь на праздниках такая скука, что ужась, я сам не знаю, что делать. Вообразите себе сидеть одному, поджавши руки и повеся голову, хоть кому придет тоска поневоле" (X, 51). Заметим, что это письмо и по тональности и по стилистике удивительно созвучно иному, написанному в первые дни приезда в Петербург (X,136). Ю.Барабаш, исследуя истоки петербургской ностальгии, указывает, что она начиналась с "безотчетного

¹ И.С.Орлай покинул Гимназию летом 1826 года. До официального назначения Д.Е.Яновского временно должность директора Гимназии исполняли М.В.Билевич и К.В.Шапалинский. О новом директоре (К.В.Шапалинском) М.И.Гоголь-Яновская узнала из письма сына, в котором он излагает планы относительно Рождественских праздников.

чувства одиночества, затерянности в чужом мире, как было у Никоши Гоголя" [8,139].

В описании православного праздника "Ночи перед Рождеством" воплощены представления Гоголя о необходимости в такие дни находиться в кругу семьи: "...все дворяне оставались дома и, как честные христиане, ели кутью посреди своих домашних" [9,114], а наутро "вся церковь еще до света была полна народа... На всех лицах, куда ни взглянь, виден был праздник" [9, 126].

Можно предположить, что уже во время учебы в Гимназии у Н.Гоголя начинает формироваться "идеал человеческого единения"[10,18], он остро ощущает некую двойственность жизни: стремясь объединиться с родными и близкими ему людьми, он вынужден влачить тоскливые дни одиночества в полупустом пансионе.

Вероятно, именно жизненные обстоятельства подталкивали Гоголя к глубокому осознанию ценности и важности христианских понятий. Они заставили познать одиночество и обострили светлые устремления, связанные с домом, возможность попасть туда всякий раз была обусловлена праздниками православного календаря. В юном сознании Н.Гоголя происходит процесс особенно острой актуализации комплекса христианских идей, оставшихся в его подсознании навсегда.

За время учебы в Нежине Гоголю пришлось не только испытать одиночество, тоску, но и пережить весть о потере отца. В письме к матери от 23 апреля 1825 года обнаруживаем элементы, более соответствующие жанру молитвы: "Благословляю тебя, священная вера! В тебе только я нахожу источник утешения и утоления своей горести" (X, 53). Кроме того, эти слова являются свидетельством того, что в Нежине Н.Гоголь проходил и курсы наук, и школу жизни.

В свете Христианства православные праздники для Гоголя-гимназиста служили еще и вехой, обозначающей определенный период времени: "Сегодня 15 октября, через два месяца, то есть 15 декабря, мне можно уже ехать на Рождество. Странное дело! не более трех месяцев, как я из дому, и уже чувствую, будто год не виделся с вами" (X, 76); "Давно ли я приехал с Рождества? А уже трех месяцев как не бывало, половина времени до каникул утекла" (X, 92).

С календарем Гоголь соотносит различные события своей жизни, оказавшие влияние на его физическое и душевное состояние: "Я был еще перед Рождеством немного болен..." (X, 66); "...я был точно сумасшедший, заперся в своей комнате, грыз от досады стол, плакал, бегал от всех; и в уединении от всех разрывался в досадах и медленно начал успокаиваться только с прошествием праздником, но воспоминание о них режет мое сердце" (X, 121).

Интересно заметить, что эволюция творческих устремлений Н.Гоголя преломляется сквозь призму православного календаря. Так, к Рождеству он планирует научиться "совершенно...танцевать" (X, 42), обещает выполнить просьбу матери и "заготовить" свои первые сочинения (X, 73), а к "Светлому празднику (Пасхе – Ю.Я.)" вместе с товарищами готовит несколько пьес (X, 86).

С праздниками у Гоголя-гимназиста связаны и надежды на приобретение новых вещей. В преддверии Рождества 1825 года он напоминает "маминьке" об обещанной голубой материи на жилет, который обязательно надо сшить до праздника (X, 65). Спустя год дает детальные инструкции по пересылке для него денег на пошив фрака и панталон, т.к. "...платье ...непременно нужно иметь к Рождеству", мотивируя тем, что такой зимней одежды у него еще не было и что этот наряд будет у него "навсегда" (X, 78).

Подобное стремление к приобретению или изготовлению каких-либо вещей приуроченных к празднику, вполне соответствует народной традиции и находит отражение в диалоге Вакулы и Оксаны относительно заказанного кузнецу сундука: "Что, сундук мой готов? – Будет готов, мое серденько, после праздника (Рождества – Ю.Я.)" [9, 97].

Заметим также, что и получение Гоголем денег из дому вполне соотносится с православным календарем. Вскоре после летних вакаций 1825 года он пишет матери письмо, к которому прилагает своеобразный "график" получаемых им денег, из которого следует, что они поступали к наиболее важным годовым праздникам, таким как Покрова Божьей матери, Рождество, Масленица, Пасха, Троица (X, 63). Однако, уже в следующем, 1826 году, поздравляя "маминьку" с Воскресением Христовым, Гоголь напоминает ей, что график не соблюдается: "...от Рождества я должен был получить два раза (перед Масленицей и Пасхой – Ю.Я.), и не получил ни разу" (X, 66).

Конец 1826 – начало 1827 был для Гоголя особенно удачным. Он только что возвратился с Рождественских праздников и с головой окунулся в подготовку театрального представления, приуроченного к Масленице.²

Привычная тональность его писем обозначенного периода заметно меняется. Это вызвано, в первую очередь, появившейся у Гоголя возможностью собственной творческой реализации и чувством эмоционального подъема: "Я не знаю, когда лучше я проводил время, как не теперь, даже досажаю на скорый полет его". Он исполнен планов: "Масленицу мы надеемся провести наилучшим образом" (X, 82). Так же вдохновенно, не жалея художественных средств, он описывает матери [6, 675] и Г.Высоцкому прошедшие праздники: "Масленую мы провели *прекрасно*. – Четыре дни сряду был у нас театр, играли *превосходно* все. – Все ... из посетителей ... говорили, что не удавалось видеть такого *прекрасного* спектакля. – Декорации (4 перемены) сделаны были мастерски и даже *великолепно*. Прекрасный ландшафт на занавеси довершал *прелесть*. Освещение залы было *блистательное*" (X, 85). Окрыленные успехом, юные актеры задумали осуществить постановку еще нескольких пьес к Пасхе (X, 86), шесть представлений которых состоялось в первой половине апреля при большом стечении народа [11, 57-58].

² Отметим, что в истории драмы премьера спектаклей к церковным праздникам была традиционна, как впоследствии не противоречила сложившимся представлениям и премьера "Ревизора", состоявшаяся на Пасху 1838 года.

Подобных выражений эмоций в письмах Гоголя-гимназиста больше не встречаем. После закрытия театра, последовавшего в апреле 1827 года, пространство мира снова сузилось до масштабов Гимназии с привычными учебными занятиями под бдительным присмотром надзирателей и учителей. Свободное время в праздничные дни заполняется лишь чтением книг.

В связи с вышеизложенным можно предположить, что особое отношение Н.Гоголя к православным праздникам обусловлено с одной стороны, возможностью осуществить "рай на земле" – попасть в родительский дом, где царит атмосфера любви, участия, понимания, а с другой – инициированием его творческого начала, выразившегося в театральной деятельности.

Таким образом, Православие в жизни Гоголя выступает в двух ипостасях: как возможность отыскать себя, свое предназначение в земной жизни и как мощный фактор, активизирующий творческую индивидуальность, доставляющий наслаждение самореализации.

Наметившаяся у Гоголя тенденция преломления творческих планов сквозь призму религиозного сознания будет проявляться и в дальнейшей деятельности. Одним из примеров может служить его статья "О современнике", адресованная П.А.Плетневу, на котором "почиет рукоположение нашего первоапостола Пушкина..."[12, 446]. Развитие отечественной литературы видится писателю в тесной связи с деятельностью обновленного "Современника", выход которого предусматривается "...три раза всякий год: первый раз ко дню Светлого Воскресенья, как светлый подарок на праздник ... в третий раз к Новому году" [4, 196], и он дает напутствие редактору журнала: "...приступай с Богом к составлению первой книжки "Современника", ко времени наступающего праздника Светлого Воскресения 1847 года..." [4, 203].

Обращение к письмам Гоголя конца 1826 – начала 1827 годов дает возможность предположить, что именно в этот период Гоголь расстается с детским подсознательным стремлением вернуться в родной дом. Создается впечатление, что пуповина, связывавшая его с ним и так долго питавшая его духовно, как бы прерывается, и он начинает "дышать самостоятельно". В 1827 году Гоголь сообщает матери, что *не сможет* приехать на Рождество, у него "бездна дел, ни капли времени" (X,119) и жалеет, что лишен "прекраснейшего удовольствия" (X, 116) побыть с нею.

Христианское мироощущение Гоголя-гимназиста претерпевает качественные изменения, можно говорить об углублении понятий православных истин, что впоследствии приведет к "Размышлению о Божественной Литургии", объединившей художественное и богословское начала гоголевского мировосприятия. Тема религиозного сознания и миссии художника тесно переплетена в творчестве Гоголя: "Разнесется звонкими струнами поэтов, развозвестится благоухающими устами вятителей, вспыхнет померкнувшее – и праздник Светлого Воскресения воспряднуется..."[4,192]. Истоки этого берут начало еще в Нежинской гимназии, когда они существовали в органическом единстве.

Письма Гоголя петербургского периода, отражающие сложный этап его жизни, не дают такого богатого материала по исследуемому вопросу. В них, в отличие от нежинских писем, почти не содержится проявлений религиозного сознания писателя в виде образов и понятий, связанных с православным календарем (X, 163-219).

Подводя итог, отметим: если в 30-е годы у Гоголя все, что связано с православными праздниками, несколько отходит на второй план, то поздний Гоголь как бы снова возвращается к нежинским впечатлениям и переживаниям. Они питают его утопические представления, покоящиеся на христианских ценностях, с которыми Гоголь связывает возрождение человека.

Литература

1. См.: Воропаев В.В. Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В.Гоголя в свете православия. – М., 1994. –С.10.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М., 1937-1952. – Т.10. – С.35, 36; далее цитируем по этому изд., указывая том и страницу в круглых скобках.
3. Щеголев П.Е. Из школьных лет Н.В.Гоголя //Исторический вестник. – 1902. – №2.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1994. – Т. 6.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1994. – Т.8.
6. Трощинский Дмитрий Прокофьевич // Русская старина. – 1882. – №6.
7. Скуратовский В. ...На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя) //Гоголеведческие студии. – Вып.2.–Нежин. –1997.
8. Барабаш Ю. Если я забуду тебя, Иерусалим ... ("Родина – чужбина" у Гоголя и Шевченко) // Вопросы литературы. – М., 1998. – №5 – Сентябрь-Октябрь.
9. Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1994. – Т.1.
10. Крутикова Н.Е. Н.В.Гоголь. Исследования и материалы. – К., 1992.
11. Лавровский Н.А. Гимназия высших наук кн.Безбородко в Нежине (1820 – 1832) // Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородко. – СПб., 1881.
12. Гоголь в воспоминаниях современников. – Б.м.изд.– 1952.

О.І. Скобельська

Гоголь та українська культурна модель

Зараз вже не постає питання, яке відношення має Гоголь до української культури. Але ще остаточно не вивченим залишається питання відображення у творчості письменника української культурної моделі світу. Найважливіші моменти вирішення цієї проблеми й складають зміст пропонованих тез.

Спочатку визначимось із поняттями. Культурну модель ми будемо розуміти

як поняття ширше за "національну культуру". Культурна модель не лише передає специфіку ментальності та вбирає духовні й матеріальні цінності певної нації. Вона також включає й численні порубіжні явища, які однаково належать кільком культурам (наприклад, міфологічні світоглядові архетипи). Якщо національну культуру найбільш точно можна відбити у творах мовою цієї ж нації, то культурна модель світу передається й іншою мовою або інонаціональним елементом. Завдяки цьому одна культурна модель може непомітно всотатися в іншу та мати на неї вплив. Кожна культурна модель має час свого народження, розвитку і згасання. Одні культури поглинають інші, внаслідок чого відбувається параліч певних культурних моделей.

Маючи низькі етнічні та мовні бар'єри, Росія та Україна були й залишаються не лише сусідніми культурами. Взаємодія української літератури та культури з російською протягом XIX та XX століть мала дві сторони. З одного боку, це було гармонійне сприйняття естетичної, гуманістичної та духовної атмосфери російської культурної моделі, а з іншого - захисна протидія, виборювання власного культурного простору. Носієм української культурної моделі па царині російської словесності у 30-40-х роках XIX століття був Гоголь.

Доля митця склалася так, що більшу частину життя він провів у Росії та за кордоном. Чому ж багато літературознавців вважають його невід'ємною складовою саме української культури? Дм.Чижевський, Є.Маланюк, Ю.Барабаш, численні вітчизняні та зарубіжні критики і літературознавці у своїх працях доводять визначальну роль малоросійського світорозуміння та світовідчуття у художній спадщині письменника.

Майбутній письменник виростав на українському культурному ґрунті (українській міфології, українському фольклорі, українській літературі бароко, оповідях про історичне минуле України). Українські світоглядові архетипи сформували художню концепцію світу Гоголя. З дитинства Микола Гоголь-Яновський, дивлячись вистави свого батька та навчаючись у Ніжині, мислив малоросійськими стереотипами, дивився на світ очима "хохла". Перший друкований твір - "Ганц Кюхельгартен" - це невдала спроба рецепції німецької культурної моделі (а по суті, перенесення українською світобачення до батьківщини романтиків). Зрозумівши, що писати треба про ті явища, які пізнав зсередини, Гоголь видає "Вечори" і відразу ж стає помітною постаттю у російській та українській культурі.

У 20-30-х роках XIX століття українська тема в літературі викликала величезну зацікавленість. Деяких художників насамперед привертала екзотичність, поетичність та "ідилічність" патріархального устрою країни. Інших - більш глибокі сторони культурного буття Малоросії. Кожен письменник намагався створити свою міфологічну модель України: краю, де панують волелюбність, веселий жарт та в якому всі дівчата - палкі чорноброві красуні. У свій час до "модної" української теми зверталися О.Пушкін та К.Рилєєв як до омріяного романтичного світу. Велике значення творчості Гоголя полягало в тому, що письменник ризикнув продовжити цю традицію і його повісті стали

помітним явищем в масі існуючих "малоросійських" творів. Українська культурна модель, відображена Гоголем, не загубилася у російському інобутті. Та ще й дехто з русифікованих українців завдяки повістям митця знов повернувся до рідної культури (М. Драгоманов, наприклад). Будь-яка культура час від часу народжує геніїв, які б змогли синтезувати властиві для неї риси за певний період і вивести її на якісно новий щабель розвитку. Для України 30-х років XIX століття такою постаттю став, на нашу думку, саме Гоголь.

У своїх творах письменник відобразив не лише мотиви, образи і стильові засоби українських пісень, дум, казок. Він не міг бути вільним також і від світоглядних, етичних й естетичних відкриттів української культури. Проте художня мова циклу дала можливість росіянам прирахувати Гоголя до російської літератури. Та ж мова не дозволила українцям визнати Гоголя українським письменником. Але тип культурної моделі, зображеної художником у "Вечорах", був українським. Таким чином, у своїх висновках щодо Гоголя помилялися й ті, й інші.

Кожна культурна модель має свої захисні механізми. Одним з головних таких механізмів є функціонування певних стереотипів. Скажімо, для російської культурної моделі існують стереотип особливої "відкритості" Росії іншим культурам, стереотип її богообраності. Для української культурної моделі характерні інші стереотипи: сільськості, вторинності по відношенню до Росії, стереотип "солов'їної мови" тощо. Всі визначні митці, з одного боку, відбивали в творах властиві своїй національній культурі стереотипи, але, з другого, намагалися через них переступити. Гоголю важко було переборювати стереотипи своєї нації. Але, потрапивши в середовище російської культури, стереотипи українського світобачення, інтерпретовані Гоголем, значно вплинули на культуру Росії. В російській літературі сформувалась стійка гоголівська традиція зображення України (М. Лєсков, В. Короленко, ранній М. Горький). І все-таки, українська культурна модель у творах Гоголя - це, по суті, міф про Україну. Цього не побачили сучасники, але відкрили на початку наступного століття письменники "срібного віку". У "Вечорах" та "Миргороді" письменник, не виходячи за рамки існуючої традиції (міфологічної, фольклорної, барокової), все ж розриває усталені стереотипи в зображенні українського життя. Ім'я письменника швидко завойовує популярність. На Україну починають дивитися так, як на неї дивився у своїх творах художник. З'являється гоголівський монотип, який швидко знаходить своїх послідовників (і як це не дивно, насамперед в Росії) і стає першопочатком процесу стереотипізації малоросійства. Ще за життя Гоголя В. Белінський визнав переломний вплив письменника на російську літературу. На батьківщині Гоголя читають вже після Росії.

П. Куліш піддав письменника критиці за те, що Гоголь відійшов у своїх пізніх творах від етнографічних українських стереотипів. Але дослідник не помітив того, що Гоголь створив нові стереотипи, модернізувавши українську культурну модель. Відомо, що без зміни старих елементів на нові відбувається параліч культури, і це ставить культурну модель перед загрозою її завоювання іншими культурами. Українській культурній моделі на початку XIX століття

вдалося не лише зберегти себе, а й значно відновитися. У цьому (поряд з Г.Квіткою-Основ'яненком, П.Кулішом, М.Максимовичем, Є.Гребінкою та ін.) велику роль зіграв і Гоголь. Але Гоголь пішов далі своїх українських сучасників. Г.Квітка, П.Куліш, М.Максимович збагатили лише національну літературу, тоді як культурна модель, що знайшла своє відображення у творах Гоголя, почала вживлюватися і в українську, і в російську культури, оновлюючи їх, наповнюючи новими творчими здобутками.

А що ж відчував сам Гоголь, поступово перевтілюючи одну культурну модель на іншу? Він намагався у своїх творах відобразити і російську культурну модель (хоч і тягнувся все життя до України). Але "Ревізор", петербурзький цикл, "Мертві душі" - це не про Росію, що ясно усвідомлювали вже В.Белінський, С.Аксаков й інші великороси-сучасники Гоголя. Проте це не заважало їм захоплюватися силою обдарованості митця, наслідувати його творчу манеру і засуджувати російську дійсність гоголівським сміхом. Письменник спробував взяти на себе роль пророка і месії. Українська культурна модель не знала такого занадто підкресленого стереотипу месіанської ідеї, властивого російській ментальності. Відчуття богообраності для Малоросії було більш слабким, ніж для Російської імперії. Але "вжитися" в російську культурну модель Гоголю так і не вдалося. Письменник не міг не відчувати глибинного розриву між світом Росії й Малоросії. Тому він і почувався "чужим", втікав куди-небудь, щоб знайти своє місце. Знов повертався до Росії й іноді в Україну - і для всіх залишався "загадкою".

Від Гоголя пішли дві культурні та літературні традиції: українська та російська. Кожна культура взяла у митця те, що для неї було найближчим. Наприклад, в середині та другій половині XIX століття українська література потяглася за "демократизмом" та лірикою "Вечорів" та "Миргорода" (особливо "Тараса Бульби"). Виникла так звана "гоголівська школа" (Є.Гребінка, О.Стороженко, Г.Данилевський, А.Свидницький). Вплив Гоголя на його малоросійських сучасників не зводився лише до механічного наслідування художнього стилю, тем та образів. Провідна роль письменника в розвитку української літератури цього періоду полягала в тому, що до його творів зверталися як до зразків, культурної норми. З іншого боку, наприкінці XIX століття відбувається певний відхід від гоголівського монотипу: говориться про "непридатність" ідей митця для української літератури. На початку XX століття в творах Гоголя прочитували слова пророка, а наприкінці століття українська "хімерна" проза продовжила гоголівську традицію художнього поєднання реального й ірреального, розумного й алогічного, фантастичного й фольклорно-поетичного. Російська культура перейняла та розвинула дещо іншу лінію художньої спадщини письменника. Це, по-перше, занурення у духовну безодню внутрішнього світу людини (у творчості письменників другої половини XIX століття), відчуття боротьби Світу та Питьми (художники "срібного віку"), проникнення Гоголем-містиком та титаном (кінець XX століття). Цікаво, як прочитає XXI століття творчий здобуток письменника?

А.О.Смирнова-Россет

Русская поэтесса Евдокия Ростопчина, принадлежавшая к младшему поколению писателей пушкинского круга, одно из своих наиболее проникновенных стихотворений "Нет, вы не знаете ее..." посвятила своему лучшему другу Александре Смирновой-Россет, русской мемуаристке, оставившей интересные воспоминания о В.Жуковском, А.Пушкине, Н.Гоголе.

Какая же она была, эта женщина, которой писали стихи, письма В.Жуковский, А.Пушкин, Н.Гоголь, М.Лермонтов, П.Вяземский, С.Соболевский? И все же, несмотря на посвященную А.Смирновой "поэтическую антологию", ее близкая подруга Е.Ростопчина с полным правом могла начать свое посвящение А.Смирновой со слов: "Нет, вы не знаете ее",

Вы, кто слышали, кто делили
Ее беседу... [13,205].

Среди тех, кто "делил ее беседу", был и Николай Васильевич Гоголь. Удивительно переплелись судьбы этих двух людей, таких разных и в чем-то похожих. Пути их сходились и снова расходились... Как же могло так случиться, что они, такие разные, стали друзьями и врагами одних и тех же людей, а их непростые отношения заинтересовали даже психологов?

А.Смирнова не могла вспомнить, когда они познакомились с Н.Гоголем. Скорее всего, это произошло летом 1831 г., что подтверждается письмом Гоголя от 10 сентября 1831 г., в котором он сообщал В.Жуковскому, что посылает ему экземпляры "Вечеров": "Один, собственно, для вас, другой для Пушкина, третий, с сентиментальной надписью, для Россети..." [15, VII, 68].

В 1837 г. Александра Осиповна вспоминала: "...мы читали с восторгом "Вечера на хуторе близ Диканьки", и они меня так живо перенесли в великолепную Малороссию. Оставив еще в детстве этот край, я с необыкновенным чувством прислушивалась ко всему тому, что его напоминало, а "Вечера на хуторе" так ею и дышат" [4, IV, 16].

Гоголь в письме к Жуковскому писал: "Что нас свело, неравных годами? Искусство. Мы почувствовали родство сильнейшее обыкновенного родства" [4, III, 441]. Теплые дружеские отношения связывали Россет и наставника детей императора. За тонкой шуткой скрывал именитый поэт глубокое чувство к "черноокой Россети" (Пушкин). Он сватался к ней, но получил отказ, хотя Смирнова позже утверждала, что не знала в своей жизни никого лучше и добрее Жуковского. Стихотворение "И я веселой жизнью жил" косвенно затрагивает ту сторону жизни Россет, которую она прятала даже от своих самых близких друзей:

Без вечных нежных комплиментов,
Даю, как добрый, без процентов,
Взаимы ей тысячу рублей.

Фрейлина царского двора, вынужденная вести светский образ жизни, она заботилась еще о четырех братьях. Ограбленные отчимом после смерти матери, они жили в постоянной материальной нужде, о чем с таким легким юмором писал "добрый" Жуковский.

А.Пушкину Гоголь был представлен в мае 1831 г., у Плетнева. Получив свой экземпляр "Вечеров" поэт был краток в оценке: "Они изумили меня".

Отношения Пушкина и Россет складывались непросто. Первые годы их знакомства можно назвать "периодом непонимания", о чем вспоминает Смирнова: "Ни я не ценила его, ни он меня". Но через 3 года поэт в записке Россет сделает признание:

Вы были вестницею славы
И вдохновеньем для меня [14, 308].

С годами смогла по-настоящему понять и оценить Пушкина и Смирнова, оставившая о нем прекрасные воспоминания, без обращения к которым не обходится ни один пушкинист: "Никого не знала я умнее Пушкина. Ни Жуковский, ни князь Вяземский спорить с ним не могли..."

Видела особое отношение к Александре Осиповне молодая жена Пушкина, но поэт "утешал" ее тем, что Смирнова "для него только друг, товарищ, опытный оценщик" [13, 383]. Пушкин читал Россет свои произведения (по ее мнению, читал плохо) и очень ценил ее критические замечания, считая, что женщины - лучшие критики. На день рождения Пушкин подарил ей альбом, написав на первой странице: "Вы так хорошо рассказываете, что должны писать свои Записки", дополнив эти слова посвящением:

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора

Я сохранила взгляд холодный,
Простого сердца ум свободный,
И правды пламень

благородный... [12, II, 212]

Это лучшее посвящение А.Смирновой, в котором автор, выступая от имени героини, дает ей одну из самых глубоких психологических характеристик. Александра Осиповна станет писать "Воспоминания", в которых часто обращается к личности поэта: "Я не встречала людей, которые были вообще так любимы, как Пушкин..." [4, III, 66-67].

Как настоящий друг, Пушкин принимал живое участие в личной жизни А.Россет. Ему не понравилось ее решение выйти замуж за молодого дипломата Н.Смирнова, на что она ответила: "Сердце хочет любить, а любить-то некого". Позже Смирнова напишет о проблеме неравных браков: "А я себя продала за шесть тысяч для братьев" [13, 204].

"Продавали" себя многие, о чем свидетельствует отрывок из "Воспоминаний": "Перед Стефани стоял высокий статный генерал Костецкий, он

был очень храбрый, влюбился в Стефани и через ее девушку дал ей знать, что у него есть имение под Конотопом в Киевской губернии, и мы его прозвали Конотопским" [13,209]. Здесь мемуаристка допустила ошибку: Конотоп с 1802г. относился к Черниговской губернии. А Костецкий - это генерал-лейтенант Василий Костенецкий, выдающийся полководец, имя которого, к сожалению, почти забыто. Кстати, храбрый генерал-лейтенант, имевший имение не только в Конотопском уезде, но и в Бортнянском, имел в своем владении, как свидетельствуют архивы, "всего" 424 души [9, 183].

Счастливой в своем браке по расчету Александра Осиповна не была, ее первые роды едва не закончились не только смертью ребенка, но и матери. Вот что писал об этом Плетнев в письме к Жуковскому: "Она представляла из себя существо выше и своего пола, и своего века. Если бы вы были свидетелем, как она, по воскрешении своем, стала выше всех женщин и многих мужчин, то вы более бы еще стали ее любить" [13, 10].

В июле 1834 г. А.Смирнова родила близнецов. Пушкин сообщает об этой новости своей жене: "Она здорова, но чуть не умерла" [13, 10]. В следующем году Смирновы уезжают за границу, и больше с Пушкиным они не встретятся. Весть о его дуэли и смерти застала ее в Париже.

Известие о смерти Пушкина буквально потрясло Н.Гоголя: "Никакой вести хуже нельзя было получить из России... Ничего не предпринимал я без его совета" [14,18-19]. Не исключено, что это общее горе и привело к сближению Смирновой и Гоголя. Зимой 1837 года они провели в Париже. Гоголь часто навещал Смирновых, и, как вспоминает Александра Осиповна, "мы уже обходились с ним, как с человеком очень знакомым, но которого, как говорится, ни в грош не ставили" (тот самый "период непонимания", что и с Пушкиным?) [4, IV, 16]. Вместе с Гоголем они посещали общих знакомых - польских поэтов А.Мицкевича и Б.Залесского.

Н.Гоголю в Смирновой нравился глубокий ум, независимость суждений, огромные черные глаза, красоту которых воспело множество поэтов. Восторженные слова П.Вяземского из стихотворения "Черные очи" в свое время вызвали поэтическое возражение Пушкина. Ее глаза воспел и "наш друг Туманский" (Пушкин) в знаменитой "Песне" ("Любил я очи голубые"), построенной на антитезе. Гоголь назвал В. и Ф.Туманских среди поэтов, "зажженных поэзией Пушкина" [5, VI, 349].

Самую богатую "Смирниану" создал кн. П.Вяземский. "Упрямой глупости писцов жестокий враг" (Плетнев) посвятил ей прекрасные стихи, и сегодня очаровывающие свежестью чувств. Он тоже часто шутит ("На музу и меня напали вы врасплох"), но за шуткой и самоиронией скрывается "задушевный вздох":

Не знаю, что сказать, не знаю, не умею
Мысль наскоро одеть, убрать и расцветить,
Дать образ таинству, которым тихо зрею... [13, 207-208]

Тяжело пережив смерть Пушкина, Гоголь покидает ненавистный Париж и уезжает в Италию. Его отношение к этой стране отражено в письме к

В.Балабиной:

"Вот мое мнение: кто был в Италии, тот скажет "прости" другим землям" [4, IV, 24]. Летом этого же года они встретятся с семьей Смирновых на водах в Баден-Бадене. В их доме он прочитал две главы "Мертвых душ".

В 1839 г. Гоголь приехал в Россию, в Москве встретился с семьей писателя С.Аксакова, который приходил к нему на помощь в трудное для него время. М.Погодин писал: "Гоголю обрадовались в Москве без памяти" [4, IV, 65]. В честь его приезда поставили "Ревизора", в котором играл М.Щепкин, давний и хороший знакомый писателя.

Смирновы вернулись в Россию в 1838 г. После получения Смирновым места при дворе они поселились в Петербурге. Александра Осиповна начинает заниматься благотворительностью. В журнале "Современник" за 1838 г. сообщалось о создании в Петербурге детских приютов, одним из них "заведует почетный член Александра Осиповна Смирнова".

"Любимым домом" для друзей Смирновой был дом историографа и писателя Н.Карамзина. После его смерти душой литературного салона стала его дочь Софья, близкая подруга "донны Соль" (так ее называли по имени героини драмы В.Гюго "Эрнани"). О месте "черноокой Россети" в этом салоне, самом респектабельном в Петербурге, Вяземский писал:

И каждый чувствами и мыслями из нас
Ваш верноподданный и ваш единоведец.

Оказывается, это не поэтическая гипербола, о чем свидетельствуют слова из письма В.Соллогуба: "Почти все в этом салоне верные рыцари и все - поклонники Россет" [13,6]. Среди постоянных посетителей салона - С.Соболевский, Е.Ростопчина, П.Вяземский, А.Тургенев, В.Одоевский и др. В этом салоне читал главы из "Мертвых душ" Н.Гоголь. Бывает здесь и М.Лермонтов, посвятивший Смирновой альбомное стихотворение с грустным полупризнанием:

Без вас - хочу сказать вам много,

При вас - я слушать вас хочу... [8,1, 198]

Ни у кого из лермонтоведов не вызывает сомнения то, что прототипом героини его повести "Штросс" является Смирнова. В другом герое, Лугине, легко узнаем автора.

Гоголь всегда относился к Смирновой только с восторгом, называя ее "ласточкой Розетти", и "перлом всех русских женщин". В одном из писем он писал: "Любовь, связывающая нас с вами, - высока и свята. Она основана на взаимном душевном понимании..." [13, 15]. Смирнова в письме к Вяземскому писала, что заслуга Плетнева заключается в том, что он "открыл это маленькое сокровище" (Гоголя). Автор "Ревизора" делится с ней в письмах своими планами и сомнениями: "Друг мой, я не люблю своих сочинений, особенно "Мертвых душ" [15, VI, 504]. Плетнев писал Гоголю: "Твои же друзья двойякие: одни

искренне любят тебя за талант... Таков Жуковский, таковы Балабины, Смирнова и таков был Пушкин. Остальные же твои друзья - московская братия" [11, 335].

В 1842 году не без помощи А.Смирновой Гоголь печатает 1 том "Мертвых душ", выход которого потряс всю Россию. "Удивительной книгой" называет поэму А.Герцен, К.Аксаков видит в этой книге "эпос современной России", "Илиаду нашего времени", В.Белинский пишет хвалебную статью. Перед очередным отъездом из России Гоголь в Петербурге читает у А.Смирновой главы "Мертвых душ" и "Женитьбу", встречается с Белинским.

Александра Осиповна вспоминает: "Никто не читал так, как покойный Николай Васильевич, и свои, и чужие произведения: мы смеялись неумолкаемо, и, если правду сказать... мы не подозревали всей глубины, таившейся в этом комизме. Такова уж участь комика, и надобно, чтобы долго смеялись ему, пока вдруг не уразумеют некоторые избранные, что этот смех вызван у него плачем души любящей и скорбящей, которая орудием взяла смех" [13, 402].

С.Аксаков считал, что Гоголя, как человека, знали весьма немногие. Даже с друзьями своими он не был вполне откровенным. "...Одни называли его забавным весельчаком, обходительным и ласковым; другие - молчаливым, угрюмым и даже гордым; третьи - занятым исключительно духовными предметами. Одним словом, Гоголя никто не знал вполне" [4, IV, 175-176].

У Гоголя и Смирновой особенно близкие отношения установились в 1842 г., когда они лечились на курорте в Баден-Бадене. Зимой 1843-44 гг. Гоголь проводит в обществе Смирновых, Виельгорских и Соллогубов. Здесь и сложился так называемый "тройственный союз" (Смирнова - Виельгорская - Соллогуб), который многие считали вредным для писателя. С.Аксаков тоже считал, что Гоголю была вредна дружба этих трех женщин, как и дружба Жуковского: "Не знаю, как сильна была его привязанность к Виельгорской и Соллогуб, но Смирнову он любил с увлечением, может быть, потому, что видел в ней кающуюся Магдалину и считал себя Спасителем ее души... По моему же простому человеческому смыслу, Гоголь, несмотря на свою духовную высоту и чистоту, сам того не ведая, был несколько неравнодушен к Смирновой, блестящий ум которой и живость были тогда еще очаровательны" [4, IV, 253].

Гоголь многое сделал для того, чтобы познакомить Смирнову со своими друзьями, московскими писателями, в т.ч. с С.Аксаковым и Н.Языковым. С.Аксаков в одном из писем пишет Гоголю: "Уже давно меня сильно занимает Смирнова. Я дорого бы дал, чтобы увидеть лично эту женщину" [1, 320]. Его волнует приближающаяся слепота: "Мне очень хочется сохранить ее образ в моей памяти в числе немногих утешительных воспоминаний" [1, 322]. При встрече между ними сразу установились дружеские отношения, о чем Аксаков сообщал Гоголю. И позже, когда у них начались разногласия из-за книги Гоголя, Сергей Тимофеевич писал сыну: "Неужели необыкновенный ум этой женщины не поймет меня?" [1, 348]. Позже мнение о Гоголе и Смирновой меняется: "Я не знаю, любил ли кто-нибудь Гоголя исключительно как человека. Я думаю, нет: да это и невозможно... Всякому было очевидно, что Гоголю ни до кого нет дела... Я

думаю, женщины любили его больше, и особенно те, в которых наименее было художественного чувства, как, например, Смирнова" [4,IV,468].

В 1845 г. муж Смирновой стал губернатором Калуги. С.Аксаков в одном из писем благодарит Александру Осиповну за то, что она покровительствовала его сыну, Ивану Сергеевичу. И.Аксаков был среди тех, кто посвящал стихи Смирновой. И именно ему, бросавшему в ее адрес несправедливые слова упреков и даже оскорблений, принадлежит некролог, который достойно венчает поэтическую "антологию": "Ее красота, столько раз воспетая поэтами, — не величаяя и блестящая красота форм, а южная красота тонких, правильных линий смуглого лица и черных, бодрых, пронизательных глаз, вся оживленная блеском острой мысли, ее пытливый, свободный ум и искреннее влечение к интересам высшего строя, - искусства, поэзии, знания, - скоро создали ей при дворе и в свете исключительное положение" [4, IV, 401].

Н.Гоголь писал Смирновой в Калугу письма, в которых давал наставления, как ей вести себя в роли губернаторши и даже как одеваться. Одно из его главных требований - заниматься благотворительностью. Эти письма были включены в "Избранные места из переписки с друзьями" (1847).

В одном из писем Смирновой Гоголь отвечает на вопрос, который звучит особенно актуально и сегодня; чей он писатель - русский или украинский: "На это вам скажу, что сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены богом, и, как нарочно, каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой — явный знак, что они должны пополнять одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве. На сочинениях же моих - не основывайтесь и не выводите оттуда никаких заключений о мне самом" [5, VII, 246].

Д.Донцов считает творчество Гоголя классическим образцом трагедии украинской элиты и видит ключ к разрешению загадки его творчества в следующем:

"Чуттям - він був українець, але Росія стала його розумовою (прибраною) вітчизною. В тім була трагедія цілої еліти української XIX в. І як не клявся Гоголь в любові до Росії, йому не йняли віри: в писаннях його бачили лише зневагу Росії ("єднаю в собі дві натури", писав він)..." [6, 71].

В связи с этой проблемой можно вспомнить и другое имя — Василий Туманский. Украинские литературоведы, очевидно, согласились с тем, чей он писатель. А вот из "Записок" А.Смирновой можно сделать вывод, что в XIX в. это не казалось таким уж очевидным. На вопрос "какие же теперь хохлы есть в Петербурге?", она отвечает: "Василий Туманский, очень милый поэт. Он написал стихотворение Птичку лучше пушкинского" [13, 209]. Дальше неточно цитируется стихотворение Федора Туманского, но в комментариях дается только исправление цитирования, имя же автора не исправлено. И нам остается только

гадать, кто же из Туманских был назван "хохлою", хотя оба они писали на русском языке. Скорее всего, и Гоголь для читающей публики того времени все же больше был "хохлою", чем русским.

Сближение Смирновой с И.Тургеневым началось необычно: он отозвался на смерть Гоголя некрологом, который не понравился государю, и тот велел посадить писателя под арест. Имя Смирновой упоминается среди тех, кто защищал автора некролога перед государем.

Время не прибавляло ей друзей. Лучшие из них уходили, а представители постпушкинского времени предъявляли к женщине другие требования. Этим можно объяснить и распространенное мнение о том, что именно она и послужила прототипом малопривлекательной героини романа Тургенева "Рудин" Дарьи Ласунской. Эта "богатая барыня" "в молодости была очень хороша собою. Поэты писали ей стихи, молодые люди в нее влюблялись..." [15, 14]. С Н.Гоголем И.Тургенева познакомил М.Щепкин в 1851 г. Он был высокого мнения о творчестве автора "Записок охотника".

Жуковский в письмах Смирновой в 1845 г. сообщает, что здоровье Гоголя "требуется решительных мер", и в 1846 г., по представлению Александры Осиповны, царь назначает Гоголю содержание в тысячу рублей серебром в год сроком на 3 года.

Гоголь не только писал Смирновой письма-наставления, но и посетил Калугу в 1849 г. вместе с ее сводным братом Л.Арнольди, а летом 1850 г. был гостем Смирновой вдвоем с А.Толстым. В 1851 г. Гоголь сообщил Л.Арнольди, что работа над "Мертвыми душами" завершена, а в ночь с 11 на 12 февраля книга была сожжена. В 1852 г. Смирновой суждено было пережить две очень большие утраты - смерть близких друзей Н.Гоголя и В.Жуковского.

Последние годы жизни Смирновой прошли в странствиях по Европе. В письмах к друзьям - постоянные упоминания о Гоголе: "Никто не займет место Гоголя в моем сердце, никогда не будет у меня такого преданного надежного друга" [14, 132]. Она пишет "Воспоминания" и "Записки", оставившие заметный след в русской литературе, в том числе и "Записку о Гоголе" и "Воспоминания о Гоголе", помогает П.Кулишу, работающему над биографией автора "Мертвых душ".

П.Анненков в "Литературных воспоминаниях" высоко ценил мемуары А.Смирновой, называя их "превосходными воспоминаниями, передающими удивительно живо и верно замечательные подробности о жизни Гоголя" [2, 52].

Так будет ли когда-нибудь разгадана тайна этой необыкновенной женщины, занявшей такое большое место в жизни Н.Гоголя? Обратимся к словам Е.Ростопчиной:

Кто хочет знать всю цену ей,
Тот изучай страданья в ней,
Когда душа ее страдает [13, 206].

Литература

1. Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 4 т. -Т. 3. -М., 1979.

2. Анненков П.В. Литературные воспоминания. - М., 1980.
3. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. - Т. 2. - М., 1979.
4. Вересаев В. Соч.: В 4 т. -М., 1970.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. - Т. 6-7. - М., 1970
6. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. - Львів, 1991.
7. Историческое досье. Энциклопедия: В 10 т. - Т. 3. - Дн-ск, 1988.
8. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 2 т. - М., 1983.
9. Морозова Г.В. Нові факти до біографії В.Г.Костенецького // Сумська старовина.-1999.-№V-VI.-С. 181-183
10. Песни и романсы русских поэтов. - М.-Л., 1965.
11. Плетнев А.П. Стихи. Стихотворения. Письма. - М., 1988.
12. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 8 т. - Т. 3. - М., 1968
13. Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. - М., 1988.
14. Смирнова-Россет А.О. Записки. Дневник. Воспоминания. -М., 1929.
15. Тургенев И.С. Рудин. Дворянское гнездо. Повести. - М., 1979.

Д.А.Казнина

Фольклорные традиции гоголевских пейзажей в "Вечерах на хуторе близ Диканьки"

Теснейшими узами творчество великого Гоголя было связано с Украиной. Причём, и как художник природы писатель сложился, в первую очередь, под влиянием украинского фольклора. Народное поэтическое творчество, которое одухотворило природу, открылось замечательному художнику слова ещё в Васильевке, а милые его сердцу места запечатлены во многих его творениях. И прежде всего в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" - величественном гимне Гоголя во славу Украины.

Уже жизнеутверждающую "Сорочинскую ярмарку", первую повесть "Вечеров...", открывает сельский пейзаж. Причём Гоголь сразу же вводит нас в свой художественный мир и через древний языческий образ Бога - Неба и Богини - Матери сырой земли. Здесь же мы найдём и широко известный в украинском фольклоре символический образ Мирового Древа - гоголевских "подоблачных дубов": "Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нём ни облака. В поле ни речи. Всё как будто умерло; вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюблённую землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото"[1,с.16].

Дальше читателю открывается и река Псёл, от которой веет прохладой, "река - красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зелёные кудри деревьев"[1,с.18]. Гоголевское олицетворение глубоко народно: в украинском фольклоре водная стихия издавна была в большом почёте, об этом свидетельствует и нежные, данные народом названия воды: Девония, Дана. Так, Н.Костомаров, известный украинский историк, писатель и фольклорист отмечал: "важнейшею из номинаций женского-водного существа у славян была Девония, Дзеванна и Дана. Она происходит от корня, сохранившегося в языках кельтских, где Дивона значит река и вода; но этот корень не чужд и славянским народам, как это показывают названия рек: Двина, Дунай, Дон, Днепр (Данапри) и обыкновенный припев в песнях обрядных: дана, дана. Как вода, начало вещей, вечно прекрасная, вечно свежая, она была дева и вместе жена, т.е. супруга солнца"[2,с.220].

В духе украинского фольклора изображена Гоголем и вся природа Украины в "Вечерах..." Характерно, что сельский пейзаж, знакомый и родной, мастером которого был писатель, даётся через восприятие деревенского жителя, простого человека из народа - пасечника Рудого Панька, воспитанного на украинском народном творчестве. Так, фольклорные образы наполняют и описание украинской ночи, которой восхищается и заставляет восхититься нас гоголевский пасечник: "Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи? Всмотритесь в неё. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся ещё необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно - душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь? Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключён в темно - зеленые стена садов. Девственные чащи черёмух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник - ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А вверху всё дышит, всё дивно, всё торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в её глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь! И вдруг всё ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посереде неба... Как очарованное, дремлет на возвышении село. Ещё белее, ещё лучше блестят при месяце толпы хат; ещё ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены.[1, с.60-61].

Богатая метафоричность поэтического стиля: эмоциональность, выразительность, совершенство красок - всё направлено на то, чтобы вызвать ответное чувство, заставить читателя полюбить Украину, её природу, красоту её "очаровательной ночи". Ёмкие фольклорные образы мы можем наблюдать у Гоголя и при описании Днепра. Днепр всегда воспевался в фольклоре украинцев. Как отмечал М.Номис в своём известном сборнике "Українські приказки, прислів'я, і таке інше": "Дніпро - батько"[3 с.,72]. "Батька України" воспел и Гоголь в духе народных сказок, преданий, повестей: "Чуден Днепр при тихой

погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. Ни шелохнёт; ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идёт или не идёт его величаявая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьётся по зелёному миру. Любо тогда и жаркому солнцу оглядеться с вершины и погрузить лучи в холод стеклянных вод и прибережным лесам ярко отсветиться в водах. Зелёнокудрые! они толпятся вместе с полевыми цветами к водам и, наклонившись, глядят в них и не налюбуются светлым своим зраком, и усмеваются к нему, и приветствуют его, кивая ветвями. В середину же Днепра они не смеют глянуть: никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в него, Редкая птица долетит до середины Днепра? Пышный! ему нет равной реки в мире. Чуден Днепр и при теплой летней ночи, когда всё засыпает - и человек, и зверь, и птица; а бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звёзды. Звёзды горят и светятся над миром и все разом отдаются в Днепре, Всех их держит Днепр в темном лоне своём. Ни одна не убежит от него; разве погаснет на небе. Чёрный лес, унизанный спящими воронами, и древле разломанные горы, свесясь, селятся закрыть его хотя длинную тенью своею, - напрасно? Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр. Синий, синий ходит он плавным разливом и середь ночи, как середь дня: виден за столько вдаль, за сколько видеть может человечьё око"[1,с.158-159] ("Страшная месь").

Картины природы Украины в "Вечерах..." одухотворены и многолики, они вырастают, как и в украинском фольклоре до космических масштабов. Причём герои писателя органично, естественно живут в этом космическом пространстве среди светил: месяц, звёзды и солнце, которые переполняют собой книгу, необычайно близки всем на земле, Так, Вакула должен был наклониться, чтобы не зацепить месяц, когда верхом на чёрте, летел в Петербург за черевичками для Оксаны: "Сначала страшно показалось Вакуле, когда он поднялся с земли на такую высоту, что ничего уже не мог видеть внизу, и пролетел как муха под самым месяцем, что если бы не наклонился немного, то зацепил бы его шапкою"[1,с.124]. Вакула видел и "как звёзды, собравшись в кучу, играли в жмурки"[1,с.124].Т.е. в гоголевских пейзажах месяц, звёзды, солнце составляют одно целое с воздухом, хатами, деревьями, реками, соловьями. Такими мы видим их и в украинском фольклоре.

Гоголевский мир в "Вечерах...", и это не случайно, охватывает и главные, любимые народом, фольклорные праздники, непосредственно связанные с солнцестоянием (зима: святки с колядками, лето: ночь на Ивана Купала). Гоголевские пейзажи тоже построены на смене света и мрака - и в этой смене заложен подлинно народный взгляд на мир, где человек и природа - одно целое, где месяц даже рад "посветить добрым людям и всему миру" и, как парубок, заглядывает в окна к девушкам и приглашает их поспешить на улицу: "Последний день перед Рождеством прошёл. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звёзды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа. Морозило сильнее, чем с утра; но зато так было тихо, что скрып мороза под сапогом

слышался за полверсты. Ещё ни одна толпа парубков не показывалась под окнами хат; месяц один только заглядывал в них украдкою, как бы вызывая принаряживавшихся девушек выбежать скорее на скрипучий снег"[1,с.95]("Ночь перед Рождеством").

В каждом пейзаже Гоголя чувствуется национальный колорит: "Стаи уток ещё толпились на болотах наших, но крапивянок уже и в помине не было. В степях покраснело. Скирды хлеба то сям, то там, словно козацкие шапки, пестрели по полю. Попадались по дороге и возы, наваленные хворостом и дровами. Земля сделалась крепче и местами стала прохватываться морозом. Уже и снег начал сеяться с неба, и ветви дерев убрались инеем, будто заячьим мехом. Вот уже в ясный морозный день красногрудый снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снеговым кучам, вытаскивая зерно, и дети огромными киями гоняли по льду деревянные кубари, между тем как отцы их спокойно вылеживались на печке, выходя по временам, с зажжённою люлькою в зубах, ругнуть добрым порядком православный морозец или проветриться и промолотить в сенях залежалый хлеб. Наконец снега стали таять, и щука хвостом лёд расколотила"(выделено Гоголем -Л.К.)("Вечер накануне Ивана Купала")[1,с.52]. Народные приметы, фразеологизмы, связанные с наблюдениями над природой, - неотъемлемая часть гоголевских пейзажей. Так, о наступлении весны украинцы говорят: "щука хвостом лід розколола", о сильном дожде: "як з відра": "А дождь пустился, как будто из ведра"("Заколдованное место")[1,с.199] и т.д.

Пейзажи Гоголя отличаются насыщенностью цвета, мы можем их обонять; любимые украинским фольклором цветущие яблони цветут и на страницах "Вечеров...": "Серебряный туман пал на окрестность, запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле ("Майская ночь, или Утопленница")[1,с.75].

Обращает на себя внимание и сельский трудовой пейзаж, в котором слышатся живые звуки, который дышит живой гармонией труда и природы и полон неподдельного настроения, как и в народных песнях: "Единодушный взмах десятка и более блестящих кос; шум падающей стройными рядами травы; изредка заливающиеся песни жний, то весёлые, как встреча гостей, то заунывные, как разлука; спокойный, чистый вечер, и что за вечер! как волен и свеж воздух! как тогда оживлено всё: степь краснеет, синеет и горит цветами; перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и всё не молчит ни на минуту. А солнце садится и кроется. У! как свежо и хорошо! По полю, то там, то там, раскладываются огни и ставят котлы, и вокруг котлов садятся усатые косари; пар от галушек несётся. Сумерки сереют"("Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка")[1,с.182].

Гоголевские пейзажи в "Вечерах..." отразили не только чисто народный - радостный, высокий взгляд на солнце, месяц, звёзды, на леса и горы: они тесно связаны и с героическими страницами освободительной борьбы украинского народа, с историей казачества, с воспоминаниями о казачестве. Уже в "Страшной мести" сказался горячий интерес писателя к славному прошлому родины. Основной мотив повести о великом грешнике, предателе родины, - близок к

народным украинским легендам и думам, написанных ритмической прозой. Тот же ритм украинских народных дум, те же образы, эпитеты, сравнения - мы найдём и в гоголевском описании бури на Днепре: "Когда же пойдут горами по небу синие тучи, чёрный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир - страшен тогда Днепр? Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать козака, выпроваживая своего сына в войско. Разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним, хватая его за стремя, ловит удила, и ломает над ним руки, и заливаются горячими слезами ("Страшная месть") [1, с.159/]. В связи с приведенным отрывком нельзя не вспомнить и замечательные строки Тараса Шевченко из "Причинной", которые стали народной песней: "Рече та стогне Дніпр широкий..." Не случайно великий Кобзарь так высоко ценил Гоголя и сказал о нём такие проникновенные, известные каждому слова: "Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одарённым самым глубоким умом и самую нежною любовью к людям" [4, с.49].

Любовь к людям, к Украине и её природе, прекрасное знание украинского народного творчества излучает каждая страница "Вечеров..." Это - небольшая книга, но ещё современники Гоголя назвали её великой. Она прославила нашего замечательного земляка, а он прославил ею свою любимую Украину с её степями, безбрежными просторами, реками и соловьями. Природу, одухотворённую, возвышенную, умную - такую, какой её видел украинский народ, и отразил в своём фольклоре, предстала перед всем миром. Всему миру открыл Гоголь Украину...

Литература

1. Гоголь Н. Собрание сочинений в семи томах, - т.1.- М.,1984.
2. Костомаров М. Слов'янська міфологія. - К.,1994
3. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. - К.,1993.
4. Тарас Шевченко про художню творчість. К.,1961.

И.Н. Пионтковская

Функция метафоры в поэтической структуре "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Н.В. Гоголя

Изучение функции поэтических выразительных средств в содержании гоголевских "Вечеров" предполагает несколько взаимосвязанных целей. Первая (и главнейшая) заключается в попытке обозначить конкретные смысловые звенья, связывающие "Вечера" Гоголя в языковую структуру и формирующие, соответственно, общую семантическую картину цикла. Устойчивый фольклорно-мифологический подтекст "Вечеров" позволяет предположить, что поиск этих звеньев (скрепов) может быть связан с изучением мифологического

пласта гоголевской лексики. Вторая цель чаще всего обращена к семантике цветообозначений у раннего Гоголя. Природно-пейзажный и цветовой уровень гоголевского текста содержит глубинные, почти неосознаваемые мифологические реликты, структурная функция которых нацелена на формирование представлений о географии "Вечеров" как о цельном устойчиво-неизменном мифологическом пространстве в его "бытийности" и "детальности". Изучение структуры цветковых сравнений, эпитетов и метафор у Гоголя позволит, таким образом, установить возможную творческую корреляцию "Вечеров" с архаичными текстовыми структурами. Наконец, третья цель связана с проблемой статистического представления лингвистического цветового "словаря" "Вечеров", что позволяет более точно определить словарный семиотический функциональный уровень (первая попытка определения статистики гоголевских цветообозначений предпринята Андреем Белым в "Мастерстве Гоголя").

В качестве исходного тезиса мы определяем "Вечера" как структуру, организованную при помощи мифопоэтического приёма и, следовательно, усложнённую семиотической связью на стыке мифо-фольклорной и литературной систем. Как следствие, поэтические текстовые системы, входящие друг в друга, создают на различных уровнях (сюжетно-композиционном, образном, пейзажном, стилистическом) особый "стереоскопический" эффект совмещения семантически разнородных приёмов и творческих форм. Мифо-фольклорный подтекст оказывается "вербализованным" через конкретный приём и только через отдельную форму выражения: в своё время об этом достаточно много писали Андрей Белый, затем Ю.Манн, Ю.Лотман.

Если попытаться суммировать сущность гоголевского поэтического приёма, его можно свести к намеренно усиленной спрессованности деталей, к принципу смыслового перечисления-наизывания, при котором общее видится сквозь призму "затрудняющих" частных. На уровне поэтической фразеологии приём отвлечения наполняет текст максимальной знаковостью, охватывающей поэтический макромир "Вечеров" в его структурной заданности возвышенного/земного, сакрального/профанного, центрального/периферийного, Божественного/демонического, диканьского/столичного и т.д. Иными словами, семантическая умноженность деталей нацелена на формирование понятийного объёма текста, основанного на многочисленных точках пересечения различных поэтических "языков": мифологического, обрядово-ритуального, карнавального, ярмарочного, фольклорного, литературно-романтического. Структура "Вечеров" вырастает из этого поэтического "многоголосия" и может быть условно определена как билингвистическая структура: один ее язык есть "язык" мифа (он формирует представление о структуре "бытийного" пространства и времени), другой - язык поэтически-литературный (он озвучивает и воплощает представление в текстовую целостность, то есть организует собственно мифологический приём). Момент вкрапления мифологического представления в текст и создаёт мифологическую форму, которая по отношению к названным

языкам определяется (здесь мы сознательно используем семиотическую терминологию) как вторичная моделирующая система, формирующаяся благодаря законам главенствующих языковых систем.

Вопрос о гоголевском цикле как лингвистической структуре сводится, таким образом, к вопросу функционирования поэтического языка, призванного создать живописный объём, превратить поверхностно-плоскостную данность мифа в структурную трёхмерность, к восприятию которой подключены мощные изобразительно-живописные образные средства. А.Ф.Лосев, изучая принципы языковой выразительности, убедительно показал, какие семантические нити ведут от образной установки языка к аллегории, олицетворению, метафоре, символу, субъективно-объективной структуре мифа [1,с.408-452]. Систематизация А.Ф. Лосева интересна прежде всего определением "разных типов живописной образности в поэзии", "распределением её по разным степеням её интенсивности, ее насыщенности и ее самостоятельности" [1,с.409-410]. В порядке нарастающей интенсивности и прогрессирующей насыщенности выстраиваются системы, формирующие языковую логику поэтического мифа: а) образ-индикатор, б) аллегория, олицетворение и метафора, в) символ, г) миф как "бесконечная символика", как "чисто эстетическая образность". "То, что входит в аллегория, метафору и в символ в качестве феноменальной данной живописи, трактуется в мифе как существующая в буквальном смысле слова или как совершенно не зависящая от человеческого субъекта объективно данная субстанциональность. В этом разгадка того, что мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном" [1,с. 410].

Нарастающая интенсивность языковой образности, о которой пишет

А.Ф. Лосев, ярко свидетельствует о глубинной сущности языка, о его имманентном стремлении к мифологизации, к полной адекватности с действительностью, возможной только на уровне мифопоэтической функции.

Следующим тезисом предлагаемых заметок может служить мысль о том, что Гоголь-художник необыкновенно чутко чувствовал именно этот мифологический язык и мыслил мифопоэтическими формами, воплощенными повсеместно в структуре его художественных повествований.

Художественная цель многих гоголевских описаний заключается в попытке явить единство, нерасчленимость творимого мира, чудесная сущность которого ненавязчиво, но постоянно утверждается. И это даёт основания предполагать, что такие свойства этого мира противопоставляются какому-то иному "феномену", скрыто присутствующему в сознании автора. В сущности, этот феномен сводится к наличию универсальной мифологической понятийной дуальности *хаотического/ космического*, реализованной чаще всего на уровне повествовательной фабулы: женитьба Грицька на Параске и разыгранная история красной свитки в "Сорочинской ярмарке" воспроизводят момент рождения космоса из хаоса бытия, момент порубежья, моделирующий акт творения сакрального мира. На фабульно-сюжетном уровне "Сорочинской ярмарки" (а

структуру этой повести можно в какой-то мере соотнести со смысловой структурой цикла "Вечеров") проявляется попытка мифопоэтического структурирования текста. Фактически, через структуру конкретного сравнения, аллегории, метафоры (река-красавица, блистательно обнажившая серебряную грудь; вихрь сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам) можно прочесть семантику более общих архетипных структур, подсознательно вмещённых в поэтическое завершённое целое.

Именно поэтому интересно обратиться к поэтическому "микроуровню" гоголевских "Вечеров" и определить доминирующие формы мифопоэтического языка раннего Гоголя. С нашей точки зрения, наиболее примечательными примерами таких языковых форм могут служить структура сравнения, структура метафоры, семиотический уровень интенсивности цвета.

1. Структура сравнения

Сравнение у Гоголя вырастает на основе параллелизма конкретных образов-индикаторов и структурируется по следующим параметрам:

1.1. фольклорно-мифологические сращения, содержащие устойчивый концепт природного / человеческого: *кудри как зелень; река-красавица; лицо как печёное яблоко; слезы как дождь; очи как у вола; глаза как огонь (как звёздочки: как искры); волосы как крылья ворона; ведьма как волк;*

1.2. антропоцентрические сравнения, предметом которых является обозначение функций человека: *горшки как глиняные щеголи; снегирь словно щеголеватый польский шляхтич; речка, вздрагивавшая, как польский шляхтич в казацких лапах; скирды хлеба, словно казацкие головы; деревья как охмелевшие казацкие головы; шинок, повалившийся, словно баба с веселых крестин; вода вздрагивает, будто дитя в люльке; пруд как дряхлый старец;*

1.3. "технические" сравнения (термин Андрея Белого), возникающие на основе совмещения качества неодушевлённого и одушевлённого: *нос с подбородком словно щипцы, которыми щёлкают орехи; один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому; брови как шнурочки; румянец как алая лента; сердце его колотилось, как мельничная ступа; нос как мех в кузнице; старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике;*

1.4. гиперболические сравнения, основанные на сращении ряда признаков, сквозь которые просвечивает космологическая функция вещей и явлений: *посинел, как Чёрное море: красное море запорожцев; толки, как море в непогоду; пот валится, как дождевая вода с крыши; месяц заслушался посреди неба: он, как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги; губы Катерины бледно алеют утреннюю зарей;*

1.5. развёрнутые (концентрические) сравнения-отрывки, образующие целостные многоступенчатые образные живописные периоды: *"Чуден Днепр при тихой погоде", "Глазам наших путешественников начал уже открываться"*

Псёл", "Знаете ли вы украинскую ночь?" и т.п.

2. Структура метафоры

Метафора у раннего Гоголя появляется как следствие параллелизма или сравнения, проходящего стадию смысловой градации (качественного речевого переустройства): *зелень как кудри* (сравнение) = *зеленокудые* (метафора). Однако подобные метафорические сравнения чаще всего включены в более сложные структуры, разворачиваемые в повествовании по принципу "метафоры в метафоре":

2.1. упрощённая структура: *"Сыплется величественный гром украинского соловья, и щадится, что и месяц заслушался его посреди неба... Как очарованное, дремлет на возвышенности село"; "Возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом... Огромнейший огненный месяц величественно стал в это время вырезываться из земли. Ещё половина его была под землю, а уже весь мир исполнен какого-то торжественного света. Пруд тронулся искрами", "серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю", "Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости"; "Усталое солнце уходило от мира, спокойно проплыв свои полдень и утро; и угасающий день пленительно и ярко румянился. Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом", "Сквозь темно- и светло-зеленые листья небрежно раскиданных по лугу осоков, берёз и тополей засверкали огненные, одетые холодом искры, и река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев", "...задумчивый вечер мечтательно обнимал синее небо"*.

2.2. Усложнённая семантическая структура (например, метафорическая экспликация столь частого у Гоголя мотива зеркала); *"Девственные чащи черёмух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видении стройно возникают в её глубине"; "...полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшись над землю, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих", "Небо, зелёные и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы, - всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну"; "Небо, его чистое зеркало - река в зелёных, гордо поднятых рамах..."*;

2.3. Усложнение структуры по сути дела связано с неким переустройством взгляда, с ракурсом, преобразующим определённое мировоззренческое созерцание в термины мифологического языка, в "базисные" метафоры (термин Э. Кассирера, подразумевающий элементы, которые задаются в качестве уже известных величин, определяются и фиксируются в языке в качестве универсальной мифологии [2, 35-36]).

На наш взгляд, именно языковая структура метафоры создает в ткани повествования "Вечеров" гетерогенную связь между языком и мифом, приоткрывая тем самым ресурсы древнейшего словаря мифа, где "содержание отдельных восприятий превращается в языковые и мифологические силовые центры, средоточие "значимости"... "[2, 37].

Коротко говоря, через метафорическую конструкцию прочитывается "незамеченный" мифологический стереотип мышления, определение которого внутри структуры гоголевской метафоры ставит конкретный вопрос о её содержании.

3. Уровень цветовой интенсивности

Цветовой материал "Вечеров...", проанализированный нами предварительно на статистическом уровне, позволяет сказать, что у раннего Гоголя не существует цветовой "стандартизации" или однозначности. Его прием сводится чаще всего к сочетанию "цвет + оттенок" (языковой плюс-прием); красный + алый, червонный, красноватый, пунцовый, багряный, как огонь; белый + бледный, серебристый; синий + голубоватый; или к цветовой неопределенности (огненно-розовый свет. серебряно-розовый. цвет застуженного картофельного киселя), основанной, как видим, на сочетании разнородных (и трудно воспроизводимых средствами живописи) цветовых стихий. Поэтому логичнее определять тезаурус, исходя из степени весомости, которая приписывается у Гоголя употреблению того или иного цвета.

3.1. *Данные Андрея Белого.* Используя цветовой спектр Гоголя, Андрей Белый приводит статистические данные, касающиеся "Вечеров" и, частично, "Миргорода". Тезаурус реально осязаемых цветов располагается у него по мере интенсивности следующим образом: *красный* 26,6%; *золотой* - 11, 6; *черный* - 11; *синий* - 10, 7; *белый* — 9, 5; *зеленый* - 8, 6; *серебряный* - 7, 1; *голубой* - 4, 4; *розовый* - 3, 8; *желтый* -3, 5; *серый* - 2, 6; *лиловый* 1, 7; *коричневый* - 0, 9; *оранжевый* - 0, 3 [3, 136]. Кроме того, Андрей Белый отмечает традиционный для Гоголя прием оттенка, светотени или цветового уточнения (*красноватый, как бакан, бутылочный, сизоголуботемный* и т.п.), что увеличивает реестр цветов приблизительно до 763 позиций [3, 135].

3.2. По нашим наблюдениям, цветовая система "Вечеров", организующая в целом мифопоэтический язык - включена в систему оценочно-ценностных восприятий (*красная свитка: синий свет разлился по комнате; голубой неизмеримый океан; золотые снопы хлеба; синее пламя выхватилось из земли; земля вся в серебряном свете* и т.п.). Исходя из этого, попытаемся предложить статистику цвета "Вечеров", включающую только прямую номинацию и избегая оценок развёрнутых языковых живописных идиом типа *полдень блещет в тишине и зное: ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев; блеснула на небе зарница: середина её осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; лес, обнимая свою тень, бросал на него дикую мрачность.* Здесь, как и в большинстве случаев у Гоголя, очень трудно уловить доминирующий цвет: картина складывается скорее всего на основе

асоціативного ряду, завершенням якого являється, як ми установили, ускладнена метафора.

Номинативні кольорові позначення нарахувують в першому збірнику Гоголя приблизно 191 позицію: *червоний колір (огненний, як вогонь, червонобачий, алий, червонний)* використовується 38 раз (що становить 19,9 % від загальної кількості), *чорний (темний)* - 29 раз (15,2 %), *сріблястий* - 20 (10,5 %), *білий (блідний)* - 16 (8,4 %), *синій* - 16 (8,4 %), *золотий* - 15 (7,8 %), *зелений* - 13 (6,8%), *голубий* - 12 (6,3 %), *розовий* - 12 (6,3 %), *сірий* - 9 (4,7 %), *жовтий* - 6 (3,1 %), *сірий* - 3 (1,6 %), *мармурний* - 2 (1 %).

4. Предварительные выводы

Проблема інтенсивності метафорических і кольорових конструкцій в художественному тексті може бути розглянута з двох позицій: семантичної і структурно-семиотическої. В нашому випадку, встановлюючи знакові зв'язки творчості раннього Гоголя з міфопоетическим архетипним "язиком", дуже цікаво спостерігати в складі порівняння і метафори рештки міфологіческих мислительних ідіом, а на рівні кольорового тезауруса апелювати до міфологіческі маркірованому кольору (перше місце займає червоний, потім - чорний, білий, синій, золотий). Предварительно в якості постановки питання можна сказати, що художественна структура "Вечерів" на рівні імманентної лінгвістики представляє реалізацію багаточисленних міфологіческих значень, формуючих в своїй сукупності міфопоетический контекст і міфопоетическу форму оповіствованій.

Литература

1. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.
2. Кассирер Э. Сила метафоры, Теория метафоры. М., 1990.
3. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1996.

О.Пасічний (Звездін)

Образ чорта в українському фольклорі та повістях М.Гоголя: порівняльний аналіз

Тексти М.Гоголя органічно поєднуються з українським вертепним дійством, усною народною творчістю, середньовічним німецьким театром, на що переконливо вказують В.Перетц і Н.Петров [16,17]. У них діють карнавальні персонажі, механізм розгортання дії теж має спільні риси. У низці творів ("Сорочинський ярмарок", "Ніч перед Різдвом", "Втрачена грамота") відбувається перемога (можливо, умовна) над "нечистою силою". Ю.Луцький вважає користь, яку отримує людина у "Вечорах" від чорта, фіктивною, бо вона швидко щезає. [7, с.128]. У "Сорочинському ярмарку" історія з чортом і його червоною свиткою

нагадує забавлянку дітей на різдвяному святі, лише замість гарбуза з ліхтариком тут служить свиняча пика у вікні, сум'яття, викликане чортом, іде на користь циганам, які влаштовують "містерію" з викраданням Черевиком власної кобили. А повість "Ніч перед Різдвом" навіть календарне збігається з часом різдвяних свят та народного вертепу. Історія про те, як Вакула утихомирив чорта та здійснив на ньому подорож до Петербурга, дуже нагадує агіографічні сюжети про політ святого монаха на чорті до Єрусалима. Герой "Втраченої грамоти" перемагає відьом і чортів у грі в карти, і ця сцена має карнавальне забарвлення. Названі твори мають щасливу розв'язку. Фінал новел "Вечір проти Івана Купала" і "Страшна помста" є трагічним, у них інфернальна сила перемагає людину.

Аналіз тексту "Вечорів" і "Миргорода" засвідчує, що найбільшим ворогом життя і добробуту мирної людини є не чорт, а людина, що одержима злим духом, проклята Богом (батько Катерини) і забута людьми (Вій). Конкретна людина, якщо їй відкрита сфера демонічного, може стати найбільшим втіленням інфернального зла, яке має Глобальний планетарний масштаб ("лежачий под землею мертвець росте, гложеє в страшних муках свої кости й страшно трясєт всю землю" [4, с.237]).

Аналіз бісівства, розгляд образу чорта проводився в дослідженнях Д.Мережковського, К.Мочульського [9,13], сучасних вчених О.Гудошник, І.Московкіної, Є.Волощука, Д.Наливайка, Р.Джексона та інших [5,12,2,14,6]. Гоголівський чорт - це здебільшого комічний, гротесковий персонаж, який здатен збивати з дороги п'яних, піднімаючи хурделицю, лякати людей своїм виглядом, викрадати місяць та забавлятися з відьмами. Чорт нерідко має ознаки стихійного духа, він може спричинити заметіль, змістити у просторі місяць, перенести людину на велику відстань (випадок з Вакулою). Тут чорт зберігає значні рештки анімістичних уявлень наших предків, у яких він був духом повітряної та водної сфери, ані добрим, ані злим. На сучасному етапі цей образ зазнав профанації, певної вульгаризації, став виразно комічним, подібно до того зниження, якого зазнали грецькі божества у пізній античній період. Такого чорта ми маємо у народному вертепі та творах М. Гоголя. Однак "народний чорт" так і не став тим злим персонажем, яким є помічник диявола у християнстві, він ще й досі залишається духом стихій. "Чорти тепер у народній фантазії щось середнє між русалками, полісунами і домовиками. Дідьки більше од усього водяні духи. Давній народний переказ виводить їх з моря" [14,с.55]. Характерно, що у Гоголя зява Басаврюка в селі описана фразеологізмом "снова будто с неба упал" [4, с.95] - це імпліцитний спогад про падіння диявола з неба. Зникає Басаврюк "як у воду" - тут фігурально вказане місце, де часто перебуває нечиста сила [15]. Це сказано немов про розваги чорта у "Ночі перед Різдвом": "Чорт пищав у піні, свистить у градовій хмарі, як свистять і виють осінні й зимові вітри, а його охота танцювати під музику пригадує рух хмар на небі і показує, що він належить до категорії водяних духів, русалок і мавок... Треба пам'ятати, що в народних оповіданнях чорти виходять не такі лихі й страшні, як їх показує християнство. Видно, що народ ще не зовсім притулив до їх моральний елемент і дивиться на них як на стихійних духів. Чорти собі веселі, жартівливі, танцюристи, реготуни, люблять

дуріти" [14, с.57]. І в народному вертепі чорт одомашнений, олюднений, він діє за законами нашого світу. У народних етіологічних переказах, наведених Г.Булашевим [1], дияволу (чорту) приписується роль творення світу разом з Богом.

Зовнішній вигляд чорта у Гоголя має кілька варіацій, серед яких за походженням можна розрізнити народні і ті, що сформовані під впливом західної (німецької) літературної традиції. До народних можемо цілком зарахувати образ "чорта-свині" - тут мається на увазі чорт, який може повністю уподібнюватися до цієї тварини, так і певний зооморфний вигляд чорта, у якому поєднано разом риси людини та свині.

Тема чорта

Подібність зовнішності чорта у творах М. Гоголя до традиційно-народного полягає у кількох моментах. Чорти у Гоголя теж "бридкі і звіровидні" [10, с.142], вони часто перетворюються у свиней. Метаморфоза у чорного пса, цапа, плазуна для них не є основною, як про це пише митрополит Іларіон, а радше додатковою. Не зафіксовано також у Гоголя перетворення чорта у чорну кішку, змію, а також "мандрівника, немовля, коваля, мельника" [11, 2т.,625]. Різновид чорта, що ми його визначили як "класичного", як і належить, "ходить з цапиною борідкою".

За митрополитом Іларіоном, чорт, "коли приймає вид людини, то частіше, панка, панича, жидка, поляка або німця"[10, с.142] і загалом, багатого іноземця. У тексті М.Гоголя ("Сорочинський ярмарок") наявний і цей мотив: чорт ходить у "червоній свитці", яку згодом закладають лихвареві, торгують нею на ярмарку - отже, чорт вбраний у дорогу, панську свитку. При описі чорта автор акцентує на його іноземності, німецькості: "спереди совершенно немец" [4, с.154]. Те саме в Іларіона: коли чорт зодягається, то в одягу європейську, німецьку. У своїй праці Іларіон описує різні обличчя, які приймає чорт, однак робить це у рамках загального переліку, не маючи на меті виробити певну класифікацію цих образів, кожен з яких має окреме походження та мотивацію. На базі фольклорного матеріалу вчений не відокремив образу чорта-свині та "класичного чорта", що робимо ми при аналізі гоголівської нечистої сили. Митрополит Іларіон бачив у Гоголя "чорта-недотепу", що зазнав профанації при занепаді загальної міфологеми: "Спочатку чорт був духом всемогутнім, але з часом став страчати свою силу, і тепер часом виступає безсилим недогадою, і таке уявлення чорта бачимо не тільки в себе, але й у багатьох інших народів світу; власне такого чорта-недотепу малював у своїх творах М. В. Гоголь" [10, с.143].

Чорт-людина (класичний чорт). Цей тип чорта в літературі і театрі походить з німецького романтизму. У його описі М.Гоголь вказує на його подібність з "німцем" (іноземцем): "Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке" [4, с.154]. Він має п'ятачок, невеликі рижки, бороду цапа, гострий і довгий хвіст, копитця і руки. Він вбраний в одяг, у мундир (пізніше

сховав місяць у кишеню) чорного кольору, і тому він "був не біліший од сажотруса"[3, с.122] - "был не белее трубочиста" [4, с.154].

"Класичний чорт" з'являється на карнавалі, на маскарадному дійстві - там він приймає різні обличчя: "черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны. Только завидели деда - и турнули к нему ордою. Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла - все повытягивались и вот так и лезут целоваться " [4, с.144].

Проте естетика та "еталони краси" чорта суперечать людським і з точки зору Фоми Григоровича є огидними: "Досаднее всего то, что он, верно,, воображает себя красавцем, между тем как фигура - взглянуть совестно. Рожа, как говорит Фома Григорьевич, мерзость мерзостью, однако ж и он строит любовные куры!" [4, с.156].

За народним віруванням, "чорти живуть, як люди: родяться, женяться, їдять, п'ють, але не вмирають... "[10,с.144]. Гоголівському чортові ніщо людське не є чужим, він здатний до типово людської поведінки, раціональних міркувань. Чорт не є цілком негативним персонажем, радше нейтральним; як і людина, він коливається між добром і злом. М.Гоголь вдається до простонародних оцінок дій чорта, до елементу співчуття, співпереживання чортові, при цьому автор немов наближається до чорта, осягає його: "Может быть, на него нашла блажь сделать какое-нибудь доброе дело, ну и указали двери. Вот черту бедному так стало скучно, так сучно по пекле, что хоть до петли" [4,с.80, далі при посиланні на це видання у дужках зазначатиметься сторінка]. Внаслідок "душевних мук" чорт почав з горя пити, став гулякою, який сидить у шинку [С.81]. І як могло бути інакше у світі, де "все, что ни живет в нем, все силится перенимать и передразнивать один другого" [С. 156].

Чорт добре знає життя мешканців села: "он знал, что богатый козак Чуб приглашен дяком на кутью"[С.155], у "Ночі перед Різдвом" він впливає на перебіг подій у селі (викрадає місяць, аби Чуб у темряві не дійшов до дяка). Чорта приваблюють жінки, він двічі залицяється до Солохи, вимагає "удовлетворить его страсть"[С.169]. Контекст обох епізодів передбачає можливість статевого акту відьми і чорта.

Чорт може чхати від згадування людьми, чхати і кехкати - від запаху кипарисового хрестика, сміятися від радості. Уночі він може душити людину за шию, кусати за палець. У пеклі (лігві нечистої сили) чорти можуть влаштовувати забави на зразок людських, танцювати під музику з відьмами, вертячи хвостами, цілуватися з людьми. Крім того, "дьявольская сволочь не держит постов", вона любить зі смаком поїсти - "свинину, колбасы, крошенный с капустой лук и много всяких сластей" [С. 144], сало, шинку, хліб, у процесі їди використовуються великі, майже як селянські вила, виделки.

Пересувається чорт у різний спосіб, ходить пішки, їде конем, сам стає конем, летить. Митрополит Іларіон пише, що "звичайно чорт має крила і літає"[10, с.142], однак Гоголь при оповіді про політ Вакули верхи на чорті

опускає згадку про крила. Чорт має властивість зменшуватись і збільшуватись (у Петербурзі чорт вліз у кишеню Вакули).

Головне завдання чорта - шкодити людському роду. "Диявол любить бавитися з п'яними, збивати їх з дороги, накликає на них хурделицю" [10, с.143] (випадок з Чубом і Кумом). Чорт завдає спокус святим людям та посвяченим у божественне (Вакула). "Особливу увагу" він приділяє тим, хто перебуває у кризовому душевному стані: Вакула хотів покінчити з собою і став об'єктом уваги чорта, адже "хто впадає в розпуку, до нього зараз причепиться дідько".

У межовому стані знаходився Грицько ("Сорочинський ярмарок"), Петро ("Вечір проти Івана Купала"), тут з'ява чорта, як у випадку з Вакулою, зумовлена проблемою одруження, вибору жінки.

У віданні чорта знаходяться атмосферні явища - вітри, хуртовини. У "Ночі перед Різдвом" чорт "начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега"[С.164] і цим викликав заметіль. У даній ситуації чорт виступає як дух повітря й води, вітру і снігу, ця роль чорта несе відбиток давніх вірувань наших предків та свідчить про подвійну - язичницьку та християнську генезу цього образу.

Чорт-тварина. Чорт може мати голову ведмедя, барана, а також птаха, здатний наслідувати крики тварин (оповідання "Зачароване місце"). Деякі чорти мають собачі пики [С.144], здатні розмовляти [С.177], верещати, жалісно стогнати, кричати, "християнську душу" вони винюють "собачою мордою" [С.140]. Чорт також має величезну "мерзенну пику": "...мигает какая-то харя: у! у! нос - как мех в кузнице; ноздри - хоть по ведру воды влей в каждую! губы, ей-богу, как две колоды! Красные очи выкатились наверх, и еще и язык высунула и дразнит!" [С. 270].

Зовнішньо чорт може максимально уподібнитися до людини, але й тоді він має тваринні ознаки, за якими його пізнають люди. У чорта "есть, слава богу, и когти на лапах, и рожки на голове" [С. 81], але вони можуть бути замасковані одягом.

Чорт-свиня-людина. Цей тип характеризує поєднання внутрішньої природи чорта, фізичної оболонки свині та моторної діяльності людини. "Старухе, продававшей бублики, почудился сатана в образине свиньи, который беспрестанно наклонялся над возами, как будто искал чего" [С. 79], "черт с свиною личиною ходит по всей площади, хрюкает и подбирает куски своей свитки" [С. 82].

Чорт при всій своїй подібності до свині має вертикальне положення тіла, він ходить, нахиляється, підбирає речі з землі. Ці рухи вимагають анатомічних властивостей людини, людських кінцівок, теж чорт радше має людське тіло з зооморфічними рисами свині. Підтвердження цьому знаходимо у другому уривку, де сказано, що чорт має від свині лише пику ("личину").

Цей різновид чорта може мати довгі й тонкі ноги: "Жид обмер; однако ж свиньи, на ногах, длинных, как ходули, повлезали в окна и миглом оживили жида плетеными тройчатками, заставя его плясать повыше вот этого сволока" [С. 82].

Чорт рохкає як свиня або ж видає "какой-то неясный звук, восьма похожий на хрюканье свиньи"[С. 81], на скрипіння лавки та ін.

Жид "слышит шорох... глядь - во всех окнах выставались свиные рыла". ("Сорочипський ярмарок", с. 81). "Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: "А что вы тут делаете, добрые люди?" [С. 83]. У цих уривках маємо повну тотожність "обличчя" чорта і пики свині, крім того, тут наголошено на "страшності" свині та усвідомленому погляді, який має властивість транслювати думки та навіювати страх: "Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе" [С.83].

На підставі описаних М.Гоголем ситуацій можна говорити, що чорт може виступати в образі свині, і це засвідчено у народних віруваннях. У двох даних уривках однак лишається нез'ясованим, чи чорт перевтілюється у тварину в процесі метаморфози (так зване "оборотництво", "переверництво"), чи вселяється у її тіло. У "Вечорі проти Івана Купала" зафіксована можливість "вселення" чорта у засмаженого барана, тож втілення у свиню може бути аналогічним фактом. Загалом, "чорт-свиня" у тексті Гоголя - це істота без особистої історії, адже ніде не описане її життя і походження, вона з'являється лише на мить, у вікні. З огляду на цей вузький ситуативний контекст образ "чорта-свині" можна вважати одиничним проявом загального образу "чорт-свиня-людина", а можна повністю анулювати, вважаючи свиню, що з'явилася у вікні, не чортом, а звичайною твариною. Чому чорт у "Сорочинському ярмарку" являється людям в образі свині (людиноподібної свині), а у "Ночі перед Різдом" - в образі іноземця, у "Втраченій грамоті" - тварини? Найпростіше пояснення те, що в "Сорочинському ярмарку" метаморфоза чорта має маскувальну функцію: чорт-свиня ходить по ярмарку як звичайна свійська тварина, залежно від потреби іноді встаючи на задні лапи і нахилившись над возами. Але перш за все свиня є незмінним атрибутом торгу (ринку, ярмарку), самої торгівлі як процесу, і тому чорт-свиня органічно вписується у контекст сорочинського ярмарку. Цей образ має глобальне значення: чорт-свиня - це "Скотій бог", який з-поміж усіх пик тварин приймає обличчя свиняче - а значить, "свинське" - тупе, нахабне, байдуже, жорстоке. Чорт за своєю потенцією і походженням є істотою вищою за людину, це - "падший ангел", і раптом цей "ангел" приймає маску свині - і це є свідченням його найбільшої зневаги над людьми, глуму з її цінностей. Чорт-свиня у тексті "Сорочинського ярмарку" є нешкідливим балаганним персонажем, проте зовсім відмінного значення набуває у фіналі твору, де танцююча "старушка" уподібнюється до "безжизненного автомата", де відчуття закинутості людини у світі й абсурдності її існування сягає апогею. Чорт для людей "Сорочинського ярмарку" - не лише страховисько, це - істота, яка визначає успіх торгівлі, поєднання у шлюбі, життя і смерть ("Жид обмер; однако ж свиньи... повлезали в окна и мигом оживили жида" [С.82].

Життя "Сорочинського ярмарку" - це стадія життя до культури, існування архаїчне. Тож не дивно, що тут з'являється "Скотій бог", трансформований у

чорта-свиню, який у здрібненому світі зазнає профанації. Це істота, існування якої одні визнають, бо вона являлась їм, а інші заперечують, про неї розмовляють увечері великі групи людей. Вона може карати лихварів, винагороджувати закоханих, бідних, отже, її дії часом не позбавлені гуманізму. Свиня набуває деміургійних, сакральних рис, заміщає для перекупок і галушників навіть Бога, стає духом-покровителем Сорочинського ярмарку, втіленням найбільшої правди і найвищого абсурду обмеженого людського життя.

Якщо у "Сорочинському ярмарку" чорт стає в опозицію до людей, несучи їм сум'яття і майже тваринний, первісний страх, що переростає у загальну паніку, то чорт у "Ночі перед Різдвом" приймає правила людської гри і майже людську подобу. Він не сходить до рівня тварини, тимчасово мешкає на хуторі і своєю поведінкою дуже нагадує селян. Чому чорт у Сорочинцях і Диканьці приймає різний образ? Відповідь на це питання дає порівняння мешканців Диканьки та учасників Сорочинського ярмарку.

Персонажі "Сорочинського ярмарку" позбавлені релігійних та культурних цінностей, це випадкові люди, які беруть участь у торгах і мають на меті матеріальне збагачення. Це майже алкоголіки, які до "потери пульса" напиваються в "известной ярмарочной ресторации" - звідси й синдром галюциноза, викликаний жидівським магаричем і горілкою. На противагу їм персонажі "Ночі перед Різдвом" живуть в очікуванні Різдва, церковної відправи, для них багато значить Вакула, який займається іконописом, та "приехавший из архиерейской певческой родич дьяка...", бравший самого низкого баса"[С.155]. Старе село освячене проповідями отця Кондрата, малярством Вакули, церковним дзвоном, а отже, Божою присутністю. Життя мешканців хутора являє собою складну усталену парадигму зв'язків, що ґрунтується на принципах традиційної релігії, моралі, мистецтва. Чорт поважає жителів Диканьки, бо вони мають реальну силу християн, і тому він не здатний нав'язувати їм свою волю, навіювати колективний страх, а може лише контактувати з окремими особами, які відступили від загальної норми (кум, їдучи до дяка, був п'яний, а Вакула мав думку покінчити з собою). Тут чорт переймає від людей елемент добродійності, сумує і страждає як людина. Він вважає за потрібне елегантно одягатися і гарно виглядати, вважає себе красенем, "между тем как фигура - взглянуть совестно"[С.156]. "Чорт-свиня" і "класичний чорт" - основні "амплуа" лукавого у текстах М. Гоголя, причому якщо у першому випадку акцент робиться на архетиповому, давньоязичницькому значенні свині як тотемної тварини, на архаїчному, первісному житті, житті до культури, то у другому вектор переміщений у сферу людського соціуму, де чорт є радше інтелектуальною забавкою, об'єктом, якому відведена чітка роль у системі життя, уявлень і мистецтва. Чорт також може бути представлений в образі різних тварин, але ці образи допоміжні, вони створюють повноту карнавального буття у текстах М.Гоголя.

Місцеперебування чорта. Чорта можна зустріти у лісі ("Зникла грамота", "Зачароване місце"), "по безлюдних та нечистих місцях"[10, с.143], як і всяку нечисту силу, але якщо чаклуни і відьми перебувають переважно на маргінесі людського простору чи поза ним (батько Катерини, Пузатий Пацюк, відьма у

"Вечорі проти Івана Купала"), то чорт чи не найкраще відчувається серед людей (у хаті Солохи, у Петербурзі - "Ніч перед Різдовом", на ярмарку, у жидів - "Сорочинський ярмарок"). У хату чорт потрапляє через димар, проте піч як місце, де живе чорт, у М. Гоголя не зафіксовано. "Взагалі, де горілка, там і чорт", на Сорочинському ярмарку чорта-свиню бачать саме п'яні люди, ця "колективна галюцинація" з'являється у шинку ("под яткою у жидовки") — улюбленому місці нечистої сили.

Пекло як житло чорта. Пекло мислиться як місце, де постійно перебуває чорт. За певну провину чорта можуть вигнати із пекла, "як собаку", а потім знову прийняти. У передріздвяний піст, у час розгулу нечистої сили, чорт має волю "шататися по белому свету и выучивать грехам добрых людей" [С. 154]. А в перший день Різдва "с первыми колоколами к заутрене, побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу" [С. 154] (не до пекла, а барлога!). Тут наявний мотив схову чорта, його впадання у сплячку чи подібний пасивний стан. Маємо тут відгомін язичницького уявлення, яке зближає чорта з твариною (а саме ведмедем), це уподібнення підсилене фразою "підібгавши хвоста". М.Гоголь у сатиричному ключі описує деякі реалії Infernus'a (пекла): чорт "толкался с утра до утра в аду, где, как известно, не так холодно, как у нас зимою, и где, надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу" [С. 162].

У пеклі є своя ієрархія, найбільш авторитетним вважається кульгавий чорт: "Тут черт засмеялся от радости, вспомнивши, как будет дразнить в аде все хвостатое племя, как будет беситься хромою черт, считавшийся между ними первым на выдумки" [С. 178].

Засоби подолання чорта. Найбільш ефективним засобом проти чорта є хресне знамення. За його допомогою людина може уникнути контакту з ним та виключити саму можливість вторгнення у своє життя речей інфернальних. У "Сорочинському ярмарку" мимо стайні, де оселився чорт, "ни один добрый человек не пройдет теперь, не оградив наперед себя крестом святым" [С. 81].

Хресне знамення втихомирює чорта, паралізує його волю ("При сем слове он сотворил крест, и черт сделался так тих, как ягненок"[с.178]). "Святий хрест" для чорта є "страшним", щоб його уникнути, він ладний виконати будь-яке бажання людини.

Диявольське місце (місце контакту з нечистою силою) для людської діяльності є безперспективним: на ньому гальмується ефективність дій людини (не продається товар), зникає користь з його використання (на баштані нічого не родить - "Зачароване місце"). Місце, де колись з'явилася нечиста сила, на тривалий термін вилучається з обігу: десять років на ньому не відбувається ярмарок ("Сорочинський ярмарок"), багато років на ньому смітник ("Зачароване місце") або безлюдний простір ("Вечір проти Івана Купала").

Є також інші, народні методи подолання чорта, що мають сатиричне забарвлення: кум радить плюнути йому на голову, піднести "єму дулю под самый нос" [С. 80]. Не любить чорт тютюну, від міцного тютюну починає чхати [С. 269].

Витівки, що вчиняють чорти, теж можуть бути припинені хресним знаменням (шулерство чортів і відьом у грі в карти, магичні властивості червоної свитки).

Засоби захисту від чорта за допомогою хреста, плювка, дулі чи тютюну є, по суті, механічними, але за допомогою цих знаків людина маніфестує свою зневагу до чорта і відсутність страху перед ним. Якщо хресне знамення є складним ритуальним символом і несе на собі релігійне навантаження, то плювок чи дуля є речами простішими навіть у виконанні, їх використання з магичною метою сягає ще дорелігійної міфічної свідомості.

Один з провідних мотивів "Ночі перед Різдвом" - подолання інфернального силою сакрального мистецтва. Велику загрозу чорт відчуває від Вакули, який на картині зобразив, як святий Петро у день страшного суду виганяє злого духа із пекла. А пізніше "намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо" [С. 197], у такий спосіб осоромлюючи чорта. Юрій Манн наголошує, що Вакула зобразив чорта комічно, і таким чином оволодів злом, подолав його [8, с.23]. Однак перемога над злою силою походить не лише від комічності картини, вона досягається перш за все коштом священності малюнків Вакули, їх належності до церковного культу. Бог вимагає від Вакули "богобоязненості" ("Кузнец был богобоязливый человек", [С.155), чистоти думок, посництва, участі у церковному хорі. Ми не погоджуємося з тим, що Вакула подолав чорта лише хитрістю, сміливістю, дотепністю - він, "найпобожніший на все село чоловік" [3, с.152] ("самый набожнейший из всего села человек", (с.178) звичайно, виявляв ці риси, але перемогу над інфернальним отримав своєю вірою в Ісуса Христа, вродженим Божим талантом та генетичною належністю до сфери містичного (його матір - відьма - та, хто відає, знає). Чорт для Вакули - це ворог Христової віри, особистий опонент, однак це не заважає встановленню персональної домовленості між ними та використанню чорта, цієї демонічної істоти, як "транспортного засобу" при подорожі до Петербурга. До речі, політ Божої людини верхи на чорті не є виплодом фантазії М. Гоголя, у своєму творі він спирався на відому агіографічну традицію: "...людина, особливо знаюча стала з ними (чортами) поводитися за панібрата, бо стало відомим багато способів, як укокошкати злу силу; порівняємо диявола, наприклад, у творах Гоголя. І вже часто святі люди не тільки не бояться диявольських каверз та спокус, але навпаки, — ловлять бісів у горнятку кави, перехрестивши його своєчасно, і їздять верхи на них то до Єрусалиму, то до Риму, як це бачимо в Патерику Печерському"[10, с.143]. В.Розов описує випадок, коли чорт "із страху перед хресним знаменням повинен був виконати бажання святого і відвести його на своїй спині протягом одної ночі в Єрусалим і назад у Новгород"[18, с. Г 18]

Отже, за народними уявленнями, хресне знамення є важливим методом подолання біса, однак ним може скористуватися лише людина "знаюча", "свята". Саме з цієї причини Вакула зміг подолати і використати чорта, а Хома Брут, що не був ані носієм сакрального мистецтва, ані праведником, не впорався з Вієм.

Література

1. Булашев Г. Український народ у своїх переказах, релігійних поглядах та віруваннях.-Київ: Довіра, 1992.
2. Волощук Е. Поэтика хаоса в малой прозе Н.В. Гоголя // Микола Гоголь і світова література: Матеріали конференції.- Київ - Ніжин, 1994.- С. 58-66.
3. Гоголь М.В. Вечори на хуторі біля Диканьки /Переклад з російської.- Київ: Дніпро, 1965.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т- Т.1.- Москва, 1984.
5. Гудошник О.В. Опыт типологического анализа бесовства в русской литературе 19-20 веков (Н.В.Гоголь "Вий" и Марина Цветаева "Молодец" // Література та культура Полісся-Вип. 7-Ніжин, 1996-С. 69-71.
6. Джексон Р. "Портрет" Гоголя: триединство безумия, натурализма и сверхестественного // Гоголь: Материалы и исследования.- Москва, 1995.- С. 62- 68.
7. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. - Київ: Час, 1998.
8. Манн Ю. Поэтика Гоголя /2-е изд., доп. - Москва: Худ. лит., 1988.
9. Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Исследование // Мережковский Д.С. В тихом омуте.— Москва: Сов. писатель, 1991- С. 220-318.
10. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу,— Київ: АТ "Обереги", 1991.
11. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. /Гл. ред. С.А. Токарев.- Москва: Сов. энциклопедия, 1991.
12. Московкина И.И. Смех против черта в прозе Н.В.Гоголя и Л.Андреева // Література та культура Полісся.- Вип. 12: Творча спадщина М. Гоголя (До 190-ліття від дня народження). - Ніжин: НДПУ - Харків, 1990. - С. 118-195.
13. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. - Москва, 1995.
14. Наливайко Д. Первинні образи в творчості Гоголя // Гоголезнавчі студії,- Вип.1.- Ніжин,1996.
15. Н.Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології.- Київ: Обереги, 1992.
16. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте.— Запорожье: СП "Верже", 1996.
17. Перетц В.И. Исследование и материалы по истории старинной украинской литературы 16-18 веков. - Москва - Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1962.
18. Петров Н.И. Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Гоголя // Сборник памяти Н.В.Гоголя .- Киев, 1962.- Отд. 2.-С.68-69.
19. Розов В. Традиционные типы малорусского театра 17-18 вв. и юношеские повести Н.В. Гоголя // Памяти Н.В.Гоголя: Сборник речей и статей.- Киев, 1911.- С. 118-146.

Сенько І.М.

Історичні алюзії у "Майській ночі" Миколи Гоголя

Картини побуту і природи України, лірика, гумор і містика створюють високохудожнє мереживо повісті "Майська ніч, або Утоплена"(1). Та якщо пильно придивитися до хронотопів твору, то знайдемо у ньому багато історичних алюзій, які досить прозоро натякають на втрату Україною у XVIII столітті своєї незалежності і дають підставу при жанровій атрибуції "Майської ночі" побачити в ній не тільки побутову повість, але й історичну алегорію".

У творі бачимо чотири часові віхи:

1) часи оповідача, який знайомий із "Полтавою" Пушкіна, що була опублікована у 1829 році (оповідач ліричним відступом "Чи знаєте ви українську ніч? О, ви не знаєте української ночі!" натякає на слова "Тиха украинская ночь" із згаданої поеми) і для якого поїздка Катерини II у Крим (1787) відбулася "давно ще, дуже давно";

2) час основних подій повісті (у розмові голови і винокура названо покійними царицю, Безбородька);

3) час, коли козак Макогонейко-старший "заслужив царської ласки" ("Тисяча... отих клятих років, хоч убий не вимовлю... ну, ще й якогось-то року, комісарові тодішньому Ледачому наказано було вибрати з-між козаків спритнішого за всіх. О! - це "о" голова вимовив, піднявши палець догори. - Спритнішого за всіх! Цариці за провожатого");

4) час, коли втопилася панночка, перетворившись у русалку (свою розповідь про це Левко починає словами: "давно, моє серденько, жив у цьому домі сотник").

Легко виділити опозицію: у тому селі, де за старшого був сотник, першою особою став голова, який вислужився перед царицею і отримав цю посаду від царя. Голова вихваляється: "Хай знають, що воно - власть! Від кого ж голова й наставлений, як не від царя?" Та оповідач не забув наголосити, що "влада його обмежена кількома голосами".

Отже, основні події повісті відбуваються після руйнацій козацького устрою в Україні - після 1783 року. Тому згадкою голови про Безбородька як покійника натякається не стільки на козацького генерального суддю Андрія Безбородька (помер у 1780 р.), скільки на канцлера Олександра Безбородька (помер у 1799 р.). Остання дата суттєво уточнює хронологію подій твору - початок XIX століття.

Головою, як засвідчує Рігельман, на Україні після 1782 року називали вибраного купцями і міщанами керівника думи губернського міста(2). У селі порядкував староста (інша назва - вййт). Голова із "Майської ночі" - птах вищого польоту: і був провідником цариці, і царем призначений. Син Левко так охарактеризував його владу: "Він верховодить у нас, наче гетьман який". Етимологія слова "гетьман" вельми прозора: воно є похідним від верхньонімецьких слів *heupt* - голова і *man* - людина, тобто командир, командувач(3).

Гоголь давав читачам інформацію для узагальнень, наголошуючи, що голова був сліпим на одне око: "Чи була в одноокій довбні твоїй хоч крихта мозку, коли штовхнув ти мене в темну комору" (обурюється своячениця голови); "Бодай його, одноокого чорта, возом переїхало" (проклинає голову Каленик). Хто знав історію Катерини II, не міг не знати того, що її фаворит Григорій Потьомкін, який запросив царицю приїхати в Крим, був однооким(4), у 1788 році організував Військо вірних козаків (затим - Чорноморське козацьке військо), і козаки називали його гетьманом. Гоголь до своєї "Книги усякої всячини" переписав "Віршу, говореную гетьману Потьомкіну запорожцями" Та Потьомкін не міг би говорити про Катерину II як про покійницю, бо помер раніше неї: він - у 1791, а вона - у 1796 році.

Та й вустами Каленика Гоголь звинувачує голову у таких злочинах, які переносять нас із часів Потьомкіна у часи правління Бірона: "він обливає людей на морозі холодною водою". Цей мотив злодіянь Бірона настільки знаний, що Іван Лажечников поклав його в основу одного із трагічних епізодів роману "Крижаний дім" (1835).

Винен голова і в тому, що "мало не з власної волі висилав, кого йому схочеться, справляти та рівняти шляхи чи копати рови". У "Історії Русів" розповідається про ремствування козаків, яких сучасник Бірона гетьман Данило Апостол відправив "лопатниками" на будівництво фортифікаційної лінії від Дніпра до Дінця, бо "робота тая забрала знову великі тисячі народу, що передчасно вигинув од тягот"(5). Відомо, що Данило Апостол був мазепинцем, а потім перейшов на бік Петра I і у битві під Полтавою втратив ліве око. Пилип Орлик у своєму щоденнику залишив такий запис: "Миргородський сліпий біс, дійсний ошуканець, волоський хлоп і тому нечесної совісти ставши гетьманом, прислав до Січі, намовляючи військо до підданства Москві"(6).

Та не одноокість ріднить Данила Апостола і Григорія Потьомкіна - їх ріднить вірнопідданство Росії. Це простежується у словах і діях голови Явтуха Макогоненка. Побачивши на підробленій русалкою записці підпис комісара відставного поручика Кузьми Деркача-Дришпановського, голова відразу виконує письмовий наказ - проти своєї волі дає згоду на одруження сина Левка і козачки Ганни Петриченкової.

Такий послух започаткував Іван Скоропадський. У "Історії Малої Росії" Д.Бантиша-Каменського Гоголь міг прочитати, як цей гетьман просив дозволу у Петра I на одруження своєї доньки і отримав розпорядження, щоб "в ознаменованіе верности и по примеру предшественников оговорил и выдал дочь за одного из чиновников великороссийских"(7). Так зятем Скоропадського став Петро Толстой, якого тесть призначив полковником Ніжинського полку. Бантиш-Каменський резюмував: "Перший приклад росіянина, якому піднесено чин український".

Від того часу народна традиція в Україні Петра I і його послідовників називає сватами. У пісні про Скоропадського, яку опублікував Михайло Максимович у збірці "Малороссийские песни" (1827) і запис якої знайдено у одному із зошитів Миколи Гоголя, на докори козаків гетьман відповідає:

Ой, ідіть же ви, панове, до Петра до свата,
Ой, там буде вам, панове, велика заплата:

По заступу у рученьки та ще і лопата.

І, мабуть, є у тому прихований смисл, що голова і винокур із "Майської ночі" - свати. Та й зовнішність винокюра - під Петра І: "Під носом стирчали у нього коротенькі і гострі вуси". Для оповідача ті вуси - "наче то миша, яку винокур упіймав та й держав у роті в себе, підкопуючись під монополію комірного kota". У цьому порівнянні є також підтекст: воно натякає на лубочну картину "Як миші kota ховали" - сатиричну алегорію про марність мишачих радостей у зв'язку зі смертю Петра І, бо закладені ним основи політики щодо України його послідовники і послідовниці будуть розширювати, зміцнювати, аж поки не зроблять її провінцією Росії.

Традиція називати росіян сватами сформувалася на Україні після того, як сюди дійшли чутки про таємний шлюб Олексія Розумовського з імператрицею Єлизаветою, донькою Петра І. Розповідаючи про те, як син козака Розума Олексій став графом, Бантиш-Каменський зауважив: "Кажуть, що Єлизавета, нібито, таємним способом узяла з ним шлюб"(8). І брат Олексія, - Кирило - поріднився із Романовими, одружившись з Катериною Нарішкіною. У своїх записках Катерина II стверджує, що Єлизавета Петрівна оженила його на Нарішкіній "проти воді його"(9). Такий шлюб сприймався у суспільстві як династійний, оскільки через кілька років по тому Кирило Розумовський був проголошений гетьманом Малоросії.

Те, що закладалося при гетьманах Скоропадському і Апостолові, завершилося при Кирилові Розумовському: в часи його гетьманування було скасовано українсько-російський митний кордон, узято під контроль фінансові справи Гетьманщини, призначено в Україну особного резидента з російських генералів, а у 1764 році цариця примусила Розумовського зректися влади, та він отримав у спадкову власність колишню столицю Гетьманщини Батурин, де й провів останні роки свого життя (помер у 1803 р.). Цей экс-гетьман міг хвалитися своїми послугами цариці, як це робить голова у "Майській ночі". У алегоричній поемі Семена Дівовича "Розмова Великої Росії з Малоросією" (1762) Малоросія, перераховуючи факти про своє вірнопідданство, нагадує Росії про послуги синів українського козака Розума:

Знаєш ли Разумовских, родившихся во мне, -
Как Елисавете один из тех услужил,
Как и Екатерине другой верность открыл?..

У морально-побутовій характеристиці голови (він вдівець, та коло нього живе своячениця, яка заправляє всією господею; "на селі подекують, буцімто вона зовсім йому не родичка") віддзеркалюється поведінка одного із синів Кирила Розумовського - Олексія: 20-річним почав службу при царському дворі, став сенатором, одружившись із донькою графа Шереметева, з нею не жив, бо мав коханку Соболеву, яка, народивши йому 5 синів і 4 доньки, порядкувала у його маєтках - спочатку у селі Перові під Москвою, а потім у Почепі на Україні.

Будучи у немилості при Павлі I, Олексій Розумовський міг ностальгічно згадувати часи покійниці Катерини II.

І хоч вчинки одноокого фаворита цариці Григорія Потьомкіна також підштовхують до відповідних узагальнень (серед його коханок історики називають його своячениць Варвару, Олександру, Парасковію(10)), образ Левка із "Майської ночі" (підбурює парубків проти голови словами: "Хіба ми не такого роду, як і він?") можна зрозуміти тільки у контексті сімейного життя Олексія Розумовського. Тільки на початку XIX століття граф для своїх позашлюбних дітей виклопотав дворянські звання і титули - так започаткувалася історія роду Перовських (за назвою села Перово, де їх батько мав маєток).

Гоголь знав біографію одного із представників роду Перовських - Олексія, який під псевдонімом Антона Погорельського видав збірку повістей "Двійник, або Мої вечори у Малоросії" (1828). Можливо, і прізвище Левка-Макогоненко - витворене як натяк на Олексія Петровського, автора популярної повісті "Лафертівська маківниця" (1825).

Створюючи образ Левка, Гоголь у його одязі виокремив усього одну річ - шапку ("на козакові - решетилівська шапка"). Шапка символізує статечність ("Без шапки, як злодій"), знатність ("По Савці свитка, по пану шапка"), владу (шапка Мономаха)... Епітетом "решетилівська" Гоголь не стільки вказує на матеріал, із якого пошито шапку (знаменита смушка, яку виготовляли у Решетилівці), скільки натякає на Решетилівські статті - договірний акт Івана Скоропадського і Петра I, за яким козацьке військо підпорядковувалось російському командуванню, в ряді українських міст влаштовувалися російські залоги, встановлювався контроль за збиранням податків.

Наступ на вольності України почався з Решетилівських статей, а завершився указами Катерини II про руйнування Січі, ліквідацію полкового устрою і роздарування козацьких земель своїм фаворитам і колоністам. Про останнє - натяк у розмові голови і винокура про німецьких колоністів. Левко не чує соціальних ремствувань п'яного Каленика - для нього на першому місці кохання до Ганни, свою шапку готовий кинути їй до ніг ("А якби й повіяло холодом, я пригорну тебе до серця, зігрію поцілунками, надіну шапку свою на білі твої ніженьки").

Левко живе у ті часи, коли не тільки збиранням недоїмків і лагодженням мостів "на верстовому шляху", але й сімейні питання вирішуються ставлеником царського уряду - відставним поручиком Кузьмою Деркачем-Дришпановським. У "Літописній оповіді про Малу Росію" Рігельмана, якою користувався Гоголь, вивчаючи історію України, винесено у назви розділів інформацію про "приїзд в Малоросію генерал-губернатора, графа Рум'янцева", про "прилучення до родового прізвища графу Рум'янцеву Задунайський". Після Рум'янцева-Задунайського генерал-губернаторами Малоросії були Кречетников, Куракін(1802-1807)... Чи не останніх двох мав на увазі Гоголь, створюючи прізвище комісара? Його ім'я асоціюється із погрозою "показати кузькіну матір" , є символом поганої людини ("Кузьму, казав чорт, возьму"), військовий чин і здвоєне прізвище - характерна риса і наступних генерал-губернаторів Малоросії,

зокрема Рєпніна-Волконського, що був одружений з позашлюбною донькою Олексія Розумовського - Варварою Перовською.

Гоголь не пояснює, чому голова не дає згоди на одруження сина Левка з Ганною. Можливо, що цей шлюб може негативно вплинути на кар'єру голови. Про дівчину знаємо дуже мало: прізвище її Петриченкова, вона "на порі сімнадцятої весни", "два місяці тільки в стороні рідній", мати пильно наглядає за нею, а про батька - ні слова. Де він, звідки вона повернулася - із Петербурга, як Анюта у романі "Монастирка" Погорельського, із місць заслання чи ще звідкись? Але той факт, що дівчина, попрощавшись із Левком, не лягла спати, а вийшла із хати на побачення з старим головою, характеризує її не вельми цнотливою.

І Левко домігся дозволу на одруження із Ганною не по-козацьки - за допомогою підробленого документу, що отримав від панночки-русалки. Цей епізод може сприйматися як аналогія до багаточисленних фактів підробки документів, щоб отримати дворянство, як і у випадку із родиною Перовських (11).

У цьому контексті можна розтлумачити смисл бідкання Левка: "Ех, коли б я та вмів читати!" Олексію Перовському відкрився шлях для поступлення у Московський університет тільки після того, як батько виклопотав для позашлюбних дітей дворянський статус. У часи Гоголя знали, що Олексій Розумовський, коли був міністром народної освіти (1810-1816 рр.), видав розпорядження про заборону приймати у гімназії та педагогічні інститути дітей "неблагородного походження" що його позашлюбний син Олексій Погорельський, закінчивши Московський університет, добре зарекомендував себе на державній службі: був попечителем Харківського навчального округу, Ніжинської гімназії вищих наук, де навчався тоді Гоголь.

Гоголь міг знати, що Погорельський писав епіграми, одна із яких починалася словами:

Неелов
беспутный!

С ума ты слетел...

Пісня Левка, у якій він висміює голову, отворена із використанням дратівливого слова "дурень" - своєрідної антитези до прізвища Розумовського. Згідно усної традиції прізвище цього знатного роду виникло із улюбленої фрази батька майбутнього гетьмана: "Ну й голова, ну й розум!" Але історія засвідчує, що Кирило Розумовський поступив нерозумно, попрохавши у цариці "собі життєве і успадковане гетьманство", чим викликав "гнів монарший", що привело до ліквідації гетьманства на Україні.

У пісні перелічено "дурості" голови: старий, а залицяється до дівчат. Але ж таку хворобу мав і 60-річний Мазепа, листи котрого до 16-річної похресниці міг прочитати Гоголь у додатку до книги "Історія Малої Росії" Бантиша-Каменського - як пояснення про причину ворожнечі Мазепи і Кочубея, що привела останнього на плаху, а українське суспільство розколола на мазепинців і прибічників Петра I, і те протистояння завершилося ліквідацією гетьманства на Україні, усього козацького ладу. Голова виступає не гіршим залицяльником, ніж Мазепа, бо

дівчина, вислухавши його, каже: "Як же тобі не соромно?.. Ти неправду кажеш; ти обманюєш мене; ти мене не любиш..."

При цьому Гоголь не забув наголосити, що голова цурається козацьких традицій: "А жупан лежить у нього в скрині під замком", Комічно звучить і пояснення десятицького, чому не спіймав бешкетників: "Хотів був приструнчити їх гарненько, та поки надів шаровари й жилет, усі розбіглися хто куди". Неприродне поєднання жилета і шароварів засвідчує втрату козацьких традицій.

Ще більше про трагізм епохи сказано історією панночки із народного переказу, який майстерно вустами Левка введено у художню тканину твору і зроблено автором структурною одиницею сюжету як містичний пролог до основних подій повісті. Козацький сотник, оженившись вдруге і виконуючи злу волю дружини-відьми, звелів рідній доньці працювати, "як простій мужичці", а потім вигнав її із рідної хати. Дівчина спочатку захищалася ("На стіні висіла батькова шабля. Схопила вона її та брязь по помосту - лапа з залізними пазурами відскочила, і кішка з виском зникла в темному кутку"), та коли побачила, що й батько-сотник помагає відьмі, кинулася у відчаї в ставок.

Якщо враховувати логіку відбору історичного матеріалу Гоголем, то і в цьому сюжеті треба аукати зв'язок із життєписом синів козака Розума. Доля панночки дуже співзвучна із долею князівни Тараканової, яка видавала себе за доньку Олексія Розумовського і імператриці Єлизавети. Катерина II повеліла графу Орлову-Чесменському схопити "бродяжку", і той, прикинувшись спільником "князівни", привіз її із Венеції у Ліворно, де у травні 1775 року її заарештували і кинули у Петро-Савловську фортецю. За одним із переказів, там вона і загинула, коли її камеру під час наводнення у 1777 році залило водою.

Скупа інформація про сотника із "Майської ночі", образ якого мав би натякати на Олексія Розумовського, співзвучна із історичними фактами: він, овдовівши (Єлизавета Петрівна померла у 1762 р./) жениться на відьмі /"Записки імператриці Катерини II" засвідчують, що з обома Розумовськими вона була в дуже близьких стосунках), яка переслідує пасербицю. Душа покійної панночки не може успокоїтися, доки живі (Левко) у покійній мачусі не побачать чорну злочинну душу.

Про таке Гоголь міг розповісти лише за допомогою езопівської мови. За допомогою історичних алюзій повість про закоханих Левка і Ганну перетворено у сумний натяк про долю українського козацтва у XVIII столітті. Якщо у часи сотника ознакою козацького побуту була зброя (від відьми, що перекинулася кішкою, панночка захищається шаблею), то головним атрибутом козака Левка є бандура, під звуки якої він співає про кохання або висміює своїх кривдників.

Олександр Безбородько, чие ім'я найвірогідніше згадується у "Майській ночі", писав: "Чи знаєте ви, через що дух героїства в Україні пропав? Через те, що від деякого часу місце козацтва зайняло школярство, що замість давніх героїчних постатей появилися кар'єристи, які шукають тільки посад та відзначень"¹². Якщо проаналізувати колізії повісті Гоголя, то центральним персонажем виявиться голова Явтух Макогоненко - як символ влади на Україні в перші роки царювання Олександра I. Ця влада характеризується свавіллям, спів-

працює з колонізаторами (винокур), не має опозиції (п'яний Каленик і бандурист Левко безсилі щось змінити), але послужна комісарові, який виконує волю царя.

Література

1. Тут і далі користуємося текстом "Майської ночі" у перекладі М.Рильського за виданням: Гоголь М.В. Вечори на хуторі біля Диканьки. Повісті, видані Пасічником Рудим Паньком. - К.: Дніпро, 1975. - С.101-147.
2. Рігельман О.І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі. - К.: Либідь, 1994. - С.696-697.
3. Див.: Етимологічний словник української мови: У 7 т. - Т.І.-К.: Наукова думка, 1982. - С.502.
4. Валишевский К. Вокруг трона. - М., 1909, - С.40.
5. Історія Русів. Український переклад Івана Драча. - К.: Рад. письменник, 1991. - С.294.
6. Цит.: Коструба Т. Гетьман Данило Апостол // Літопис Червоної Калини. - 1993. - № 10-12. - С.49.
7. Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства, - К.: Час, 1993. -С.421.
8. Там саме. - С.450.
9. Записки императрицы Екатерины II. - М.,: Наука, 1990. - С.81.
10. Валишевский К. Вокруг трона. - С.69-74.
11. Див.:Турьян М. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Погорельский Антоний. Избранное. - М.: Сов. Россия, 1985. - С.3-22.
12. Цит.: Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. - Т.2. - К.: Либідь. 1992. - С.287.

Л.Ю.Дикарева

Лингвосемиотические способы объективации идеи превращения в художественной прозе Н.В.Гоголя

Мифопоэтическая картина мира писателя представляет значительный интерес для исследования проблем художественной речи и художественного типа мировосприятия. Понятие "мифопоэтической картины мира" автора соотносится с изучаемым в современной лингвистике понятием "картины мира". Картина мира двойственна по своей природе, так как в ней одновременно существуют объективное начало, предопределенное реальной действительностью, и субъективное, - определяющее личностное отношение к действительности, способности человека привносить в реальный мир свое видение и понимание происходящего. Именно субъективное начало в картине мира представляет широкий простор для исследования.

Мифопоэтическая картина мира включает различные типы мифопоэтических значений, которые образуют подсистемы типа: "символы" (основная), "предвестники", "психологические ассоциативы", "метаморфозы" и подобные. Особый интерес для исследования представляют метаморфозы, которые являются одним из способов воплощения возможной художественной ментальности человека, а также формой "ассоциативно-интенционального" мышления.

Исследование метаморфозы как типа мифопоэтического значения предпринято в таких направлениях: культурно-семиотическом (А.Н.Афанасьев, А.А.Потебня, Н.Ф.Сумцов), философско-культурологическом (Г.-В.-Ф.Гегель, А.Ф.Лосев), лингвистическом (А.А.Потебня, В.В.Виноградов, Р.О.Якобсон). Материалом для анализа метаморфозы послужила художественная проза Н.В.Гоголя.

Исследователями творчества Н.В.Гоголя давно была замечена склонность художественной манеры писателя к текучей неустойчивости, превращаемости форм и явлений действительности. "Высшая форма движения у Гоголя, - пишет Райку Лучиан, - это превращение, метаморфоза, стремительный переход в другое состояние" [1, 403]. Эту особенность гоголевской поэтики традиционно объясняют ее романтическими истоками, хотя сама идея превращения не является художественным открытием романтиков, она, по словам М.М.Бахтина, принадлежит к "сокровищнице мирового доклассового фольклора" [2, 262].

Представление о метаморфозе (гр. *metamorphosis* - превращение, видоизменение чего-либо) возникло в глубокой древности, когда миф был тоталитарным или доминирующим способом мышления. Согласно верованиям древних греков, боги могут превращать людей в животных, растения, камни, созвездия. Самым значительным произведением античности, которое показывает сущность идеи превращения, является "Метаморфозы" Овидия, который при помощи мифа пытался осмыслить сложный и постоянно меняющийся мир человека и окружающей его действительности. Пантеистическая религия восточных славян представляет широкий простор для народной поэзии. "Пантеїзм, - пишет И.Нечуй-Левицкий, - був причиною метаморфоз, поетичного обертання людей в дерева, квітки, зорі, в птиць, у звірів, які ми знаходимо в українській народній поезії. Деякі метаморфози дуже схожі на грецькі та римські і тим затверджують науку, що давня українська релігія була пантеїстична, коли чоловік, як мікрокосм, розпускається в частині натури, з котрої його виводила давня міфологія" [3, 67].

Магическая перемена облика персонажа, временные превращения с последующим возвращением к первоначальному состоянию - один из наиболее характерных видов метаморфоз мифологических персонажей. Страх перед явлениями окружающей среды заставляет древнего человека признавать за отдельными людьми вещее знание тайн природы. Такие люди умели предсказывать будущее, насыпать и снимать порчу с людей и скота, вызывать грозу, дождь, град, бурю и засуху. Нечистой силе и людям, вступающим с ней в стовор, приписывались самые разнообразные способы превращений. Так, по

народному поверью, сатана может принимать вид тех предметов, о которых мечтают люди. Способность ведьм к превращению безгранична. Они умеют летать по воздуху, превращаться во все, что крутится, вращается: копну сена, клубок ниток, колесо, быстро несущийся вихрь. Такое вращение является воспроизведением символики нуля, хаоса. Х.Э.Керлот в работе "Словарь символов" пишет: "...вращение... порождает магическую силу, в частности, силу оборонительного порядка, так как оно создает неприкосновенную территорию - круг" [4, 608].

Способностью к оборотничеству в восточнославянской мифопоэтике могут обладать некоторые мифические существа низшего разряда: вовкулаки, упыри, русалки. Люди-оборотни ведут двойной образ жизни: то живут как люди, то как звери. Например, в "Слове о полку Игоревем" упоминается, что князь Всеслав мог легко превратиться в волка; князь Игорь, убегая из плена, оборачивался в горностаю, а потом в сокола.

Кроме одушевленных существ, способностью к превращениям обладают волшебные предметы: волос, палочка превращаются, например, в коня; кости, голова, рога или сердце быка – в яблоню; щетка обращается в лес, полотенце – в реку. Следы превращений можно видеть в олицетворениях. Кукушка, голубь, медведь, жаба, яблоня – это превращенные люди, поэтому они имеют способность говорить "человеческим языком". "Мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией "взаимооборачиваемости" всех сторон и проявлений действительности. Для потустороннего (то есть относящегося к "той", "обратной" стороне), хтонического... мира характерна "оборотность" – противоположность, начиная от временного ритма (вместо дня – ночь), кончая перевернутостью земных норм и установлений..." [5, 235]. Все предметы в мире имели способность переходить из одного материального состояния в другое. Это убеждение нашло отражение в как в народном, так и в индивидуально-авторском творчестве.

Итак, можно предположить, основываясь на выше изложенных примерах, что от античности до современности метаморфозы представляют собой обозримый, многообразный, системно образованный пласт мифопоэтических значений, наряду с символами, аллегориями и подобными.

Среди представителей философско-культурологического направления значительный интерес представляют труды А.Ф.Лосева, посвященные изучению мифа и мифопоэтических значений типа метаморфоза. А.Ф.Лосев пишет, что "...в поэзии есть два крайних предела: нулевая образность и бесконечная символика, которая оказывается еще более богатой, когда символ становится мифом. Когда поэты говорят, что солнце поднимается и опускается, что утренняя и вечерняя заря есть какое-то горение, пламя, пожар и т. д., до тех пор им достаточно употребляемых метафор или символов. Но, когда древний грек думал, что солнце есть определенного рода живое существо, а именно бог Гелиос, который на своей огненной колеснице поднимается на востоке, царит в зените, опускается на западе и ночью совершает свое тоже круговое путешествие под землей, с тем,

чтобы на другой день опять появиться на востоке, то это уже была не аллегория, не метафора и не просто символ, а именно это был миф" [6, 443 - 444].

Таким образом, по мнению философа, все то, что входит в аллегория, метафору и символ, миф трактует как объективно существующее в буквальном смысле слова, как совершенно не зависящее от субъективной воли человека. Поэтому любая мифология всегда повествует о чем-то сверхъестественном. И так, по А.Ф.Лосеву, мифология есть первая и основная наука о бытии. Эта наука и знание о мире и живущих в нем личностях. Выводы представителя философско-культурологического направления плодотворны для изучения мифопоэтических значений типа метаморфозы следующим: а) миф состоит из символов, а символы, наряду с метаморфозами, являются одной из подсистем мифопоэтической картины мира; б) все метаморфозы становятся в мифе действительными событиями и во всей своей реальности существующими субстанциями; в) миф - это чудо, а само действие перевоплощения тоже есть чудо.

Одним из представителей психологического направления в изучении метаморфозы является К.Г.Юнг. Он считает, что миф структурируется архетипами, которые являются результатом метафорического мышления, и подтверждает это тем, что именно в создании сновидений, продуктов фантазий, сказках и мифах используются первоэлементы. К.Г.Юнг описывает пять различных форм возрождения: метемпсихоз (или метампсихоз), перевоплощение, воскрешение, возрождение и участие в процессе трансформации [7, 250-253]. Психологическая мотивация метаморфоз у Юнга опирается на утверждения о том, что мифы всех народов и эпох имеют общие архетипические корни в коллективном бессознательном всего человечества. Учение о метаморфозе в психологическом аспекте относится к самым архаичным утверждениям, сделанным человечеством. Эти изначальные представления базируются на архетипах, что объясняет совпадение утверждений о психической метаморфозе у разных народов. Процесс возрождения находится вне чувственного восприятия человека. Его нельзя проверить органами чувств, но бесспорно, что оно существует реально. Реальность этого факта подтверждается и тем, что люди говорят о возрождении, как о таком, который на самом деле существует. Это означает, что обозначаемый этим понятием комплекс психологического опыта должен существовать на самом деле.

Юнг выделяет две основные группы психологических метаморфоз: трансцендирование жизни и субъектные трансформации. Переживания трансцендентности жизни могут быть вызваны ритуалом. Например, переживания иницируемого, который принимает участие в священном ритуале и переживает бесконечное обновление. Процесс превращения, таким образом, происходит вне человека. Субъективная трансформация предполагает сужение и расширение личности, изменение внутренней структуры личности, идентификацию с группой или героем культа, магические процедуры, технические и естественные трансформации. Метаморфозы личности исследователь интерпретирует как продление естественной продолжительности

жизни или как подлинное бессмертие. Ощущение бессмертия, переживаемое личностью во время трансформации, связано со специфической, то есть непространственной и вневременной, природой бессознательного [7, 281]. Архаическое мышление персонифицирует невидимое присутствие души человека. "Души умерших, - пишет Юнг, - идентичны психической активности живых, они просто являются ее продолжением" [7, 291]. Душа воображается активной, крылатой и подвижной сущностью. Народной фантазии она представляется чаще всего в виде птицы или юной девушки. Динамический принцип души состоит в оппозиции по отношению к статичности и инертности материи. Антитеза динамики и статичности выражается в противоречии между жизнью и смертью. Несмотря на то, что дух считается живым и одухотворяющим, природа не воспринималась неодухотворенной и мертвой.

Итак, психологическое направление изучения мифа и мифопоэтического значения типа метаморфоза рассматривается с точки зрения сознательного и бессознательного. К.Г.Юнг - один из наиболее ярких представителей этого направления - заложил основы психологической теории метаморфозы и наметил основы выделения психологического класса метаморфоз с позиций психологии.

Начало исследования метаморфозы в лингвистическом аспекте относится к середине XIX века (А.А.Потебня, Ф.Буслаев). Более интенсивно это понятие изучалось в XX веке в работах В.В.Виноградова, Р.Якобсона, Э.Кассирера, Н.Д.Арутюновой и многих других.

На творительный превращения ученые обратили внимание еще в XIX веке. Полемизируя с Ф.Буслаевым, который под творительным уподобления сначала понимал только сравнение ("лететь стрелой"), А.А.Потебня выделяет сравнение, как субъективное явление, и собственно превращение – как объективный, независимый от произвола говорящего переход одного предмета в другой. "Значение превращения и сравнения существуют рядом и в древнем, и в новом языке, причем некоторые сравнения вытекают из веры в превращения..." [8, 485]. Сравнительное изучение древних славянских и современных текстов свидетельствует о семантическом переходе творительного превращения в творительный сравнения. Однако и сейчас творительный превращения часто употребляется в поэтической речи и в художественной прозе. Семантическое различие между творительным превращения и творительным сравнения состоит в том, что в первом случае происходит отождествление субъекта действия и объекта метаморфозы. В творительном сравнения субъект действия и сравниваемый с ним объект мыслятся отдельно. Это семантическое различие явилось следствием того, что на месте творительного сравнения стали употребляться сравнительные придаточные предложения; а употребление сравнительных союзов еще ярче подчеркивает дистанцию между субъектом и предметом, который сравнивается с ним. Творительный превращения в древнерусском языке употреблялся при глаголах движения, а также при глаголах, обозначающих крики животных, пенье птиц. Творительный превращения при знаменательных глаголах ("ведьма перебежала черной кошкой дорогу") и

глаголах полузнаменательных и связках ("ведьма стала кошкой") семантически связан. Употребление творительного превращения с полузнаменательными глаголами и связками возникло позже, о чем свидетельствует их отсутствие в языке древнеславянских памятников [9, 184-185]. В современном научном языке можно встретить использование творительного превращения при знаменательных глаголах и связках, хотя они не носят следов мифологического мышления, а обозначают явления природы. А.А.Потебня писал об этом: "В "стать волком" представлением превращения служит его последний момент: некто, перевернувшись, стал на ноги в виде волка. Таким образом, творительный превращения становится совместным с научным мирозерцанием, например, в следующем: "в сильный мороз слюна льдом падает на землю", то есть не "подобно льду", а в "в виде льда", "превратившись в лед" [8, 185-186].

Рост интереса к семантике метаморфозы возникает в связи с глубоким исследованием метафоры. Сравнивая метаморфозу с метафорой, Н.Д.Арутюнова отмечает, что "...в творительном метаморфозы как бы исчезает основной субъект, а остаётся его "оборотень". Не случайно творительный предикативный является обязательным падежом после глаголов казаться, притворяться, представляться, видеться, оборачиваться, являться и т. п. Метаморфоза именно "показывает", "демонстрирует" "превращённый мир"[10, 157-158]. Это замечание Н.Д.Арутюновой представляется значительным в изучении центральной зоны метаморфозы, хотя анализ самого понятия метаморфозы как типа мифопоэтического значения не является предметом исследования в работах ученого. Р.Якобсон рассматривает метаморфозу как реализацию словесного построения. Обычно эта реализация - развёртывание во времени обращённого параллелизма. Например, в повести "Страшная месть": "Те леса, что стоят на холмах, не леса, то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и под волосами высокое небо. Те луга - не луга, то зелёный пояс, перепоясавший посредине круглое небо...". Якобсон приводит пример обращённого параллелизма: "Не голова, а пивной котёл", и развёрнутого во времени обращённого параллелизма - метаморфозы: "Голова стала пивным котлом" ("голова уже не голова, а пивной котёл") [11, 280]. То есть, учёный вводит новое обозначение метаморфозы, но это название представляется слишком громоздким и характеризует лишь один способ употребления метаморфозы в художественной речи - антитезу. Отношения между начальной стадией метаморфозы и ее конечной фазой по своему строению динамичны, то есть они разворачиваются имплицитно (любым типом мифопоэтического значения либо тропами) или эксплицитно (предикатами). Так как в задачи данной работы входит исследование метаморфозы в рамках лингвосемиотического направления, то основного внимания требует анализ процессов эксплицитного развития метаморфозы. Термин "предикат" обозначает конститутивный член суждения и находится в предикативном отношении к субъекту, способном принимать отрицание и модальные значения [12, 392]. Предикаты могут оформить логико-лингвистическую зону метаморфозы. Согласно исследованию Н.В.Слухай, центральная зона метаморфозы

объективируется в языковой системе нешироким кругом предикатов, ядро которых составляют глаголы: становиться, оборачиваться, превращаться, перекувыркнуться, являться, сделаться, возникать. Следующий круг предикатов, которые способны помимо контекста указывать на идею превращения, составляют предикаты так называемого “условного превращения”: чудиться, видеться, казаться, воскресать. И третью группу составляют дискурсивные, контекстуальные предикаты: течь, рассыпаться, таять, зацветать, зажигаться и другие [13, 86-88]. Последних, как считает автор, подавляющее большинство. Путем сплошной выборки предикатов, объективирующих идею превращения в художественной прозе Н.В.Гоголя, было обнаружено всего 2152 предиката; из них 516 составили предикаты центральной зоны, 556 - предикаты "условного превращения" и самую большую группу представляют контекстуальные предикаты - 1080. Например: "Глядь, краснеет маленькая цветочная почка, и как будто живая, движется. В самом деле, чудно! Движется и становится все больше, больше и краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звездочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его (Петра Безродного - Л.Д.) очами, словно пламя, осветив и другие около себя" [14, "Вечер накануне Ивана Купала", т. 1, с. 100]; "Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо его (казака - Л. Д.) переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал казак - старик" [14, "Страшная месь", т. 1, с. 199]; "С каждым годом притворялись окна в его (Плюшкина - Л. Д.) доме, наконец, остались только два... с каждым годом уходили из вида более и более главные части хозяйства... неуступчивее становился он к покупщикам... сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз... мука в подвалах превратилась в камень... к сукнам, холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль" [14, "Мертвые души", т. 5, с. 119]. "Метаморфоза, - писал А.Х.Гольденберг, - едва ли не самая универсальная категория гоголевской поэтики" [15]. Такое широкое использование Н.В.Гоголем различных форм объективации идеи превращения позволяет сделать вывод о том, что метаморфоза является доминантой художественного мира писателя. Анализ реализации способов идеи превращения дает возможность исследовать специфические черты форм бытия мифопоэтической картины мира того или иного писателя и, шире, - определить особенности форм бытия мифопоэтического языка этноса. Определение границ объективации метаморфозы представляется значительным вкладом в решение проблем мифопоэтики и лингвосемиотики, среди которых большой интерес представляют способы реализации идеи превращения.

Литература

1. Райку Лучиан. Гоголь, или Фантастика банального // Литература и жизнь народа: Литературно-художественная критика в СРР. - М.: Прогресс. 1981, с. 394-404.

2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975. - 505 с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. К.: Обереги, 1993. – 83 с.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов /Отв. ред. С.В.Пролев. - М.,1994.
5. Неклюдов С.Ю. Оборотничество //Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х тт., 2-е изд. - М., 1991-1992.
6. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф /Труды по языкознанию. - М., 1982. - 480 с.
7. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов . - Пер. с англ. - М. - К.: ЗАО"Совершенство" - "Port-Royal", 1997.
8. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. - М., 1958.
9. Ходова К.И. Творительный превращения и сравнения //Творительный падеж в славянских языках /Под ред. С.Б.Бернштейна. - М.: Изд-во АН СССР, 1958.
10. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) //Лингвистика и поэтика. - М.: "Наука", 1979.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике /Сост. и общ. ред. М.Л.Гаспарова. - М.: "Просвещение", 1987.
12. Языкознание. Большой Энциклопедический словарь /Гл. ред. В.Н.Ярцева. – 2-е изд. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - 685 с.
13. Слухай Н.В. Міфопоетична мова етносу: деякі ознаки і типи значень //Вісник КіСУ. Вип. 3. Філологія. - К., 1999.
14. Гоголь Н.В. Собр. соч. в восьми томах. Под общ. ред. В.Р.Щербины. - М.: "Просвещение", 1984.
15. Гольденберг А.Х. "Мертвые души" Н.В.Гоголя и традиции народной культуры. - Волгоград: ВГПИ, 1991. - 76 с.

Н.М.Арват

К вопросу о гоголевском идиостиле

(на материале повести "Страшная месть")

В лингвистике текста, сформировавшейся в середине XX ст., известно несколько подходов к своему объекту. В общем определении это "объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность" [1], а применительно к письменному, особенно художественному тексту это продукт речетворческого процесса, характеризующийся определенной системой текстовых категорий [2]. Он же рассматривался Л.В. Щербой как результат речевой деятельности [3]. На основе общепризнанного разграничения Языка и Речи (сосюровская дихотомия) в общей системе текстовых категорий выделялись объективные (языковые) и субъективные (речевые) стороны. Параллельно с развитием теории текста возросло внимание к роли субъекта в языке, что привело исследователей к необходимости разграничения в тексте двух составляющих: статической и динамической, связанных с языковой системой и живой речью. Эти проблемы

обсуждались на ряде международных лингвистических конференций[4]. Трактовка текста как результата речевой деятельности усиливает внимание именно к этой его стороне, ибо построение текста всегда обусловлено задачами автора, как "личности говорящей" (пишущей).

Авторский идиостиль создается и формируется в лоне речетворческого процесса, он характеризуется всегда речевыми, субъективными особенностями в использовании общезыкового материала. Обращаясь к повести Н.В.Гоголя "Страшная месть", мы учитываем уже изученное в его творчестве, отмеченное в свое время еще акад. В.В.Виноградовым, который писал, что в стиле гоголевских произведений "... рельефно выступали четыре основных языковых пласта: 1) украинский простонародный язык, 2) стили русской разговорной речи и русского национально-бытового просторечия, 3) русский официально-деловой язык и 4) романтические стили русской литературно-художественной и публицистической речи" [5]. Особенности языка произведений Гоголя сразу бросились в глаза всем его современникам, они отмечались многими писателями, в том числе и А.С. Пушкиным. Вместе с тем, даже по прошествии 150 лет со смерти Гоголя еще недостаточно исследован идиостиль отдельных его произведений, в том числе и повести "Страшная месть". Многие языковые особенности произведений Гоголя можно рассматривать в свете понятия идиостиль, а в целом это могло бы показать некоторые специфические черты гоголевского идиолекта, дополняющие или детализирующие отмеченное акад. В. В. Виноградовым.

Лингвистическое прочтение произведений Гоголя выявляет в них некоторые сугубо речевые особенности. Это ритмичность [6], которую все отмечали, но мало кто углублялся в вопрос о том, как, с помощью чего она создавалась, и троичность (тройственность, склонность к количеству три при описаниях в диалогах и т.д.). Обратившись к этим вопросам при анализе языка ряда произведений Гоголя [7], мы пришли к заключению, что именно эти две черты - ритмичность и троичность, - тесно взаимосвязанные в структуре текста, являются важными составляющими гоголевского идиостиля в произведениях на украинскую тематику. В частности, в яркой ритмичности отдельных мест гоголевских произведений сказалось влияние не только романтических стилей, но и фольклорных украинских тенденций. Если учесть тот факт, что Гоголь любил читать свои произведения вслух и с разнообразной интонацией, то становится очевидным, что в специфические черты гоголевского повествования включались ритм и интонация. Они закладывались автором в текст и воспроизводились при чтении. Лингвистический подход в рассмотрении гоголевских способов организации художественного текста приводит нас к понятию текстостроение, которое рассматривается применительно к великому писателю как искусство организации художественной речи.

Говоря об искусстве гоголевского текстостроения в повести "Страшная месть", мы связываем этот вопрос с содержательной стороной текста: о чем повествуется и как повествуется. В данной повести тесно взаимосвязано романтическое, фантастическое, фольклорное, героическое и бытовое. С самого

начала повести читатель находится во власти общеязыковой ритмичности текста, которая создается естественным синтагматическим членением речи с определенным чередованием интонационных пауз, ударных и безударных слогов в словах, что выражает природное чувство языка, у автора, выросшего в музыкальной среде и обстановке напевной украинской речи. В ритмах гоголевских произведений на украинскую тематику это сказалось как национальное качество. Мы остановимся на ритмах художественно-изобразительного значения, входящих в объем понятия гоголевский идиостиль данного произведения.

Художественно-изобразительные ритмы содержательно соориентированы и варьируются соответственно описанию действий, речи, природы и т.д. Но сразу же отметим, что ритмичные микротексты выделяются на фоне обычных и представляют собой особенность общего текста.

Художественно-изобразительную функцию выполняет как ритм текстовый, так и ритм предложеньский. Первый проявляется в последовательном развитии событий, в которых важную роль играет повтор ситуаций, лиц, оценок и др. Особые ритмы связаны с описанием героев, предметов, природы, речи, размышлений и т. д. Ритмы повести эмоционально окрашены.

Повесть состоит из 16 глав. Обращаясь к вопросу об искусстве гоголевского текстостроения, мы остановимся на определенном материале повести, показывающем взаимодействие ритма и троичности в авторском подходе к описанию событий или явлений. Взаимодействие этих черт проявляется нередко в том, что троичность служит как бы осью, стержнем событийного фрагмента (цельной текстовой единицы - сложного синтаксического целого), а ритм организует языковой материал, составляющий содержание этого фрагмента. Выявляется взаимообусловленность, взаимопроникновение обеих черт. Кроме того, троичность сама по себе уже носитель определенного текстового ритма.

Уже с первых строк 1 главы читатель погружается в ритм крупного события. Картина шумной и многолюдной свадьбы создается взаимодействием лексико-грамматических и просодических средств. - "Шуми́т, греми́т конец Киева,| есаул Горобец | пра́зднует сва́дьбу | своего сына" [8, 198]. Глаголы настоящего времени с рифмующимися флексиями выражают не только общий фон последующих событий, но и характер события. Плавное, размеренное синтагматическое членение фразы соответствует размаху действия, это же поддерживают ударные [а'] в словах "пра́зднует сва́дьбу". Размеренный волнообразный ритм дальнейшего повествования отражает общее спокойное состояние ожидания. Он создается повторами, перечислением, порядком слов (постановкой глаголов на первое место с повтором союза-частицы и). - "Наехало много людей... В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили повеселиться... Приехал и ... запорожец Микитка... приехал и названный брат есаула Данило Бурульбаш... Дивились гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкий бархат, бровям...; но еще больше дивились тому, что не приехал вместе с нею старый отец" [199].

Ритм описания этой ситуации, созданный указанными средствами, как бы воспроизводит сказовый тип повествования, нередко присущий началу фольклорного текста. Троичность - в тройном употреблении глаголов движения (наехал, приехал и, приехал и), тройном повторе (любили поест...) и повторе "дивились... - но еще больше дивились". В данном фрагменте троичность является стержнем ритма. Плавный, ритм поддерживает содержание, выражающее многолюдность, нарядность, торжественность общего собрания гостей.

Сказовый ритм фраз с типичным для фольклора противопоставлением отрицательного и положительного (не ..., не..., но...) проявляется в описании священных икон, которые вынес из дому хозяин для благословения молодых. - "Не богата на них утварь, не горит ни серебро, ни золото, но никакая нечистая сила не посмеет прикоснуться к тому, у кого они в доме " [199]. Вынос икон повлиял на тайно присутствующего на свадьбе колдуна, и его облик изменился, вызвав страх у окружающих. Этот момент реакции людей на ужасного колдуна Гоголь описывает с особым смысловым выделением действий. "...закричали дети, ...попятился народ ..., и все показывали со страхом на... козака". Соединение звука, движения, жеста в тройственном сочетании воссоздает реальную картину всеобщего страха, которая передается словесно в трехступенчатом ритме с вершинными глаголами во фразе. Сам момент раскрытия настоящего облика колдуна описан одним сложным контаминированным предложением с девятью предикативными частями. Перечень изменений лица просто констатируется в кратких предикативных частях. Их бессоюзное следование в одной цепи создает "рубленный" ритм, передающий напряженность и быстроту момента,

- "Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо его (казака) переменялось: нос вырос и наклонился в сторону, вместо карих запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак - стариком" [199].

Следующее за этим семантической троичное звено с прямой речью своим единообразием построением (громкая эмоциональная речь - авторские слова, включающие деепричастные обороты) также ритмично. Первые два компонента звена построены одинаково (1. Речь - "кричали в толпе, тесно прижимаясь..." 2. Речь - "кричали матери, хватая детей..."). Третий компонент включает действия есаула, его речь - действия колдуна (исчезновение).

Следующее семантическое звено, в котором говорится о всеобщем обсуждении случившегося, имеет свои ритмичные элементы.

- "И пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом. - "Что это за колдун? - спрашивали молодые...

- Беда будет! - говорили старые..." [199]. Ритмы этого звена отражают уже раскованное, свободное состояние людей.

Заключительное семантическое звено этой главы повествующее о новом взрыве веселья, как бы компенсирующем пережитый страх, также имеет ритмичные элементы, которые подчеркивают, с одной стороны, эмоциональность

совершаемых действий (неровный, скачкообразный ритм), с другой - сказовую тональность автора (неторопливость) "...- Все повеселело снова. Музыканты грянули; дивчата, молодичицы, лихое козачество в ярких жупанах понеслось... Стали расходиться, но мало побрело восвояси: много осталось ночевать... а еще больше козачества заснуло само..." [200]

Мы намеренно остановились подробно на структурной организации текста главы, чтобы показать, как Гоголь, создавая фольклорно-романтическую повесть, использовал языковые средства, которые, по его мнению, служат выражению определенного содержания в заданном духе сказительства. Вырисовывается образ автора, бывалого, знающего и хорошо помнящего старину. Без труда видно, что искусство текстостроения в данном случае связано с использованием троичности и ритмичности. Особенно выделяется прием с повтором при наращении признака состояния или действия ("много..., а еще больше...", дивились..., но еще больше" и др.). Ритмы данной главы отражают характер действий (плавный, волнообразный, рубленый, скачкообразный, неторопливый, размеренный), состояние героев (спокойное, испуганно-взволнованное - радостное). В то же время видно, что автор,, употребляя определенную лексику, работает и над ее словорасположением и при этом учитывает как нормативно-стилистические тенденции, так и свои смысловые, актуальные задачи. Сравн. " Приехал запорожец Микитка (сказуемое + подлежа.) - "Музыканты грянули ...дивчата... понесли (подлежащее + сказуемое).

Во II главе описывается возвращение со свадьбы ночью в лодке по Днепру семьи Данилы Бурульбаша. В такую глухую пору окружающее кажется сказочным, но мрачным. Гоголь описывает ночь и приднепровский пейзаж в романтическом стиле. Начальная фраза с инверсией наречия, поставленного в позицию интонационно-смысловой вершины, постепенно интонационно снижается. Плавный ритм соответствует состоянию тишины и спокойствия - "Тихо светит по всему миру: то месяц показался из-за горы...[200]. Месяц освещает лодку, и также спокойно отмечает автор гребущих "хлопцев". Однако не радостно возвращение: всех обеспокоил колдун, и люди плывут в молчании. По этому поводу автор рассуждает: Отчего не поют козаки? Не говорят ни о том, как уже ходят по Украине ксендзы и перекрашивают козацкий народ в католиков; ни о том, как два дня билась при Соленом озере Орда. Каким петъ, как говорить про лихий дела: пан их Данило призадумался, и рукав... черпает воду; пани их Катерина тихо колышет дитя..., а на нарядную сукню... валит вода [200]. В данном семантическом звене взаимодействуют троичность и ритм. Первое усматриваем в персоналиях: козаки (общее для двух "хлопцев"), пан Данило и пани Катерина. Ритмичное рассуждение относительно козаков строится на синтаксическом параллелизме, ритм в описании состояния главных героев выражается в единоначалии и синтаксическом оформлении сложных предложений с союзами и, а. В обоих случаях сосредоточенность каждого героя на своем подчеркивается одним и тем же штрихом: "рукав черпает воду", "на сукню... пылью валится вода". Ритм риторического вопросо-ответного

рассуждения вновь напоминает нам сочувствующего сказателя, это плавное и ровное рассуждение.

Описание побережья Днепра в ночную пору, созданное в духе фольклорной фантастики, облеченной в форму красочных сравнений, отмечается гармоничным слиянием троичности и ритмичности. Здесь в "чистом виде" ритм "вьется" по троичному стержню. Начало описания перекликается с началом первой фразы главы: здесь так же семантически и интонационно выделяется препозитивное наречие. - "Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! [200]. И далее в сказательной тональности и ритме, с фольклорным противопоставлением отрицания-утверждения описывается каждый компонент прибрежной ситуации: горы, леса, луга. - "Горы те - не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и над волосами высокое небо. Те луга - не луга: то зеленый пояс, перепоясавший в середине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц"[200].

В данном контексте можно выделить уровневую ступенчатость ритмичности: 1) ритм в зачине фрагмента (высокие горы, широкие луга, зеленые леса), создаваемый однородным рядом; 2) ритм в начале каждого звена описания (их три): горы те - не горы, те леса - не леса, те луга - не луга..., создаваемый предикативной основой с тавтологией подлежащего и сказуемого; 3) ритм внутри каждого описания каждого компонента: "и под ними и над ними", "под бородою и над волосами", "и в верхней половине и в нижней половине", создаваемый бинарными группами полярной ориентации. Данные уровни выражают троичность конструктивного плана.

Этот текстовый фрагмент является убедительным показателем неповторимости, оригинальности гоголевского искусства текстостроения. В основе этого искусства - взаимодействие троичности и ритмичности на всех текстовых уровнях.

В этой же главе есть еще один шедевр мастерски построенного текста - "кладбищенская ситуация", напугавшая наших героев: три огромных мертвеца поочередно поднимались из своих могил и каждый кричал диким голосом. Этот эпизод также построен на троичном стержне с ритмичным лексико-грамматическим описательным кольцом вокруг каждого стержня. - "Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее высокий мертвец. Борода до пояса, на пальцах когти длинные, еще длиннее самих пальцев. Тихо он поднял руки вверх. Лицо все задрожало у него и по кривилось. Страшную муку, видно, терпел он. "Душно мне! душно!" - простонал он диким, нечеловечьим голосом. Голос его, будто НОЖ, царапал сердце, и мертвец вдруг ушел под землю. Зашатался другой крест, и опять... Пошатнулся третий крест, поднялся третий мертвец..." [200] В описании вида мертвецов, их действий и крика все повторяется с нарастанием признаков. Если первый из них "простонал", второй - "еще диче закричал", то третий "закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить

его желтые кости". Каждый из них был страшнее предыдущего, борода длиннее, пальцы и когти длиннее. Тройственность в описании каждого связана и с усилением устрашающего вида и крика. Первый мертвец описан более подробно, чем последующие.

Тройственность проявляется и в соединении действия, жеста и звука, издаваемого каждым мертвецом. Можно отметить, что именно эти три компонента автор часто использует при описании различных динамических ситуаций. (Вспомним, как описана реакция гостей на розоблачение колдуна). В этой совокупности (действие, жест, звук) выражается жизненная правда человеческой реакции на что-либо резкое, сильное, грубое. Художественная троичность в гоголевском произведении отражает жизненный опыт в поведении людей.

Ритмичность в данном тексте выражается в повторах и синтаксическом параллелизме при описании внешнего вида, жестов и крика. При таком содержании с усилением устрашающего элемента ритмичность воспринимается кольцеобразно: три замкнутых круга с одинаковым началом и одинаковым концом двух первых эпизодах: "ушел под землю".

Реакция наших путников описана Гоголем преимущественно в кратких фразах. - " Дитя, спавшее на руках Катерины, вскрикнуло и пробудилось. Сама пани вскрикнула. Гребцы пороняли шапки в Днепр. Сам пан вздрогнул. " Краткость создает "рубленный" ритм, отражающий особенность эмоционального состояния героев (страх, напряженность).

Гоголь нередко использует в повествовании и описании особую ритмическую фольклорную мифопоэтическую структуру с противопоставлением отрицания и утверждения относительно одного предмета. Уже была отмечена таковая в описании священной иконы (гл.1).. Приведем еще некоторые: "Ни калина не растет меж ними, ни трава не зеленеет, только месяц греет их с небесной вышины" [200], "Не глядит пан Данило по сторонам, глядит он на молодую жену свою" /200/, "Но не далеким небом и не синим лесом любитесь пан Данило, глядит он на выдавшийся мыс, на котором чернел старый замок [209].

Шедевром ритмичного микротекста является описание Днепра "при тихой погоде", "при теплой летней ночи", и "когда пойдут горами по небу, синие тучи" (троичность). Основным средством создания ритма является однородные члены предложения, повторы с отрицанием, с усилением, союзные и бессоюзные: "вольно и плавно", "сквозь леса и горы", "глядишь и не знаешь", "идет или не идет", "без меры в ширину и без конца в длину" и мн.др. Обилие союзных средств создает плавность, что в озвученном тексте подкрепляет силу свободных волн, их колебания, плеск. Не только словесно, но и ритмично выражена мощь природы.

Остановимся вкратце на речевой структуре односубъектных, двусубъектных и трехсубъектных ситуаций.

Ритмичность в описании односубъектной ситуации выражается в системе однородных членов предложения, чаще сказуемых, и обозначает действие одного лица. - "С плачем ушла Катерина в особую светлицу, закрыла уши, чтобы не

слышать сабельных ударов. "Нет, не вытерплю, не вытерплю..."[205].. "Сидит пан Данило, глядит левым глазом на писание, а правым в окошко [209]. Он как старик, ворчит и ропщет [209]. Данило надел смушевую шапку, зادвинул засовами дверь, замкнул и вышел потихоньку со двора" [210]. Ритмичное движение фразы соответствует однородности.

В описании двусубъектных ситуаций ритмичность возможна как при совершении однонаправленных действий, так и противоположных, направленных против друг друга или разных признаков субъектов. Напр., ситуация сражения папа Данилы и Катерининога отца. Ритмичность создается симметричностью слов и форм, их повторами - "Ровно и страшно бились козаки. Ни тот, ни другой не одолевает. Вот наступает Катеринин отец - подается пан Данило. Наступает пан Данило - подается суровый отец, и опять наравне. Кипят! Размахнулись... ух! Сабли звенят... и гремя, отлетели в сторону клинки" [206]. Ситуация противопоставления двух душ. - "Ты невинна, Катерина, душа твоя будет летать в рае около бога, а душа богоотступного отца твоего будет гореть в огне вечном..."[216].

Многосубъектные ситуации распадаются на звенья, каждое строится подобно одно субъектной со своим ритмом, опирающимся на однородные члены. Цельность всей ситуации в однонаправленности действий или признаков, описываемых в каждом звене. В целом создается картина определенного сообщества. - " На пограничной дороге, в корчме, собирались ляхи и пируют уже два дни... Паны веселятся и хвастаются, говорят про небывалые дела свои... С ними и ксендз вместе. Только и ксендз у них на их же стать... пьет и гуляет с ними и говорит нечестивым языком своим срамные речи. Ни в чем не уступает им и челядь: позакидали назад рукава оборванных жупанов своих и ходят козырем... играют в карты, бьют картами один другого по носам. Набрали с собою чужих жен..." [219] В данном отрывке ритмичность взаимодействует с троичностью (паны-ксендз-челядь); вокруг каждого стержня свое ритмическое поле, созданное однородными компонентами.

В речи героев повести отражены "живые" разговорные ритмы и интонация. Заботливая и нежная речь: "Что, моя молодая жена, моя золотая Катерина, вдалася в печаль?"[200] - содержит плавный ритм. Взволнованная предупреждающая речь Катерины: - "Знаю, что затеваешь ты. Ничего не предвещает доброго мне встреча с ним. Но ты так тяжело дышишь, |так сурово глядишь, |очи твои так угрюмо надвинулись бровями..."[201] - ритм "рубленный", ударением выделяется повторяющееся так.

Ответная недовольная речь Данилы: "Молчи, баба! С вами кто свяжется, сам станет бабой... Пугает меня колдуном! Козак, слава богу, ни чертей, ни ксендзов не боится. Много было бы проку, если бы мы стали слушаться жен. Не так ли, хлопцы? Наша жена люлька да острая сабля!"[202] - Ритм речи "рубленный", интонация повышенная.

Ритмы разговорной речи разнообразны, они всегда отражают эмоциональное состояние героев. И соответственно бывает более или менее волнообразными, плавными (при однородных членах, повторах) или "рубленными"

(при кратких, отрывистых репликах). В целом они выражаются в этих двух разновидностях. Они всегда воспроизводят ситуацию живой разговорной речи. Гоголевское искусство в текстостроении диалогических эпизодов связано с определенной целью: представить естественную ситуацию речевого общения людей так, как автор представляет ее себе, зная характеры и манеры своих героев, предугадывая их поведение, взаимоотношения и т.д.

Эмоционально-экспрессивная и интонационная стороны речи персонажей тесно связаны с её ритмической структурой, и это во многом устанавливается при опоре на авторские ремарки (крикнул, вскрикнул, закричал... сказал, проговорил, проскрипел зубами, пробурчал т.д.). Ритмы разговорной речи требуют особого подхода в исследовании, этот вопрос может быть предметом отдельной работы.

В повести "Страшная месть" четко проявились черты гоголевского идиостиля, в котором взаимодействуют особенности украинской народной речи, ритмичной в большой степени, и художественные особенности авторской речи, склонной к троичности и ритмичности в изображении эпизодов из народной жизни.

Отдельно как троичность, так и ритмичность бывают двух типов: троичность в построении микротекста и троичность в построении предложения. Первое мы видели в эпизодах "кладбище", в начале повести и др. Второе настолько частотно, что в качестве примеров пришлось бы переписать большую часть текста. Это либо простое предложение с тремя однородными членами, либо сложные предложения с тремя однотипными предикативными частями, либо микротекст с тремя компонентами. Напр., в описании битвы отряда пана Данилы с ляхами, а также в горьких размышлениях пана Данилы о судьбе Украины:

"Полковники и есаулы грызутся... шляхетство наше все переменяло на польский обычай... жидовство угнетает бедный народ"[221]. - "Седлайте, мои верные слуги, коней! Надевайте сбрую! Сабли наголо! Не забудьте набрать и свинцового толокна. С честью надо встретить гостей."[221]. "И пошла по горам потеха... гуляют мечи, летают пули, ржут и топочут кони"[221]. "Но виден в толпе красный верх козацкой шапки пана Данила; Мечется в глазах золотой пояс на синем жупане; вихрем вьется грива вороного коня" [221]. "Как птица, мелькает там и сям; покрикивает и машет дамасской саблей и рубит с правого и левого плеча"[221] и мн. др.

Как видно, троичность в построении текста создает ритм, который можно назвать "ритмом троичности".

В самой ритмичности гоголевской прозы также мы видим два типа:

- 1) ритмичность, идущая от тонкого чувства языка, проявляющаяся в синтаксическом членении фразы, ее паузных размеренных интервалах, т.е. ритмичность природного характера, особенно присущая авторской сказительной речи, в стиле которой идет все повествование;
- 2) ритмичность, обусловленная авторским построением сюжета, опирающаяся на троичность.

Это троично-ритмическое единство составляет особый прием гоголевского текстостроения. Оба типа ритмичности связаны с художественно-изобразительными целями автора, но первая (природная) как бы действует сама собой и используется автором, а вторая - по воле художника слова. В художественном взаимодействии троичности и ритмичности мы видим одну из черт гоголевского искусства текстостроения, его идиостиля.

Литература

1. Николаева Т.М. Текст// Лингвистический энциклопедический словарь. М.,1990, с.507.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.,1981.
3. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л. ,1974.
4. "Дискурс как объект филологической интерпретации". Харьков, 2001.
"Текст в лингвистической теории и методике преподавания лингвистических дисциплин. Мозырь, 2001.
5. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII - XIX вв. М., 1982, с.379.
6. О ритме в прозаическом тексте см. Жирмунский М.В. О ритмической прозе. //Русская литература, 1966, №4.
Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М. ,1982 и др.
7. Н.М.Арват Синтаксис и ритм в художественной прозе./Повесть Гоголя "Тарас Бульба"//Словарь. Грамматика. Текст. М., РАН ОЛЯ, 1936, с.305-316.
Ритм в системе гоголевского повествования ("Старосветские помещики"). //Проблеми аналізу тексту в сучасній науці. V наукова конференція "Семантика мови і тексту", ч. III. Матеріали круглого столу. Івано-Франківськ, 1996,с.12-25.

Ритмы повести Гоголя "Вий" //Література та культура Полісся. вип. 13, 2000, с. 29-39.

К вопросу о троичности в повести Гоголя "Вий". Гоголеведческие студии, вып. V. Нежин 2000, с. 109-121.

Ритмическая организация произведения Гоголя "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"// "Язык и культура". VI Международная конференция, Киев, 1998.

Диалогический дискурс в структуре художественного текста //"Вісник Харківського університету". №520. Серія філологія, вип. 33.Харків 2001.
8. Цитируем по изданию: Гоголь Н.В. Страшная месть. Собр. соч. в 8т., 1984, т.1.

О национально-языковом колорите повести Н.Гоголя "Страшная месть"

Живописный мир "Вечеров на хуторе близ Диканьки" создан Гоголем-романтиком в национальном духе с ориентацией на фольклорные традиции и в тесной связи с реалистической основой повествования. Один из фольклорных мотивов - известная борьба добра и зла - нашел отражение в повести "Страшная месть". Силы добра олицетворяет Данила Бурульбаш, человек смелый и гордый, независимый и верный своему слову и долгу. Силы зла представлены в образе колдуна, наделенного сверхъестественными возможностями, способного к раздвоенности человеческой личности: например, в сценах превращения колдуна в казака, танцующего "на славу козачка" во время свадьбы сына есаула Горобца. Фольклорный мотив раздвоенности личности есть в сцене сна Катерины: "...Бедная Катерина! Она многого не знает из того, что знает душа ее". В романтическом плане выдержаны многие сцены в повести: ночное плавание казаков по Днепру, описание таинственного замка колдуна, описание "чудного рыцаря" в Карпатских горах, песня старца-бандуриста "о страшном в старину случившемся деле". Трактовка библейских сюжетов дана Гоголем в особенном, восточнославянском национальном духе. Языковое богатство повести является основным ярким и выразительным показателем реалистического отображения событий и явлений.

Особая манера повествования автора, когда сочетается высокая, книжная торжественная лексика с народно-разговорной, просторечной, когда в тексте находим множество необычных словосочетаний, в которых проявляется национальная коннотация слов, - это свидетельство писательского мастерства Гоголя-романтика, Гоголя-реалиста. Национальный колорит повести отражен прежде всего в ее лексическом составе: названия характерных реалий украинского быта (жупаны, рушник, покут, цимбалы, бубны, хутор, светлица, "у Катерины нарядная сукня и исподница из голубого полутабенеку" и др.); апеллятивные наименования действующих лиц (молодицы и девчата, козаки, парубки, пан, пани, паняночка); различные онимы, - среди них антропонимы (есаул Горобец, запорожец Микитка, Данило Бурульбаш, Стецько, Катерина, Иван, Петро, Степан, Хома, Ерема, Сткляр Стокоз), топонимы (Перешляи поле, Украина, Валахия, Крым, Седмиградская область, Венгрия, Галичская земля, Турецкая земля), гидронимы (Днепр, Лиман, Соленое озеро, Черное море, Сиваш), оронимы (Карпаты), урбанонимы (Глухов, Киев, Черкассы, Канев, Шумск, Галич, Лемберг).

Безэквивалентная лексика, называя национальные реалии, воссоздает колорит национального быта, поэтому иногда такую лексику относят к

экзотизмам, но в большей степени она выполняет информационно-стилистическую функцию.

Отличительной чертой Гоголевского идиостиля является употребление вариантных грамматических форм различных частей речи: волосы - волоса ("Дыбом поднялись волоса на голове колдуна."); Карпаты, Карпата, Карпат, Карпатские горы ("...от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата..." "Слышится часто по Карпату свист". "Ехали оба рыцаря на жалованную королем землю, за Карпат."); устаревшие и просторечные лексемы и их грамматические формы (сей, покамест, любо, терпел муку еще горшую, холопья, отмстить, отвесть ему земли); фонетические варианты слов (козак, козачество, посереде Днепра, Украина, скрынувши); необычные для литературного языка префиксальные и суффиксальные образования гоголевских форм с нанизыванием нескольких аффиксов на корень; такие словообразования передают национальный колорит разговорного стиля украинцев и вносят в их речь дополнительную окраску с оттенком субъективной оценки или указывают на длительность, повторяемость, многократность и расчлененность действия (нарассказал бы дивного, стал поглядывать на темную сторону, лицо покривилось, насмеяются над православьем, разваливаются на лавках, "зачем ты приголубливаешь к себе такие черные думы?", как зачал вспоминать... запировал пир, покрикивать, ни за зашелохнет, ни прогремит, повоживал очами, много попрокидывалось везде хат...)

Сказочный, фантастический мир создан автором на основе мифологических представлений, зафиксированных в народном творчестве. Отсюда все лексическое богатство повести: народно-поэтические, книжные, просторечные слова, необычная семантическая коннотация отдельных лексем, функционирование которых в тексте можно иногда назвать окказиональным. Таким является, на первый взгляд, употребление эпитета *пышный* по отношению к Днепру.

"Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный! ему нет равной реки в мире". В этом лирическом отступлении (начало X главы повести) образ Днепра дан автором в поэтическом ореоле. Некоторые исследователи называют этот отрывок в повести поэзией в прозе.

Словарное значение прилагательного *пышный* - великолепный, торжественный, роскошный, обильный; полный, вздутый или толстый, но притом легкий и рыхлый; спесивый, чванный, гордый, надутый, надменный (Даль, III, 548). Некоторые словари отмечают еще два значения: полный, с округлыми формами (обычно о женщине); напыщенный, высокопарный (о речи) - (СРЯ, III, 764). Наиболее распространенные значения этого слова - гордый, надменный и роскошный, обильный. Сравним: пышный дворец, пышная роза. В тексте повести Н.Гоголя "Тарас Бульба" также встречается этот эпитет в диалоге отца и сына: - "Не смейся, не смейся, батьку! - сказал, наконец, старший из них. - Смотри ты, какой пышный! А от чего ж бы и не смеяться?" В "Материалах для словаря" Гоголя это слово поясняется так: пыха, гордость, пыщиться, гордиться. Следовательно, в приведенном контексте слово *пышный* употреблено в значении

гордый. Оно по происхождению общеславянское, образованно с помощью суффикса -ЪН- от пыхъ - дыхание, пыхтенье (Шанский и др. КЭСРЯ, 277).

Во многих славянских языках оно известно со значением "гордый, надменный, высокомерный" (например в Чешско-русском словаре, с.272 и др.). К дополнительной семантике, постепенно развивавшейся в этом слове, Гоголь привносит новую семантическую коннотацию: *пышный=полноводный*. Эта семантика закладывается в слове уже с первой строки: *"Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои..."* И далее этот образ дополняется, расширяется с помощью метафор *"идет или не идет его величавая ширина..."*, *"будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину..."* Величавость, полноводность Днепра подчеркнута сравнениями и гиперболой: *"Зеленокудрые леса... они не смеют глянуть в середину Днепра..."* (не могут дотянуться); *"Редкая птица долетит до середины Днепра..."* - И далее автор как бы замыкает этот ряд нагнетаемых признаков эпитетом - *"Пышный! ему нет равной реки в мире"*. Новая семантическая коннотация кажется какой-то необычной, окказиональной, или обусловленной украинским менталитетом автора. Безусловно, новый образно-смысловой облик этого слова реализуется наиболее полно и ярко в контексте гоголевской повести.

Можно отметить еще одно необычное семантическое наполнение слова *пышный*. Если в предыдущих контекстах оно имело положительную коннотацию, то в XI главе, где речь идет о мести есаула Горобца за смерть брата Данила, эпитет *пышный* приобретает отрицательную окраску выступает синонимом к слову *страшный*: *"Бог видит, - говорил он, подымая кверху прозорливые очи, - не летел ли я подать руку брату Данилу?... Зато разве не пышна была тризна по нем? выпустили ли хоть одного ляха живого?"* Тризна - *"у древних славян пиршество в память умершего"*. (Ожегов, 798). Безусловно, тризна могла быть *пышной*, т.е. обильной, но данный контекст не оставляет сомнения в том, что тризна была *страшной*, так как месть вызвала новую месть. Итак, слово *пышный* становится синонимом к слову *страшный*.

Эпитет *страшный* вынесен в заголовок и, как одно из ключевых слов, в повести встречается часто. Оно выступает у Гоголя эмоционально-оценочным во всех словосочетаниях, в которые входит. Семантическая коннотация его также богата, как и у предыдущего рассмотренного нами слова. Кроме того, однокоренные образования составляют цепь слов, относящихся к разным лексико-морфологическим разрядам: существительное - *страх*, полные и краткие прилагательные - *страшный*, *страшен*, наречие - *страшно*, причастие - *страшащийся*, глагол - *устрашить*. В тексте повести можно найти все общеизвестные значения этого слова:

1. Вызывающий, внушающий чувства страха (СРЯ, IV, 389):

- Страшен тогда Днепр...
- Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший.
- Еще один, всех выше, всех страшнее, хотел подняться из земли.
- ...:Страшно ходить в лесу.

2. Вызывающий тяжелое чувство, производящий тягостное впечатление (СРЯ, IV, 389)

- Меня устроили чудные рассказы про колдуна.
- Говорят, что он родился таким страшным.
- Тучи разом очистились, и перед ним показался в страшном величии всадник.
- Стали они вокруг всадника, державшего в руке страшную добычу.

3. Очень сильный, или очень большой (о степени проявления, интенсивности чего-либо):

- Сабли страшно звукнули... (громко, грозно).
- Ухватил всадник страшною рукою колдуна... (сильною рукою).
- Страшно отдался в нем этот смех. (сильно, больно, громко).

Как видим, не во всех своих семантических коннотациях слово *страшный* оказывается в одной лексико-семантической парадигме со словом *пышный*, а только в одном из этих значений, когда *пышный* = *страшный*. В эту парадигму Гоголь вводит и слово *чудный*, имеющее ряд синонимов-чудесный, прекрасный, удивительный, страшный. Казалось бы, данный эпитет по своей семантике далек от слова *страшный*.

- Чуден Днепр... (прекрасен).
- Нет таких гор в нашей стороне...

Чуден и вид их... (необычный, удивительный, красивый).

- Еще таких чудных песен и так хорошо не пел ни один бандурист. (удивительных, интересных).

Разветвленная лексико-грамматическая вариативность этого слова богата и разнообразна: это глагольные формы - *чудиться*, *чудилось*, существительное - *чудо*, наречие - *чудно*, прилагательное в полной и краткой форме - *чудный*, *чуден*. В глагольной форме это слово имеет значение - казаться, представляться:

- "... и чудится, будто весь он вылит из стекла..."
- "... и чудится пану Даниле..."

Эпитет *чудный* встречается чаще с положительной окраской, но в контексте повести он выступает иногда синонимом к словам *странный* и *страшный*. Некоторые словари отмечают семантизацию слова *чудной* через *страшный*. Однако *чудной* – фонетический вариант. Обратимся к Гоголевскому тексту:

- "И, зашипев и щелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик." (странный).
- "... слушать истории про чудного колдуна" (странного).

Сказочные элементы повествования проявляются во многих сценах. Так, в сцене, где колдун вызывает неизвестный образ ("В облаке перед ним светилось чудное лицо..."), сам колдун уже назван "нечестивым грешником", и в тексте уже нет эпитета *чудный* (странный...). Колдун был страшен: "лицо его казалось кровавым, глубокие морщины только чернели на нем, а глаза были как в огне". Образ *чудного* колдуна (странного, необычного, непонятного) наделяется новыми эпитетами: "Отчаянный колдун летел в Киев к святым местам..." Во второй раз увидев *чудное* лицо, а вернее рыцаря, колдун поспешил к старому схимнику в пещеры Киева, чтобы выполнить прощение. К одинокому схимнику "вдруг вбежал человек чудного, страшного вида". Наконец, в повести полностью

раскрылся смысл слова *чудный*. Оно поставлено рядом с эпитетом *страшный*, как синоним к нему.

Таким образом, в тексте повести мы обнаруживаем очень выразительную, постепенно оформившуюся к концу повествования лексико-семантическую парадигму: *страшный - пышный - чудный*. Эти совершенно разные в своем основном, первоначальном лексическом значении слова становятся синонимичными в одном из своих коннотативных значений. Поистине Гоголь "не пишет, а рисует" (В.Белинский).

Фантастические картины, воссозданные автором средствами русского языка с привлечением украинского лексического материала, раскрывают ирреальный мир, запечатленный в украинском народном творчестве. Украинские культурологические и языковые явления оказывают особое влияние на уровень восприятия и понимания текста повести, в которой представлена поэтическая картина мира одного из славянских народов.

Литература

1. В. И. Даль Толковый словарь живого великорусского языка. - М.: Русский язык. - 1981, в 4-х т.
2. СРЯ - Словарь русского языка. - М., 1959, в 4-х т.
3. КЭСРЯ - Н. М. Шанский, В. В. Иванов, Т. В. Шанская. Краткий этимологический словарь русского языка. - М., 1961.
4. С. И. Ожегов. Словарь русского языка. - М., 1961.
5. Чешско-русский словарь. Составители Д. А. Длуги, Б. Г. Раевский. - М., 1963.

Н.А.Бондарь

Пространственный компонент в повести Н.В.Гоголя "Страшная месть"

Пространство и Время - основные содержательные категории текста наряду с компонентом Человек, который возглавляет систему, так как антропоцентричность является основополагающим признаком художественного произведения. Художественный текст - коммуникативная единица, отвечающая на вопросы КТО? ГДЕ? КОГДА? Время и пространство порой так взаимосвязаны, взаимопереплетены, что образуют локально-темпоральное единство, которое называется хронотопом (см.2). Но все же по сравнению со временем пространство более самостоятельно. Описание ландшафта, пейзажа, интерьера может представлять собой отдельную часть произведения и иметь определенное значение в структуре художественного текста.

В повести Н.В. Гоголя "Страшная месть", на наш взгляд, пространственный компонент как раз и обладает такой самостоятельностью и может быть охарактеризован с разных точек зрения: лексической, морфологической, синтаксической и т.п. В данной статье предлагается рассмотрение описания ландшафта и интерьера, реального и ирреального, известного и неизвестного

пространства.

"Чудным" образом в повести переплетаются бытовые картины жизни семьи, совершенно фантастические события, связанные с колдуном, и батальные сцены, повествующие о доблести, мужестве, бесстрашии, патриотизме казаков. И это сочетание реального и нереального обуславливает манеру изложения, особенности описания событий, использование тех или иных языковых средств.

Одной из наиболее частотных форм пространственного компонента в повести "Страшная месть" можно считать топонимический ориентир - собственные имена существительные, называющие страну, город, поле, реку, озеро и под. Чаще других названий видим на страницах повести "Киев": "Шумит, гремит конец Киева..." (1, с.149) "...Там и лежит и храпит на весь Киев" (1, с. 150), "Он думает, мне весело жить в Киеве" (1, с. 176), "...От Киева и от земли Галичской" (1, с. 181), "Погнал коня назад к Киеву"(1,с. 180), "За Киевом показалось неслыханное чудо" (1, с. 179). Встречаются другие топонимические ориентиры: "Далеко от Украинского края, проехавши Польшу, минуя и многолюдный город Лемберг, идут рядами высоковерхие горы. Идут каменные цепи в Валахию и в Седмиградскую область... между галичским и венгерским народом" (1,с. 175), "Порядку нет в Украине" (1,с.169), "Не говорят ни о том, как уже ходят по Украине ксендзы,... ни о том, как два дни билась при Соленом озере орда"(1,с.151), "Всего только год жил он на Заднепровье" (1,с.149), "Не бывало такого соблазна на Русской земле и от татар" (1,с.168), "Приехал на гнедое коне своем и запорожец Микита прямо с разгульной попойки с Перешляя поля" /1,с.149/, "Еще до Карпатских гор услышишь русскую мольвь" (1,с.176) и т.д. Их можно назвать реальными топонимическими ориентирами. Они позволяют достаточно точно обозначить место действия, подчеркнуть реальность происходящего.

Особое место среди топонимических ориентиров занимает топоним Днепр. Его можно даже назвать одним из персонажей повести. Река имеет большое значение в жизни человека. Она и кормит, и поит, и служит средством передвижения, и преградой на пути врага, и помогает в решении различных бытовых проблем. Днепр присутствует буквально на каждой странице: "Приехал и названный брат есаула, Данило Бурульбаш, с другого берега Днепра" (1,с.149), "Посреди Днепра плыл дуб"(1,с.150), "Весь Днепр серебрился, как волчья шерсть, среди ночи" (1,с.152), "Свет...покрыл гористый берег Днепра" (1, с. 150), "Унывно шумит Днепр" (1,с.165), "Пониже гуляет Днепр" (1, с.165), "Пониже ее гуляет Днепр; ему ни до кого нет дела: он бушует..." (1,с.165) - вполне реальный, добрый и грозный, тихий и воинственный. Описанию его характера, поведения в разное время Н.В. Гоголь посвятил половину X части. Это очень поэтические строки, в которых чувствуется большая любовь автора к Днепру и можно даже сказать поклонение ему /"Чуден Днепр при тихой погоде..."(1, с. 171).

Днепр избирается как средство казни за предательство ("Если бы ты вздумала, тогда бы ты не жена мне была. Я бы тебя зашил тогда в мешок и утопил бы на самой середине Днепра!..(1, с. 168) и возможность выполнить свой долг ("Не за себя молю. Мне один конец: та недостойная жена, которая живет

после своего мужа; Днепр, холодный Днепр будет мне могилою... (1,с.156), "и нет реки, равной ему в мире" (1, с. 172).

Те же географические названия в другом окружении превращаются в нереальные топонимические ориентиры: "Отчаянный колдун летел в Киев к святым местам" (1,с.179), "Но это не Киев, а Шумск"(1,с.180), "Показался город, но не Киев, а Галич, город еще далее от Киева, чем Шумск, и уже недалеко от венгров" (1, с. 181), "Вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская" (1,с.179), "Поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкассы направить путь к татарам прямо в Крым. А Канева все нет. Канева не видно" (1, С.181), "Ему хотелось... взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море" (1, с.181). Деяния колдуна антихристианские, и поэтому против него восстают не только люди, но и сама природа, сама земля против этого грешника.

С топонимическими ориентирами тесно связаны пространственные компоненты, представляющие собой описание ландшафта, пейзажные зарисовки. Они тоже могут быть разделены на реальные и ирреальные. "За ними еще гора, а там уже поле, а там хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного козака" (1,с.154), "Дуб повернул и стал держаться лесистого берега" (1.с.152), "Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса!" (1, с. 151), "...И бежит от людей, и с утра до позднего вечера бродит по темным дубравам. Острые сучья царапают белое лицо и плеча; ветер треплет расплетенные косы; давние листья шумят под ногами ее - ни на что не глядит она" (1, с.177-178) - это описание окружающей среды, в которой живут персонажи повести.

Но в произведении немало таких пространственных компонентов которые не связаны с обычной жизнью человека. Это как бы предполагаемое пространство, обусловленное верованиями людей: "Душа твоя будет летать в рае около бога" (1,с.165), "Не будет тебе от бога счастья... ни в том, ни в этом свете" (1,с.169), "Не будет тебе царствия небесного" (1,с.185), "А душа богоотступника отца твоего будет гореть в огне вечном"(1,с.166), "...Страшат муки на том свете"(1,с.165), "Игумен Братского монастыря летает вместе с архангелами около божией светлицы".

Ирреальным представляется ландшафт, пейзаж, связанный непосредственно или опосредованно с именем колдуна: "Толкнул названного брата в провал... Сколько от земли до неба, столько до дна того провала" (1, С.183), "Облака слетели с самой высокой горы, и на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе человек на коне"(1, с.179), "Стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца" (1,с.165), "Страшно ходить в лесу: по деревьям царапаются и хватаются за сучья некрещенные дети,...катятся клубом по дорогам по и в широкой крапиве; из днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души

девы" (1, с. 178), "Звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его" (1, с. 179).

Ландшафт, пейзаж в определенной степени имеют отношение к персонажам повести, но в большей мере к героям произведения имеют отношение описания интерьера. В тексте они разные по объему и позволяют судить об особенностях жизни, привычках, обычаях того времени. К реальным относятся очень короткие ("Сидит пан Данило за столом в своей светлице")1.с.168/, "Сидит на лежанке пани Катерина" (1, с. 168), "На полу покотом ночуют молодцы"(1, с. 154), "С плачем ушла Катерина в особую светлицу" (1,с.155), "Закрыл окошко, задвинул засовами дверь, вышел из двора" (1,с.160), "Сел в углу на лавке" (1.с.154), "В глубоком подвале у пана Данила, за тремя замками, сидит колдун"(1,с.164), "Сбегай в погреб да принеси меду"(1, с.158), "Много осталось ночевать у есаула на широком дворе"(1,с.150). Они буквально одним-двумя словами рисуют картину быта, изображают отдельные детали, помещения, характерные описываемому времени. Более пространные описания интерьера позволяют читателю достаточно зримо представить вид жилья, особенности быта героев, условия их существования. Так, очень подробно описаны "хоромы" пана Данила: "Хутор пана Данила между двумя горами, в узкой долине, сбегаящей к Днепру. Невысокие у него хоромы: хата на вид как и у простых козаков, и в ней одна светлица; но есть где поместиться там и ему, и жене его, и старой прислужнице, и десяти отборным молодцам"(1,с.154). Чуть раньше мы узнали, что дом пана Данила под соломенной кровлей и достался он ему от деда.

Описание внутреннего убранства хаты позволяет судить о том, что было необходимо людям в быту, что представляло для них ценность. "Вокруг стен вверху идут дубовые полки. Густо на них стоят миски, горшки для трапезы. Есть меж ними и кубки серебряные, и чарки, оправленные в золото, дарственные и добытые на войне. Ниже висят дорогие мушкетеры, сабли, пищали, копыя... Под стеною, внизу, дубовые гладкие вытесанные лавки. Возле них, перед лежанкою, висит на веревках, продетых в кольцо, привинченное к потолку, люлька. Во всей светлице пол гладко убитый и смазанный глиною. На лавках спит с женою пан Данило. На лежанке старая прислужница. В люльке тешится и убаюкивается малое дитя. На полу покотом ночуют молодцы" (1,с.154). Из прочитанного можно сделать вывод о простоте жизненного уклада, о непритязательности обитателей дедовских хором.

Еще один отрывок помогает познакомиться с традициями, правилами, по которым жили люди в тот бурный век. Во время трапезы все собирались за одним большим столом, но места занимали не произвольно, а в соответствии с положением, возрастом: "Все сели на полу в кружок: против покута пан отец, по левую руку пан Данило, по правую руку пани Катерина и десять наивернейших молодцов в синих и желтых жупанах" (1,с.158). Место против покута самое почетное. Его занимает самый уважаемый и самый старый человек в доме. И хотя пан Данило с подозрением относится к тестю, но традиция не нарушается.

Этим описаниям противопоставлены ирреальные. В них жилище колдуна предстает как "черный старый замок". Данило называет его "чертовским

гнездом", "дуплом колдуна". Автор так же характеризует его: "...А подале над Днепром горит бесовский его замок, и алые, как кровь, волны хлебещут и толпятся вокруг старинных стен" (1,с.164). Замок отличался не только размерами. "Ни ворот, ни дверей не видно. Со двора, верно, есть ход, но как войти туда? Издали слышно, как гремят цепи и бегают собаки"(1,с.160). И внутреннее убранство отличается: "В комнате и свечи нет, а светит. По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский. Под потолком взад и вперед мелькают нетопыри, и тень от них мелькает по стенам, по дверям, по помосту"(1,с.161). В комнате есть стол, накрытый белой скатертью, но он используется не для славных застолий с верными друзьями. "Тут поставил он на стол горшок и начал кидать в него какие-то травы... Колдун стал прохаживаться вокруг стола, знаки стали быстрее переменяться на стене... И чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды... И чудится пану Даниле, что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня: висят на стене его татарские и турецкие сабли; около стен полки...; на столе хлеб и соль, висит люлька... но вместо образов выглядывают страшные лица"(1,с.161-162).

Ирреальным является и место, в которое могла отправиться душа пани Катерины во сне: "Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве: и полевые цветочки те же, и хата наша, и огород! О, как обняла меня добрая мать моя! Какая любовь у ней в очах!" (1,с.162).

Наконец, в тексте повести выявлен пространственный компонент, который именуется неизвестное место. Его нельзя назвать ни реальным в полной мере, ни ирреальным, потому в самом начале повести он определяется очень мало значащим в лексическом отношении наречием местоименного происхождения там ("Да как и не рассказать, бывши так долго в чужой земле! Там все не так: и люди не те, и церковей Христовых нет...") (1,с.149). Затем пан Данило пытается обозначить это место, исходя из привычек и поведения тестя: "Может, в иных неверных землях этого не бывает - я не знаю", "Иные бродяги таскаются бог знает где, когда православные бьются насмерть, а после нагрывают убирать не ими засеянное жито", "На униатов даже не похожи: не заглянут в Божию церковь" (1,с.155), "Много, верно, он грехов наделал в чужой земле... Живет около месяца и хоть бы раз развеселился как добрый козак! Не захотел выпить меду!.. Горелки даже не выпьет! Мне кажется, пани Катерина, что он и в Господа Христа не верует", "А вот и турецкий игумен влазит в дверь!" (1,с.158).

Но ведь тесть - колдун, а все, что с ним связано, приобретает фантастическую окраску - ирреальность. Поэтому данный пространственный компонент (топонимический ориентир? ландшафт? пейзаж? интерьер?) сочетает реальное и ирреальное, что вполне соответствует духу повести.

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранные произведения. - Киев. - Дніпро. - 1985.
2. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. - М., 1988. С.39,74-75.

Л.И.Гетман

К проблеме полиэмоциональности гоголевских текстов

Любое произведение искусства по своей природе всегда эмотивно, так как является, по выражению Л.С.Выготского, результатом "особенного эмоционального мышления". Категория эмотивности, или эмоциональности художественного произведения связана не только (и даже не столько) с вербализованными аффектами продуцента, сколько с результатом действия самого текста, который, с точки зрения психологии искусства, выступает как некая "система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию" [1, с.32-33] у потенциального реципиента.

Эстетические реакции читателя могут быть как адекватными авторским, так и вступать с ними в конфликт вследствие того, что "всякое художественное произведение... включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств..." [1, с.274]. Именно это "противочувствие", заложенное автором в тексте, и порождает поди эмоциональность, присущую произведениям беллетристики.

Под полиэмоциональностью мы понимаем такую смену эмоциональной доминанты художественного повествования, описания и рассуждения, которая закономерно приводит к возникновению у читателя (читателей) противоречивых эстетических реакций. Классическим примером полиэмоциональности может служить гоголевская "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и реакция на нее А.С.Пушкина. В этом произведении автор создает своеобразную эмоциональную градацию комического, когда вслед за юмористическим описанием "славной бекешы" Ивана Ивановича идет ироническое повествование о бесконечной тяжбе двух бывших друзей - "чести и украшения Миргорода", а затем и саркастическое рассуждение о нравах, царивших в поветовом суде. ЮМОР - ИРОНИЯ - САРКАЗМ - подобная градация усиливает эффект обманутого ожидания, который вызывается последней авторской сентенцией "Скучно на этом свете, господа!" и предшествующим ей описанием "сырости", "печальной заставы с будкой", "черного поля",

"однообразного дождя, слезливого без просвета неба". Столь резкая смена эмоциональной доминанты авторского повествования вынуждает читателя возвратиться к началу повести и разобраться в собственной эмоциональной оценке рассказанной Н.В.Гоголем истории (смешна она или грустна?).

Особый случай представляет собой полиэмоциональность имманентная, т.е. присущая самой природе какого-либо объекта. Такой имманентной полиэмоциональностью отличается, например, образ помещика Манилова. Примечательно, что в этом случае Гоголь совершенно открыто демонстрирует, как происходит изменение чувств, которые может вызвать гротескная приятность Манилова. Используя темпоральные маркеры, автор показывает, насколько быстро осуществляется смена настроений и переоценка ценностей ("В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: "какой приятный и добрый человек!". В следующую затем минуту ничего не скажешь, а в третью минуту скажешь: "черт знает, что такое!" - и отойдешь подальше, если же не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную."). ВОСТОРГ - НЕДОУМЕНИЕ - ВОЗМУЩЕНИЕ - ОТВРАЩЕНИЕ - такова шкала эмоций, которые испытывает автор, а вместе с ним и читатели поэмы "Мертвые души", сталкиваясь с людьми, подобными Манилову.

Полиэмоциональность далеко не всегда так прямо декларируется писателем. Данное свойство может иметь и имплицитный характер, что нередко приводит к поливариантности интерпретаций, а иногда даже к появлению взаимоисключающих оценок одного и того же произведения. Покажем это на примере повести Н.В.Гоголя "Старосветские помещики". Интересно, что факт полиэмоциональности данного гоголевского текста закреплён лексикографически. Дело в том, что имена главных героев повести стали крылатыми и образовали "связанное имя" - Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна. В русской афористике это связанное имя приобретает как положительные, так и отрицательные коннотации: с одной стороны, оно служит обозначением нежных любящих супругов и выступает как синоним семейного мира и согласия, а с другой стороны, фразеологизм Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна используется как сатирическая характеристика обывателей, ведущих "растительное существование" [2, с.20].

Полиэмоциональность образов главных героев и всей повести "Старосветские помещики" подчеркивается особенностями внешней (языковой) формы этого произведения. Ведущим художественным приемом, с помощью которого Н.В.Гоголь строит текст, является прием смешения стилей, благодаря чему и задается автором особая "эмоция формы" - эмоция противоречия низкого и высокого, внешнего и внутреннего, телесного и духовного.

Первым, что бросается в глаза даже не искушенному в лингвистике читателю, является частотность бытовой (часто с разговорной окраской) лексики. Бытовая лексика представлена в повести "Старосветские помещики" несколькими тематическими группами: названия строений и их частей (домик, комната, спальня, сени, кладовая, крыши, крыльцо...), обозначения домашних животных (гусь, гусята, барбосы, бровки, жучки, кошечка...), наименования посуды (блюда,

соусники, горшочки, чарка...). В особую подгруппу стоит выделить названия фруктовых деревьев (сливы, вишни, дуди...), потому что указанные слова, имея переносное метонимическое значение, обозначают не только растения, но и то, что на них произрастает,- фрукты, которые употребляют в пищу. Нужно заметить, что тематическая группа продукты питания оказывается самой многочисленной и подразделяется на подгруппы: напитки (кофей, киселек, узвар с сушеными грушами, водка на персиковых листьях, на черемуховом цвете, на золототысячнике...), закуски (рыжики соленые, грибки, сушеные рыбки), мучные изделия (коржики с салом, пирожки с маком, вареники с ягодами), сладости (варенье, желе, пастила, мед, сахар...) и др.

Богатство бытовой лексики и мастерские приемы натуралистического описания сельской жизни старичков-помещиков способствуют тому, что читатель приходит, на первый взгляд, к вполне логичному выводу: "Товстогубы еще при жизни превратились в полурастения. Они ведут единственно активную жизнь - жизнь желудка... Биологическое, вегетативное, казалось, совершенно вытесняет из их "неизменной буколической жизни" собственно человеческое. Их растительное существование движется исключительно по какой-то гастрономической шкале..." [3, с.85]. В этой связи эстетически значимой оказывается и фамилия супругов - Товстогуб, словообразовательная структура которой (товстый (русск. толстый) + губы)) порождает устойчивую ассоциацию с группами слов "еда" и "прием пищи"

Удивительно, что даже в моносемичном ономастическом знаке Н.В.Гоголю удастся найти "начало антитезы" (термин Дарвина). Трудно не заметить, как писатель, рассуждая о родовых именах, противопоставляет своих героев тем "низким малороссиянам", которые "наводняют Петербург" и "торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог в". Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна не Толстогубовы и не Товстогубовы, а именно Товстогубы, они носят "малороссийскую старинную и коренную фамилию", потому что остаются верными своему *nomina gentis* и традициям рода и Украины.

Вдумчивый читатель, несомненно, обратит внимание на то, что народная этимология подчеркнута сниженной фамилии Товстогуб (Товстогубиха) вступает в противоречие с этимологической семантикой имен Афанасий (греческое - "бессмертный") и Пульхерия (латинское - "красивая")[4, с.11,40]. Показательно, что в микросистеме повести данные имена встречаются исключительно в полной форме и только в сочетании с отчеством, одинаковость которого косвенно как бы подчеркивает "взаимную любовь" и духовное единство героев.

В этом ракурсе образы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны начинают видеться как воплощение христианского идеала супружеской любви. Любовь - вот цель их существования. Любовь до смерти и даже после смерти! Именно любовь, а не быстро проходящая страсть (сравни гоголевское сопоставление горя молодого любовника, потерявшего свою возлюбленную, и тихую скорбь Афанасия Ивановича, послушно ожидавшего своей смерти, которая одна только могла вновь соединить его с Пульхерией Ивановной). Интересны в

связи с этим и рассуждения В.Соловьева о "сильной любви", примером которой философ считает любовь старосветских помещиков [5,с.25].

Аффективное противоречие, эстетически значимое для анализируемого текста, на языковом уровне поддерживается тем, что в авторской речи бытовая (разговорная) лексика контактно и дистантно сочетается в пределах одного предложения с лексикой книжной (высокой): "..уединенных владетелей отдаленных деревень... как дряхлые живописные домики..." или "...низеньких фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив...". Причем такое столкновение разностилевой лексики вовсе не иронично, потому что здесь авторское "я" открыто ((сравни : "Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей..." - начало текста; "Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни..." - 2-е предложение текста; "Жизнь их скромных владетелей так тиха. так тиха. что на минуту забываешься..." - 3-е предложение; "Я отовсюду вижу низенький домик..." - 4-е предложение и др.).

Смешение лексики с разной стилистической окраской, на наш взгляд, и составляет тот "раздражитель", который удерживает читателя от поспешного однозначного и "моноэмоционального" толкования образов Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Размышление над "эмоцией формы" повести Н.В.Гоголя - это способ, помогающий проникнуть в глубину мира старосветских помещиков, мира, закрытого от посторонних глаз канвой внешней обыденной жизни. Современник Гоголя, датский философ Серен Кьеркегор, справедливо заметил: "Легко узнать рыцарей бесконечного самоотречения, поступь их легка, весела. Напротив, те, кто носит в себе драгоценность веры, вполне могут разочаровывать, ибо их внешний вид обладает поразительным сходством с тем, что глубоко презираемо как бесконечной покорностью, так и верой, - сходством с филистерским мещанством" [6,с.38].

Говоря о "противочувствии", которое вызывает у разных читателей или у одного читателя повесть Н.В.Гоголя "Старосветские помещики", следует отметить, что в этом случае полиэмоциональность не проистекает из характера литературных героев (ср. имманентную полиэмоциональность образа помещика Манилова). Данный тип полиэмоциональности связан прежде всего с состоянием души читателя, с тем, что А. Макаров назвал "стремлением к барокковости", когда в поле внутреннего зрения индивидуума существуют одновременно "архитипичные образы гордого и тихого человека" [7,с.175].. Если Тарас Бульба и его сын Остап могут служить примером "гордого человека", борца, "рыцаря бесконечного самоотречения", то Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна - это и есть "тихие" смиренные люди, "рыцари веры". Эмоциональное же восприятие героев Гоголя - всего лишь зеркало, отражающее внутренний мир читателя и тот идеал героя, который выбирает он сам и/или его эпоха.

Литература

1. Выготский Л.С. Психология искусства. - Ростов-на-Дону, 1998.
2. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. - М., 1988.
3. Скуратовский В. На пороге как бы двойного бытия /из наблюдений над мирами Гоголя/ //Гоголеведческие студии. - Вып.П. -Нежин,1997.
4. Толкователь имен святых угодников Божиих, чтимых русскою православною церковью. - М., 1990.
5. Соловьев В. Смысл любви //Русский эрос или философия любви в России. - М., 1991.
6. Кьеркегор С. Страх и трепет. - М.,1993.
7. Макаров А.М. Світло українського бароко. - К., 1994.

Т.П. Целехович
Обживание "овеществленного" пространства
как испытание духа в повести Н.В.Гоголя
"Старосветские помещики"

В данной работе предпринята попытка исследования реализации в человеке сквозь призму его отношения к Богу и вещам в повести Н.В. Гоголя "Старосветские помещики".

Человек - двуединое существо, которое представлено единством душевного и телесного. В душе центральное и самое важное - "познание", самопознание, именуемое благомудрием (1;329). Благомудрие же в мифологическом представлении есть возможность познания добра и зла.

Пространство вокруг человека заполнено вещами. Так или иначе субстанция вещественного проникает в субстанцию человеческого и неразрывно с ней связан. Вещи тоже являются творением Бога. Вяч. Иванов писал: "При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно сознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и себя тебе открывает; окружает тебя собою; ты лицезришь его тайны и читаешь его мысли" (2; 36). Человек пользуется лишь видимой вещью, полезной и нужной ему. Вещи же имеют некую сущность сами в себе, устойчивую идею, которая неподвластна человеку. Мы видим вещи таковыми, какова их суть - вещи же таковы, какими их видит Бог (2; 20). Понять истинную суть вещи - значит обрести мудрость. Через знание достигается правильность употребления вещей.

В "Старосветских помещиках" Гоголь рисует, на первый взгляд, идиллическую картину жизни. Жизнь здесь "так тиха, так тиха, что на минуту забываешься, что страсти, желанья и беспокойные порождения злого духа <...> вовсе не существуют" (3)*. Эта спокойная и уединенная жизнь с "какими-то гармоническими грезами" должна быть жизнью мудрых людей, которые осязают суть вещей и правильно их используют. Гоголь указывает на то, что вещи в доме стариков живут: "Каждая дверь имела свой особенный голос" (2;11); "дрожки с огромными кожаными фартуками издавали странные звуки" (2;13). Но при этом

Гоголь отмечает, что комната Пульхерии Ивановны была вся "установлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучками<...>она собирала все, хотя сама не знала, на что оно потом употребится" (2; 11). В доме готовилось много пищи и на запас, но она гнила в барских амбарах: Афанасий Иванович владел огромным лесом, постройками, хозяйственными орудиями, но не знал, как ими распорядиться. Отсутствие мудрости в отношении к вещам свидетельствует о слабости души, той частицы Святого Духа, которой наделен человек.

В "Старосветских помещиках" забота о теле превышает заботу о душе (постоянными в повести являются предложения Афанасия Ивановича поесть чего-нибудь) и переходит в плотский грех, грех чревоугодия. Гоголь в "Выбранных местах" писал: "Церковь наша должна светиться в нас, а не в словах наших <...>. Жизнью нашей мы должны защищать нашу церковь, которая вся есть жизнь; благоуханием душ наших должны мы возвести ее истину" (6; 202).

Помещикам дарована высшая благодать - любовь: "Любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога" (1 Иоанна 4:7). Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович привязаны друг к другу: "Посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будут двое одна плоть" (Ефессянам 5:31), муж и жена становятся едины как Христос и Церковь, ибо "муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви" (Ефессянам 5:21). Но эта единая плоть, жилище Бога остается темным, не освященным огнем души. В отношениях старосветских помещиков на первый план выходит забота о плотском благополучии. Круг их взаимоотношений ограничен поеданием арбузов, блинчиков и прочей снеди. Даже перед смертью жены Афанасий Иванович спрашивает: "Может, вы чего-нибудь бы покушали, Пульхерия Ивановна?" (2; 23).

В "Старосветских помещиках" мотив смерти проходит через все пространство текста и реализуется на уровне образов мух, огня, жара. Данные образы символизируют смерть в аду. Если рай есть высшая жизнь, то пребывание в аду - это не вечная жизнь, хотя бы в страдании, но мука вечной смерти (4; 37).

Образ мух функционирует на протяжении всего текстового пространства: "Из узеньких рам глядела герцогиня <...> запачканная мухами"; "на стеклах окон звенело страшное множество мух <...>; они покрывали "черною тучею весь потолок" (2;10-12). В христианской традиции муха является носителем зла, греха, ведущего к искушению, это символический образ вечности, жизни в смерти, вечной смерти, ада.

Еще одним предвестником смерти является образ огня, жара: "Под яблонею вечно был разложен огонь" (2; 12); "В каждой комнате была огромная печь, <...> комнаты эти были ужасно теплы" (2; 10). Огонь в христианской традиции знаменует кару Божью, в аду в вечном огне горят души умерших грешников. Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович привыкли к жаре в комнатах, где "редкий человек в состоянии был бы остаться на несколько часов" (2; 16). Но "по ночам", указывает Гоголь, "сильный жар заставлял Афанасия Ивановича несколько раз вставать и прохаживаться по комнате. Иногда < он > стонал" (2; 16). В каноне Нового завета состояние пребывания в аду описывается не извне (как зрелище), а изнутри (как боль, некий дискомфорт). Но помещики еще не

умерли - они только привыкают к смерти. Так Афанасий Иванович ждет несчастья на их дом: "А что если бы загорелся дом наш?" (2; 16) Подобные лукавые речи в христианстве трактуются как грех злословия и так же могут представляться предвестниками смерти: "Ибо кто любит жизни и хочет видеть добрые дни, тот удерживает язык свой от зла и уста свои от лукавых речей" (1 Петр. 3:10).

Образы-предвестники смерти свидетельствуют о скором уходе божественной искры, душевного "ума" из человеческого тела. Грех чревоугодия, забота о теле, превышающая заботу о душе, приводит в дом помещиков смерть, противную жизни. Смерть является символическим завершением душевной слабости, немудрости героев Гоголя.

Трудно разорвать "единую плоть". Поэтому, потеряв Пульхерию Ивановну, а с ней последнюю истину Боголюбви, "божеской искры", которая поддерживала бы слабое душевное пламя Афанасия Ивановича, старик теряет последнюю надежду на получение божьей благодати. Не случайным представляется "тихий голос" умершей Пульхерии Ивановны, которая призывает Афанасия Ивановича к себе, т.к. перед Богом они единое целое, "единая плоть". Поэтому давать ответ они должны вместе.

Таким образом, человек, заботясь о своем теле больше, нежели о душе, не способен узреть истинную сущность вешного мира. Такой человек обрекает себя на смерть. Храм тела остается мертв, потому что не освещается пламенем Святого Духа.

Литература

1. Лосев А.Ф.. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
2. Топоров В.Н.. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
3. Гоголь Н.В.. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. - Т.2.- С.7.
4. С.С. Аверинцев. Ад// Мифы народов мира: В 2 т. - М., 1980. -Т. 1.

М.Ю.Чикарькова

Пейзаж в повести Гоголя "Вий"

Обычно пейзажный образ становится объектом внимания литературоведа как фактор сюжетного движения. Как шутливо говорил А.Чехов, роман, например, - это целый дворец, и пейзаж вводится, чтобы дать читателю отдохнуть от героев и от автора. Но можно рассматривать литературный пейзаж и в качестве жанрового признака произведения.

Скажем, в истории садово-парковой культуры классицистический парк-сад с его подстриженной растительностью и геометрически выверенными силуэтами ("вырумяненная природа", как выразился В.Тредиаковский) отличен от

романтического парка-леса с его искусственной "дикостью". Пейзаж становится жанровым фактором системы жизнетворчества: он создает определенный имидж владельца сада.

Нечто подобное наблюдается и в художественной литературе. Пейзаж можно все же отнести к числу жанрообразующих факторов - если, конечно, не рассматривать последние как сферу исключительно паралитературную (жанр памфлета возникает как необходимость кого-то высмеять, жанр панегирика - как потребность кого-то превознести и пр.). Если же брать литературу как артефакт, имманентно, то жанр творится внутри себя самого: художник в креационном акте не только принаравливает свой текст к той или иной утилитарной, жизненной задаче, но и стремится к его идейно-стилевому единству. И здесь сфера образного решения в каком-то смысле самодовлеюща.

Атмосфера триллера в современном кино, например, во многом создается за счет пейзажного или интерьерного дискурса. Заброшенная фабрика с ее "некрофильной" атмосферой; безжизненная пустынная местность, в которой появляются персонажи; интерьер комнаты, в которой все перевернуто вверх дном, - все это приметы жанра, или, лучше сказать, образующие жанра, не менее существенные, чем пистолет в руках убийцы.

Художественная литература эпохи Гоголя, эпохи докинематографической, имела немалый опыт в подобных вещах. Достаточно вспомнить готический роман с его горными ущельями, заброшенными монастырями и непроходимой ночной тьмой. Сам Гоголь уделял пейзажу особенное значение, выводя его за рамки "живописи с натуры". Так, степной простор в "Тарасе Бульбе" превращался из детали реалистической панорамы среды в символическое, исполненное тревоги и опасностей, пространство инициации, отделяющее домашнюю мирную жизнь сыновей Тараса от героической Сечи, к которой они движутся. Бытоописательная повесть незаметно перерастала в героическую повесть именно благодаря введению картины, написанной "исполинскою кистию" (1).

"Вий" же, изученный преимущественно с точки зрения его возможного фольклорного или литературного генезиса (В. Милорадович, И. Морозова, А. Назаревский, К. Неверова, Р. Поддубная, Н. Сумцов и др.), все еще в достаточной степени остается "вещью в себе", если говорить о функции пейзажного образа в нем. То, что природа, фигурирующая в описании глухого хутора сотника, призвана вызывать у читателя чувство страха, столь очевидно, что она не становится обыкновенно и предметом специального разговора. Пейзаж воспринимается как некая составная атмосферы макабристики, столь свойственной произведениям Гоголя (см., напр., 2), фантастическое рассматривается преимущественно как движущее начало компоновки сюжета (4), оно мыслится обычно как некий параллельный образный ряд образам реальности (5, с.80). А поскольку основная макабристика сгущена в фантастических фигурах повести, пейзаж обычно остается как-то вне сферы внимания исследователя или поминается как деталь общей атмосферы.

Если же учесть жанрообразующий аспект пейзажного образа, то окажется, что роль его более важна, чем может показаться. Ведь сам Вий и его воинство есть область панического ужаса, таящегося как раз в пейзаже. Справедливо замечено было, что это образ глубинный, хтонический, пребывающий вне морально-этических или религиозных измерений, что эта темная земная сила не поддается каким-либо духовным действиям - ни заклинаниям, ни молитве, ни даже кресту (6, с.7) - правда, здесь есть момент, к которому нам еще предстоит вернуться. Жилье человека и церковь в повести целиком находятся в щупальцах спрута, именуемого Виём, который является лишь в финале, когда исчерпаны все средства и силы борющегося против порождений тьмы человека.

Пожалуй, в образе Вия есть две символические проекции, которые до сих пор исследователями не брались в расчет. С одной стороны - он как бы плод чисто "языческого" сознания, причем это не только артистическая импровизация Гоголя в духе образов славянских божеств, не только "начальник гномов" во вкусе немецкой народной мифологии (5, с.76). Это еще и модификация чудовищного Великого Пана, властителя природы в античном мифе, насылающего ужас на человека (вспомним, как войско Александра Македонского мчалось в ужасе из пустынной местности, испытав прилив панического страха перед природой). С другой стороны, христианское сознание Гоголя воплотило здесь в образе расчеловеченного властителя витального бытия идею Смерти. И не только потому, что, как говорит Библия, "боги язычников суть бесы". Смерть господствует тут еще и потому, что человек, отдавшийся всецело "витальным" страстям, обречен гибели. Вот почему молитва и крест оказываются здесь бессильными - Хома Брут использует их без должной христианской веры, отчужденно и механически, как "магию против магии". Он ведь недаром пока еще "философ", а не полноценный "теолог": по идее инициации, лежащей в основе сюжета повести простак и "бонвиван" Хома - отягощен "материальным" в силу своей малодуховности*.

"Философы", к которым принадлежит Хома, охарактеризованы Гоголем как настоящие "стихийные материалисты", все интересы которых лежат в области посюстороннего. Юмор Гоголя в обрисовке этого класса студиозусов может показаться на первый взгляд самым невинным, даже как бы "сочувственным" живущим впроголодь юношам, если не брать в расчет, что описываются тут все же будущие духовные пастыри: *"Философы целою октавою брали ниже; в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было. Запасов они не делали никаких и все, что попадало, съедали тогда же; от них слышалась трубка и горелка, иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух. Рынок в это время обыкновенно только что начинал шевелиться, и торговки с бубликами, булками, арбузными семечками и маковниками дергали на подхват за полы тех, у кого полы были из тонкого сукна или какой-нибудь бумажной материи. "Паничи!*

* Малодуховность клтртка или вообще причастного к церкви человека – обычная тема старинной дидактической или сатирической литературы; образ Хома в его "внесюжетной" проекции целиком вписывается в эту модель.

Паничи! Сюды! Сюды! — говорили они со всех сторон, - ось бублики, маковники, вертычки, буханий хороши! Ей-богу хороши! На меду! Сама пекла!" <...> Но философов и богословов они боялись задевать, потому что философы и богословы всегда любили брать только на пробу и притом целую горстью" (3,с.16б). Хома оказывается, впрочем, "материалистом" почище голодных сверстников: сам он признается, что "ходил к булочнице против самого Страстного Четверга" (3, с. 185), что уже выглядит как полное наплевательство на христианские правила вообще.

Как и в "Степи", герои которой погибают в эпико-героическом пространстве войны, именно пейзаж активно и неуклонно ведет Хому по этой дороге губительного познания недр, сущности витально - плотского.

"Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе. Богослов и философ шли молча, куря люльки; ритор Тиберий Горобець сбивал палкою головки с будяков, росших по краям дороги. Дорога шла между разбросанными группами дубов и орешника, покрывавшими дуг. Отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы, иногда перемежывали равнину. Показавшаяся в двух местах нива с вызревающим житом давала знать, что скоро должна появиться какая-нибудь деревня. Но уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попадалось никакого жилья. Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния" (3, с. 169-170).

Угасание теплоты дня - зловещий признак сгущающейся ночи, не простой, а "мифологической", поры Гекаты, когда все ориентиры для разума исчезают: *"Но между тем уже была ночь, и ночь довольно темная. Небольшие тучи усилили мрачность, и, судя по всем приметам, нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца. Бурсаки заметили, что они сбились с пути и давно шли не по дороге" (3, с. 170).*

Ведьма, оседлавшая Хому, - материализация его чувства греха, чувства вины, которое выводит героя из-под сени защиты библейского Закона. Он предан в руки Тьмы, проникает в ее сущность только для того, чтобы исполниться ужаса, - ренессансно-обольстительная при свете солнца плоть вещей в этом ночном мире оборачивается нечеловеческой, чужой и пугающей.

"Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, дуга, небо, долины - все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое. Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину. Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе с тем сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверху ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он

видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-под осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета" (3, с. 174).

Прибыв ведьму и бежав назад в Киев, Хома испытывает было "странное новое чувство" и биение сердца, но преодолевает необычное состояние не тем, что идет к священнику, не молитвами в церкви: он всецело занят поиском куска сала или какого иного пропитания, и решает эту проблему быстро и просто: *"Однако же философ скоро сыскался, как поправить своему горю: он прошел, посвистывая, три раза по рынку, перемигнулся на самом конце с какою-то молодою вдовою в желтом очипке, продававшею ленты, ружейную дробь и колеса, и был того же дня накормлен пшеничными варениками, курицею... и, словом, перечесть нельзя, что у него было за столом, накрытым в маленьком глиняном домике, среди вишневого сада" (3, с.176).* Мысль "философа" связана сугубо материальными вещами, и потуги ее выглядят то ли как задачка из старинного учебника по физике, то ли как пародия на рассуждения какого-нибудь доморощенного философа вольтерьянского направления. Если, конечно, не учитывать, что мысль Хома цепляется, как за грузила, за любые материальные объекты в тоске нехорошего предчувствия: почему-то именно его "выписал" отец убитой читать над гробом панночки, и - ехать надо:

" - Любопытно бы знать, - сказал философ, - если бы, примером, эту бричку нагрузить каким-нибудь товаром, положим, солью или железными шинами. Сколько потребовалось бы тогда коней?" (3, с. 178).

Увы, эта привязанность к дольному, а не горнему бытию, к его вещам, оказалась смертоносною. Хома как бесоборец оказывается несостоятельным именно потому, что всецело принадлежит не миру духовному, но миру витальному, где властитель - Вий.

Когда Хома, попав в имение отца убитой им панночки-ведьмы, пытается вырваться из заколдованного пространства, в которое попал, то дневной и реальный мир представляется его взгляду столь же непрочным и ненадежным, как и тот меловой круг, который не защищает от взгляда Вия; единственно "корпускулярная" деталь здесь, за которую зацепляется взгляд, - яблоки, библейский символ первородного грехопадения: *"Все селение помещалось на широком и ровном уступе горы. С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе. Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние. Она была вся изрыта дождевыми промоинами и проточинами. На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты; над одною из них раскидывала ветви широкая яблоня, подпертая у корня небольшими кольями с насыпною землей. Яблоки, сбиваемые ветром, скатывались в самый панский двор. С вершины вилась по всей горе дорога и, опустившись, шла мимо двора в селенье. <...> Философ стоял на высшем в дворе месте, и когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно*

другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство; яркая зелень их темнела по мере отдаления, и целые ряды селений синели вдали, хотя расстояние их было более нежели двадцать верст. С правой стороны этих лугов тянулись горы, и чуть заметно вдали полосой горел и темнел Днепр" (3, с. 182-183).

Обитель же человека, вполне предавшегося сфере Вия (в данном случае - имение панночки), - целиком поглощено витально-растительным началом, исполненном дискурса угрозы и опасности: *"Философ со страхом и дрожью отправился потихоньку в панский сад, откуда, ему казалось, удобнее и незаметнее было бежать в поле. Этот сад, по обыкновению, был страшно запущен и, стало быть, чрезвычайно способствовал всякому тайному предприятию. Выключая только одной дорожки, протоптанной по хозяйственной надобности, все прочее было скрыто густо разросшимися вишнями, бузиною, лопухом, просунувшим на самый верх свои высокие стебли с цепкими розовыми шишками. Хмель покрывал, как будто сетью, вершину всего этого пестрого собрания деревьев и кустарников и составлял над ними крышу, натянувшуюся на плетень и спадавшую с него вьющимися змеями вместе с дикими полевыми колокольчиками. За плетнем, служившим границей сада, шел целый лес бурьяна, в который, казалось, никто не любопытствовал заглядывать, и коса разлетелась бы вдребезги, если бы захотела коснуться лезвием своим одеревеневших толстых стеблей его" (3, с.200).*

Хоме еще дано увидеть издали тот сверкающий чистыми тонами "дневной" мир, который он оставил ради греха. Но терновник, этот христианский символ страстей и муки, оплетает его своим венцом, удерживает его за платье своими колючками и, в конце концов, составляет неодолимый магический круг, внутри которого до поры до времени Хому защищает лишь круг, начертанный на полу церкви мелом. И в этом дневном, навеки оставляемом героем мире лишь плакучая ива, этот библейский символ вавилонского плена и тоски неволи, как бы оплакивает его участь: *"Философ юркнул в бурьян и пустился бежать, беспрестанно отступая о старые корни и давя ногами своими кротов. Он видел, что ему, выбравшись из бурьяна, стоило перебежать поле, за которым чернел густой терновник, где он считал себя безопасным и пройдя который он, по предположению своему, думал встретить дорогу прямо в Киев. Поле он перебежал вдруг и очутился в густом терновнике. Сквозь терновник он пролез, оставив, вместо пошлыны, куски своего сюртука на каждом остром шипе, и очутился на небольшой лощине. Вербя разделившись ветвями преклонялась инде почти до самой земли. Небольшой источник сверкал, чистый, как серебро" (3, с.201).*

Но Хому насильно возвращают в мир ночи и тьмы, в мир Вия, в котором наступает возмездие за бездуховность, творимое силами бесовского воинства. И конечное поражение героя знаменуется глухим торжеством витального начала, дикого пейзажа: *"Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах*

чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги" (3, с.204).

Общая идея произведения весьма близка к нравоучительным традициям житийной и вообще дидактической литературы христианского средневековья, в которых богооставленность героя, особенно же воцерковленного, открывала простор действию сил тьмы. Рассматривать это как "поражение христианства", бессилие креста перед силой бесов - нельзя.

Но, в отличие от древних жанров такого рода, Гоголь активно использует СТИХИЮ пейзажа для развертывания витально-языческой темы, стихии панического ужаса, символизирующей сферу плотского греха, сферу бытия вне Бога.

Литература

1. Абрамович С.Д. Способ художественного обобщения у Гоголя // Гоголь и современность. - К.: Вища школа, 1983.- С. 98-106.
2. Абрамович С.Д. Макабристика в повісті Гоголя "Страшна помста" //Гоголезнавчі студії. - Вип.5. - Ніжин, 2000. - С. 77-84..
3. Гоголь Н.В. Вий //Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. - М.: Худ. лит., 1966.-Т.2.-С.165-206.
4. Карабанов Р. О роли фантастики в композиции произведений М.В. Гоголя //Н.В.Гоголь: К 150-летию со дня рождения: Уч. зап. Серия филолог, наук. - ЧГУ, 1961.-Т.43.-Вып. 12.-С.27-43.
5. Манн Ю. Поэтика Гоголя. - М.: Худ. лит., 1978. - 398 с.
6. Наливайко Д. Первинні образи в творчості Гоголя // Гоголезнавчі студії.- - Вип. 1. - Ніжин, 1966- С. 4 - 10.

В.А.Сидоренко

Художественное время в повести Н.В.Гоголя "Шинель"

Повесть "Шинель", включенная Н.В. Гоголем в петербургский цикл, стала одним из самых значительных творений писателя. Здесь изображение судьбы маленького человека, который всегда был небезынтересен Гоголю, достигает своего апогея: писатель концентрирует противоречия современной ему действительности, уродующей личность человека, обрекая его на бессмысленное, жалкое существование, что в равной мере относится и к Акакию Акакиевичу Башмачкину, "вечному титулярному советнику", и к генералу, "значительному лицу".

Особенности временной структуры повести определяются типом художественного времени главного героя. Одна из них обусловлена приемом сюжетно-композиционного параллелизма, другая - несоответствием времени объективного и перцептуального.

Остановимся подробнее на первой из них. Экспозиция повести вводит читателя в точно не определенное время, маркированное темпоральным указателем "всегда", тем самым выводя его за пределы конкретного времени, что подкреплено различными элементами текста. Например, в высказывании "...в одном департаменте служил один чиновник"[1,141] числительное "один", употребленное в значении неопределенного местоимения, не только придает повествованию некоторую сказовость, но и свидетельствует о степени обобщения.

"Вечный титулярный советник" - первое представление героя (еще до объявления имени), указание на давность Фамилии Башмачкин ("И отец, и дед, и даже шурин...") [1,142], осуществляется за счет временных маркеров неопределенно-обобщенной семантики "... что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно"(1,142).

Синтаксический параллелизм, повтор указательного местоимения "тот" в сочетании с модальной усилительной частицей "же", подкрепленные ритмической организацией высказывания "Сколько не переменилось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же должности, тем же чиновником для письма", передает постоянство и однообразие действия, его качественную неизменность.

Этот период в жизни героя, когда время всегда одинаково бесцветно, можно назвать "периодом капота".

"Толчком" к движению времени послужило событие, отмеченное темпоральным указателем "с некоторого времени", сигнализирующем о завязке сюжетного действия "С некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо..."[1,147]. С этого момента герой вступает в новый период своей жизни - "период шинели", при этом новый образ жизни воспроизводится "в зеркально противоположном изображении по отношению к предшествующему"[2,144].

Параллелизм развития событий, изменение некоторых привычек титулярного советника свидетельствует о том, что история приобретения новой шинели "есть попытка героя как бы воплотиться в формы окружающего мира и войти в его измерения"[3,437]. Новая шинель становится своеобразным центром, стягивающим к себе все сюжетные линии, она "укрупняется заключенным в ней обобщающим смыслом, ... семантически перестает быть равной самой себе, а становится символом"[2,149], но не только чиновничьих взаимоотношений, моральных норм, но и времени.

Многомерность и глубина приобретает лексемой "шинель" благодаря повторяющемуся контекстному соположению с рядом семантически разнородных слов.

Слово "шинель" употреблено с глаголами чувственного восприятия, которые указывают на постоянный физический контакт с ней: Акакий Акакиевич носит ее, надевает, скидает; портной Петрович "возится с шинелью", принес ее, вынул, набросил, потянул, осадил, драпировал ее, смотрел на шинель и т.д. Но

вместе с тем лексема "шинель" или ее местоименная замена "она" соплагается со словами, определяющими эмоционально-оценочное отношение к ней "...но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто бы какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто иной как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу" [1,154].

Новая шинель стала для бедного чиновника не только воплощением мечты, смыслом жизни, но и мерилем времени. Она становится основной вехой, измеряющей время, воспринимаемое его сознанием и условно обозначенное как "период шинели". Это время включает несколько этапов: "время накопления шинельного капитала", которое длится около полугода, о чем свидетельствуют темпоральные маркеры "думали еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили в лавки"; время изготовления шинели, с которой Петрович провозился "всего две недели"; время "жизни шинели" - день, когда она бала принесена Петровичем, надета Акакием Акакиевичем и украдена разбойниками. Этот день - третий этап - является кульминационным в развитии сюжетного действия, чем и объясняется подробная хронологическая последовательность в его описании. При этом темпоральные маркеры выступают в качестве своеобразного стержня, на который "нанизывается" сюжетное действие "поутру, перед самым тем временем, как нужно идти в департамент; вдруг узнали; все в ту же минуту; долго еще потом за обедом; после обеда; пока не потемнело, уже двенадцать часов и ... давно пора домой; чрез несколько минут он опомнился ...шинели нет". "Самый торжественный праздник" завершается трагически: шинель похищена, жизнь утратила всякий смысл.

Таким образом, лексема "шинель" приобретает временной компонент в контексте повести, став символом времени, хоть в обыденном сознании она не связана с понятием времени.

Вторая особенность временной структуры повести – несоответствие времени объективного и времени перцептуального. Так, необходимость в новой шинели обнаруживается с наступлением холодов, которые в развитии сюжетного действия затягиваются на очень длительное время.

Если предположить, что они начались еще осенью, косвенным указанием на что может служить замечание Петровича "Уж вы лучше, как придет зимнее холодное время, наделайте из нее себе онучек..."[1,143], то "день обновления шинели" должен наступить весной, о чем свидетельствуют темпоральные указатели, фиксирующие объективное время. Однако "самый торжественный день" наступает по сюжету тогда, когда начались "уже довольно крепкие морозы"[1,155]. Через два дня ограбленный Акакий Акакиевич после визита к "значительному лицу" простужается во время вьюги, еще через несколько дней умирает, через неделю "значительное лицо" встречается с призраком опять же во время вьюги. Следовательно, ход объективного времени и восприятие его героем

не совпадають: сюжетне время длиться около шести-семи месяцев, и все это время тянется зима.

Таким образом, темпоральная структура этой повести включает два компонента (что позволяет говорить о полифонизме времени): объективное время, указывающее на реальную протяженность, движение сюжета (сюжетно-реальное время), и особое время, создающее "статическую атмосферу вечного холода, неизменности времени" [4,8]. Время как бы остановилось, и холод воспринимается как непреходящее состояние окружающего мира. При этом реальное время только усиливает атмосферу остановившегося, "зимнего" времени, воплощающего в образной форме нарушение нравственных законов жизни: холодность бездуховности переносится и на природу, чем и создается атмосфера вечного холода.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 12 томах. - М.-Л., 1938. -Т.3.-728с.
2. Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя. - Владивосток, 1986. - 205с.
3. Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. - М., 1976.- С.409-445.
4. Дилакторская О.Г. Мотив холода в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя //Структура литературного произведения. - Владивосток, 1983, - С.79-86.

Л.В. Дереза

До питання про фантастичне в повісті М. Гоголя "Ніс"

Дослідники творчості М.В.Гоголя багато уваги приділяли проблемі фантастичного у творчості письменника й однак в оцінці фантастики повісті "Ніс". У її гротеску справедливо вбачається зухвале розвінчування питань соціального й літературного життя 30-х років XIX століття. Наше завдання - продовжити зроблене, акцентувавши увагу на рисах фантастичного в повісті та визначенні співвідношення фантастики й алегорії у ній.

Повість "Ніс" не входить до циклу "Арабески" з тієї простої причини, що на момент виходу збірки не була завершена. Але вже в березні 1835 року Гоголь відіслав її в Москву в журнал "Московский наблюдатель". Тільки в 1836 році за сприяння О. Пушкіна в журналі "Современник" повість була надрукована з такою редакційною приміткою: "М.В.Гоголь довго не погоджувався на друкування цього жарту, але ми знайшли в нім так багато несподіваного, фантастичного, веселого, оригінального, що вмовили його дозволити нам поділитися з публікою задоволенням, яке дав нам його рукопис" [10,с.185].

У сучасному світовому літературознавстві існує таке визначення фантастичного, при якому неодмінною умовою його існування є вагання читача,

котрому знайомі лише закони природи, коли він спостерігає явище, яке здається надприродним [11,с.25]. Згідно цієї концепції фантастичне існує доти, поки зберігається невпевненість: змальовані у творі явища - це обман почуттів, ілюзія чи подія дійсно могла мати місце в реальному житті, але тоді це реальне життя підвладне невідомим нам законам. Простіше кажучи, диявол - ілюзія чи реальна істота, як реальні інші живі істоти, з тією лише різницею, що його можна рідко побачити. Ц.Тодоров виводить ще одну формулу фантастичного: "Я майже почав вірити", підкреслюючи, що абсолютна впевненість у подіях, які повна зневіра до змальованого життя ведуть від фантастичного. "Саме невпевненість породжує життя фантастичного" [11, с.29].

При вивченні фантастичних елементів у повісті "Ніс" основна увага дослідників звернена на сатиричний викривальний характер розповіді про життя майора Ковальова, поліцейських, Петербурга. Фантастика повісті, її своєрідність, оригінальність розглядаються у роботах Ю.Манна [8,9]. М.Храпченко підкреслює реалістичний характер гегелівської фантастики. "Фантасмогорія" "Носа" створила йому славу одного з найзагадковіших творів Гоголя. Багато критиків тлумачили "Ніс" як вираження містичних поглядів письменника. У розповіді про пригоди майора Ковальова бачили художнє висловлення ідеї панування ірраціональних сил у житті людей. Однак нічого ірраціонального, містичного в повісті "Ніс" немає. "Фантасмогорія" "Носа" зумовлена тим сатиричним завданням, яке поставив перед собою письменник при написанні твору" [12, с.217].

Г.Гуковський детально розглядає гоголівську фантастику і визначає її принципову відмінність від фантастики романтичної. "Для романтиків фантастичне - це в принципі обов'язково щось вище, реальніше, ніж буденність; для Гоголя фантастичне - це сутність буденного. Отже, для романтиків фантастичне (мрія!) визначається як благо, для Гоголя - як зло, як суть зла" [4, с.274].

Г.Макогоненко наголошує на демонстративній відсутності, а інколи навіть запереченні програмних принципів фантастики німецьких романтиків у гоголівській реалістичній фантастиці твору. "У повісті немає традиційного для романтизму джерела фантастичного - надприродної сили. При цьому дана обставина наполегливо підкреслюється Гоголем" [7,с.189]. Ціла низка фантастичних подій змальована письменником: самостійне існування носа, ніс з'являється у Петербурзі, поліція спіймала носа, коли він збирався від'їжджати в Ригу з чужим паспортом, нарешті, відрізаний ніс повертають власникові. При цьому автор не дає пояснень читачеві, і навіть, більше того, відверто заявляє про своє небажання будь-що пояснювати, занурюючи читача у вир життя, де існують герої його оповіді: цирюльник Іван Якович, майор Ковальов. Гоголь досить точно вказує дату, коли відбуваються події: "Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенное происшествие" [2, с.374]. Читачеві, який чекає пояснення, що ж трапилося, автор не відповідає, а акцентує увагу читача на буденному житті цирюльника, на його сварці з дружиною. І нарешті стає відомо, що в спеченому буханці хліба Іван Якович знайшов ніс майора Ковальова. Так

уже з перших рядків оповіді читач входить у світ гоголівської іронії, яка є у творі формою вираження авторської позиції. Зруйнування логіки розповіді, переміщення інтересу читача з незвичайного на звичайне - один із засобів створення іронії. Уповільнення дії шляхом змалювання побуту цирюльника виконує у творі важливу функцію: автор інтригує читача і ще раз ніби відтягує момент пояснення незвичайної події. У такому ж ключі розвиваються й подальші події: Іван Якович намагається позбутися знахідки, і за цим заняттям його застає на Ісаакієвському мосту поліцейський. Між ними відбувається розмова, у ході якої страж порядку намагається дізнатися про мету перебування Івана Яковича на мосту. "Иван Якович побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно" [2, с.377]. Лише після цього епізоду читач дізнається про майора Ковальова, який виявив пропажу носа та появу його в особі штацького радника.

Як зазначає Ц.Тодоров, у повісті "Ніс" не витримується основна умова фантастичного: у ньому немає вагань між реальним та уявним" [11, с.63]. І на підставі цього дослідник класифікує випадок, який взяв за основу сюжету Гоголь, як чарівний, надприродний характер якого не можна пояснити ніяким способом (як, наприклад, у чарівних казках). У повісті простежується ланцюг подій: ніс покидає обличчя господаря - ніс перетворюється в людину і веде незалежне існування - ніс повертається на належне йому місце. Погоджуючись з окремими положеннями теорії Ц.Тодорова (зауваживши, що чудесне один із різновидів фантастичного), усе ж мусимо сказати, що ряд інших особливостей тексту вказує на те, що важливе місце в ньому займає інше тлумачення -алегоричне. Перш за все маємо на увазі метафоричні вислови, пов'язані зі словом "ніс": прізвище Носов, майору Ковальову сказали, що "у порядочного человека не оторвут носа", у кінці оповіді герой "залишається з носом", тобто ні з чим. Та й світ, змальований Гоголем, не є чудесним. Навпаки, письменник змальовує буденне життя Санкт-Петербурга. Елементи надприродного в повісті не викликають відчуття світу, відмінного від нашого. Пошуки алегоричного змісту в творі також не приводять до однозначного вирішення проблеми. Якщо припустимо, що алегорія передбачає наявність двох значень у одних і тих же слів і подвійний зміст емпліцитно вказується у самому творі, то "ніс" як метафора втрачає зміст. Психоаналітичне трактування (втрата носа - кастрація) не має алегоричного змісту, тому що в тексті не знайдемо вказівок такого пояснення. За межами пояснення залишається і процес перетворення носа в людину.

У тексті можна помітити наявність соціальної алегорії. Втрачений ніс означає втрату соціального статусу, бо серед кращих достоїнств людини, що демонструються на Невському проспекті ніс займає друге місце: "Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой - греческий нос, третий несет превосходные бакенбарды" [2,с.378]. З такої точки зору повість "Ніс" схожа з "Історією про втрачене дзеркальне відображення" Гофмана, яка була вміщена в "Пригоді в ніч на Новий рік". Молодий німець Еразмус Шпікер дарує на згадку коханці Джульетті своє відображення. У ході розвитку подій з'являються натяки на тлумачення цього надприродного явища. Так,

відображення героя іноді прирівнюються до положення його в суспільстві, коли під час подорожі Еразмуса звинувачують у відсутності абсолютно точного дзеркального зображення. Дружина героя заявляє, що без зображення в дзеркалі він ніщо і не може стати головою сім'ї, який би "викликав повагу дружини і дітей" [3, с.292].

Досить суттєву роль відіграє у повісті гра з читачем. Гоголь то вдається до детального опису побуту, життя Санкт-Петербурга, використовуючи, таким чином, прийом ретардації - уповільнення розвитку дії (прийом, який широко застосовується в народному епосі), то одягає на себе маску "простачка", ставлячи питання і не даючи на них відповіді, то іронічно натякає на потаємний зміст незвичайних подій, які врешті-решт виявляються нісенітницею й абсурдом. "Гра автора з читачем у фіналі повісті потрібна для того, щоб вивести його з-під гіпнозу традиційно-романтичної фантастики. У повісті дійсно немає фантастичного - можливість сприймати ніс у якості штацького радника зумовлена дією "електрики чину". Це не фантастика, це абсурд" [7, с.203-204]. Ніби підтверджуючи думки попереднього дослідника, Ю.Манн зауважує, що "досягнення романтичної фантастики були Гоголем перероблені, але не відмінені. Знімаючи носія фантастики, він залишає фантастичність, пародіюючи романтичну таємницю, він зберігає таємничість, роблячи предметом іронічної гри "форму чуток", він підкріплює достовірність самої "поди". І хто скаже, що страшніше - таємниця, за якою криється конкретний носій ірраціональної сили (гофманівський *das bose Prinzip*), чи таємниця, яка криється всюди й ніде, ірраціональність, яка всосала життя - як воду вата" [9, с.92].

У фіналі повісті загострюється відчуття гри з читачем, безпосередньо звертаючись до якого автор ніби створює умови для виникнення алегоричного змісту й водночас стверджує, що такий зміст виявити неможливо. "Но что страннее всего, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... Во-первых, пользы отечеству никакой, во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы" [2, с.399].

Отже, підкреслюючи реалістичний характер фантастики у повісті "Ніс", необхідно обов'язково звертати увагу на значення алегоричних елементів. На наш погляд. Гоголь досить вдало продемонстрував спосіб створити враження наявності алегорії, яка насправді відсутня. Змальовуючи метаморфози носа, автор розповідає і про пригоди самої алегорії. Таке іносказання Ц.Тодоров називає "ілюзорним", підкреслюючи, що наявність такої алегорії в повісті "Ніс" дозволяє назвати її попередницею літератури надприродного в ХХ столітті [11, с.64].

Неважко помітити, що в повісті Гоголя фантастичні мотиви тісно сплітаються з міфологічними, фольклорними, що сприяє створенню комічного ефекту. Мотив зурочення, мотив хліба, мотив сну, мотив "уявної" хвороби, містичні дні тижня і числа - усе це відголосся елементів народно-побутової культури. Цілком справедливі слова Ю.М.Лотмана, що твори Гоголя "можуть слугувати основою для реконструкції міфологічних вірувань слов'ян, які походять з глибокої давнини" [6, с.132]. Міфологічні алюзії водночас створюють

у тексті повісті різницю між соціальним, реальним, побутовим і фантастичним. Протиставлення конкретного, поодинокого, випадкового й узагальненого в глибинах народних вірувань і забобонів дає можливість з'явитися алегорії, неоднозначності. Міфологічний підтекст "стає одним із структурних елементів поетики" символічного і "тим самим слугує нарощуванню його багатозначності" [1, с. 13].

Література

1. Ауэр А.П. О поэтике символических образов Салтыкова-Щедрина. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. -М., 1981.
2. Гоголь Н.В. Нос // Гоголь Н.В. Избранные произведения - М., 1985.
3. Гофман Э.Т.А. История об утраченном зеркальном отражении //Гофман Э.Т.А. Собр. соч . :В 6-и т. - М., 1991. - Т. 1.
4. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. - М.-Л., 1959.
5. Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В.Гоголя "Нос" // Русская литература. - 1984. - № 1.
6. Лотман Ю.М. Гоголь и соотношение "смеховой культуры" с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Труды по знаковым системам. Вып.5. - Тарту, 1973.
7. Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин.-Л., 1985.
8. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. - М., 1966.
9. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. - М., 1978.
10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. - М., 1977. - Т.6.
11. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. - М., 1999.
12. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. - М., 1954.

Д. Битварди

Носом к носу - носа не увидеть

Повесть Н.В.Гоголя "Нос" относится к тем произведениям, которые скрывают свое подлинное содержание под маской фантастики. Н.Гоголь организует зеркальное построение пространства. Существуют два мира, в одном из которых все логично, а в другом - абсурд, нереальность происходящего. Реальный мир (упорядоченный) наделен узнаваемыми атрибутами, мир зазеркальный - мир хаоса, игры, перевертышей, нелепиц. При таком построении богатству соответствует бедность, приобретению - потеря, результату – провал, устойчивости - неопределенность и т.д. Ковалев, бережно относящийся к своему статусу, с потерей носа теряет свою значимость: "... без носа человек - черт знает

что, птица - не птица, гражданин - не гражданин - просто возьми, да и вышвырни в окошко!"

Итак, марта 25 числа майор Ковалев просыпается и обнаруживает досадную пропажу. Необычность происшедшего сложно объяснить сном, ведь Ковалев не засыпает, а, наоборот, просыпается, так же, как и цирюльник достает чей-то белый нос уже по пробуждении. Тем не менее, случилось то, что случилось. И, если произошло, то, следовательно, существовал какой-то отрезок времени, в котором разворачивались странные события, и которое могло бы остаться незамеченным, если бы не вещественное подтверждение его существования - потеря носа (к вопросу о том, как время соотносится с датой, мы еще вернемся). Время перерастает в пространство, которое затем соприкасается с логичным миром. Условно плоскость зеркала разделяет мир "реальный" и мир фантастический, когда о персонаже в одном случае можно сказать "остался с носом", а в другом – "остался без носа".

Зеркальность построения связана с вопросом раздвоенности. Так, Ковалев распадается на Ковалева без носа и на нос без Ковалева. Существует еще одно зеркало, которое замкнет круг и которое, по сути, является его началом. Это зеркало, в котором отражается лицо Гоголя: "Боже мой, что за длинный нос был у него. Я не мог на него прямо смотреть, особенно вблизи, думая: "Вот клюнет, и глаз вон"" ("Русская старина", 1891, № 5, с.461) или: "Как теперь, вижу его худую, длинноносую фигуру с двумя высоко торчащими - в виде ушей - концами черного шелкового платка"; "... длинный сухой нос придавал этому лицу и этим, сидевшим по его сторонам, осторожным глазам что-то птичье, наблюдающее".

На носе концентрируется внимание, достигает крайней точки сжатия и затем распадается. Гоголь, отражаясь в условном зеркале, видится, прежде всего, носом, в котором отражается Ковалев, в котором, в свою очередь, отражается нос. Смех как восприятие, соответствующее логике изображаемого, исходит от Гоголя, рождает Ковалева, который условен по отношению к Гоголю, но логичен по отношению к "не-с-Нос-ному" себе самому и "не-Вы-Нос-имому" Носу. Таким образом, зеркальное построение рождает бесконечное множество двойников, отражающихся друг в друге.

В русском фольклоре смеховой мир (мир Зазеркалья) строится на обыгрывании темы двойников (см. подробнее у Д.С.Лихачева "Смех в Древней Руси"). Например, в "Повести о Фоме и Ереме" этот мотив выглядит так: "В некоем месте жили-были два брата, Фома да Ерема, за один человек, лицом они одинаки, а приметамы разны...":

"Ерема вшел в церковь, Фома в алтарь,
Ерема крестится, Фома кланяется.
Ерема ушел, а Фома убежал".

В повести Ковалев преследует нос, зависит от него. Тот, в свою очередь, остается частью своего хозяина, поэтому до конца свободным от него быть не может: "Он поспешил в собор... и вошел в церковь, ... но нос ни на минуту не оставлял своего набожного положения и отвешивал поклоны... Носа уже не было; он успел ускакать... Ковалев сел в дрожки".

"Я именно комик, и вся моя фигура карикатурна", - соглашался Гоголь с оценками своей внешности. С другой стороны, эта позиция соотносится с тем аспектом, который нас интересует. Именно таким образом юродивый раздваивает свою сущность. Он смеется над собой во время зрелища. Так, в "Азбуке о голом и небогатом человеке" главный персонаж жалобами на бедность, наготу, нежность противопоставляет себя всем остальным и на себя навлекает смеховую ситуацию. Он одновременно и рассказчик, и объект насмешки: "... что нет у меня ни полушки за душою... Учинилась мне беда великая, в бедность хожу, весь день не едши, а поесть мне никто не дает... Ехать было в гости, да никто не зовет..."

Комический эффект в мире Зазеркалья создается негативностью происходящего. Каждый мини-эпизод в "Носе" преимущественно безрезультатен: встреча с исправником, встреча с собственным носом, разговор с чиновником в газетной экспедиции, посещение частного пристава, попытки доктора приклеить нос.

В этом мире устойчивые значения слов и выражений распадаются, приобретают новый смысл:

Остаться с носом - остаться без носа.

Встретиться нос к носу - встретиться без носа с Носом.

Комар носа не подточит - Подточина виновата в пропаже носа?

Задрал нос – "...Должен был поднять нос и положить его в карман".

Не казать носа – "...Нос спрятал совершенно лицо свое".

Зарубить на носу – "И пусть бы уже на войне отрубили".

Нос к табаку – "...Разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать?"

Водить за нос - бегать по городу за носом.

Словно щелчка поднес – "...И дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос..."

Мир Зазеркалья, при всей его игре, все-таки мир условный, призрачный. На поверхности зеркала рано или поздно ничего не обнаружится. Вход и выход из смехового мира должен, по всей видимости, происходить по определенному принципу. В "Носе" - это принцип мгновенности. Реализуется он следующим образом. Вспомним, что события в рассказе разворачиваются 25 марта, т.е. на Благовещение ("Каково Благовещенье проведешь, таково и весь год"; "Каково Благовещенье, таково и светлая неделя" (русские пословицы) и заканчиваются пробуждением Ковалева с носом на лице 7 апреля (Благовещение по юлианскому календарю), т.е. Ковалев обретает нос в то самое утро, когда его теряет. Время стягивается, и условный мир Зазеркалья исчезает.

А.Улюра

"Старички прошедшего века" в повестях Н.В.Гоголя

Тут старушка вздохнула; и какому-нибудь наблюдателю послышался бы в этом вздохе вздох старинного осьмнадцатого столетия.

Н. В. Гоголь "Иван Федорович
Шпонька и его тетушка"

Значительное место в прозе Н.В. Гоголя занимают персонажи - выходцы из русского XVIII столетия. Какова бы не была смысловая нагрузка этих героев в произведении на них лежит явственный отпечаток "бурного, дивного, громкого, величавого века" (Д.Давыдов). Характеры, порожденные противоречивой как в историческом, так и в культурологическом плане эпохой, исполнены особой художественной силой, порой достаточно эксцентричны, но так или иначе всегда противопоставлены герою-современнику "золотого" XIX века.

Такова Александра Ивановна Ханасарова, "прежних времен тетушка" из второго тома "Мертвых душ", Василиса Кашпоровна Цупчевская из повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка". Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна из "Старосветских помещиков", Иван Иванович и Иван Никифорович из "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем".

Доминантное жизненное положение Василисы Кашпоровны (в том числе и в отношениях с тщедушным и безвольным племянником Иваном Федоровичем) подчеркивается Гоголем уже при ее первом появлении, при помощи колоритного "жизнеописания" тетушки: "Все мужчины чувствовали при ней какую-то робость и никак не имели духу сделать ей признание. "Весьма с большим характером Василиса Кашпоровна!" - говорили женихи и были совершенно правы, потому что Василиса Кашпоровна хоть кого умела сделать тише травы"¹. "Большому характеру" Цупчевской отвечает и ее внешность. Играя в жизни "мужскую" главенствующую роль, она приобретает как внешние признаки маскулинности ("Рост имела почти исполинский, дородность в силу совершенно соразмерную. Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый капот..., тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты"²), так и вкус к исконно мужским занятиям - охоте, гребле, косьбе. Руководствуясь в отношениях с сорокалетним племянником принципом "Воно ще молода дытына"³, Василиса Цупчевская периодически втягивает его в несвойственные робкой натуре Шпоньки авантюры: спор по поводу земельного участка с соседом и, наконец, женитьба. Несмотря на то, что сюжет повести не выписан до конца, сомнений в исходе противостояния Василисы Кашпоровны и Шпоньки возникнуть не должно, на что указывает и последняя строка главы – "в голове тетушки созрел совершенно новый замысел"⁴.

Красочный образ Василисы Кашпоровны невольно вызывает в памяти портрет другой "старухи" XVIII века - А. М. Измайловой, выполненный А. П. Антроповым: та же добродетельная глупость, железное упрямство,

¹ Гоголь Н.В. Избранные произведения: В 2 т.-К.,1984.-Т.1.-С.181.

² Там же, с.181.

³ там же, с.182..

⁴ Там же, с.194.

непререкаемое всезнание и всеведение, это любительница чужих сплетен и сама отменная их мастерица.

Решительность, авантюризм, "мужские" повадки Цупчевская легко могла унаследовать из бурной эпохи своей юности. Как известно, русский XVIII века отличает расширение ареала социальной и культурной значимости женщины. "Слабый пол" начинает осваивать новые виды деятельности (политику, литературу, журналистику, науку), осуществляет активное вхождение в мир "мужских" ценностей. "Кажется, что Россия есть страна, где полы перепутались; женщины управляют, женщины председательствуют в ученых обществах, женщины участвуют в администрации и дипломатии. Не достает лишь одного этой стране, одной лишь привилегии этим красавицам: быть во главе войска"⁵, - так об екатерининской России отозвался в своих мемуарах известный авантюрист-путешественник Д. Казанова.

В Пензе в конце XVIII века славилась некая Катерина Алексеевна Б., которая выйдя замуж за тихого мирного помещика, отвела ему роль приказчика в своем имении. По описанию Ф.Ф.Вигеля⁶, сия дама отличалась твердостью настоящей мужской воли и остроумным злоязычием. Неоднократно видели ее возвышающуюся в телеге на дороге в шапке набекрень, лихо погоняющую тройку дюжих коней и приговаривающую: "С горки на горку, даст барин на водку". Предопределила вкусы Катерины Алексеевны ее гувернантка-француженка, любившая играть на бильярде и курить трубку. Обе женщины вели "мужескую" жизнь, к ужасу и на соблазн добропорядочным соседкам. Катерина Алексеевна, как и многие ее эмансипированные современницы, невольно служили своеобразным прототипом гоголевской героини.

Не менее яркую роль "столетье безумно и мудро" сыграло в формировании характеров знаменитых старосветских помещиков Н. В. Гоголя. Человеку XIX века жизнь Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича кажется "тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют"⁷. А между тем, хотя Афанасий Иванович и "не принадлежал к числу тех стариков, которые надоедают вечными похвалами старому времени или порицаниями нового"⁸, молодость его прошла в духе Нового времени: он служил в компанейцах, носил шитый камзол, который под старость закономерно сменил засаленный, перепачканный соусами халат.

Кроме того, супружеская жизнь мирных старичков начиналась когда-то весьма бурно. Афанасий Иванович "увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него"⁹. Подобные побег под венец стали своеобразным знаменем екатерининской эпохи. Романтические

⁵ Казанова Д. Мемуары/Пер. с фр. - М., 1991.- С.330.

⁶ Вигель Ф.Ф. Воспоминания: В 7 ч. - М., 1864-1865.-Ч.5-С.48-53.

⁷ Гоголь Н.В. Избранные произведения, т.1,с.203.

⁸ Там же, с.205.

⁹ Там же, с.205.

побеги в XVIII веке нередко выражали стремление спешно европеизированного молодого россиянина к свободе, а подчас служили и избавлением от родительской тирании.

Т.П.Пассек вспоминает о подобном бракосочетании своих родителей: влюбленный Петр Иванович почти силой увез находящуюся в обмороке пятнадцатилетнюю новобрачную - Наталью Петровну Яковлеву: "жених, горящие свечи, венцы, кольца, пение - все казалось ей [невесте] дивным гнетущим сном. Она в изумлении и страхе машинально покорилась совершившемуся событию. Положение она свое осознала только в квартире мужа"¹⁰. Один из персонажей комедии И.А.Крылова "Модная лавка" воспринимает "любовное похищение" единственным выходом для романтических влюбленных, прочно соотнесенным с литературно-светской нормой: "...сколько комедий, сколько романов этим кончаются; да в самом деле сколько девушек увозится, что не скоро перечтешь; а сколько еще таких, которые бы рады, чтоб их увезли, да никто не увозит"¹¹. Романтические бегства второй половины XVIII века (чему примером служит и история замужества Александровичевой-Дуровой, матери Надежды Дуровой) благополучно переключалось в литературу XIX века, где под наитием сентиментализма и романтизма стало самым заурядным явлением (вспомним о венчании Марьи Гавриловны, героини пушкинской повести "Метель", замужестве Аделаиды Ивановны из "Братьев Карамазовых" Ф.Достоевского. печальном побеге Наташи Ростовской и Анатолия Куракина из "Войны и мира" Л.Толстого).

Но о своей бурной молодости и Пульхерия Ивановна, и Афанасий Иванович "мало помнили, по крайней мере никогда не говорили"¹². Их жизнь, как и их стол, где блюда и соусники соседствуют с горшочками с замазанными крышками, являет синтез новаций послепетровского времени и старомосковского уклада жизни. Подобно многим их сверстникам "старички прошедшего века" интуитивно прошли путь от игры в Европу к осознанию национальной самооценности, получив в результате даже на бытовом уровне весьма комическое смешение "французского с нижегородским": по утрам Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович, сидя под портретами какою-то архиерея, Петра III и герцогини Лавальер, пьют кофе, а вечером, съедая тарелочку жиденького узвару с сушеными грушами или "какого-нибудь аппетитного изделия старинной русской кухни" укладываются спать на лежанку.

Между тем старосветские помещики выгодно выделяются в мировосприятии рассказчика на фоне его "обрусившихся" современников, стремящихся всеми правдами и неправдами закрепиться в Москве и потерявших свою национальную и культурную идентичность. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна искренни как в своей взаимной привязанности, так и в своей наивности: в сопоставлении страданий покинутого молодого "самоубийцы" и одинокого старика Афанасия Ивановича автор, безусловно, на стороне второго.

Таким образом, "старички прошедшего века" в повестях Н.Гоголя служат

¹⁰ Пассек Т.П. Воспоминания. Из дальних лет ;В 3 т. - СПб., 1905.-Т.1.-С.24.

¹¹ Крылов И.А. Сочинения; в 2 т.-Т.1.-М.,1956.-С.370.

¹² Гоголь Н.В. Избранные произведения, т.1, с.205.

олицетворением противоречий сформировавшей их эпохи и выгодно выделяются на фоне поколения века XIX оригинальностью характеров и неподдельной природностью чувств даже в самых абсурдных своих деяниях. Комические образы гоголевских "стариков" становятся осколком того "огромного человека, расточителя славы" (Д.Давыдов), что олицетворял для литераторов начала XIX века противоречивый и двойственный русский "век богатырей".

О.В.Банзерук

Уособлення як компонент метафоричної моделі світу Миколи Гоголя: семантика, структура, функціонування

Осмилення поетом сучасної йому дійсності та її відображення в художній творчості відбувається не в чітких логічних категоріях, а у вигляді яскравих, неповторних образів і їх поєднань в суспільні картини завдяки властивому митцеві "метафоризму думки" (Д.Є.Максимов).

Основним засобом реалізації ідеї Всесвітнього Хаосу й Абсурду Буття у творах Гоголя-реаліста слугують синекдоха й метонімія -тропи - композиційні і стилістичні прийоми. Домінуючим же прийомом, що розкриває ідеї світової гармонії, торжества світла, добра, любові, краси, характерні для Гоголя-романтика, виступає метафора, а власне лінгвістичним її еквівалентом - тропи - лексеми з переносними значеннями, які переосмислюються митцем і породжують нові смисли.

Специфіка художнього мислення Миколи Гоголя- поета, митця,-на нашу думку, полягав в тому, що, втілюючи свій письменницький задум, він використовує не окремі образні засоби, а підводить під них спільний знаменник - метафору і наділяє її індивідуальною естетичною функцією: бути не тільки засобом образного мислення (О.О.Потебня), але і способом пізнання й відображення світу.

Особливе місце уособлення в поетичній мові взагалі мотивується тим, що "метафоричний образ, побудований на дієсловах, виступає як спосіб подвійного бачення світу: реальне уявляється на фоні фантастичного, створеного уявою поета"[1]. Для поезики Гоголя, що з'єднує дійсність із міфом, казкою, ця думка особливо важлива, оскільки пояснює причини високочастотного вживання письменником дієслів, і в першу чергу - метафоричних.

Антропоморфізм природи помітніше за все виявляється у пейзажному живописі Гоголя, що сприймається на межі персоніфікації [2] завдяки семантиці дієслів дії, процесів, станів, характерних для істот узагалі (персоналізація) й людини зокрема (персоніфікація, власне уособлення).

З лексико-синтаксичної точки зору уособлення характеризується контекстуальним перетворенням синтагми з активним діячем, у якому дієслово-предикат "обирає" невластиві йому в узусі суб'єкти. У такій конструкції перший член метафоричного вислову (суб'єкт -людина, рідше - тварина, птах,

комаха) заміщується номінацією не істоти чи явища. При цьому ознака істоти зберігається. Семантично цей процес виражається через заміну периферійної семи 'риси, що належить неістоті' в семемі суб'єкта ядерною семою 'риси, що належить істоті'[3]. Ці зміни відбуваються і стають помітними лише на контекстуальному рівні й обумовлюються сполучуваністю метафоричної лексеми (дієслова) з певною, визначеною категорією неістот. Інакше кажучи, вплив синтаксико-фразеологічного оточення дієслова виступає основним чинником семантичних змін у ньому.

На основі семантики суб'єктів уособлень у творчості Миколи Гоголя виділяємо такі Л.-Т.Г. природних об'єктів: океан заснул /"СЯ"/ і река - красавица обнажила грудь свою /"СЯ"/; звзды иг рали в жмурки /"НпР"/; задорное море выбежало; волны, окаменев, остались недвижимые /"СМ"/; камни изорвали полковника в куски /"ТБ"/; месяц плыл /"МН"/; небесный свод горит и дышит /"МН"/.

Л.-Т.Г. явищ природи: дождь роскошно шумит, хлопая и наговаривая драму /"СП"/, радуга крадется /"СП"/, ветер вспорхнул /"В"/; снег метался и угрожал залепить глаза, рот и уши /"НпР"/; метель намылила снегом проворнее всякого цирюльника /"НпР"/;

-Л.-Т.Г. зі значенням часу: угасающий день пленительно и ярко ру мянился /"СЯ"/; день клонится к вечеру /"СМ"/; ночь обняла небо /"ТБ"/; ночь наляжет на Невский сгущенною массою /"НП"/; задумавшийся вечер мечтательно обнимал небо /"МН"/; полдень блещет в тишине и зное /"СЯ"/;

-Л.-Т.Г. рослин (флори): лениво и бездумно стоят дубы /"СЯ"/; небрежно раскиданные по лугу осока, березы и тополя /"СЯ"/; цветы начали разговаривать /"Вн ИК"/; деревья загремели скрипу чью бранью /"Вн ИК"/; подсолнечник, подымавший свою голову /"ТБ"/; деревья оделись листьями /"ИФШ"/; пень пихтит и дуется, собирается чихнуть /"ЗМ"/; ветвь клена, протянувшая свои зеленые лапы-листья /"МД"/; дыня, свернувшаяся в три погибели /"ЗМ) и др.

-Л.-Т.Г. фауни - найбільш чисельна й різноманітна - представлена метафоричними номінаціями тварин. В основі цієї групи уособлень -гіпологічна лексика (чи зоометафореми) - одиниці, вжиті в переносному значенні з метою яскравої емоційно-експресивної характеристики персонажів. Такі метафореми, виділені проф. В.Ковальовим як різновид уособлень, можна назвати зооморфними, а процес приписування людині якостей і властивих дій тварин [4] - зооморфізмом.

Високочастотне вживання зоометафорем (а в одній тільки поемі "Мертвые души" їх більше трьохсот) обумовлено сатиричною тенденцією гоголівської творчості, пов'язаною з розкриттям справжньої суті представників найбагатших верств тогочасної Росії, із жорстокістю, хижацтвом, паразитизмом їх буденно-сірого існування, зображенням відсутності духовності в них, а разом з тим - і людської подобі. Тому можна стверджувати, що зоометафореми розвиваються на єдиній основі емоційної домінанти негативної оціночності, переважно іронічного й сатиричного характеру, для виразної експресивної

характеристики своїх далеко не кращих персонажів Гоголь використовує назви майже всіх видів тварин, як диких, так і свійських. Отже, критерієм наступної класифікації зоометафорем є родовидові відношення. Відповідно до цього виділяємо такі під групи в Т.-Т.Г. фауна:

- д и к і з в і р і - лесные коты - народ мрачный и дикий /"СП"/; медведь, совершенный медведь (Собакевиче) /"МД"/; с бешенством тигра /художник/ разрывал картину /"П"/;

- с в і ї с ь к і т в а р и н и: ведьма вскочила с быстротой кошки /"В"/; Андрий понесся, как молодой борзой пес /"ТБ"/; подпрыгивать, как верховой конь /"В"/; ти дуреешь, как молодой лошак /"ЗМ"/; ноги производили скачки быстрее черкесского скакуна /"В"/; псы заливались всеми возможными голосами /"МД"/; "Свиньей себя веду" (Хпобуєв про себе) /"МД"/.

Уподібнення людини тварині за зовнішнім виглядом чи поведінкою стає можливим завдяки тому, що в семантиці зоометафорем закріпилися еуб'єктивні компоненти значення, спроможні схарактеризувати ті чи інші якості людини чи її дії. Ці смислові елементи є результатом співвідношення "узуального" й "оказіонального"(Г.Па-уль) значень, які породжують різні відхилення чи коливання в семантиці зоометафорем.

Широко й різнобічно представлена в творчості Миколи Гоголя і Л. -Т.Г. орнітометафорем - метафоричних номінацій птахів, у межах якої чітко виділяються дві підгрупи:

- н о м і н а ц і ї с в і ї с ь к и х п т а х і в, як-от: сидеть на сыновьях, как на куриных яйцах /"ТБ"/; жид сделался похож на цыпленка /"ТБ"/;грудь панночки подобна речному лебедю /"ТБ"/; недовольный, как мокрый петух /"П"/; хозяйка поплыла впереди гостей, как плавный гусь /"МД"/ тощо.

Високопоетичним, ліричним, вираженням орнітальними метафоре мами образам протистоять зоометафорем суто реалістичні, приземлені, представлені образами свійських і приручених людиною птахів. Тропи, що спираються на ці образи, мають іронічну (хозяка понеслась плавно, как гусь), комічну (прозвище каркнет само за себя во все свое воронье горло и скажет ясно, откуда вылетела птица /"МД"/; Бульба и Янкель пришли к строению, имел шему вид сидящей цапли /"ТБ"/; насамкінець, сатиричну направленість (громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перег рuzится весь в глубокие суда и не понесется гусем бесконечный флот) /"МД"/.

Сатиричною лінією гоголівської творчості мотивовані й зоо-метафореми - номінації диких звірів і свійських тварин, які виступають своєрідними анімалістичними масками, за котрими ховається справжнє обличчя, а разом з тим - і людська суть негативних персонажів, що уподібнюються чи поведінкою, чи зовнішністю до представників фауни. Ці образи Гоголь запозичив із народних казок, де живуть і діють тварини подібно до того, як це робить людина, а сама людина, внаслідок певної недостойної поведінки, перетворюється на тварину. Це зумовлює чітко виражену негативну оцінку, яка супроводжує семантику зоометафорем. Так, свиня звичайно асоціюється з нечистоплотністю, ведмідь - з грубою фізичною силою, вовк - з хижацтвом і жорстокістю, гусь - з

поважливістю... Отже, як бачимо, основою виникнення метафоричної образності слугують емоційно-експресивні конотації, що входять у структуру негативної семантики зоолексем.

Проте, використовуючи традиційні образи тварин, Гоголь дещо трансформує їх семантику відповідно до свого письменницького задуму. Тому до стійких уявлень про ту чи іншу тварину додаються контекстуальні відтінки, обумовлені зображеною письменниками ситуацією. Ілюстрацією до цієї думки може бути найчастотніша зоомета форема собака, вживана з різними значеннями: "-Не п'яться же, чортов сыш! Принимай же честь, собака ('негідник'), когда тебе дают ее! Как собака, будет он ('п'яница') застрелен на месте и кинут безо всякого погребения; Путь их всех передохнут, собаки, с голоду /про татар/ /'і накомислення'/; жида повесят, как собаку /'недостойний', неправославний'/; -Врешь, чертов Иуда/...жида всякий принимает за собаку / 'нелюдина, 'нелюд' / /"ТБ"/; нашей братии чиновников - как собак, один на другом сидит /"ЗС"/ /'багаточи сельність'/; клопы, как собаки / 'дуже сильно', 'боляче' / кусают /"Р"/ і т. інше. На концепті традиційного образу відчувається значний вплив стилістичних варіантів опорної лексики. /високий - нейтральний - знижений/ і її різноманітне емоційно-оцінне забарвлення /позитивна, негативна, іронічна/, напр.: под-прыгивать, как верховой конь /"В"/ /високе, ірон./ - ногами про изводитъ скачки быстрее черкесского скакуна /"В"/ /розм., коміч./ - дуреть, как молодой лошак /"ЗМ"/ /розм., коміч./ - дернуть головой, как конь /"Н"/ /високе, ірон./ - глуп, как сивый мерин /"Р"/ /високе, ірон./.

Якщо метафоричні номінації великих тварин у Гоголя одиничні (ведмідь, вовк, лев, тигр), оскільки зв'язані із зображенням об'ємних фігур персонажів (н-д, Собакевича, козака, кодцуна), у поведінці і зовнішньому вигляді котрих відтворюється майже портретна схожість із зовнішністю і поведінкою відповідної тварини, то зоомета форемам, що стосуються дрібних представників фауни - гризунів, комах, плазунів, - у реалістичних творах письменника відведено більш помітне місце. Це можна пояснити прагненням автора найбільш наочно змалювати поступовий процес деградування Людини в Людині й повернення його еволюції до "ембріонального" стану, а разом з тим -одухотворення природи, предметів, оточуючих людину. Інакше кажучи, зображення "звіроподібної людини" і' людиноподібних тварин (Л.І.Єрьоміна) - головні смислові важелі, які приводять у рух і спрямовують в реалістичне русло процес тропоутворення в художній мові Миколи Гоголя.

Зоометафореми зустрічаються і в ранніх, і в реалістичних творах письменника. Проте максимальна їх кількість зосереджена в поемі "Мертві душі" - реалістичному сатиричному творі, що в найбільшій мірі розкриває "фізіологізм" персонажів шляхом асоціативного уподібнення їх до представникам фауни чи прямій заміні образу людини образом тварини [5].

Обидва ці образні центри знайшли відображення в семантиці компаративів, уподібнюючих гоголівських персонажів тому чи іншому представникові фауни. Відповідно до цього виділяємо такі класи дрібних, малопомітних тварин. Їм відповідають:

-Л.-Т.Г. гризуни: усы винокура мелькали и казались мышью /"МН"/; глазки Плюшкина бегали, как мыши /"МД"/; чиновники - канцелярские крысы /"ЗС"/; чиновная крыса в вицмундире (ранній уривок без назви) и вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалежива лись в халатах /"МД"/;

-Л.-Т.Г. комахи: черные кучи запорожцев стали собираться, как шме ли /"ТБ"/; чиновники уподобились трудолюбивым пчелам /"МД"/; пальцы летают, как мухи по струнам /"СМ"/ ; крестьяне усыпали бумажку, как мошки /"МД"/; зоркий взгляд хозяина бегал, как трудолюбивый паук /"МД"/.

-Л.-Т.Г. членистоногі: старухи как муравьи, таскают с собой старье /"П"/; дороги разбегались, как пойманные раки /"МД"/, больные по ходят на кузнецов /"Р"/;

-Л.-Т.Г. безхребетні: чиновник-амфибия, купчиха-бесхребетная масса мяса, одетого в капот и чепчик (ранній уривок без назви); должен пропасть червем /"МД"/; вечная мысль о золоте, как червь, обвивает душу жида /"ТБ"/;

-Л.-Т.Г. плазуни: У тебя волчье сердце, а душа лукавой гадины /"СМ"/ и др.

Отже, як доводити аналіз мовного матеріалу, уособлення, представлене зоометафорами, переводить персонаж на більш низьку еволюційну сходинку, знижує його "божественний" ореол і надає героєві статус напівлюдини - напівтварини, висловлюючись словами самого Гоголя, утворюють жалісну подобу людини" ("жалкое подо бие человек", "несчастный остаток человечества", "прореху на человечестве") /"МД"/. Тим самим людина в творчості Миколи Гоголя сприймається вже як проміжна ланка між двома світами - світом матеріальної і нематеріальної природи.

Відзначаючи вплив поеми Гоголя "Мертві душі" на тогочасну російську спільноту, О.І.Герцен відмічав: "Можно біло сойти с ума, глядя на этот зверинец из дворян и чиновников, которые бродят в полнейшей темноте, покупают и продают "мертвые души" крестьян" зноска 5 Зведення психології персонажів до чистої фізіології дозволило письменникові зобразити свої примітиви надзвичайно цілісними і яскравими (6).

Література

1. Русанівський М.В. Дієслово. Рух. Поезтя.-К.:Наукова думка, 1977.-С.71.
2. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. Искусство повествования.-М.:Наука, 1987.-С.154.
3. Тихомирена Е.А. Лингвистический анализ тропа метафора-олицетворение в русских и белорусских поэтических текстах начала XX века //Автореферат дис. канд. филол.наук,- Минск, 1991.- 22 с.-С.4.
4. Ковальов В.П. Виразальні засоби українського художнього мовлення.- Херсон, 1991.-С.120.
5. Цит. за: Крутикова Н.Є. Традиції Гоголя в повістях Шевченка// 36. праць І і ІІ наук. Шевченківської конференції.-К.,1974.-С.90-П2.-С.105.
6. Гиппиус Василий. Гоголь.-Л.: Мисль ,1924.-С.167.

7. Художні тексти цитуються за виданням: Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 тт.-М.,1976 -1979.

Т.І.Михальчук

Принципи та способи інтерпретації гоголівської символіки в інсценізаціях М.П.Старицького

Дослідження принципів та способів інтерпретацій М.П.Старицького гоголівської символіки в інсценізаціях “Різдвяна ніч”, “Сорочинський ярмарок”, “Утоплена, або Майська ніч” дозволяє простежити часткове розгортання узагальненого згорненого знаку (символу) [7]. Існує певна кількість праць, які подають класифікації символіки М.В.Гоголя та трактування їх в діячності, що становлять базу посилань у виявленні інтерпретаційної позиції М.П.Старицького в цій роботі. В цьому дослідженні використовується праця М.А.Новікової, І.Н.Шами (“Символіка в художественном тексте. Символіка пространства на материале “Вечера на хуторе близь Диканьки” Н.В.Гоголя и их английских переводах” [12]), де подано теоретичну основу та схему класифікацій символіки простору, методологію їх опису.

Інсценізації М.П.Старицького складають синтез перекладацького (переклад мов), драматургічного (втілення перекладацького тексту в рамки драматургічного твору), театралізованого, або власне інсценізованого (декларування твору на сцені) та індивідуально-авторського аспектів підходу до оригінального твору М.В.Гоголя.

Індивідуально-авторський аспект підходу орнаментує синкретизм компонентів, що в єдності з іншими аспектами підносять інсценізацію до рівня оригінального твору. В цей аспект включене поняття індивідуально-авторського начала, в залежності від якого задані проблеми та завдання вирішуються іншим споглядальним способом з протилежною точкою відштовхування, під впливом чинників діалектики культурно-історичного часу. Разом з тим індивідуально-авторське начало вступає у взаємодію з національно-культурною символікою, основними варіантами вияву якого є : а) індивідуальний відбір символів (для вихідного тексту); б) індивідуальна їх ієрархізація (для вихідного та перекладного тексту); в) частково-індивідуальне їх розшифрування (для перекладного й вихідного тексту) [12]; г) для перекладача-інтерпритатора також цілеспрямоване співвіднесення власне авторського і перекладацького трактування символіки.

Канву художнього світу двох письменників створює певна система символів, складена в своїй ієрархії. Символ, як наявний елемент квінтесенції культури, створює практично необмежені можливості прочитання вихідного тексту в рамках свого національно-культурного контексту [14]. Коли символ

відтворюється в перекладному тексті, він включається в складний процес трансформації мови однієї культурної традиції на мову іншої. Щоб адекватно відтворити в перекладному тексті тотожний ступінь символічності, як компонент мови, культури, міфомислення, необхідно враховувати відповідність символу певній специфіці його критеріїв, а саме: асоціативність і культурну детермінованість; емоційність, експресивність і антропоцентричність [12], відносну стійкість і контекстуальну обумовленість. Іншими словами, потрібно передати не тільки те значення символу, закарбоване на периферії, але й усі “генетично” закладені в ньому значення.

Під символом розуміється ідейно-образна структура, яка складає собою узагальнення і нерозгорнутий знак [7]. В прихованій формі символ являє перспективу для її нескінченного розгортання в думці, перехід від узагальнено-сислової характеристики предмета до його окремих конкретних одиниць. Однак на практиці виділення символу із художнього тексту може бути пов'язане з підміною на подібне суміжне поняття “троп” (в основному “метафора”, “алегорія”), “знак”, “образ”, що приводить до іншої інтерпретації тексту.

Символіка складає “каркас” будь-якою художнього полотна і виявляє “образ світу” надійніше, ніж авторські роздуми і більш поверхові рівні організації [14] тексту. Важливим для інтерпретації вихідного джерела – визначення “позиційної” ролі конфігурації автора.

Беручи до уваги вихідний текст “Ночь перед Рождеством” М.В.Гоголя та інсценізацією М.П.Старицького “Різдвяна ніч” та їх протиставлення, можна прослідкувати, що конфігурація автора-оповідача, наявна в повісті, переходить в конфігурацію “автора-репрезентатора”, наявної в п'єсі, - це відповідає законам жанру та інсценізації. Новаторським виступає нівелювання фантастики. Тобто метафізична спіраль розкручується способом трансформування поетико-фантастичних елементів в єдину реально-життєву площину. Старицький розрівнює фантастичний “соціум” шляхом завуалювання [9] ірреальних проявів та перекодуванням символічної мови, частіше навіть відмовляється від певних символів. Переакцентуація систем символів художнього тексту привела до розгортання переробленого твору в русло реально-об'єктивного зображення. Спеціальна ж заміна символів яким-небудь схожим явищем (“троп”, “знак”, “образ”) або трактування символу з іншої часової відстані вивели скомбіновану символічну систему в іншу, - без координат ірреального простору та темпоральності [15], що також слугувало ближчим етапом до вирішення завдання в результативності задуму М.П.Старицького.

Трансплантація художніх компонентів пояснюється загальновідомими літературними явищами і фактами. Оскільки у 70-90 рр. XIX ст. реалізм в українській літературі здобуває статус стилю мислення, він стає “духом часу”, естетичним аналогом науково-еволюційного розуміння [5]. На цей період припадає творчість М.П.Старицького. Як режисер він утверджував реалістичні принципи мислення. В зв'язку зі складними та суперечливими соціально-історичними подіями (Валуєвський циркуляр (1863), Емський указ (

1876)), Старицький звертається до форми практичного освоєння соціального аналізу художньої прози – способу переробки епіко-повістувальних творів. Реалізація задуму втілюється в адресуванні до окремих повістей із циклу “Вечера на хуторі близ Диканьки” (“Сорочинская ярмарка”, “Ночь перед Рождеством”, “Майская ночь, или Утопленница”).

Створеним переробкам Старицького (“Різдвяна ніч”; “Утоплена, або Русалчина ніч”, “Сорочинський ярмарок”) передують причини звернення до спадку російського письменника М.В.Гоголя: по-перше, культурно-соціальне пригноблення українського народу, запити українського глядача; по-друге, споглядання М.В.Гоголем українського “світу”, його новаторський підхід до освітлення української теми та поповнення репертуару українського жанру; по-третє, обопільне сприймання Старицького й Гоголя проблеми розколу всередині нації, роздробленості цілісного світу, яка виникає в літературі з моменту, коли людина перестає усвідомлювати себе в синкретичній єдності зі світом при загостренні “соціального антагонізму” [11], по-четверте, оптимальність художнього полотна для інсценізації [4] та інтерпретації, підпорядкованих заданій меті, цілі, відповідно до жанроутворюючих компонентів [3] та їх споглядання.

Прикладом завуалювання фантастики й відмовлення символів може слугувати сцена з “Різдвяної ночі”, а саме зустріч коваля Вакули з Пацюком [13] і наслідки зустрічі [12]. Вакула не відлітає до Петербурга на чортові за чобітками для Оксани [1], як у М.Гоголя [2], а отримує чобітки від Пацюка,- подано у вигляді сновидіння [9]. Уведений сон і нівелює символіку антинорми, подану через горизонталь і вертикаль в ірреальному просторі, і переводить її в реальний простір. Цим засобом “сну” символіка чужого простору, задана через символи, які отримують другорядне (надприродне в релігійному, культурному, етичному значенні) поняття зберігається. Хоча всі антиподи амбіваленту Диканька / Петербург, наявні в Гоголя, відсутні у Старицького.

Виявлення наявності в тексті систем символів можливе через незамкнений синтез структурно-семантичних категорій з семантичною домінантою, бінарністю [1], яка не усвідомлюється на рівні формальних засобів. Він складається з чотирьох основних блоків: 1) перший блок - персональність [8], темпоральність [15], простір [10]; 2) другий блок – узагальненість, визначеність, невизначеність; 3) третій блок – узагальненість, спільне, одиничне [16], часткове, особливе; 4) четвертий блок - узагальненість, множинність [6].

Осягнення категорії простору, глибоко зануреної символікою в менталітет [14], виводить на осягнення міфічного мислення. Аналіз символіки простору (у вихідних текстах та перекладах) здатен розповісти і про філософію, і про сюжет, і про конфлікти будь-якої епохи і будь-якого автора, більшість чого не можна побачити через периферійні шари тексту.

Символіка простору має свою структуру й складається з груп символів: свого/ чужого простору, горизонталі / вертикалі, границі, контакту, центру. Кожна з цих груп наявна в названих творах М. В. Гоголя, але не завжди зберігається у Старицького.

Символи свого / чужого простору, які осмислювались людиною з позиції норми / антинорми, де норма - “свій Космос”, викреслений з аморфного Хаосу, - антинорма - все за межами свого впорядкованого світу [12], представлені в М. Гоголя в синтезі з символами “іномір’я” горизонталі / вертикалі. А в Старицького ця система не завжди передається через символи відносно тіла людини, інтер’єру, будинку, садиби, одягу, селища, надземного простору, - вони в більшості випадають, як і символічні коди ірраціональності. Наприклад, антипод свого / чужого в протипоставлені Диканька / Петербург (“Ночь перед Рождеством”), образу Потьомкіна, Катерини, придворних, палац / (хата, чорт) Вакула витіснені або завуальовані в зв’язку з ірреальністю.

Група символів власне горизонталі, яка успадкувала “егоцентричність” просторового відліку : спереду / ззаду, схід / захід, північ / південь, вліво / вправо, і власне вертикалі, в якій знаходимо багатовікові стійкі фундаменти опозиції [12] : простір закритий (підземний) / відкритий (небесний), верх / низ, свій світ / “іномір’я”, центр / периферія, оброщені другорядними оцінками (“гарно” - “погано”), морально-етичними (“добро” - “зло”), духовно-релігійними (“Божественне” – “демонічне”), в інсценізації відтворені з реалістичної позиції мислення. Наприклад, в М.Гоголя (“Сорочинская ярмарка”) основна кінема (рух) [12] в характерологічному контексті погляд (поворот) назад, виступає індикатором страху для Черевика на все “не своє”. А в М.Старицького (“Сорочинський ярмарок”) Черевик лише тремтить, не обертаючись, що нівелює символіку горизонталі спереду / ззаду.

Весь простір архаїчної людини, від її тіла до інтер’єру його проживання, навіть до поглинаючого Космосу, накреслений видимими й невидимими межами (границями) [12]. Перехід через ці границі потребував зміни костюма, (видно в п’єсах М.Старицького), зміни зовнішності (“Майская ночь” М.Гоголя) відсутнє в М.Старицького), норми поведінки. Границі (межі) розходяться у відрахуванні від людини концентрично, все більшими й більшими колами. Відповідно існує “мікрокосмос”(людина і її одяг); “мезокосмос” (людина і будинок, садиба, селище); “макрокосмос” (людина й ірреальність). Герої М.В.Гоголя (“Майская ночь”) перебувають в трьох “світах”, тоді як герої М.П.Старицького, лише в перших двох “космосах”.

Символіка контакту [12], яка виступає структурним компонентом символіки простору, інтерпретована М.Старицьким майже тотожно, якщо виключити нівелювання і завуальювання символів ірреального ексцесу. Всі інші символи відносно опозиції центробіжність / центронастійливість контакту відтворюються найбільш наближено. Наприклад, ірреальні контакти з русалкою завуальовано (Левко – панночка), а “розміщення” й запрошення до контакту наявне (Левко – Ганна, Ганна – голова, Левко – голова) (“Майська ніч” М.П.Старицького).

Отже, аналіз виявив подвійну генеалогію (язичницьку і християнську) у М.Гоголя, яка в інтерпретації М.Старицького характеризується розходженням з індивідуально-авторським гоголівським трактуванням. Це виявляється у власній ієрархії символів та їх оцінці. До того ж в інсценізаціях М.Старицького

спостерігаються: а) часткова втрата якого-небудь з елементів основної опозиції символу [15]; б) відкидання символів, підпорядкованих способу завуалювання фантастики; в) процеси того чи іншого індикатора “іномір’я” через відсутність ситуації в перекладеному тексті; г) відмова від коментування символічної ситуації.

Ці “втрати” передбачувані й зрозумілі з огляду на “подвійний” переклад художніх текстів: мовний і драматургічний.

Література

1. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород М. – 1982. –С. 63;132.
2. Гаврикова И. Ю., Михеев В. О. К вопросу гоголевской традиции в символизме // Література та культура Полісся. -Вип.. 7- 1996 . –С. 131.
3. Дубравин В. В. Методологические предпосылки анализа музыкально-сценических произведений на сюжеты Н. В. Гоголя // Література та культура Полісся. - Вип. 9. - 1996 . –С. 151.
4. Изваріна О. М. “Вечори на хуторі близь Диканьки” у музичному театрі другої половини ХІХ ст. // Гоголівські читання. Збірник статей. –К., 1997. -С. 116.
5. Історія української літератури ХІХ ст. 60 – 70 рр. // М. Т. Яценко в 3-х т. – К., 1997. –С. 169.
6. Кондратьева Г. Н. Синтез форм структурно-семантических категорий с семантической доминантой в произведениях Н. В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” // Література та культура Полісся. - Вип. 9. -1997. –С. 29.
7. Лосев А. Ф. Символ. // Философская энциклопедия в 5 т. –М., 1970. – Т. 5. -С. 10-11.
8. Лисица С. И. Категория персональности в произведении Н. В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” //Література та культура Полісся. - Вип. 9. – 1997. – С. 31.
9. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М. 1978. –С. 59.
10. Михайлов А. И. Категории “пространства” в произведении Н. В. Гоголя “Ночь перед Рождеством”//Література та культура Полісся. - Вип. 9. - 1997. – С. 35.
11. Мусий В. Б. Об особенностях фантастики в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”. Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. -Вып. -1 (55). – Львів., 1990. – С. 55.
12. Новикова М. А., Шама И. Н. Символика пространства (на материале “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя и в их английских переводах). – Запоріжжя 1996. – С.27; 23; 62; 83; 98; 105; 115; 96.
13. Старицький М. П. Твори в 6 т. – К., 1989 – Т. 2. –С.53.
14. Шама И. Н. Астральные символы “Вечеров на хуторе близ Диканьки”. Н. В. Гоголя. – Запоріжжя 1995.- С. 8; 10; 36; 163.
15. Шапочка И. В. Категория темпоральности в произведении Н. В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” // Література та культура Полісся. - Вип. 9. - 1997. – С. 32.
16. Ярцева Л. И. Категория взаимности в произведении Н. В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” //Література та культура Полісся. - Вип. 9. - 997. – С. 34.

Ярина Цимбал

"Гогольянство" у прозі Майка Йогансена

Микола Гоголь - яскравий приклад письменника, чия вигадана чи реальна біографія й особистість виявилися не менш привабливими для дослідників, ніж його твори, підсилюючи інтерес до них. Легенда, створена навколо постаті Гоголя, здатна підштовхнути уяву письменника й залишити слід у його творчості. Але власне літературний вплив - це вплив одного письменника на іншого на рівні літературних прийомів, сюжету, фабули, теми, характерів, атмосфери.

В українській літературі "гогольянство" процвітало з середини ХІХ ст. і по-різному позначилося на творчості таких письменників, як Є. Гребінка, О.Стороженко, М. Старицький та ін. Дехто з них так і не зміг вийти за межі етнографічного реалізму, переказування народних легенд. Пожовтнева література критично підійшла до класичної спадщини, молоді автори на революційному підйомі готові були переписувати "Кобзаря" і встановлювати нові канони. "Гогольянство" в період переоцінки цінностей теж певним чином модифікувалося: відверте захоплення і наслідування змінилося не менш відвертим пародіюванням. Серед яскравих зразків іронічного дискурсу й проза Майка Йогансена - одного з найцікавіших і найавангардніших представників "розстріляного відродження".

Щоб простежити природу "гогольянства" у Йогансена, досить проаналізувати оповідання "Нечиста сила" із циклу "Поява, пригоди і смерть Майкла Паркера". Перед нами тип новели, який Йогансен називає авантюрно-фантастичним, мотивація у ньому "не базується ні на чому, а в дійсності спирається на спільні багатьом (часто й культурним людям) повір'я й страхи" [3,151]. Зауваження про "культурних людей" демонструє явну, неприховану зневагу до оповідань, що мають на меті лише налякати читача. Чому ж сам Йогансен не погребував написати чергову "страшилку". Очевидно, він мав на меті не просто розважити і захопити читача; уважне вчитування в текст розкриває його другий іронічний пласт. "Нечиста сила" - це талановита пародія на гоголівські "Вечори на хуторі біля Диканьки", і у цьому не важко пересвідчитися.

Варто згадати, що М. Йогансен - автор скандально відомої книжки "Як будується оповідання"(1928). Незважаючи на те, що це була чистої води гра, яку автор культивував у всіх доступних йому сферах, тодішня критика розцінила її як підручник з теорії літератури і пришила Йогансену ярлик формаліста. Сьогодні термін "формалізм" утратив тон звинувачення і можна сміливо підтвердити близькість ідей Йогансена до російських формалістів. У цьому контексті доречно згадати працю Ю. Тинянова "Достоевский й Гоголь (к теории пародии)" (1921) і його пояснення природи стилізації і пародії: "Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план,

стилізуемий или пародіруемий. Но в пародии обов'язательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия..., пародией комедии может быть трагедия. При стилизации зтой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизуючого и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии - один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией" [5;201]. Це визначення послужить відправною точкою при порівнянні оповідань Гоголя і Йогансена.

"Вечори на хуторі біля Диканьки" - це збірка історій, почутих від різних оповідачів, наприклад, від знаменитого дяка з диканьської церкви Фоми Григоровича. Традиційно оповідання починається монологом дяка, якого просять розповісти чергову казку, і він досить швидко погоджується: "Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой?" [1,85]; "Ей-богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, и отвязаться нельзя! Ну, извольте, я расскажу, только, ей-ей, в последний раз" [1;215].

"Нечиста сила" - це історія про демонів, розказана Майклом Паркером, в ряді історій про Майкла Паркера, розказаних Майком Йогансеном. На відміну від Фоми Григоровича, у Паркера немає таких вдячних слухачів: "Я згадав одну історію, - сказав Майкл Паркер і скинув попел зі своєї сигаретки у комінок... - Я згадав одну історію - знов сказав Майкл, одвертаючись від вогню. - І знов ніхто йому не відповів... - Це історія з демонами - наче вагаючись сказав Майкл. - Я голосую, - хто хоче слухати про демонів, підійміть руки, - звернувся він до Марка, бо Рут і Конні сиділи як неживі. Марк Кедлі примостився на канапі зручніше і підняв угору обидві ноги. - Я слухаю, - сказав Марк Кедлі" [2; 15]. Прийом уведення оповідача через розмову набуває різко протилежного забарвлення порівняно з Гоголем. Пародія будується на контрасті: якщо Фому Григоровича всі раді послухати і почути від нього нову жахливу казку, то до бажання Паркера розповідати ставлення не те що скептичне, а просто байдуже. Цим підкреслюється нецікавість, нікчемність старих "чудесних" народних переказів, у які сучасний читач давно перестав вірити.

Історія, розказана далі Паркером, перегукується з гоголівськими фантазмагоріями і стилем, і сюжетом. Особливо вдало використовує М.Йогансен словесну пародію: "Це історія з демонами, почав Майкл, - і трапилась вона на Україні... - На Україні? - сказав Марк Кедлі. - Марк Кедлі, ти дурень... Ти дурень, бо думаєш, що ти знаєш щось про Україну... І ти так само не знаєш нічого про Україну" [2; 15]. Йогансен пародіює синтаксичну форму ліричних відступів у Гоголя, пор. знамените "Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!" [1,61]. Пародія досягає точності в підкресленому нагнітанні шляхом повторення якого-небудь слова: "Ти можеш прочитати в книгах, що це житниця Радянського Союзу, що це край, багатий вугіллям і білою силою води, що люди, що живуть там, високі на зріст і похмурі, що в них не вистачає на всіх землі і вони виселяються на Канаду, до нас у штати, в Мексику, в Бразилію. Ти можеш прочитати, що це дика бунтарська нація, що скрізь і всюди

складає кадри комуністичних партій" [2; 15]. Інтенаційна градація у Гоголя є елементом піднесеного стилю, пафосу, наприклад, в описі тієї ж таки української ночі: "А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений... Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака их низкие стены" [1;62].

Однак у цьому випадку пародія Йогансена прочитується не тільки на словесному рівні. Україна Гоголя - вигадана щаслива країна, світлий рай, де час від часу заводиться всяка нечисть, а люди п'ють горілку і танцюють гопака. У Йогансена тон різко змінюється, набуває якихось драматичних відтінків: українці вже не веселуни, а похмурі і дикі бунтарі. Письменник пародіює цілий стиль Гоголевих оповідань, які своєю популярністю не в останню чергу завдячували екзотичній "малоросійській" тематиці і ще екзотичнішій мові. Йогансен не відмовляється від цього прийому взагалі, але те, що Гоголь подавав як "малоросійську екзотику", у нього виявляється зовсім не українським: "У тісних стінах української хати розлитий океан, повінь мистецької фантастики. Ти увіходиш низькими дверима увігнутої монгольської кам'яно-будівельної форми і ступаєш у пільму, в темний вузький присінок. Одчиняєш двері, замкнуті на той самий ключ, що їм колись римляни замикали свої вілли на скитських узбережжях і поринаєш у світло-блакитну затоку. Древні, як сумерійські примітивні коники, візерунки оточують чотири стіни. На полицях рядами чатує гончарний посуд з чорнофігурним і червонофігурним узором. Стіл застелений скатертиною з наївними птахами й химерними людьми й десь на лутці вікна лежить забута череп'янка, мальована люлька" (підкреслення мої. - Я.Ц.) [2;15]. Комічність в не менш романтичному, ніж у Гоголя, описі української хати досягається завдяки ненав'язливому перерахуванню "джерел" самобутності: монгольський, римляни, сумерійські, античний малюнок на горщиках. Ця пародія на українську "екзотику" продовжується, до речі, й у наступному оповіданні з циклу про Паркера, де американець пояснює незрозумілі назви українських реалій. Проте, на відміну від серйозних пояснень Гоголя, паркерівсько-йогансенівські тлумачення мають каламбурний характер, тим більше, що призначені вони все-таки для українського читача. Наприклад, "борщ - українське консоме з капустою", "штани - селянське галіфе", "хата - український котедж", "рядно - універсальний плед, що править за простину, скатертину, килим і демісезонне пальто" тощо.

У багатьох творах М. Йогансена присутня література, його "Подорож ученого доктора Леонардо..."(1930) скоро стане хрестоматійним прикладом у цьому плані. В "Нечистій силі" Майкл Паркер згадує про книжки, в яких можна прочитати про Україну. Оцінка його, можна сказати, негативна, а саме зауваження пародійне: "У тих самих книжках ти міг прочитати, Марк, що українські дівчата - смагли й чорні як усі південні жінки, з чорними блискучими очима. І дивно, - навіть пісні їхні співають про чорні, або карі очі. Але найвищий, найтонший, найчистіший тип української дівчини - це високе, русяве дівча з темними бровами й яносиніми очима. Ніяка прафаелівська картина не знайде

тобі такої тонюньої, тонесенької струни чистої поезії, як ця українська дівчина. Висока, на голову вища од Рут - і вдвоє дужча од тебе, Конні; не знаю чи є навіть у Марка Кедлі такі точені, налиті життям і нервовою снагою мускули, що піднімали круглі руки Оксани" [2; 18]. Дівочі образи у "Вечорах на хуторі біля Диканьки" не мають індивідуальних рис, це просто фольклоризована маска дівчини-красуні: "на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами" [1;12]; "Разве черные брови и очи мои... так хороши, что уже равных им нет на свете?.. Будто хороши мои черные косы?.. Трудно рассказать, что выражало смугловатое лицо чудной девушки" [1;108]. Йогансен, пародіюючи Гоголя, подає гіпертрофований образ української красуні, досягаючи комічного ефекту на контрасті "тонкої струни чистої поезії" і "налитих нервовою снагою мускулів".

Ці короткі пародійні відступи і пояснення передують власне фантастичному сюжету: Майкл Паркер і український селянин Григорій Труш ідуть лісом; Труш розповідає Паркеру про те, як він колись бачив чорта. Опис дороги через ліс нагнітає відчуття небезпеки: "В лісі зробилося зовсім темно, тільки вгорі ще сіріло небо. Немов наляті чорним вином колосальні пляшки, товпились стовбури, дорога стала вужча, ліс вже не стояв, він ішов тисячами дерев, біг мільйонами тіней, кругляв безмежний, мов п'яний чорний океан і замикав нас у незламне залізне кільце. Кінь ледве йшов. Труш говорив сиплим голосом, чим раз знижуючи тон, він уже зовсім повернувся до мене й уп'явся в мене невидними очима. Прямо переді мною блиснула сіра смуга мов коротка сторчова блискавка й знову потопла в чорному кільці... Сіра смуга - то була ріка" [2; 19] Пор. у Гоголя: "Хоть бы звездочка на небе. Темно и глухо, как в винном подвале; только слышно было, что далеко-далеко вверху, над головою, холодный ветер гулял по верхушкам дерев, и деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачивались, шопоча листьями пьяную молвь... Глядь, между деревьями мелькнула и речка, черная, словно вороненая сталь" [1;90]. І у Йогансена, і в Гоголя пейзаж у цитованих уривках підсилює загальну напружену атмосферу оповідання. Для першого це творчий принцип: "...ландшафт у прозі грає або як відповідна декорація, або ще як контрастова декорація" [3,129], а гоголівське хрестоматійне "Чуден Днепр" Йогансен наводив як приклад "великих ліричних потуг при недостатній поетичній потенції автора" (3;19).

Отже, Паркер і Труш виїжджають до річки і на березі бачать наче продовження своєї розмови. Опис нечистого навмисне традиційний, неоригінальний: "Воно сиділо, чорне, волохате як баран, тільки велике, як здоровенна чорна купа... І я побачив його лице гидке й страшне як я зроду нічого не бачив, чорні патлі скуйовдились, звисали з його голови і весь він був кошлатий як баран..." [2; 19]. Чорт по-народному зооморфний: скавучить, як собака, скиглить, як пугач, стукає копитцями, як цап. Труш стріляє і влучає у

власну дочку. "На березі лежав вивернутий догори міхом чорний кожух, а коло нього билася в предсмертній конвульсії Оксана. Парубок, що був з нею під кожухом, припав до землі й затулив лице руками" [2; 19].

Несподівана розв'язка є апофеозом йогансенівської пародії. Те, що починалося як страшна історія про демонів із дотриманням усіх законів триллера, закінчилося чорним гумором. Те, що у Гоголя навіює жах, у Йогансена висміюється, трактується навмисне знижено. Ціла попередня розповідь Труша про бачену ним нечисть, дорога через чорний нічний ліс нагнітають передчуття чогось невідомого і страшного, але розв'язка вражає несподіваною комічністю там, де треба було б плакати. Гоголь бачить життя у двох планах - фантастичному і реальному, і реальність у нього теж гіперболізована, приправлена фантастикою. У Йогансена все навпаки: те, що у Гоголя страшне, у нього перетворюється на смішне, трагічне обертається комедійним, а фантастика вироджується у псевдофантастику. Головний елемент пародії - стилістичні деталі, діалектична гра прийомами, і Йогансен витримує цю діалектику протягом цілого оповідання. Саме аналіз пародійного підтексту допомагає зрозуміти, чому письменник обрав сюжет "phantasy", що, на його ж думку, є "обсервативна, часто "нездорова" гра фантазії, ближча до порушень нормального інтелекту" [3; 151].

"Гогольянство" М.Йогансена проявляється в загальній атмосфері його творчості. Проза письменника - це органічна єдність пригодництва, гумору й лірики, що було притаманне його геніальному попереднику. Ю.Лавріненко називає його "майстром засобу "учуднення" й гумористичного тінювання сюжету", а водночас "прозірливим філософом і книжником, що знав найтоншу міру речей" [4;149].

"Гогольянство" позначилося на настроях і світогляді багатьох літературних поколінь. Характер цього впливу залежав від часу, від епохи, від особистості автора, що потрапляв у сферу цього впливу. Для Майка Йогансена це було учнівство, навчання у класика і водночас насмішка, пародія класичних взірців. Письменник-інтелектуал, експериментатор в поезії і в прозі, він звертається до традиції з іронією, яка пізніше стане прерогативою постмодерну.

Література

1. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. - М., 1952.
2. Йогансен М. Нечиста сила // Нова громада. - 1927. - №3. - С.15, 18-19.
3. Йогансен М. Як будується оповідання. - Книгоспілка, 1928.
4. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. - Париж: Kultura,1959.
5. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977.

Е.Е.Бондарева

**Стихия барокко в необарокковой интерпретации
("Мертвые души" Н.Гоголя в булгаковском прочтении)**

Прочитав рукописный вариант романа Ф.Достоевского "Бедные люди", восторженный Некрасов спешил сообщить Белинскому: "Новый Гоголь появился!". - На что Неистовый Виссарион ответил не без иронии: "Что-то у Вас Гоголи как грибы растут?!" Однако рукопись взял. По прочтении романа Белинскому уже не терпелось увидеть "нового Гоголя", и он напутствовал молодого Достоевского словами: "Вам в руки дана правда. Берите её и будьте достойны этой правды..."

Возможно, если бы и Н.Некрасову, и В.Белинскому суждено было жить в первой трети двадцатого столетия, некрасовские слова "Новый Гоголь появился!" вполне могли адресоваться дарованию Михаила Булгакова, равно как и напутствие Белинского "Вам в руки дана правда..."

О Михаиле Булгакове бесспорно можно говорить как о художнике гоголевской школы. Выразительность и ёмкость языка, масштабность художественного видения, непостижимая глубина социального анализа самых парадоксальных сторон жизни, тонкий юмор, иногда вдруг резко обретающий гротескные очертания, виртуозное переплетение условного реализма с остроумной мистификацией - это и многое другое унаследовано им от Гоголя.

Бессчётные параллели между этими двумя Мастерами подсказывает услужливая память: выходцы с Украины, полнокровно реализовавшиеся в русской классической литературе, но - сознательно или подспудно - не обрубившие своих этнографических корней; гениальные прозаики и драматурги, осветившие людские пороки словом эпического масштаба; утончённые эстеты и отчаянные мистики, пребывающие в извечном тревожном поиске... Киев, в своё время враждебно настроенный по отношению и к Гоголю, и к Булгакову. Сожжение Гоголем второго тома "Мёртвых душ" — и сознательно брошенный Мастером в огонь роман о Понтийском Пилате, и - о чудо! - приговор: "Рукописи не горят!.." Эпатажные, раздражающие современников детали творческого поведения и имиджа - классицистическая манишка Гоголя и чеховский монокль Булгакова. Смелые жанровые эксперименты: "Мёртвые души" - поэма, а крохотная "Дьяволиада" - повесть. Богоотречение и богослияние, полновесные, категориально равновеликие размышления о Всевышнем и Лукавом как Ин и Янь одного философского и творческого пространства.

Поиски, заблуждения, раскаяния и венец их - преодоление себя, постижение истин трансцендентного измерения. Две уникальных личности, два неординарных мастера, две трудных творческих судьбы, два дарования от Бога... Две полновесных живительных капли в океане мировой словесности. И хрестоматийно известный факт из области чуда, из неподвластной обыденному разуму сферы переселения душ - факт мистический, загадочный, но

закономерный, как мифологема вечного возвращения: камень с могилы Гоголя, неведомым образом оказавшийся на могиле Булгакова...

Поэтому обращение Булгакова к Гоголю и интерпретация одного из самых значительных его произведений были вполне закономерны (речь идёт о пьесе и киносценарии М.А.Булгакова "Мёртвые души"). Режиссёр Иван Пырьев в мемуарах "О прожитом и пережитом" вспоминает о том, как принял решение обратиться к "одному из самых ярких и талантливых драматургов своего времени" - Михаилу Булгакову - с предложением написать киносценарий "Мёртвых душ":

" - Чем могу служить? - спросил, входя в кабинет, ...хозяин.

- Я бы хотел, - назвав себя, смущённо начал я, - чтобы вы написали для меня сценарий "Мёртвых душ"...

- Душ?.. - воскликнул Булгаков. - А каких вам нужно душ?.. И по чём вы изволите их покупать?.. — лукаво улыбнувшись, заговорил он со мной языком Гоголя..." [2; 126]

Пристальное внимание к гоголевской судьбе, способность проникнуться гоголевскими идеями и пафосом, его ходом мысли и неординарной биографией стали составной частью писательской судьбы и творческого поведения Михаила Булгакова. А.Смелянский справедливо замечает о Булгакове, что "профиль человека с острым птичьим носом" долгие годы будет будоражить его воображение, а "личный опыт будет перепроверяться опытом и жизнью автора поэмы" [6; 221]. Задолго до драматургических экспериментов с текстом гоголевской поэмы, ещё в 1926 году, отвечая на вопросы П.С.Попова, Булгаков будет говорить о Гоголе как о своём литературном кумире, "с которым никто не может сравняться".

Правда, в 20-е годы Гоголь для Булгакова прежде всего сатирик. "На буквальном продолжении гоголевских мотивов и открытых им человеческих типов-масок строится булгаковский рассказ "Похождения Чичикова, поэма в двух пунктах с прологом и эпилогом" [6; 221] , где в фантасмагорическом сне, приснившемся автору, пресловутый Павел Иванович путешествует по Советской России. Здесь влияние Гоголя ещё достаточно примитивное, оно пока носит внешний характер. В последующий же "гоголевский период" - время работы над пьесой и киносценарием "Мёртвые души" - Булгаков проникает в тайную глубину того источника, который питал Гоголя. Он задумывается над составляющими национального характера, которые живительным чудом воздействовали на его литературных учителей, и в первую очередь на Гоголя, вызывая глубочайшую моральную саморефлексию. "Гоголь входит в 30-е годы в самые неожиданные сферы булгаковской жизни. Мотивируя в письме к Сталину необходимость видеть другие страны, Булгаков ссылается на Гоголя, приводит выписки из него" [6; 222].

Закономерность булгаковского обращения к Гоголю, помимо истоков личностных и эстетических, могла иметь и корни социально-политические. Чуткий художник, Булгаков ощущал всё возрастающий размах негативных тенденций в развитии государства (особенно в сфере социально-политической),

тонко и своевременно пародировал их. "Мёртвые души" в этом социокультурном контексте можно было рассматривать как сатиру "дальнего прицела", своевременную не только в 30-е годы XIX, но и столетие спустя - в 30-е годы XX века. Вероятно, и это качество поэмы Гоголя способствовало появлению неординарных булгаковских интерпретаций "Мёртвых душ". Следует отметить, что интерпретации эти противоречили "духу времени", когда на пороге был социальный заказ литературе, а от писателей требовалось неукоснительное его выполнение. Вспомним, как характеризовала феномен социального заказа М.Чудакова: "Прежде всего была ясна необходимость поляризации - чёткого противоположения: они и мы. В пределах произведения предлагалось или высказаться против врагов новой власти, или проявить лояльность к ней самой... Во-вторых, были предложены темы - недавнее прошлое и современность - как предпочтительные. Постепенно их стали предлагать настоятельней: "уход от тем" современности или недавнего прошлого (как темы борьбы) становился саботажем..." [9; 245]. Как видим, в рамки "социального заказа" обращение к проблеме продажи души (пусть даже и мёртвой) никак не укладывалось.

В письме к П.С.Попову в мае 1932 года М.Булгаков сообщает о том, в каком самоощущении началась работа над его сценической версией гоголевской поэмы: "Итак, мёртвые души... Через девять дней мне исполнится сорок один год. Это - чудовищно! Но тем не менее это так. И вот к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого ещё мне придётся инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза-Эфрона, Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно предвидя то, что случится со мною в 1929-1931 гг. Словом... 1) "Мёртвые души" инсценировать нельзя. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но во всяком случае играть "Мёртвые души" нельзя. 2) А как же я взялся за это?" [6; 220].

Булгаков задумал пьесу о Гоголе - о художнике, проделавшем колоссальную душевную работу, прежде чем выстрадать "Мёртвые души". Этот свежий поворот темы позволил ему создать не сто шестьдесят первую инсценировку, а самостоятельную интересную пьесу, которую ожидала отнюдь не завидная судьба.

Тем не менее именно пьеса М.Булгакова "Мёртвые души" первоначально реперткомом МХАТа была принята.

"Надеюсь, поверите, если скажу, что театр меня съел начисто, - сообщает Михаил Афанасьевич В.Вересаеву в письме, датированном июнем 1931 года. - Меня нет. Преимущественно "Мёртвые души". Помимо инсценирования и поправок, которых царствию, по-видимому, не будет конца, режиссура, а кроме того, и актёрство..." [5; 163]. В марте 1932 года о "Мёртвых душах" упоминается в другом письме к тому же адресату - "У Станиславского репетируем - поздно кончаем" [5; 166].

Правда, во все времена несть пророка в отечестве своём, и судьба булгаковской пьесы на русской сцене оказалась недолговечной. Из пьесы один за другим убирались яркие эпизоды и реплики, исчез Рим - и вместе с ним иссякла трансцендентная тематика, растворился образ "вечного города"... Но крупнейшим поражением Булгакова как необароккового интерпретатора гоголевской поэмы было изъятие из пьесы Первого - персонификации Гоголя как прообраза Мастера. За этим поражением неумолимо последовали другие, и пьеса катастрофически быстро приобрела черты обычной переделки, с отрицания которой Булгаков начал работу над Гоголем. Свидетельства о зарубежном признании оригинального текста булгаковской инсценировки лишь подчёркивают тенденциозность и неперспективность тогдашней театральной политики в СССР. "Сегодня через ВОКС отправили японскому театру "Мёртвые души", - гласит запись от 2 января 1935 года в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой. В октябре того же года - "упорные предложения насчёт "Мёртвых душ" в Лондоне, чтобы забрать пьесу у Фишера и передать в [Литературное] агентство..." [8; 4].

Иронизируя и над поправками, которые довелось внести в текст пьесы при постановке, и над своей несостоявшейся поездкой в Европу, сам Булгаков, декларируя одного из своих литературных кумиров, пишет:

"Вы представляете себе: ...Рим! - здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я ваши Мёртвые души в пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, которая идёт в театре, и даже совсем не похожа, но все-таки это я постарался..." [5; 169].

Дневник Е.С.Булгаковой 1934 года сохранил запись, свидетельствующую, что инсценировка Булгакова многими воспринималась как неприятие им большевизма, как сознательный саботаж социального заказа: "Вчера пришёл по делу Загорский (из Киева)... разговаривали о М.А.

- Почему М.А не принял большевизма? Сейчас нельзя стоять в стороне, писать инсценировки..." [8; 91].

Куда резче о более ранних интертекстуальных экспериментах М.Булгакова отозвался в "Гамбургском счёте" Виктор Шкловский, уравнивая литературные способности М.Булгакова и Ф.Гладкова как явления равнокачественные: "Как пишет Михаил Булгаков? Он берёт вещь старого писателя, не изменяя строение и переменяя его тему... Я не хочу доказывать, что Михаил Булгаков плагиатор. Нет, он способный малый, похищающий "пищу богов" для малых дел. Успех Михаила Булгакова - успех вовремя приведенной цитаты" [11; 300-301].

Интерпретируя известную гоголевскую поэму, Булгаков создаёт два разных ее интертекстуальных слепка, два различных литературных произведения - одноименные пьесу и киносценарий. Инсценировка (пьеса, как о ней принято говорить), гораздо ближе к Гоголю, в ней меньше собственно "булгаковского". В сценарии, напротив, проступают свойственные булгаковскому мышлению черты эксцентризма, элементы весёлой мистификации. В этом смысле вольная трактовка гоголевского текста сродни более ранней интерпретации "Шинели" Юрием Тыняновым.

Задержим внимание на киносценарии "Мёртвые души". Вспомним, что киносценарий - это специфическая форма драматургии, словесный прообраз фильма, предвосхищение его образов. Его особенности - предельно ёмкие и лаконичные сюжетные конструкции, спрессованность драматургических характеристик и т.д. - сродни особенностям драмы. Однако технические возможности кино гораздо шире, чем сцены; и это накладывает на киносценарий характерный отпечаток. Ещё в 1929 году С.Эйзенштейн определил киносценарий как "стенограмму эмоционального порыва", способную заразить режиссёра определённым отношением к материалу. Такой способностью в полной мере обладает булгаковский сценарий, вокруг которого волею обстоятельств объективных и субъективных сложился "кинороман" похлеще "Театрального романа". Вновь возникли отголоски загубленного "детища" - пьесы "Мёртвые души": идея Рима, капитана Копейкина, гоголевского силуэта на балконе Вечного города... И вновь - бесконечные переделки и замечания... Вновь от первоначального сценария уцелело немного, но даже уцелевшее было свежо и самобытно.

Свою интерпретаторскую установку Булгаков сформулировал в первом же эпизоде, пародируя однообразную позитивность и трескучую патетику персонажей современной ему литературы гоголевскими словами из конца первого тома "Мёртвых душ":

"Очень сомнительно, господа, чтобы избранный нами герой вам понравился. Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтобы герой был решительное совершенство, а если у него какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда!

Увы! Всё это автору известно. И всё же он не может взять в герои добродетельного человека. Потому что пора дать отдых добродетельному человеку, потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет автора, который бы не ездил на нём, понукая всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что на нём и тени нет добродетели, а остались только рёбра и кожа вместо тела.

- Нет, пора, пора наконец припрячь подлеца! Итак, припряжём подлеца!.." [2; 127].

Если художественная задача Гоголя - раскрыть психологию чичиковщины, то Булгаков, деформируя гоголевский текст, показывает анатомию этого социального феномена. Гоголь выстраивает цепочку событий как постепенное постижение смысла: сначала показано, что и как делает Чичиков, а затем его действия мотивируются. Булгаков же сознательно мотивирует действия главного персонажа, а дальше пытается как бы "разъять", "препарировать" все составляющие этих действий. При этом чисто "булгаковские" эпизоды (Чичиков, деловито считающий белые кресты на свежих могилах; сцена Манилова и Маниловой перед приездом Чичикова в Маниловку; разговор Чичикова с душами умерших мертвецов; "престранный сон" Чичикова - перекличка на кладбище и т.д.) органично вплетаются в оригинальный гоголевский текст.

Манилову, Собакевичу, Коробочке, Плюшкину как персонажам несовременным в общей ткани произведения Булгаков отводит гораздо меньше места, нежели Гоголь: из множества гоголевских деталей Булгаковым отбираются лишь самые ёмкие и существенные. Однако в киносценарии значительно укрупнена фигура Ноздрёва - "предателя поневоле". А сцена "допроса" Ноздрёва может быть расценена как открытая аллегория "достоверности" допросов в НКВД.

Позволю себе дерзкую аналогию, которую принимать или отрицать можно и вполне резонно. Она подсказана исследованием Ю.Барабаша "Гоголь: барокко, барокко..." [см.: 1; 146-157]. Говоря о номенклатуре традиционных типов гоголевской прозы, исследователь делает предположение об одной из доминант поэтики Гоголя: его прозу Ю.Барабаш склонен рассматривать как "переложенное в повествовательную форму чистой воды вертепное представление" [1;15 О]. То, что сотворил с гоголевским текстом Булгаков, суть процесс обратный: повествовательную форму "Мёртвых душ" Булгаков ретранслирует в драматургическую форму, близкую к вертепной. Если же рассматривать пьесу и сценарий "Мёртвых душ" как неовертеп, то уместно говорить об образе Чичикова в булгаковском прочтении как о модели неовертепного чёрта. Сам факт "покупки души", в мировой словесности чётко закреплённый за фигурой лукавого, наталкивает на мысль о правомерности подобных аналогий.

Вспомним, что мировая литература знает две ипостаси образа чёрта: это величественный сатана - князь тьмы и повелитель теней; и это неловкий простоватый малый, бес-неудачник, существо, в конечном итоге жалкое и смешное. Первая ипостась будет реализована Булгаковым несколько позже в монументальном образе Воланда. Однако создание подобного образа предполагало этап литературного ученичества. Булгаков учился у нескольких корифеев слова, в том числе и у Гоголя.

Вертепный бурлеск преимущественно обращён к другой ипостаси нечистого: в украинской вертепной драме все мелкие хитрости этого персонажа, подлежащего осмеянию, неизменно завершаются неудачей. В школьных драмах и интермедиях чёрт то и дело попадает впросак и насилию ноги уносит от оплеух персонажей и гомерического хохота публики.

И.Вишневская в содержательной книге "Гоголь и его комедии" [3;162-164] уже ставила вопрос об истоках образа чёрта у Гоголя, хотя и не рассматривала возможность найти эти истоки в персонификации кровного родственника многих гоголевских персонажей - "традиционного чёрта из староукраинской барочной вертепной драмы и интермедии", что пытается осуществить в упомянутом выше исследовании Ю.Барабаш [1,156]. Последний, по сути, в качестве излюбленного Гоголем фольклорно-мифологического первоисточника склонен рассматривать распространённую в украинском фольклоре легенду об изгнанном из пекла чёрте (сравним с вынужденным побегом Чичикова в "Мёртвых душах", где можно идентифицировать сугубо вертепный приём

подчёркнуто бытовой трактовки глубокой философской темы). Скорее всего, и булгаковский интерес к Чичикову не случаен:

Чичиков для Булгакова - материал экспериментов с различными ипостасями будущих образов Воланда и его достопочтенной свиты.

Ю.Барабаш обращает внимание на эволюцию лукавого в восприятии Гоголя, проводя параллели от бурлескности этого образа до его ярко выраженной мистичности, обретающей апокалиптическую и эсхатологическую тональность: "Чёрт, эта бесконечно малая, ничтожная по своей сути величина, из-за собственной нашей душевной малости и слабости нередко представляется нам носителем могущественного начала. Мастер казаться не тем, чем он есть на самом деле, вселенский шут, игрок, ловкий имитатор, он страшен и опасен не коварством и умом Мефистофеля, не сатанинским злодейством и силой Люцифера, а своей безликостью, абсолютной нравственной и духовной (вернее: безнравственной, бездуховной) пустотой, торжествующей посредственностью, воинствующей пошлостью" [1; 15 6-157].

Давайте пристальнее взглянемся в гоголевского Чичикова, торжествующая посредственность которого запрограммирована: он "не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако же и не так, чтобы слишком молод", он "в приёмах своих... имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко", он избегал говорить о себе, а "если же говорил, то какими-то общими местами, с заметной скромностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он ничего незначающий червь мира сего"... Возможно, характерологические черты главного персонажа поэмы "Мёртвые души" созвучны мыслям Д.Мережковского, писавшего: "Гоголь первый увидел чёрта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо чёрта есть не далёкое, чуждое, странное, фантастическое, а самое безликое, знакомое, реальное "человеческое, слишком человеческое" лицо, ...почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть самими собою и соглашаемся быть "как все"" [4; 167].

Лейтмотивный, подтекстовый образ "Мёртвых душ" Гоголя - это образ автора - "художника, апеллирующего к потомкам" [6; 223]. В противовес образу Чичикова, трансформированного Булгаковым в модель неопровержимого чёрта, личность Гоголя превращается под булгаковским пером в образ Мастера, возникший на скрещении личной судьбы Булгакова и адаптированно пережитой им судьбы Гоголя.

В октябре 1937 года М.Булгаков пишет В.Вересаеву: "Недавно подсчитал: за 7 последних лет я сделал 16 вещей, и все они погибли, кроме одной, а та была инсценировка Гоголя! Наивно было бы думать, что пойдёт 17-я или 19-я. Работаю много, но без всякого смысла и толка. От этого нахожусь в апатии" [5; 171]. Очевидно, к "погибшим" произведениям Михаил Афанасьевич отнёс и киносценарий "Мёртвые души", участь которого к тому времени была окончательно решена. Сценарий в производство не пошёл. Пырьев стал снимать

фильм "Партийный билет", а Булгаков сам себя начал ощущать капитаном Копейкиным, и это имя становится в семье писателя его домашним прозвищем, исполненным горького смысла.

А фильм по сценарию Булгакова обещал быть чрезвычайно интересным. Д.Шостакович брался писать музыку. В.Мейерхольд обещал играть Плюшкина. На роль Ноздрёва был намечен Н.Охлопков, Ю.Завадский на роль Манилова, а Зубов должен был играть Чичикова...

Нужно отдать должное Булгакову, который до последнего вёл отчаянную борьбу за то, чтобы его произведения пробились к современникам. Возможно, актом этой борьбы была и его пьеса "Батум" - своеобразный панегирик Сталину, - вызвавшая довольно резкие нападки на Булгакова со стороны его читателей и почитателей. В связи с этим произведением напрашивается ещё одна аналогия, предложенная М.Чудаковой в предисловии к публикации "Батума": "Оправдывая Гоголя перед теми, кто осуждал его за меры, предпринятые для достижения своей цели - напечатания "Мёртвых душ", его биограф Павел Васильевич Анненков замечал: "Тот, кто не имеет "Мёртвых душ" для напечатания, может, разумеется, вести себя непогрешительнее Гоголя..." [10; 219].

Резюмируя, хочу напомнить слова В.Вересаева, что Булгаков - это "наш второй Гоголь", что в нём "есть искра божья..." [5; 172]. Именно об этом и свидетельствует интерпретация им гоголевских "Мёртвых душ".

ЛИТЕРАТУРА

1. Ю.Барабаш. Гоголь: барокко, барокко... // Современная драматургия. – 1992, №2.
2. М.Булгаков, И.Пырьев. Мёртвые души: Киносценарий. Комментарий и публ. Ю.Тюрина // Москва. - 1978. - № 1.
3. И.Вишневская. Гоголь и его комедии. - М., 1976.
4. Д.Мережковский. Полн. собр. соч., Т.10. - СПб. - М., 1911.
5. Письма М.А.Булгакова В.В.Вересаеву. Публ., послесл. и коммент. В.Нольде и Е.Зайончковского // Знамя. - 1988. - № 1.
6. А.Смелянский. Михаил Булгаков в Художественном театре. - М., 1989.
7. А.Смелянский. Уход // Театр. - 1988. - № 12.
8. 1935-й год: Из дневников Е.С.Булгаковой // Советская Россия. -1989.-5 марта.
9. М.Чудакова. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20-х-30-х годов // Новый мир. - 1988. - № 9.
10. М.Чудакова, Первая и последняя попытка (Пьеса М.Булгакова о Сталине) // Современная драматургия. - 1988. - № 5.
11. В.Шкловский. Гамбургский счёт. - М., 1990.

Н.М. Войнова

Место повести "Рим" в творчестве Н.В. Гоголя

Повесть Н.В. Гоголя "Рим" была впервые опубликована в третьем номере журнала "Москвитянин" за 1842 год. Затем Гоголь включил ее, вместе с другими повестями, в третий том своего собрания сочинений, вышедшего в том же году.

Отзывы современников о "Риме" были немногочисленны. В.Г. Белинский в статье "Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души"" (1842) обвинял писателя в том, что тот "отделился от современного взгляда на жизнь и искусство". Следствие этого - "косые взгляды на Париж близорукие взгляды на Рим", а также вычурные фразы, напоминающие язык Марлинского.

Как видно из статьи Белинского, он не считал, что значение повести "Рим" для творчества писателя велико. Напротив, критик полагает, что гений Гоголя "начинает постепенно ниспускаться" и это показывает его "Рим".

Совсем иначе оценил повесть П.В. Аненков. Называя "Рим" "превосходной статьей", он замечал, что "под воззрение свое на Рим Гоголь начинал подводить в эту эпоху свои суждения вообще о предметах нравственного свойства, свой образ мыслей и, наконец, жизнь свою" (статья "Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года"). Действительно, слова из писем и статей Гоголя имеют почти буквальные соответствия с текстом повести. Взгляды автора и героя "Рима" очень близки.

В письме к С.Н. Шевыреву от 1 сентября (н.ст.) 1843 года Гоголь отмечал, что он может "столкнуться в художественном чутье" со своим героем, но не может "быть одного мнения с ним", поскольку сам писатель принадлежит к современной нации, а герой - к отжившей. Но, несмотря на эти слова Гоголя, идеи, высказанные в "Риме", имеют переключки с другими его произведениями, вписываются в контекст его творчества, начиная статьями из "Арабесок" и заканчивая "Выбранными местами из переписки с друзьями"

Сюжет "Рима" прост, даже схематичен, и наполнение этой "схемы" - не событийное, а идейное. П.В. Аненков писал, что в "Риме" должно удивляться не завязке или характерам (их почти и нет), а чудному противопоставлению двух народностей, французской и итальянской", где Гоголь явился столь же глубоким этнографом, сколь и великим живописцем-поэтом".

В сюжете произведения есть явные противоречия. Так, в начале повести о главном герое говорится, что это "двадцатипятилетний юноша" (имени у него нет). Через несколько строчек появляются слова о том, что герой вернулся в Рим "после пятнадцати лет отсутствия". Далее автор рассказывает о воспитании и образовании героя и сообщает, что "молодой князь был отправлен в Лукку, в университет". Получается, что он был отправлен туда десятилетним мальчиком. В Лукке князь пробыл шесть лет. Ему очень хотелось поехать во Францию. "Там была новость, противоположность ветхости итальянской, там начиналось XIX столетие, европейская жизнь". Но, зная деспотизм своего отца, старого князя,

герой не надеялся на исполнение своей мечты. Вдруг он получает от отца письмо, в котором тот предписывает ему ехать в Париж. Все это совершенно неожиданно, но мотивировка событий для Гоголя в данном случае не важна. В Париже "пронеслись четыре пламенные года его жизни, и князь, разочаровавшись во французской культуре, возвращается домой. Получается, что вне Рима он пробыл не пятнадцать, а десять лет.

Сюжетная линия "князь - Аннунциата" обрывается внезапно, поэтому не случаен жанровый подзаголовок "Рима" - "отрывок". Однако в большинстве современных работ "Рим" называют повестью, и это тоже не случайно. "Рим" - произведение законченное, но это не сюжетная завершенность, а однозначность ответов на поставленные вопросы. Закономерно и еще одно жанровое определение - "статья" (так называли "Рим" современники Гоголя, например, В.Г. Белинский, П.В. Анненков, Ф.В. Чижов). Оно объясняется тем, что на первом месте в произведении Гоголя - историческая и философская проблематика, а не изображаемые события (что доказывается и противоречиями в сюжете "Рима").

Художественное время и пространство повести организуется антитезой "Париж-Рим" (действию в Лукке уделяется очень мало внимания). Сначала антитеза осмысливается в пользу Парижа, и читатель как бы смотрит на этот город глазами героя. Это подчеркивается особой лексикой, выражающей чувства молодого человека, его субъективное восприятие ("все ему было ново"; "он с тайным удовольствием ловил звуки французского языка; французский язык казался ему чем-то возвышенным"; он "с сердечным трепетом увидел наконец близкие признаки столицы"; "как ошеломленный, не в силах собрать себя, пошел он по улицам"; его "ослеплял блеск магазинов; когда он увидел Париж в вечернем освещении, то "растерялся совсем"). Но в тексте постоянно присутствует и авторский голос. Так, описывая французскую столицу, Гоголь часто употребляет эпитет "легкий" ("порхающие" звуки французского языка; женщины - "легкие, порхающие"; "улетучившееся существо с едва вы значавшимися легкими формами"; "с воздушным станом", с "легкими, почти невыговаривающимися речами"). В письме к И.Я. Пропоновичу из Парижа от 25 января (н.ст.) 1837 года Гоголь писал, что в этом городе "люди легки". У писателя немало подобных высказываний о французах. В повести передается скорее впечатление автора, а не героя. Кроме того, и описание восторга, испытываемого князем при виде Парижа, автор иногда вставляет насмешливые или злые фразы, которые сразу показывают его истинное отношение к происходящему. Например, он пишет о "куче доморощенных парижских львов и тигров", называет Париж, где "всякий из всех сил топорщился", "разменом и ярмаркой Европы".

Иногда Париж показывается в восприятии князя, но сами слова, описывающие чувства героя, демонстрируют отношение автора к изображаемому (например, Гоголь постоянно повторяет, что князь "зевал").

Затем начинается переосмысление антитезы "Париж-Рим" в пользу Рима. При этом меняется соотношение между голосом автора и голосом героя. Раньше их можно было противопоставить, а теперь они практически сливаются.

Князь	Автор
<p>1.Князь" уединился совершенно, принялся рассматривать Рим и сделался в этом отношении подобен иностранцу, который сначала бывает поражен мелочной, неблестящей его наружностью, испятнанными, темными домами, и с недоумением вопрошает, попадая из переулка в переулков : где же огромный древний Рим ?- и потом уже узнает его, когда мало-помалу из тесных переулков начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком перед нестаринной церковью <...>и уже не видит иноземец нынешних тесных его улиц и переулков, весь объятый древним миром <...> "</p>	<p>В письме к А.С.Данилевскому от 15 апреля (н. ст.) 1837 года Гоголь замечает: "Когда въехал в Рим, я в первый раз не мог дать себе ясного отчета. Он показался маленьким. Но чем далее, он мне кажется большим и большим, строения огромнее, виды красивее, небо лучше, а картин, развалин и антиков смотреть на всю жизнь станет. Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу, - и уж на всю жизнь".</p>
<p>2. Герой замечает, что в Париже "журнальное чтение огромных листов поглощало весь день и не оставляло часа для жизни практической", а "частные разговоры, в которых раскрывается человек", "вытеснены из Европы скучными общественными токами".</p>	<p>В письме к Прокоповичу от 25 января (н.ст.) 1837года Гоголь отмечает: "Здесь все политика, в каждом переулке и переулочке библиотека с журналами. Остановишься на улице чистить сапоги, тебе суют журнал; в нужнике дают журнал". "Журнальные занятия выветривают душу и <...> вы замечаете наконец пустоту в себе", - писал Гоголь в 1847 году наброски неотправленного письма к Белинскому)</p>
<p>3.Князь понимает, что вся "многосторонность и деятельность его жизни исчезла без выводов и плодоносных душевных осадков". В Париже ему на всем виделся "призрак пустоты".</p>	<p>Из набросков неотправленного письма к Белинскому: "И стала европейская цивилизация призрак, который точно никто покуда не видел, и ежели пытались ее хватать руками, она рассыпается".</p>
<p>4. Князь размышляет о том, что французская нация - "что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный".</p>	<p>В статье "Петербургские записки 1836 года" Гоголь писал, что водевиль - "эта легкая, бесцветная игрушка" - "могла родиться только у французов-нации, не имеющей в характере своем глубокой,</p>

Хотя слова, употребленные в статье в прямом смысле, в "Риме" использованы как метафора, самое сходство этих двух фраз показательное. Свою цель при написании "Рима" Гоголь определял так: "показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций" (письмо к С.П. Шевыреву от 1 сентября (н.ст.) 1843 года. Однако эта задача расширяется, разрастается и сама антитеза "Рим - Париж". Это противопоставление Востока и Запада; Москвы и Петербурга; истинной и ложной культуры; прошлого, являющегося залогом прекрасного будущего (не случайно итальянский князь видит в своем народе "материал еще непочатый") и "низкой роскоши XIX столетия".

"О России, - утверждал Гоголь, - я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся, во всей своей громаде". В одном из писем к Погодину Гоголь отмечал: "Ни одной строки не мог посвятить я чуждому. Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бледный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня". Эти слова сказаны до написания "Рима", но Гоголь мог бы повторить их, уже написав повесть. Такие непохожие на первый взгляд произведения, как "Рим", "Петербургские повести" и "Коляска" не случайно помещены Гоголем в один том. Второй, скрытый план в его "Риме" - это мысли писателя о России и ее месте в мировой цивилизации. Хотя этот план и скрытый, он не становится менее важным, скорее наоборот. Именно эти раздумья Гоголя объединяют все повести третьего тома, да и не только их. Место "Рима" среди этих повестей - особое. Если бы Гоголь расположил их в хронологическом порядке, то последней оказалась бы "Шинель". Но автор завершает третий том "Римом", и это не случайно. Венчая размышления Гоголя, это произведение служит своеобразным публицистическим комментарием к остальным повестям.

Размышления писателя о Москве и Петербурге появляются уже в "Петербургских записках 1836 года". Противопоставляя две столицы, он замечает, что Петербург напоминает "европейско-американскую колонию; так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу".

В "Риме" Гоголь противопоставляет "низкую роскошь XIX столетия, <...> низведшую к ремеслу искусство" и "величественную, прекрасную роскошь" искусства Италии. Эти слова имеют переключку с повестью "Портрет". Здесь Чартков, имея выбор между искусством и ремеслом, выбирает последнее, а художник, поехавший учиться в Италию, пишет шедевр. Схожи и слова об искусстве в той и другой повести. "Рим" : " <...> ибо высоко возвышает искусство человека, придавая благородство и красоту чудную движениям души". "Портрет": "Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по

тому одному оно уже выше всего". В письмах Гоголя часто встречается противопоставление Парижа и Рима. Например, в письме к А.С. Данилевскому от 15 апреля (н. ст.) 1837 года Гоголь отмечает, что в Риме нет ничего того, "что в Париже вкус голодный изобретает для забав". Однако не реже встречается и другая антитеза: "Петербург - Рим" (Париж как бы подменяется Петербургом). В своих письмах Гоголь называет Петербург "холодным, прозаическим миром", который "мелок чувствами и характерами"; в них встречаются и фразы типа "ваш Петербург и мой Рим (письмо к М.П. Балабиной от 7 ноября (н.ст.) 1838 года). Не случайно и сходство в описаниях Петербурга и Парижа в произведениях Гоголя.

Петербург	Париж
<p><u>В "Петербургских записках 1836 года"</u> Гоголь писал о том, что "Петербург весь шевелится, от погребов до чердака". В "<u>Невском проспекте</u>" город описан так: "Все обман, все мечта, все не то, чем кажется". "Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтоб показать все не в настоящем виде").</p>	<p>В Париже князя поражает "громотня уличной жизни" Гоголь пишет о герое: "И вот он в Париже, бессвязно объятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, без-архитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих неприслоненных стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоящих только из одних зеркальных стекол"("Рим").</p>

Блеск, движение и суета - главное в обоих описаниях.

И Петербург, и Париж для Гоголя представляют западноевропейскую культуру, лишенную подлинной глубины, создающую лишь предметы роскоши для удовлетворения прихотей человека. Этой культуре противопоставляются у Гоголя Рим и Москва. По воспоминаниям Ф.В. Чижова, Гоголь говорил, что "кто сильно вжился в жизнь римскую, тому после Рима только Москва и может нравиться". В Петербурге, по Гоголю, главная сила, направляющая стремления человека, - тщеславие. Точно так же и в Париже "всякий из всех сил топорщился". Тщеславием движим и Чичиков, все силы которого направлены к одной цели - обогащению, и даже герой повести "Коляска", желающий "блеснуть" перед заезжими офицерами.

"Гордыми, - писал Гоголь в "Театральном разъезде", - сделало нас европейское наше воспитание".

В. Кривонос

Сюжет пространства и сюжет героя в "Риме" Гоголя

Повесть Гоголя "Рим" кажется сравнительно *простой* для интерпретации, не содержащей каких-либо смысловых откровений для исследователей. Характер этой *простоты* исчерпывающе определил В.Набоков, прочитавший "Рим" как "...стандартный роман о приключениях итальянского господина..."³ Не потому ли "Рим" преимущественно рассматривался и рассматривается в качестве либо собственно "эстетического манифеста"⁴, либо манифеста "эстетической историософии" Гоголя⁵, что поэтика повести представляется весьма незамысловатой и, что еще более существенно, нерепрезентативной для Гоголя-художника? Неслучайно эстетическая *проповедь*, обернувшаяся доминантой *риторического* стиля в "Риме", породила мнение о нем как о "декларативной повести"⁶. Если у героини повести "банальный облик"⁷, то лишенный "индивидуальной характеристики" герой призван лишь *связывать* "эпизоды"⁸.

Между тем и в "Риме" Гоголь следует значимым в его прозе принципам нарративной игры с читателем и нарушения читательских ожиданий, хотя здесь связь этих принципов с феноменом мистификации далеко не так очевидна, как в других произведениях писателя. Следующее замечание повествователя призвано как будто привлечь внимание читателя к перипетиям традиционного новеллистического сюжета, в основе которого лежат определенные события *внешней* жизни героя: "Но читателю нужно знать непременно, как всё это свершилось, и потому пробежим наскоро историю его жизни, еще молодой, но уже обильной многими сильными впечатлениями"⁹. Описав эту историю, повествователь возвращается к герою с тем, чтобы завязать новый сюжетный узел - встречу героя с героиней, поразившей его своей красотой: "И вот таким образом мы добрались, наконец, до светлого образа, который озарил начало нашей повести" (III, 246).

Однако движение повествования принципиально отклоняется от новеллистической традиции, свидетельствуя об иной нарративной стратегии: ожидаемая любовная интрига, стимулируемая стремлением героя разыскать поразившую его красавицу, в итоге окончательно уступает место другой интриге

³ Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993.-С.326.

⁴ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В.Гоголь. СПб, 1994.-С.93.

⁵ Зеньковский В. Н.в.Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В.Гоголь. С.250-251. Ср.: Анненкова Е.И. Католицизм в системе воззрений Н.В.Гоголя // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995.-С.35.

⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.-С.439.

⁷ Там же.

⁸ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.,Л., 1996.-С.156.

⁹ Гоголь Н.В. Полное собр.соч.: В 14 т. Т. III. [М.,Л.], 1937. С.219. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте суказанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

(наметившейся уже в рассказанной повествователем истории) - отношениям героя и пространства. Именно в сферу *пространственных* отношений и должен переместиться из сферы эротико-эстетических приключений читательский интерес, направленность которого закрепляется открытым финалом повести, где перед героем "...в чудной сияющей панораме предстал вечный город" (III, 258). Так и характерная для новеллистического жанра тема эмансипации личности¹⁰ сменяется в "Риме" темой символического пространства, что радикально изменяет читательский угол зрения на изображаемое.

Парижу (Франции) и Риму (Италии) приписываются в "Риме" значения *грешной* и *святой* земли, что принципиально для нарративной стратегии в повести, в которой отразились близкие Гоголю средневековые представления о географическом пространстве¹¹. Однако в сознании героя подобные представления поначалу переворачиваются, меняясь признаками "своего" и "чужого".

Париж для героя-неофита - это "сердце Европы (III, 226), ее *центр*, поскольку здесь только и возможно приобщение к европейской цивилизации¹². Именно в Париже, где происходят события, отвечающие понятию о "европейской деятельности" (III, 226), подтверждается мнение героя о "ветхости италиянской" (III, 221). Ср.: "Потом принимался он за чтение колоссальных журнальных листов, и вспомнил о чахоточных журналишках Италии..." (III, 223); "И он невольно сравнил сухую, тощую драматическую сцену Италии..." (III, 225). Если Париж - центр Европы, то Италия - ее периферия:

"Италия казалась ему теперь каким-то темным, заплесневелым углом Европы, где заглохла жизнь и всякое движение" (III, 226-227).

В сознании героя рождается миф о Париже как некоем идеальном пространстве, которому приписываются признаки *священного места*. Неслучайно приобщение героя к Парижу способствует, как ему кажется, *прозрению* и *пробуждению*: "Он принялся слушать всех знаменитых профессоров. <...> Он чувствовал, как стала спадать с глаз его пелена, как в другом, ярком, виде восставали перед ним прежде незамеченные предметы, и самый приобретенный им хлам кое-каких знаний, которые обыкновенно погибают у большей части людей без всяких применений, пробуждался и, оглянутый другим глазом, утверждался навсегда в его памяти" (III, 226). Однако прозрение оказывается мнимым; позиция героя по отношению к Парижу тождественна одной из

¹⁰ См. Мелетинский Е.М. *Историческая поэтика новеллы*, М, 1990.-С.252.

¹¹ *Говоря о праведных и грешных землях в средневековой системе мышления*, Ю.М.Лотман заметил: "Средневековые понятия географического пространства были понятны обладающему острой исторической интуицией Гоголю" (Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. М., 1996.-С.248). См. о "средневековом" мироощущении Гоголя: Мочульский К. *Духовный путь Гоголя* // Мочульский К. *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М. 195.-С.31. О значении для Гоголя средневековой культурой традиции см.: Гольденберг А.Х., Гончаров С.А. *Легендарно-мифологическая традиция в "Мертвых душах"* // *Русская литература и культура нового времени*, СПб, 1994.-С.21.

¹² См. замечания о сакральной значимости "Центра" и о символическом характере священных мест в мифологической архайке: Элиаде М. *Священное и мирское*, М., 1994,-С.31; *Он же миф о вечном возвращении*. СПб, 1998,-С.32-33.

типичных у Гоголя позиций *принять* за¹³. Так, ослепившая его (ср. значение эпитета *ярком*) ученость *знаменитых профессоров* принимается им за свет истины, тогда как *хлам кое-каких знаний*, даже *оглянутый другим глазом*, все равно остается *хламом*.

О слепоте героя говорит его неспособность распознать уже при первом знакомстве с Парижем такие бросающиеся в глаза черты демонического пространства, как *чудовищная наружность, беспорядок, чоскутность, мнимая прозрачность*¹⁴ зеркальных отражений: "И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоявших только из одних зеркальных стекол" (III, 222)¹⁵.

Париж *обнимает и поражает* героя, заставляя его обманываться насчет своего вида, репрезентирующего неодухотворенную телесность современной цивилизации. Все эти *кафе, магазины, афиши и волшебное освещение газа* затягивают в пространственную (хтоническую) утробу обманного топоса, чтобы *оглушить и ослепить* героя, утрачивающего собственный личностный центр: "Как ошеломленный, не в силах собрать себя, пошел он по улицам..." (III, 223). Так происходит превращение "римского князя" в *зеваку*, замороженного личинами и соблазняемого масками демонического города, где искушения и соблазны провоцируют *услышать* все, "...чем шумно гремит в Европе Париж", "...найти доступ ко всем знаменитостям, о которых трубят, повторяя друг друга, европейские листки...", *увидать* "...в лицо тех модных писателей, которых странными созданными была поражена, наряду с другими, его пылкая, молодая душа.." III, 226).

Знаменательно, что для героя "...город соблазнов разворачивается настоящей оргией каллиграфии, башмачкинским набором пустых и мертвых букв..."¹⁶. Герой испытывает состояние *страха* при чтении журналов, так что он "...как будто в чаду выходил из литературного кабинета.." (III, 224). Знаками чужого мира и чужого языка выглядят глядевшие на него в книжных лавках "...иероглифами странные буквы" (III, 224), скрывающие смысл непрочитанных и непонятных текстов. Таким же зашифрованным текстом является для героя и сам

¹³ Характеризуя эту позицию гоголевских героев, исследователь замечает, что "...оптическая ошибка задана ошибкой по существу, "помраченьем" в определении значений и ценностей..."(Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.-С.152.

¹⁴ Прозрачность вообще служит у Гоголя значимым признаком Парижа как обманутого топоса. Ср. картину из сновидения Пискарева в "Невском проспекте" : "Они неслись, увитые прозрачным созданием Парижа, в платьях, сотканных из самого воздуха..."(III, 24).

¹⁵ Ср.: "Париж нарисован романтически-сказочными красками, вроде тех, какими был нарисован Петербург в "Невском проспекте" , но без демонических оттенков" (Гиппиус В. Гоголь. С.93-94. Но у Гоголя налицо мистифицированная сказочность Парижа, для облика которого на самом деле очень существенны именно "демонические оттенки".

¹⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя С440.

мнимо *прозрачный* и откровенно призрачный Париж, "...раздробленный город тщеты и мнимостей..."¹⁷, имитирующий роль сакрального центра и прячущий за вывесками, витринами и зеркалами свое профаническое и греховное существо. Отсюда обманывающая героя, не владеющего языком пространства, иллюзия вертикального пути, которая охватывает его в Париже, "...где, идя, поднимаешься выше, чувствуешь, что член всемирного общества!" (III, 226).

Однако к концу дящегося "четыре года" испытания парижской жизнью "...уже многое показалось не в том виде, как было прежде. <...> Тот же Париж, вечно влекущий к себе иностранцев, вечная страсть парижан, уже показался ему много, много не тем, чем был прежде" (III, 227). То, что испытание героя длится четыре года, весьма символично: число 4, выражая "идеально устойчивую структуру", используется в "...в мифах о сотворении Вселенной и ориентации в ней..."¹⁸. Именно столько времени понадобилось герою, чтобы отказаться от соблазнов унификации и превращения, вновь *собрать себя*, обрести устойчивую личностную структуру, овладеть языком пространства и правильно в этом пространстве сориентироваться. Именно внутренняя устойчивость (наличие внутреннего центра) делает его соприродным Риму и объясняет неизбежность его возвращения в "вечный город".

Париж утрачивает для *разочаровавшегося* в нем героя (хотя только в Риме полностью прекращается действие *чар* обманного топоса на героя, именно здесь окончательно освобождающегося "...от трех тревожных впечатлений, которыми бессмысленно наполнялась душа его в Париже, когда он возвращался домой усталый, утомленный, редко будучи в силах поверить итог их", III, 237¹⁹) признаки *священного места* и оборачивается городом декораций, политическим театром ("...слово политика опротивело, наконец, сильно италиянцу", III, 227), олицетворяющим суету истории. Важнейшим его атрибутом оказывается *новость* как свойство секуляризованного пространства, ограниченного исключительно *человеческим* и утратившего *вечное*: "Везде новость" (III, 225); "...всякой боялся только, чтобы не простыла его новость" (III, 225); "В движении торговли, ума, везде, во всем видел он только напряженное усилие и стремление к новости" (III, 227). Если в Италии "новость" отождествлялась героем с динамичной "европейской жизнью", а потому так *сильно порывалась* в Париж "...душа молодого князя, чая приключений и света..." (III, 221), то теперь Париж фокусирует в себе черты падшего мира, забывшего о божественном измерении.

Отсюда выдвижение в Париже на первый план человеческой *самости* как явный признак грехопадения, желания быть "как боги" (Быт. 3:5), сопряженное с действием *страстей*: "...всякий из всех сил топорщился..." (III, 224); "В самой науке... теперь стало ему заметно везде желание выказаться, хвастнуть, выставить себя... Везде усилия поднять доселе незамеченные факты и дать им огромное влияние иногда в ущерб гармонии целого, с тем только, чтобы оставить за собой

¹⁷ Там же.

¹⁸ Топоров В.Н. О числовых моделях и архаичных текстах// М.,1980.С.23.

честь открытия; наконец, везде почти дерзкая уверенность и нигде смиренного сознания собственного неведения..." (III, 228). Отсюда и становящаяся понятной роль писателей-соблазнительей, погружающих читателей в состояние духовного сна: "Странностью неслыханных страстей, уродливостью исключений из человеческой природы силились повести и романы овладеть читателем" (III, 227).

В результате Париж предстает перед прозревшим героем как предельно чужое пространство, наделенное не просто двусмысленными и потому обманывающими, но инфернальными свойствами. В облике Парижа зримо выступают для героя такие черты демонического топоса, как *видимость* и *кажимость*, *фиктивность* и *фантомность*: "В движении вечного его кипенья и деятельности виделась теперь ему странная недеятельность. Страшное царство слов вместо дел" (III, 227). Неспособный обманывать более "своим блеском и шумом", Париж "...скоро сделался для него тягостной пустыней..." (III, 229). Именно "слова" как орудия наваждения и соблазна выступают знаковыми манифестациями Парижа, порождая иллюзию живой жизни, тогда как *странная недеятельность* репрезентирует *пустыню*, мертвый мир: "Призрак пустоты виделся на всем" (III, 229). Показательно изменившееся самочувствие героя, ощущающего демонические воздействия и влияния со стороны парижского пространства: "Тоскливое расположение духа им овладело" (III, 228).

Олицетворяя собой *пустоту*, связанную с небытием и смертью, Париж в буквальном смысле воспринимается героем как царство мертвых²⁰. Другой признак мертвого мира - уподобление парижского пространства блуднице, вызывающее характерные ассоциации с библейским Вавилоном, демоническим городом-блудницей: "Всё, казалось, нагло навязывалось и напрашивалось само без зазыва, как непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице.." (III, 227-228)²¹.

Негативный образ Парижа, выражая то ли охватившее героя состояние "хандры", то ли "...внутреннее верное и свежее чувство италиянца..." (III, 229), откровенно мифологичен²². Неопределенное происхождение этого образа, подчеркнутое повествователем, не знающим точную причину, что именно дало герою "...возможность увидеть всё в таком свете..." (III, 229), *позволяет реконструировать* характерные культурные стереотипы, в соответствии с которыми строятся, например, представления героя о французском национальном характере.²³ Ср.: "Дружба завязывалась быстро, но уже в один день француз

¹⁹ Ср. с характерным у Гоголя воздействием "заколдованного места" на человека: Кривонос В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб, 1999. С.8-17. См. также Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С.293.

²⁰ Взаимность пустоты и небытия принципиальна для пространственного мышления Гоголя. См. подр.: Кривонос В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя. С.35-36.

²¹ Ср.: "В Библии этот город известен как столица царства мира сего, враждующая с царством Божиим" (НюстремЭ. Библейский словарь. СПб, 1995. С.55).

²² Пн удивительно точно отвечает созданному русским культурным сознанием парижскому мифу. Ср. мнение Д.И. Фонвизина в письме к П.И. Панину от 20/31 марта 1778 года.: "...приехал в Париж, в сей мнимый центр человеческих знаний и вкуса (Фонвизин Д.И. Избранное. М., 1983. С.298).

²³ Ср. представление о легкомыслии парижан, их приверженности к моде и разврату как одно из общих мест в русской культуре: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. "Письма русского путешественника" Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С.562-563.

выказывал себя всего до последней черты... И нашел он какую-то странную пустоту даже в сердцах тех, которым не мог отказать в уважение. И увидел он, наконец, что при всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почил на ней величественно-степенная идея" (III, 228).

Смысл мифологизации героем Парижа - представить Париж как тоπος *пустоты*, центр "перевернутого" мира, лишённого признаков *священного места*. Не случайно представление о божественном измерении вытеснено здесь "...беспокойною модою, странным непостижимым порождением XIX века, пред которым безмолвно преклонились мудрецы, губительницей и разрушительницей всего, что колоссально, величественно, свято" (III, 236). Демонические коннотации, окружающие "моду" в гоголевской повести, вносят новые моменты в просветительскую традицию критического отношения к Франции как *царству моды* и отождествления моды с одним из *предрассудков*.²⁴

Подчинение *беспокойной моде*, наделяемой в "Риме" демоническими свойствами²⁵, обнажает вторжение в мир сил зла, препятствующих преображению человека и человеческой жизни²⁶. Ср.: "...не оттого ли сей равнодушный хлад, обнимающий нынешний век, торговый, низкий расчет, ранняя притупленность еще не успевших развиться и возникнуть чувств. Иконы вынесли из храма - и храм уже не храм: летучие мыши и злые духи обитают в нем" (III, 236). Действие моды, вызывающей страсть к подражанию и провоцирующей всеобщую унификацию, совпадает с колонизацией Парижем, *мечущим* "...искры новостей, просвещения, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов, от которых не властны оторваться и сами порицатели их" (III, 222), остального мира, служащего его профанической периферией, замороженной звуками "...европейского модного языка..." (III, 222).

Герой остро ощущает в Париже состояние надлома современной цивилизации, цивилизации "новости" и "моды", плодящей разного рода соблазны и химеры, так что ему открываются проблематичность и алогизм истории, расставляющей человеку демонические ловушки и лишаяющей его представления о *смысле* происходящего. Мода, нервом которой является "фетишизм", "...соединяет живое тело с неорганическим миром, распространяя на живое права мертвого..."²⁷. Следование моде подчиняет человека иррациональным силам и делает зависимым от них, превращая в поклоняющегося фетишам язычника²⁸. В

²⁴ Франция видится русскому Просвещению как "...отечество всех предрассудков, царство моды и "модных идей"

²⁵ В "Выбранных местах" Гоголь резко выступал против "обезьянства моды" (VIII,309), раскрывая таким образом ее демоническую природу; действие моды непосредственно связывается с откровенным господством "духа гордости", который "...перестал уже и чиниться с людьми" : "Дьявол выступил уже без маски в мир (VIII,415). Гоголевские нападения на моду современный исследователь прочитывает в мифологическом контексте: ""Мода" – очевидная ведьма-оборотень...- подложная жена – агент черта в людском мире" (Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С.129).

²⁶ См.: Зеньковский В. Н.В. Гоголь. С.299,302.

²⁷ Беньямин В. Париж – столица XIX столетия // Историко-философский ежегодник _ 1990.М., 1991. С.240.

²⁸ См. о языческом мирозерцании: Шмеман А., прот. Исторический путь Православия.- 3-е изд. Paris. 1989. С.135.

Париже, транслирующем свое "...влияние... вместе с модами, виньетками, водевилями и напряженными произведениями необузданной французской музыки..." (III, 221), обнажаются метафизические корни переживаемого героем кризисного состояния как ситуации духовного сиротства в мертвом мире: "Тут-то он сильно почувствовал свое одиночество" (III, 229).

Возвращение героя в Рим *усиливает* тему символического пространства, значимость которой подчеркивается уже названием повести. Не только фигурально сюжет в "Риме" может быть описан как *сюжет пространства*: именно пространственные впечатления и их смена (обусловленные перемещением героя из Рима в Париж и последующим возвращением) образуют здесь основной событийный ряд, параллельно с которым выстраивается подчиненный ему другой ряд событий, образующих *сюжет героя*: встреча и расставание героя с Аннунциатой и поиски новой встречи. Неожиданные пересечения сюжетных линий (переключения из *сюжета героя* в *сюжет пространства*) прежде всего и разрушают инерцию читательских ожиданий, акцентируя не просто пространственное значение *имени* героя "римский князь" (III, 219), но изофункциональность героя римскому пространству, следовательно, неслучайность его роли репрезентанта Рима, соучастника судьбы "вечного города". В то же время пространство в повести становится персоналистичным; "римский князь" - это индивидуальное (*личное*) имя героя, актуализованное в *сюжете героя* и в *сюжете пространства*, и одновременно авторское указание на то, что герой по отношению к Риму выступает частью целого, то есть служит своего рода образом-синекдохой. Так мотивируется роль героя не просто как действующего лица (его самостоятельность в этом смысле относительна), но как метонимического заместителя Рима.

История героя, *имя* которого выражает его метафорическую сущность²⁹, строится как серия испытаний. Описывается "первоначальное детство" героя, которое "протекло в Риме" (III, 219), характер воспитания под руководством аббата, снабдившего его фантастическими географическими "сведениями" ((III, 220), шестилетнее пребывание в университете в Лукке, где "...развернулась его живая италийская природа, дремавшая под скучным надзором аббата" (III, 220), возникшее под *французским влиянием* "непреодолимое желание побывать в заальпийской, настоящей Европе" (III, 221), отъезд в Париж, где "...жизнь италийца приняла широкий, многосторонний образ..." (III, 226), разочарование в Париже и в парижской жизни и возвращение в Рим: "Он появился в Риме после пятнадцати лет отсутствия, появился гордым юношей вместо еще недавно бывшего дитяти" (III, 219).

Сценарий поведения героя актуализирует архетипическую модель инициации; инициация и становится той нарративной парадигмой, которая проясняет специфические значения испытаний "римского князя", заново рождающегося в этом качестве после возвращения из Парижа, где он хотел было "...отказаться вовсе от Италии.." (III, 226), то есть от самого себя, и где он

²⁹ Ср.: Фрейденберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. М., 1997. С.223.

пережил метафорическую смерть: "Как убитый останавливался он над Сеной... тоска необъятная жрала его и безымянный червь точил его сердце", (III, 229-230)³⁰.

Особым смыслом наделяется в "Риме" мотив пересечения границы, непосредственно связанный с символикой инициации. Ср. состояние героя, совершающего своего рода "переходный" обряд перемещения из "итальянского" локуса в локус "европейский": "Когда переехали Симплон, приятная мысль пробежала в голове его: он на другой стороне, он в Европе!" (III, 221). Герой словно преодолевает *магический порог*³¹, оказавшись в *ином* мире, в Париже, где происходит превращение его в одного из *парижан* или в одного из *молодых иностранцев* (III, 223), то есть не просто в одного из многих, но в человека без статуса: "В один миг он переселялся на улицу и сделался подобно всем зевакою во всех отношениях" (III, 224). Новым образом и новым местом жизни он побуждается "...основаться навсегда в Париже" (III, 226).

Возвращение из Парижа в Рим неслучайно связано у Гоголя с пересечением *морской* границы. Франция, находящаяся по отношению к Италии по ту сторону моря³², воспринимается *прозревшим* героем, которому все слышнее становятся "зазывы" (III, 229) забытой им Италией, как *тот* свет. Ср. чувства героя, спешащего покинуть Париж, чтобы сесть на пароход в Марселе: "Казалось, страшная тягость свалилась с души его, когда скрылся из вида Париж.." (III, 230). Пересечение морской границы приобретает символическое значение, так как призвано подчеркнуть *смысл* возвращения в Италию, способную не только вернуть ему статус *римского человека*, который он и приобретает в Риме, но и воскресить его: "Средиземное море показалось ему родным: оно омывало берега его отчизны, и он посвежел уже, только глядя на одни бесконечные его волны" (III, 230). В аспекте возможного воскресения существенна связь моря (следовательно, и пересечения морской границы) с мотивом освобождения от смерти.³³ Знаменательно, что служащие реальной границей римского пространства "...немые пустынные римские поля...", представлявшие "...четыре чудные вида на четыре стороны..." (III, 238), казались ему "необозримым морем" (III, 239). Семантика моря коррелирует здесь с четырехчленной моделью мира (мифологическим представлением о четырех сторонах света), характеризующей его *стабильность* и *устойчивость*³⁴.

³⁰ См. о структуре инициации : Левингтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. Т. 1. М., 1987. С.543-544 ; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С.226; Он же. О литературных архетипах. М., 1994. С.21.

³¹ Ср.: Кэмпбэлл Д. Тысячеликий герой. М.; Киев, 1997. С.93-94.

³² См. об архаических представлениях о расположении того света по ту сторону моря или вообще водного пространства: Успенский Б.А. Избр. труды. Т.1. Семиотика истории . Семиотика культуры. М., 1994. С.56,257. О реке/море как границе между мирами и о символическом значении перехода границы см.: Гаспаров Б. Поэтика "Слова о полку Игореве". Wien, 1994. С.130.

³³ Ср.: Топоров В.Н. О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.586-587.

³⁴ См. о мифологической семантике числа 4 : Топоров В.Н. О числовых моделях и архаичных текстах. С.23-24.

Так возвратившийся в *отчизну* герой сознает бессмертие "вечного города", онтологическая *безграничность* которого открывается ему только в финале повести.

Отметим, что значимое возвращение героя репрезентирует его как своего рода паломника ко святым местам. Недаром уже впечатления от Генуи, первого итальянского города на его пути в Рим, носят сакральный характер; "...отворенные двери церквей, кафельный запах, несшийся оттуда, - всё это дуло на него чем-то далеким, минувшим. Он вспомнил, что уже много лет не был в церкви, потерявшей свое чистое высокое значение в тех умных землях Европы, где он был. Тихо вошел он и стал в молчании на колени у великолепных мраморных колонн, и долго молился, сам не зная за что, - молился, что его приняла Италия, что снизошло на него желание молиться, что празднично было у него на душе, и молитва эта, верно, была лучшая" (III, 230-231).

Приближение к Риму сопровождается "...тем же светлым расположением духа..." (III, 231). Герой не просто возвращается в Рим, но движется по символическому пути паломника: "...когда, наконец, после шестидневной дороги показался в ясной дали, на чистом небе, чудесно круглившийся купол - о!.. сколько чувств тогда столпилось разом в его груди!" (III, 231). Странствия по "вечному городу" позволяют герою узнать в нем свою духовную родину, способную преобразить его³⁵. И именно в Риме герой приобретает особый статус *римского человека*, самоотождествляющего себя с Римом и становящегося, подобно Энею Вергилия, человеком *этого* места³⁶.

Так сюжет пространства *соединяется* с сюжетом героя, образуя единый символический сюжет гоголевской повести - приобщения к *вечности* "вечного города".³⁷

Ілляшенко М.А., Пащенко В.М.

Логічна, модальна та емоційна експресивність творів М.Гоголя у музиці М.Римського-Корсакова

157,192... Це дуже недавно, якщо міряти мірою всієї історії людства, це дуже давно, якщо важити вагою подій, зрушень, перемін, що сталися в житті.

Історія - це не тільки сходження на межі найвищої напруги моральних і фізичних зусиль, що їх вклали в той поступ покоління за поколіннями, а й

³⁵ Важной параллелью к гоголевскому "Риму" в предшествующей русской литературе могут служить "Письма русского путешественника" Карамзине, где актуализируется связь с традицией древнерусских "хождений" и паломничества. См.: Гончарова О. Россия в записках путешественников VIII века // Wiener Slawistischer Almanach/ Sonderband 44. Munchen, 1997. S.23.

³⁶ См. характеристику Энея Вергилия: Топоров В.Н. Эней – человек судьбы : К "средиземноморской" персоналогии. Ч.1.М.,1993.С.35,43. Ср. в этой связи : "И именно после появления Энеиды Рим был провозглашен вечным городом..." (Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С.208-209).

накопичення колосальних матеріальних і духовних надбань. Людство, йдучи по кам'янистій лінії сходження, бере в свій заплічний мішок тільки найнеобхідніше, тільки те, що потрібне йому в його невпинному просуванні вперед і в невтомних пошуках. А в супутники обирає собі тільки нестаріючих своїх синів - наставників, тих, кому, як і природі, уготоване безсмертя. Серед них, тих синів-наставників, бачимо із виразним профілем мудреця - письменника Миколу Гоголя і без смертного композитора-казкаря Миколу Римського-Корсакова.

У цьому році зовсім поруч стоять у весняному календарі дві знаменні дати: 18 березня - 157 - річчя з дня народження композитора М.А.Римського-Корсакова й 1 квітня - 192-річчя письменника М.В.Гоголя. Але не тільки календарна близькість зв'язує два імені наших видатних співвітчизників. Як художників їх ріднить, мабуть, справжня народність творів, та сама, що, за словами Гоголя, "полягає не в описі сарафана, а в самому дусі народу", і потяг до фантастики, чаклунства, до казкового мотиву.

Твори Гоголя надихали і надихають багатьох композиторів на створення музичних творів. Згадаємо хоча б такі, як "Черевички" Чайковського, "Сорочинський ярмарок" Мусоргського, "Тараса Бульбу" Лисенка.

"Я з дитинства обожнював "Вечори на хуторі..." - писав М.А.Римський-Корсаков у своєму "Літописі". Другою і п'ятою за обліком з усіх п'ятнадцяти опер композитора стануть "Майська ніч" і "Ніч перед Різдвом". Цікаво зазначити, що обидві чудові опери написані на "нічний сюжет", як, до речі, більшість повістей "Вечорів на хуторі біля Диканьки". Адже саме під покровом ночі трапляється всілякі казкові чудеса, бісівські витівки, хороводи русалок та ігри при місяці, танці зірок - "обожнюваний мною зміст", за визначенням Римського-Корсакова. А в гоголівських повістях усього цього досить.

Зрозуміти ліричність української ночі, життя народу, відтворити їх у музиці М.Римському-Корсакову допомогли стилістичний потенціал окремого слова, мовні засоби експресивності, музичність та ритмомелодика творів безсмертного Гоголя.

Під експресивним розуміється таке поняття, коли і лінгвістичні, і екстралінгвістичні засоби використовуються мовцем цілеспрямовано для максимальної дохідливості та дієвості мовного повідомлення. Співвідношення експресивного та емоційного факторів трактується по-різному в сучасній лінгвістиці. Прихильники одного з напрямів³⁸ повністю ототожнюють поняття експресивності й емоційності. Другий напрям розглядає експресивність та емоційність як два різних явища одного порядку, вказує на ширше значення поняття експресивності.³⁹

Ми розуміємо експресивність як широке поняття, що передбачає адекватне оптимальне цілеспрямоване донесення до слухачів змістової, модальної й

³⁷ См. подр. : Кривонос Владислав. *Экзистенциальные аспекты в "Риме" Гоголя // Гоголезнаві студії. Вип.6. Гоголеведческие студии . Вип.6. Нежин, 2001 (в печати).*

³⁸ *Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке//Виноградов В.В. Избранные труды.-М.,1975.-С.53-87.*

емоційної сторін повідомлення, вплив мовлення на слухача за допомогою лексичних, синтаксичних і фонетичних засобів.

Категорія експресивності включає такі складові, як логічна експресивність (виразність), модальна експресивність та емоційна експресивність. Під логічною мовною експресивністю (виразністю) розуміємо адекватне оптимальне донесення до слухача змісту повідомлення. Під модальною мовною експресивністю - адекватне оптимальне донесення до слухача ставлення мовця до висловлюваного. Під емоційною мовною експресивністю - адекватне оптимальне донесення до слухача емоційного забарвлення висловлення.

Метою даної статті є вивчення стилістичних засобів виразності повістей "Майська ніч" та "Ніч перед Різдвом" Миколи Гоголя і їх яскравість та дієвість у музиці Миколи Римського-Корсакова.

У цих повістях Гоголя естетично наповненими є не лише одиниці лексичного рівня (експресивна лексика, полісемія, метафоризація, порівняння) й стилістичні фігури, а й граматичні словотворчі засоби.

Багатогранний зв'язок мови і культури, зокрема музики, виявляється в тому, що в складну структуру значення слова входять елементи, обумовлені національною культурою, які несуть про неї певні відомості. Це так звані культурні конотації, які мають особливе значення для розуміння творів.

Сприйняття образів аудиторією ґрунтується на визначеному соціальному й естетичному досвіді, тобто базуються на знанні історико-культурних традицій та фактів.

В уяві читача й слухача виникають образи на основі екстралінгвістичної й звукової дійсності, вони глибоко національні і створюються за допомогою різних лінгвістичних засобів у мові і мелодійних асоціацій у музиці.

Оцінка як лінгвістична і філософська категорія ще й досі залишається об'єктом дискусій, незважаючи на те, що вивченню її суті було присвячено чимало досліджень. Це зумовлено насамперед складністю процесу породження оцінки, під час якого те чи інше явище повинно бути не тільки сприйняте, а й зіставлене з існуючою моделлю світу або з особистими уявленнями людини, пропущене через сферу її почуттів і в результаті класифіковано.

З незвичайним розумінням і повнотою почуттів в опері "Райська ніч" розкрито образи Левка і Ганни з їх світлим коханням і чарівно-чистий образ Панночки. Задушевно прозвучить серед ночі серенада Левка - колискова для закоханих. Закругляє хоровод русалок на березі ставка, де Левко зустрінеться з прекрасною Панночкою. Під враженням від гоголівських рядків намалює Римський-Корсаков дивовижну картину: "Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень

³⁹ Арнольд И.В. *Стилистика современного английского языка*. - Львов, 1981. - 295 с.

от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои кроны в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекраснѣй ветреник - ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Зесь ландшафт спит! А вверху все дышит, все видно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!.." ⁴⁰

Музика, що відтворює картину гоголівського пейзажу майської ночі, вся зіткана з теплих, м'яких звуків і наче струмує в повітрі.

Сцену біля ставка особливо любив композитор. Своєрідним продовженням і розвитком музичного втілення теми української ночі стане бувальщина-колядка або святкове оповідання "Ніч перед Різдвом". "Мені особисто завжди хотілося написати оперу на цей чудовий сюжет, ..опоетизувати у звуках останній залишок сонячного культу", - писав композитор. У опері, написаній в найкоротший строк, вражає оригінальність музичного втілення цього фантастичного сюжету Гоголя і велика кількість - буквально розсипи "зоряної" музики.

Вже у вступі до опери, в цій дивовижній симфонічній поемі, слухача заворожує звукова пейзажність небозводу з холодними мигтіннями зірок і рогатим місяцем, іскристість снігового покриву і дзвінка нічна тиша. Ми побачимо морозяну різдвяну ніч, що опустилася на село, де живуть герої цієї святкової оповіді - коваль Вакула і його кохана дівчина Оксана, в якій, якщо вірити Вакулі, "чорні очі, наче зорі, яскравим світлом виблискують".

Тут перед нами розгорнуться неймовірні пригоди, розіграється снігова заметіль, що наробила стільки веселого переполоху і плутанини.

Сам композитор писав: "Ніч перед Різдвом" поклала початок наступній безперервній моїй оперній діяльності". Далі він залишиться вірним казковим мотивам, і не випадково його стануть називати композитором-казкарем.

Звуковий символізм має універсальний характер. У основі його лежить транспозиція одних видів відчуттів у інші, і в цьому випадку можна твердити про "відприродний" зв'язок між звуком та змістом.

Змістом поетичного слова є поетичний об'єкт, який "виникає в свідомості тільки разом із словом і лише в одному - наданому автором мовному обличчі".⁴¹ Він злитий саме з цим словом, невідривний від нього, залишається з ним та в ньому.

Стилістичний потенціал слова у творах М.В.Гоголя становлять полісемія, метафоризація, порівняння.

У художньому творі полісемія слова використовується як стилістичний засіб. Перш за все полісемічне слово спеціально вживається так, що його можна зрозуміти в двох або кількох можливих значеннях. Саме так використовує Микола Гоголь слово "голова" в значенні "частина тіла людини або тварини, в

⁴⁰ Цитуємо російською мовою за виданням: Гоголь Н.В. Вечера на хуторі близ Диканьки. Миргород.-Харьков., 1987.С.-50-51.

⁴¹ Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.-М.,1986.-С.89.

якій міститься мозок - вищий відділ центральної нервової системи" і в значенні, пов'язаному із семантикою "керівник деяких виборних органів", "авторитетна особи, головний у якій-небудь справі" в такому контексті: "И голова влез туда же,- говорил про себя Чуб в недоумении, меряя его с ног до головы, - вишь Как!..Э!..- более ничего не мог сказать"(с.30). "- Я пойду,- сказал, остановившись, мужик.- Я пойду. Я не посмотрю на какого-нибудь голову. Что он думал, дидько б утыся его батькови! что он голова, что он обливает людей на морозе холодною водою, так и нос поднял! Ну, голова, голова. Я сам себе голова. Вот убей меня бог! Бог меня убей, я сам себе голова"(с.51).

Впливова сила художнього слова, що часто прагне до новаторства і неповторності, ґрунтується також і на його образності та перенесеності; йдеться про метафоризоване контекстуальне значення слова. У творах Миколи Гоголя - це антропоморфізація, що ґрунтується на наділенні неживих предметів, явищ природи тощо якостями живих істот. "Лес... как бессильный старец, держал в холодных объятьях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды, которые тускно реяли среди теплого ночного воздуха..."(с.48) "Месяц один только заглядывал украдкою и ни с сего ни с того танцевал на небе"(с.5). "Во зле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; лес, обнимая своею тенью, бросал на него дикую мрачность"(с.48). "Снег загорелся широким серебряным полем и весь обсыпался хрустальными звездами"(с.16). "...Звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки"(с.31). "...шутки и выдумки, какие может только внушить весело смеющаяся ночь"(с.16).

Порівняння так само, якщо не більше, як і слова в переносному значенні та слова-образи, свідчать про індивідуальну природу світосприймання автора. "Косы, как длинные змеи, перевились и обвились вокруг моей головы" (с.9). "В полуясном мраке горели приветно, будто звездочки, ясные очи"(с.47). "Пацюк... как будто винокуренная кадья двигалась по улице"(с.22). "Вакула... полетел как муха под самым месяцем"(с.31) . "Как тихо колыхнется вода, будто дитя в люльке"(с.48).

Значне місце серед виражально-зображувальних мовних засобів, крім стилістичного потенціалу окремого слова, у творах Гоголя займає емоційно-експресивна лексика, фразеологічні одиниці, які характеризуються великим емоційним забарвленням і образністю, українізмами, розмовні елементи,

Емоційно-експресивне забарвлення повістей підсилюється звуконаслідувальними словами, вигуками, окличними зворотами, різними словотворчими елементами, які створюють своєрідну емоційно-експресивну атмосферу тексту. Багатий виражальними засобами й синтаксис. Але все це є темою окремого дослідження.

Микола Гоголь і Микола Римський-Корсаков не були особисто знайомі, але це не завадило великому російському композитору втілити красу голівського слова у свою казкову музику. "Музыка... -писал известный русский музыкальный критик А.Н.Серов,- досказывает то, что словами нельзя или почти нельзя

выразить. Это свойство музыки составляет ее главную прелесть, главную чарующую силу... Она - непосредственный язык души"

Генії не вмирають. Вони потрібні усім і завжди, у всі часи і на всі часи. Чи не тому сказане М.Гоголем багато років тому гостре слово так живо й емоційно відгукнулося у музиці М.Римського-Корсакова.

Можна гадати, що Римський-Корсаков мав намір знову звернутися до "Вечорів на хуторі біля Диканьки". Підтвердження тому - творчий архів композитора, що зберігається в Державній публічній бібліотеці у Петербурзі. Тут ми знаходимо рукописне лібрето П.А.Вісковатого "Катерина" - опери на п'ять дій за мотивами повісті Гоголя "Страшна помста". До того ж у В.В.Ястребцова є запис про розмову з Римським-Корсаковим весною 1894 року. "Чимало говорили про" Страшну помсту" і про "Вечір проти Івана Купала", як теми нових опер".

Шкода, що задумаю цим не судилося втілитися у музиці Римського-Корсакова. Адже новою оперою за черговим, гоголівським сюжетом вслід за письменником композитор знову запитав би нас: "Чи знаєте ви українську ніч?.."

Література

- 1.Астафьев Б. (Игорь Глебов). Н.А.Римский-Корсаков.-М.-Л.,1944.
- 2.Бровченко Т.О. Інтонаційні засоби мовної експресії//Мовознавство,1989, №2.
- 3.Воїнов В.В. Оцінний компонент значення і його прагматична функція//УМЛШ,1989,№1.
- 4.Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки.Миргород.-Харьков.-1987.
- 5.Кауфман Л. Н.А. Римський-Корсаков.-М.,1949.
- 6.Кунин И.Ф. Н.А.Римский-Корсаков.-М.,1979.
- 7.Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию.-М.,1997.

У підготовці цієї роботи використані статті із журналів "Мовознавство", "Українська мова та література в школі": №1,1990; №3,5,1991; №1,2,4,6,1992; №1,6,1993; №1,1994; №2,3,6,1995.

Г.Пятакова

Традиции М.Д.Чулкова в творчестве Н.В.Гоголя

История литературы знает не один случай, когда в творчестве писателей разных эпох возникают похожие явления. Причем сходство, подобие, пусть даже едва заметное, может быть результатом как осознанной преемственности, так и действием аналогичных условий литературного процесса. Попытаемся проследить развитие тем, образов, мотивов в творчестве Н.В.Гоголя, которые зародились в прозе писателя XVIII М.Д.Чулкова.

При сопоставлении творчества М.Чулкова и Н.Гоголя необходимо найти то общее, что роднит "Пересмешник" и "Вечера на хуторе близ Диканьки" - произведения разных эпох, разных поэтик. Для этого нужно "разгадать механизм литературного наследия, литературной преемственности, нужно вскрыть способ, с помощью которого ... мастерство одного писателя воспринимается и развивается другим или другими писателями" [9, 248-249], - отмечал П.Русев.

Создавая "Вечера", Н.В.Гоголь, как известно, обратился к украинскому фольклору, этнографии, истории. Он тщательно изучал обычаи, нравы, занятия украинских крестьян, убедительно прося родных прислать сведения, необходимые ему для книги. Доказательством этому служат письма к матери и сестре (М.И. и М.В.Гоголям за апрель - февраль 1829-1830 г.г.) [6]. А его интересовало все: как назывались детали костюма деревенского дьячка, как украшали себя украинские девушки. Н.Гоголь обратился к матери с просьбой собирать для него малороссийский костюмы, а к сестре - малороссийские песни и сказки [6, 61- 70,78-79].

Интересно в этом отношении и письмо Н.Гоголя к М.Погодину от 5 мая 1839 г., в котором Н.Гоголь сообщает, что И.П. Сахаров приступил к труду о славянской мифологии (речь идет о книге "Сказания русского народа о семейной жизни своих предков"); "а предмет сей мифографии "Абевега славянских суеверий"[7,203]. Н.В.Гоголю, безусловно, была известна "Абевега русских суеверий" М.Д. Чулкова - фактически первый труд по славянской этнографии,¹ где писателем были исследованы и тщательно записаны свадебные обряды всех народов, населяющих Россию, гадания (28 способов), очищения греха, сновидения и суеверия у разных народов [10].

М.Чулков создал свой "Мифологический лексикон" в помощь читателю "Пересмешника", вводя в него имена славянских богов и полубожеств. В "Вечерах на хуторе близ Диканьки" читатель тоже находил словарь непонятных, чаще всего диалектных слов.

Много общего в композиции "Пересмешника" и "Вечеров на хуторе близ Диканьки": М.Чулков делит свой роман на 100 глав-вечеров, Н.Гоголь уже в самом названии указывает, что истории будут сказываться по вечерам.

Рассказчики "Пересмешника" - Ладон и Монах - старались развеселить Аленону, они "забалтывали" читателя своими "сказками". "Но нигде, может быть, не было рассказываемо столько диковин, как на вечерах у пасичника Рудого Панька" [4,9], "где загадывали загадки или просто несли болтовню" [4,9], - находим у Н.Гоголя.

Повести "Вечеров" были объединены автором в общий цикл образом "издателя" и рассказчика "пасичника Рудого Панька", простого человека, всеми корнями выросшего в народную среду. В "предисловии" к циклу повестей он охарактеризовал дьяка диканьской церкви Фому Григорьевича и панича из

¹ [10] "Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч.", сочин. М.Чулковым в 1786 году вобрала в себя "Краткий мифологический лексикон" (1767) и "Словарь русских суеверий" (1782). Многие словарные статьи были автором дополнены и доработаны.

Полтавы, которые тоже являются повествователями "Вечеров". Фоме Григорьевичу приписываются три повести - "Вечер накануне Ивана Купала", "Заколдованное место" и "Пропавшая грамота". "Вычурно да хитро, как в печатных книжках!" [4,10] ведет свое повествование панич из Полтавы. Рассказчиком повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" назван Степан Иванович Курочка, представитель дворянского захолустья. Иногда рассказчики не определены. Фактически образ автора прячется за образами рассказчиков, поэтому иногда неважно, кто ведет повествование. Так же сливаются образы Ладона и Монаха у М.Чулкова, а позже исчезают вообще. Использование образов нескольких рассказчиков подчеркивает наличие разных линий и в "Пересмешнике", и в "Вечерах". Народный быт, переплетающийся с миром волшебной сказки и легенды, Н.Гоголь противопоставляет миру зла в фантастических повестях цикла и духовному убожеству окружения Шпоньки.

Как М.Чулков в "Пересмешнике", в повестях "Вечеров" Н.Гоголь вводит исторический элемент. События в "Ночи перед Рождеством" приурочены ко второй половине XVIII века, здесь изображены конкретные исторические личности — Екатерина II и Потемкин. Ко времени гетманщины относится повесть "Пропавшая грамота". Об эпохе казацких войн XVIII века рассказано в "Страшной мести". Таким образом, Гоголь, как и М.Чулков, вводит в историю элементы предания и вымысла, передает свое видение событий XVII и XIII веков, борьбы украинских казаков за свою независимость.

Реальные события и у Н.Гоголя, и у М.Чулкова сменяются фантастическими приключениями героев. Как и Силослав, герой казак из "Пропавшей грамоты" попадает в ад. Но описание преисподни у Н.Гоголя носит юмористический характер: : "ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадает снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского трепака. Пыль подняли, боже упаси, какую! На деда несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек" [4,98].

Заслугой М.Чулкова является то, что он первым вывел на страницы русской прозы нового героя - безродного, но изворотливого, бесправного, но утверждающегося за счет умения сыграть на человеческих слабостях, простодушии, пороках. Это тип плута, русский пикаро. Вводит образ плута в повесть "Вий" и Н.Гоголь. Сын неизвестных родителей - семинарист Хома Брут был человеком веселого нрава, "любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака". По своей выдумке, неунывающему характеру, смелости образ Хома Брута близок Монаху из "Пересмешника" М.Чулкова.

В "Ревизоре" и "Мертвых душах" мы видим дальнейшее развитие образа плута. Хлестаков, городничий и Чичиков отличаются большей изобретательностью, ловкостью, им присуща черта предпринимательства. Это доказывает живучесть образа плута, его способность к мимикрии. Хлестаков за долги должен был оказаться в тюрьме, но волею случая его принимают за

ревизора. Характерно и начало биографии Чичикова: "Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные - бог ведает"[5,262]. Чичиков настойчиво преодолевает служебные барьеры, поднимаясь по служебной лестнице. Он умело соединяет рвение к службе, исполнительность с умением завоевывать доверие начальства. Заняв хлебное местечко, герой проворачивает аферу, принесшую ему солидные приобретения. Но как часто бывает с плутами и авантюристами, афера раскрылась, и он вновь оказался внизу. Все нужно было начинать заново. Плут - Чичиков неутомим, пройдя горнило жизни, он сумел применить свои "таланты" на службе в таможне. Virtuозными мошенническими операциями Чичиков за короткий срок наживает целое состояние. Новый провал не сокрушает героя, "он был в горе, в досаде, роптал на весь свет, сердился на несправедливость судьбы, негодовал на несправедливость людей и, однако же, не мог отказаться от новых попыток"[5,278]. Таким образом, плут Н.Гоголя, как и плут М.Чулкова, тоже быстро переходит от богатства к бедности. Но если плутов в "Пересмешнике" чаще всего обирают до нитки разбойники, Чичиков оказывается снизу из-за своих афер.

Положение плута, не занявшего определенного места в жизни, но стремящегося устроить свою карьеру, приобрести богатства, побуждают писателя "изучать частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику"[2,276]. Поэтому Чичиков выработал в себе способность к мимикрии. Оказываясь в любой обстановке, он сразу же вписывается в нее, приобретает ее цвет, всюду становится своим, приспособливается. Это отшлифовало даже его внешность. Резкие черты ему чужды: "он не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод"[5,7]. Появляясь в губернском городе под видом помещика по своим надобностям, плут быстро завоевывает всеобщие симпатии. Чичиков легко "перевоплощается": не скупится на "чистосердечные" признания Манилову; развязно и бесцеремонно обращается с Коробочкой; как закадычный приятель, ведет себя с Ноздревым; показывает себя умудренным коммерсантом перед Собакевичем, приобретая вновь в кругу губернского общества облик "приятного человека".

В отличие от чулковских плутов, целью которых была карьера, для Чичикова она лишь подступ к предпринимательской деятельности. Чичикова восхищали не люди, обладающие властью, а обладатели богатства. Поэтому плут, которого создал Н.Гоголь, олицетворяет собой то новое, что появилось в обществе - страсть к накопительству. Чичиков - хищник. Для него не имеет решающего значения сфера его действий, важен только результат. Причем моральная оценка операций его не волнует, лишь бы они оказались удачными. Отсутствие у героя нравственных принципов постоянно подчеркивает и автор: "Нет, пора припрячь подлеца. Итак. Припряжем подлеца"[5,262]. "Кто же он? стало быть подлец? Почему подлец ...? Теперь у нас подлецов не бывает. Есть люди благонамеренные, приятные ...справедливее назвать его: хозяин, приобретатель"[5,282],- считает сам автор.

Как и в любом плуте, приобретательство, хищничество и аморальность в облике Чичикова слиты нераздельно. Безусловно, Н.Гоголь хорошо понимал плутовской характер своего героя, об этом свидетельствует и первоначальный вариант названия - "Похождение Чичикова, Или Мертвые души", что тоже приближало произведение к плутовским романам.

Н.Гоголь в "Ревизоре" и в "Мертвых душах" развивает тему взяточничества и казнокрадства, поднятую М.Чулковым в "Драгоценной щуке", изображая общество, в котором воруют все. Взятки и казнокрадство помогают получать чины и богатство. Уже в Замечаниях для господ актеров автор дает такую характеристику городничему: " Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно"[8,7]. Умным человеком у Сквозник-Дмухановского является тот, кто "не любит пропускать того, что плывет в руки" [8,12], поэтому его чиновники и подчиненные берут взятки. Не берет взяток один лишь Хлестаков, он одалживается: "Я не беру совсем никаких взяток. Вот если бы вы, например, предложили мне займы рублей триста"[8,77]. Н.Гоголь тоже изображает взяточничество как процесс, где величина взятки определена. Купцы - "засушенные бороды", "аршинники", "самоварники", "протоканалы" и "архиплуты" не могут " отбояриться от городничего каким-нибудь балычком или головою сахара" [8, 92].

" В древние времена позволены были у нас взятки", - писал М.Чулков в "Драгоценной щуке". Когда же взятки были "вовсе отменены или строго запрещены", "явно брать взятки не дерзнули, но направили их течение потайным каналом, прикрыв его таким покрывалом, что иногда и самые прозорливые люди увидеть и дойти того никак не могут"[11,153]. Н.Гоголь тоже показал изворотливость купечества, губернатора и чиновников, которые начинают брать взятки полотно, балычком, сахаром и даже "борзыми щенками" является сам хозяин города - городничий Сквозник- Дмухановский. Об этом он говорит сам: "Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду!" [8,102]

Городничий выставляет напоказ свою добродетель: " Иной городничий, конечно, радел бы о своих выгодах; но, верите ли, что, даже когда ложишься спать, все думаешь, господи, Боже ты мой, как бы так устроить, чтобы начальство увидело мою ревность и было довольным"[8,84]. Из-под маски благочиния проглядывает сильный хищник.

М.Чулков первым поднял в "Пересмешнике" крестьянскую тему, создав в "Горькой участи" образ обездоленного крестьянина Сыся Дурносорова. "Крестьянин, пахарь, земледелец, все три названия ... означают главного отечеству питателя"[11,145], - считает М.Чулков. Судьба Сыся Дурносорова имеет литературное продолжение в "Повести о капитане Копейкине" Н.Гоголя [5,561-566]. Сысой потерял в бою правую руку и был списан подчистую из армии. Остался без правой руки и ноги и капитан Копейкин. А поскольку "тогда еще не успели сделать насчет раненых никаких, знаете, эдаких распоряжений" [5,561], вынуждены они вернуться на попечение родных.

Дальнейший путь инвалида в Петербург, "чтобы хлопотать по начальству, не будет ли какого вспоможения"[5,562], показывает Н.Гоголь в "Повести о капитане Копейкине. М.Чулков и Н.Гоголь сумели в сатирически окрашенных произведениях показать жесточайшую несправедливость в обществе к людям, пострадавшим за отечество, равнодушие чиновников к судьбе инвалидов.

Следовательно, "Пересмешник" и, особенно, социально-бытовые повести "Пряничная монета" и "Драгоценная щука" М.Чулкова интересны как доказательство продуктивности наследия писателя для последующего развития в русской литературе мотивов подкупа, мошенничества, плутовства. Все они находят свое дальнейшее воплощение и в комедии Н.Гоголя "Ревизор" и позже в поэме "Мертвые души".

Воздействие художественных произведений М.Чулкова на творчество Н.Гоголя подчеркивает мысль М.Бахтина о том, что " произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось все сплошь сегодня (то есть в современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только настоящему, умирает вместе с ним" [1,331].

Литература

1. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции "Нового мира" // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.:Худ. лит., 1975.
3. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. Собр. Соч. : В 13 т. – М.: АН СССР, 1954.
4. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Собр. Соч. : В 7 т. – М.: Худ лит., 1966. – Т.1. – 384 с.
5. Гоголь Н.В. Мертвые души // Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Худ. Лит., 1966. – Т.5. – 622 с.
6. Гоголь Н.В. Письма к М.И. и М.В. Гоголям // Собр. Соч. : в 7 т. – М.: Худ.лит., 1967. – Т.7.
7. Гоголь Н.В. Письмо к М.П. Погодину 5 мая 1833 г. // Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Худ лит. , 1967.
8. Гоголь Н.В. Ревизор // Собр. Соч.: В 7 т. – М.: Худ. лит., 1966. – Т.4.
9. Русев П. О психологии и логике художественного творчества как предпосылке дальнейшего развития сравнительно-исторического изучения литератур // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции 18-20 мая 1971 г. – М.: Наука, 1973.
10. Чулков М.Д. Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных обрядов, колдовства, шаманства и проч. – М., 1786.
11. Чулков М.Д. Пересмешник – М.: Советская Россия, 1987.

К.Буюнова

Гоголь и Данте: к вопросу о трехчастной форме "Божественной комедии" и "Мертвых душ"

Вопрос о влиянии Данте на творчество Гоголя неоднократно поднимался исследователями - в основном, в связи с "Божественной Комедией" и "Мертвыми душами". В критической литературе устоялось мнение, что предполагаемая композиция "Мертвых душ" должна была соответствовать трехчастному делению "Божественной Комедии", где символически изображались бы Ад, Чистилище и Рай. Это соображение основывается, главным образом, на том, что поэма Гоголя, по его собственным указаниям, должна была состоять из трех томов, а первый том, единственный завершённый, во многом позволяет провести параллели с дантовским Адом. Об этом писали уже современники Гоголя - П.А.Вяземский, А.И.Герцен, С.П.Шевырев. Поскольку "Мертвые души" близки "Божественной Комедии" по основной идее - идее возрождения павшего человека, - то, продолжая логическую цепь, можно предположить, что во втором томе Гоголь намеревался показать очищение, которое проходит герой на своем пути к истинной жизни, а в третьем - идеальное существование человека. Таким образом, второй том соответствовал бы дантовскому Чистилищу, а третий - Раю. Так эта проблема представлена в работах А.Н.Веселовского, Д.Н.Овсяннико-Куликовского, С.Н.Шамбинаго, Д.Е.Тамарченко, Н.Л.Степанова. Разумеется, невозможно отрицать значимость и актуальность "Божественной Комедии" для Гоголя, который высоко ценил творчество итальянского поэта, ставил его имя рядом с именем Гомера. Несомненно, Гоголь испытал влияние творения Данте и особенно ярко это проявилось в "Мертвых душах". Об этом говорят, например, гоголевские сравнения, подобные тем, которые, применительно к Данте, Мандельштам называл "гераклитовой метафорой": "Попробуйте указать, где здесь второй, где первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее" (1). Иллюстрацией такого определения может служить известное сравнение черных фраков со стаей мух в первой главе "Мертвых душ" и строки 25 - 42 двадцать шестой песни из первой кантики "Божественной Комедии".

Однако, что касается того, что для своей поэмы Гоголь сознательно берет образцом план "Божественной Комедии", то подобное предположение во многом является ошибочным, так как оно искажает замысел Гоголя и смысл произведения в целом. Дело в том, что трехчастное деление "Божественной Комедии" не является только формальным признаком: такое построение тесно связано с культурными, религиозными и философскими особенностями мировоззрения автора, которые неизбежно отразились в произведении. В "Божественной Комедии" Данте выступает не только как поэт и христианин, но еще и как ученый. Тесная связь формы и содержания в поэме не раз давала повод для сравнения автора с зодчим, а самой поэмы - с готическим собором, где все

внешние детали строго подчинены одной задаче - воплощению в осязаемую форму грандиозной идеи, относящейся к области духовного и нематериального.

Таким образом, если допустить предположение, что Гоголь буквально принимает структуру "Божественной Комедии", то следует признать, что он должен был усвоить и отразить в "Мертвых душах" дантовскую систему взглядов на мир, систему, отличную от той, которая существовала в сознании русского писателя. Этого не происходит: "Мертвые души" - произведение абсолютно самостоятельное и, имея сходство с "Божественной Комедией" по форме и цели, все же оказывается противопоставленным творению Данте как по смысловому, так и по формальному признаку.

Ю.М.Лотман в статье "О русской литературе классического периода" (2) говорит о присущей русской культуре бинарной системе самоописания, то есть делению всего мира на два полюса: положительный и отрицательный, святой и греховный. Земной мир воспринимается как пласт нейтральный, находящийся между этими двумя полюсами и фактически осмысливается как мир греховный.

Главной задачей человека в этом мире является борьба со злом и стремление к добру. У Гоголя путь к добру лежит через достижение высшей степени зла, за которой следуют покаяние, преображение и воскресение. Жизнь - это испытание, своеобразный ад, из которого человек должен выйти преображенным, это и ад, и чистилище одновременно. После прохождения этого ада человек должен оказаться на пороге рая. Именно такую идею Гоголь хотел реализовать в "Мертвых душах". В подтверждение этому можно привести воспоминания архимандрита Феодора (Бухарева) о том, как должно было завершиться произведение. "Я спросил Гоголя, чем именно должны кончиться "Мертвые души". Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли как следует Павел Иванович. Гоголь, как будто с радостью, подтвердил, что это непременно будет, и оживлению его послужит прямым участием сам Царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма" (3).

Из приведенных слов видно, что "Мертвые души" должны были завершиться не изображением рая, а, если продолжить сравнение, лишь подступом к райским вратам. Между тем у Данте "Чистилище" и "Рай" являются обоснованием "Ада" и необходимым продолжением, без которого поэма потеряла бы смысл. Если для итальянского поэта важны все три картины совершенствования героя, то для Гоголя значима лишь первая - изображение рая он оставляет за пределами своего творчества.

Важно проследить эволюцию, которую претерпевает герой на своем пути к добру и свету у Данте и Гоголя. Данте (как персонаж "Божественной Комедии") проходит три ступени, четко отграниченных одна от другой: ад, чистилище и рай. Он неуклонно движется вверх. Вся поэма - стремление ввысь, и каждая новая ступень отмечает духовный рост героя. Можно сказать, что очищение начинается уже в аду - чем ниже расположен круг, тем больше отвращение автора ко злу и тем ближе он к горе чистилища.

В "Мертвых душах" иная картина. Здесь тоже важен мотив движения: путешествие Чичикова иногда рассматривается исследователями как несомненная параллель дантовским скитаниям по Аду. Однако перемещение Чичикова - это не движение вверх, к свету, а, наоборот, погружение в бездну ада без перспективы очищения и воскресения. Чичиков обуреваем жадой богатства, то есть тягой к земным ценностям, а не небесным. По Гоголю, это пошлость, которая откровеннее всего выражается в обольщении богатством. Недаром Плюшкин - самый страшный персонаж поэмы, "прореха на человечестве". Но ведь "куча" Плюшкина, каждый день пополняемая всяким хламом, - это и шкатулка Чичикова, куда тот с такой любовью складывает все, что попадает к нему на глаза, в том числе и совершенно ненужную афишку. Другими словами, Чичиков стоит на той дороге, в конце которой находится Плюшкин. Заметим, что героя Гоголя не пугает и не отвращает пошлость встречающихся ему помещиков: он даже в какой-то степени завидует их довольству и спокойной жизни. Разумеется, здесь не может идти речь о стремлении к небесному: Гоголь показывает скитания не раскаивающегося грешника, как это мы видим у Данте, а человека, который совершает грех и еще не думает о покаянии.

Вообще, идея спасения, общая для "Божественной Комедии" и "Мертвых душ", по-разному реализуется в произведениях и связано это с особенностями религиозного мировоззрения их авторов. Если мировоззрение Данте определено его принадлежностью к католической Церкви, то для Гоголя картина мира строится по законам Церкви Православной. Возможно, сопоставление учений двух церквей о спасении позволит поколебать распространенное мнение о том, что в "Мертвых душах" Гоголь сознательно следовал плану "Божественной Комедии".

В католичестве спасение мыслится прежде всего как избавление от наказания за грехи (4). Человек должен избегать греха, чтобы не быть наказанным. Для того, чтобы умиловать Бога, разгневанного преступлениями грешника, человек должен принести Богу удовлетворение за совершенный грех, то есть искупить свою вину временными страданиями. Поэтому наряду с адом и раем католическая Церковь признает еще и чистилище - место, где грешники приносят Богу "удовлетворение" за грех. Другими словами, то, что происходит в чистилище, является не столько очищением от греха, сколько уплатой Богу долгов за грехи. Такая идея спасения представлена в поэме Данте. Бог предстает здесь не как Бог-Отец, а как Бог-Судия. Преступники против Бога заключены в ад, тем же, кто находится в чистилище, дарована возможность спасения, но лишь после положенного количества мучений.

Обратимся теперь к православному учению. В Православии спасение понимается прежде всего как избавление от самого греха, который вносит порчу в природу человека, удаляет его от Бога. Но Бог не оставляет своим попечением даже заблудшую душу, от которой требует не удовлетворения за грех, а внутреннего перерождения грешника, рождения в новую жизнь. Так понимает спасение и Гоголь. Возрождение, по Гоголю, - это одна из высших способностей, дарованных человеку, и возможность спасения есть у каждого. Вот отрывок из

упоминавшихся уже воспоминаний архимандрита Феодора. "А прочие спутники Чичикова в "Мертвых душах", - спросил я Гоголя, - они тоже воскреснут? - Если захотят! - ответил он с улыбкой" (5). Воскреснуть, по Гоголю, может даже Плюшкин. Писатель хотел привести человека к осознанию своей порочности не механическим путем: его целью было заставить человека почувствовать изнутри желание возрождения. Такую попытку мы видим в сохранившихся главах второго тома "Мертвых душ".

В заключение скажем, что оба творения по-разному были призваны воздействовать на читателя. Поэма Данте пугала безднами ада и привлекала красотой и светом чистилища и рая, заставляя каждого сделать свой выбор в этой иерархии. Интересно, что сам Данте после смерти предполагает попасть в чистилище - за грех гордыни, свой главный грех, по мысли поэта. Поэма Гоголя отвращала ничтожностью персонажей, заставляла читателей пережить ужас перед собственными недостатками. Целью автора было заронить в души чувство необходимости перерождения. Недаром в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Гоголь так отозвался о впечатлении, которое произвели "Мертвые души": "Русского читателя испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки. Явление замечательное! Испуг прекрасный! В ком такое сильное отвращение от ничтожного, в том, верно, заключено все то, что противоположно ничтожному" (6).

Противопоставление "Божественной Комедии" и "Мертвых душ" по формально-содержательному признаку важно еще и потому, что этот вопрос тесно связан с другой литературоведческой проблемой, а именно: почему Гоголю не удалось дописать свою поэму? В свете проблемы Данте и Гоголь не раз высказывалось предположение, что Гоголю просто не хватило художественных способностей, чтобы справиться с той грандиозной задачей, которую он перед собой поставил. М.М.Бахтин писал по этому поводу: "Гоголю рисовалась как форма его эпопеи "Божественная Комедия", в этой форме мерещилось ему величие его труда, но выходила у него мениппова сатира.<...> Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай не могло удасться"(7). Князь П.А.Вяземский замечал, что "Гоголь вряд ли бы мог, подобно Данте, закончить свою поэму Чистилищем и Раем"(8). А в книге С.Шамбинаго "Трилогия романтизма" (М.,1913) прямо говорится о том, что Гоголь - это неудавшийся русский Данте.

Нельзя не признать, что подобные сравнения слишком категоричны: они упрощают проблему, которая требует более осторожного и глубокого подхода. Ю.В.Манн на примере несомненной реминисценции из Данте в седьмой главе "Мертвых душ" (эпизод у кабинета председателя) показывает, что дантовская традиция была воспринята Гоголем не механически: Гоголь преобразовывает ее и включает в новое целое. "Это именно преломление, а не механическое следование. Преломление создается рядом иронических замещений и подстановок" (9). Вряд ли в данном случае можно говорить о буквальном следовании чужой традиции: речь идет лишь о принесении каких-то элементов в

свое произведение, где они трансформируются и получают иную смысловую нагрузку.

Так же дело обстоит и с проблемой композиции: сходство идеи "Мертвых душ" и предполагаемого плана ее формальной реализации с замыслом "Божественной Комедии" не позволяет, тем не менее, уложить произведение Гоголя в готовую форму, данную в поэме Данте. Для этого нет никаких сколько-нибудь существенных оснований. Поэтому неудачу Гоголя с продолжением "Мертвых душ" следует объяснять не упадком его художественного таланта, а иными причинами, требующими дальнейших, более глубоких исследований.

Литература

1. Мандельштам О. Разговор о Данте. - М., 1967.- С. 29.
2. Лотман Ю.М. О русской литературе. - СПб, 1997.
3. Цит. по кн.: Вересаев В.В. Гоголь в жизни. - М.: Московский рабочий, 1990.-С. 442.
4. Учения о спасении в католичестве и Православии излагаются по кн.:
5. Огицкий Д.П. Православие и западное христианство. - М., 1999.
6. Вересаев В.В. Гоголь в жизни. - С. 442.
7. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. - М.: Русская книга, 1994. - Т. 6 - С. 78.
8. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С. 470.
9. Русский Архив. - 1886. -№ 7. - С. 1082.
10. Манн Ю.В. "Память смертная": Данте в творческом сознании Гоголя // Человек. - М., 1994. -№ 5. - С. 184.

Е.И.Лившиц

Гоголь, Де Квинси и Жюль Жанен

Вопрос о сходстве "Невского проспекта" Н.В.Гоголя и "Исповеди англичанина, употребляющего опиум" Т.Де Квинси был впервые поставлен в работе В.В.Виноградова "О литературной циклизации: По поводу "Невского проспекта" Гоголя и "Исповеди опиофага" Де Квинси" (1924).⁴² Ученый отмечает влияние на творчество Гоголя французской "неистойвой словесности", в русле которой в России воспринимались Де Квинси и Метьюрин. Разделять эти имена, впрочем, не совсем правомерно, т.к. "Исповедь" была издана на русском языке под именем Метьюрина. Основания для сопоставления рассматриваемых текстов следующие: 1) стирание границы между сном и явью; 2) мотив опиума; 3) описание сцены бала (на балу герой "Исповеди" встречает Анну, а Пискарев - незнакомку). Тем не менее, ученый предпочитает не делать вывод о том, что

⁴² Виноградов В.В. О литературной циклизации: По поводу "Невского проспекта" Гоголя и "Исповеди опиофага" Де Квинси. // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. с.45-62.

"сюжетная композиция "Невского проспекта" находится в некоторой зависимости от "Confessions" Де Квинси".⁴³ Разговор переводится в плоскость типологии, при этом вводится понятие "литературного цикла", в котором устанавливаются общие формы соотношений "литературных вещей" и общие нормы литературной "биографии" персонажей. Следовательно, "наличие в этой сфере общих элементов между двумя произведениями одного времени, как между "Невским проспектом" и "Исповедью опиофага" в обработке Альфреда де Мюссе, служит признаком принадлежности их к одному циклу или, по крайней мере, сближения их на границах одного цикла в русской литературе 30-х годов"⁴⁴. Этот "литературный цикл" - "неистовая" школа.

Относительно полный (и к тому же аннотированный) список текстов, которые можно считать знаковыми для данного литературного направления, мы находим в статье "О нынешних писателях", опубликованной в журнале "Северная Минерва" за 1832 г.

"Иан из Исландии. Содерж. преступления, ужасы, палачи, трупы, кости, черепы, кровь, пена, смрад и мерзость. *Соборная церковь Богородицы в Париже (Notr Dam de Paris).* Содерж. насильства, виселицы, пытки тайные, изувечение, ужасы, отвратительность. *Исповедь.* Содерж. женоубийство для увеселения читателей. *Задумевные друзья (les intimes).* Содерж. философические измены, развраты и прелюбодейство. *Увечный или калека.* Содерж. мучение человека без рук и без языка. *Шагрин.* Содерж. прелести разврата и человек, умирающий от истощения сил посреди сих прелестей. *Елексир долговечности.* Содерж. богохульства полувоскрешенного человека. *Последний день осужденного на смерть, мертвый осел и казненная гильотиною женщина; голубые черти; удовольствие; чертов сын; Содом и пр. и пр. и пр.!! а Борнов...*"⁴⁵

Таким образом, речь идет о следующих произведениях и авторах: "Мертвый осел и гильотинированная женщина", "Исповедь" и "Барнав" Жюля Жанена, "Ган Исландец", "Бюг-Жаргаль", "Последний день приговоренного к смерти" и "Собор парижской Богоматери" В.Гюго, "Сцены частной жизни" и "Шагреновая кожа" О. де Бальзака и т.д.

Столь разных на первый взгляд писателей объединяют общие художественные принципы, заявленные Жаненом в "Мертвом осле":

"Дайте мне сюжет ужасный, мрачный, кровавый - вот что легко, вот что вызывает восторги! Итак, держитесь: бордо вас больше не пьянит - так осушите этот большой бокал коньяка! Для нас даже водка слаба, мы добрались до самого духа вина и не отведали разве что чистого эфира; но берегитесь, как бы в тяге к чрезмерности нам не глотнуть опиума" (с.21-22).⁴⁶

⁴³ Виноградов. Ук.соч. С.51.

⁴⁴ Там же. С.62.

⁴⁵ О нынешних писателях (Из *Balamut.No. 28. 9 июля 1832*).// *Северная Минерва.-1832.-Июль.-Ч.3.-№14.-С.128-129.*

⁴⁶ Здесь и далее роман "Мертвый осел и гильотинированная женщина" цит. по Жанен Ж. *Мертвый осел и гильотинированная женщина.* М.: Наука, 1996 с указанием в скобках страницы.

Предмет описания "неистовых" авторов - "ужасная" натура, причем, чем натура "ужаснее", тем лучше.⁴⁷ "Ужасная" натура Жанена не имеет ничего общего с привычными готическими ужасами.

"Я воздвиг целый мрачный Олимп, нагромождая пороки на преступления, телесную порчу на душевную низость. Чтобы лучше их разглядеть, я содрал оболочки с живой природы, убрал ее белую бархатистую кожу, подернутую нежным румянцем и тонким пушком греха, и печальный труп открыл моему взору все тайны крови, артерий, сухожилий, легких, внутренностей; я подверг поэзию настоящему анатомическому вскрытию. <...> Вот какую природу избрала ... поэзия, и вот какую природу принял я" (с.41).

Поиск и раскрытие искомой природы отдают некоторым физиологизмом; писатель, ищущий истинную природу, "голую истину" подобен патологоанатому. Жанен доводит это сопоставление до логического конца, говоря, что "пожал руку этой природе в морге" (с.44).

Точкой отталкивания для "неистового" писателя служит сентиментальная поэтика.⁴⁸

"Все эти селяне в батистовых сорочках, пастушки в кринолинах, все эти припудренные барашки, посохи, увитые розовыми лентами, мягкие, как софа, луга, солнце, под которым не загорают, небо, не знающее облаков, доставляли мне мгновения несказанного экстаза; очень любил я также "Галатею" Вергилия, "Двух рыбаков" Феокрита и восхитительную комедию "Две афинянки". ... Я был тогда неправ. Правда! Правда! Не отклоняйтесь от правды, друзья мои, даже если это грозит вам гибелью. И верно, что такое в реальном мире пастух? Бедолага, одетый в лохмотья, умирающий с голоду, который зарабатывает пять су, выгоняя на булыжные дороги несколько паршивых овец. Что такое настоящая пастушка? Грубый, плохо вырезанный кусок мяса с красным лицом, жирными волосами, от которых несет чесноком и кислым молоком. ... Феокрит и Вергилий лгали. <...> Поселянин такой же торгаш, как всякий иной, он наживается на скотине, как бакалейщик на сахаре и корице. ... Мужайтесь! ... Подарим поцелуй мира той обнаженной природе, которую нам выпала честь первыми открыть" (с.42-44).

По мнению Жанена, все дело в смене точки зрения: "я повернул бинокль другой стороной и сквозь увеличительное стекло сейчас же увидел ужасные вещи" (с.44). Если прежний подход к описанию природы - это подход облагораживающий, имеющий идиллический характер, то подход "нынешний" - это поиск истинной, "голой" природы и стремление увидеть ужасное в обыденном. Эта смена подходов наглядно продемонстрирована в 3-й главе "Мертвого осла" -

⁴⁷ Г.А.Гуковский писал о "жестоких эффектах, которыми злоупотребляют французские прозаики, искавшие сильных средств воздействия на читателя, щеголяя картинками нравственной тупости, зверства", об "Общем колорите кошмара, свойственном повествованию французских мастеров романтически-ужасного жанра" (Гуковский Г.А. *Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов. // Жизнь и похождения Тихона Тросникова. Новонайденная рукопись Некрасова. М.-Л., 1931.-С.361).*

⁴⁸ "В самом заглавии обозначено ясное задание создать антитезис сентиментального романа" (Виноградов В.В. *Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь.// Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.. 1976.-С.80).*

в главе под названием "Системы", практически полностью посвященной поэтике Жанена.

"Каждое утро, в ночном колпаке, ... с глазами, еще отягощенными сном ... я становился у окна, ... мысленно поднимая двойные занавески, белые и красные, и представлял себе ... в пышной постели какую-нибудь юную герцогиню, ... погруженную в сон. <...> В мансарде ... молоденькая девушка <...> поднялась с постели, распевая, словно птичка ... и <...> принимается у окошка за свой утренний туалет. <...> На улице, волоча ноги, скромно и сдержанно передвигается старый холостяк. <...> Стоит посмотреть, как загораются его глазки при виде молодой горничной. <...> Каждое утро я битый час предавался этой пошлой забаве, после чего поливал свои анютины глазки, <...> читая при этом потрепанный какой-нибудь шедевр былых времен. Я навсегда, до конца дней своих, остался бы человеком убогим, человеком пропащим, чуждым поэзии, если бы вовремя не понял, что я - жертва обмана, если бы не встретил юную Анриетту на осле, а минутою позже не увидел бы этого же осла под грузом навоза."

<...> "Когда по здоровом размышлении и после нелегкой внутренней борьбы я отказался от сладостного обыкновения проводить утро в наивном созерцании у своего окна, от своих роз и анютиных глазок, от шедевров минувших великих веков; когда убедился, что в пышных покоях гнездится супружеская измена; что моя гризетка отдается первому встречному, которому заблагорассудится повести ее на танцы у заставы; что этот холостяк всегда был лишь жалким себялюбцем, чья любезность вызвана низостью; что горничная, выросшая в доме своей хозяйки, отняла у нее мужа и развратила ее младшего сына; <...> я принялся искать замену своим утренним грезам" (с.44-48).⁴⁹

Таким образом, можно обозначить две основные точки отталкивания для "неистовой" школы. Это "пастушки и пастушки", которые на самом деле совсем не то, чем кажутся, и готический роман или роман ужаса. Жанен сам говорит о Рэдклифф как о своей предшественнице:

"Не желая стать жертвой утомительных переживаний от фальшивого душевного страдания, коим так злоупотребляют в наши дни, я намерился раз и навсегда с непреложностью доказать склонным к сочувствию душам, что ничего нет легче, как фабриковать всяческие ужасы. В этом виде литературы Анна Рэдклифф, столь ныне презираемая, является истинной главою секты. Задолго до анатомического кабинета Дюпона она изобрела восковые фигуры с содранною кожей или покрытые волдырями; мы же только копали все глубже по мере того, как лучше узнавали анатомию".⁵⁰

⁴⁹ О поэтике Жанена смотри также: Me'nard M/ Jules Janin et "l'e'cole du de'senchantement"//Jules Janin et son temps. Un moment du romantism/ Paris, 1974.Pp.103-124.

⁵⁰ Жанен Ж. Предупреждение.//Жанен Ж. Мертвый осел и гильотированная женщина. М.:Наука, 1996.-С.11. О влиянии готического романа на творческий путь Жанена см. также Соколова Т.В. "Неистовый" роман во Франции в период июльской революции (1830-1831 гг.) // Филологические науки.-№1.-1968.-С.49,51.-(Научные доклады Высшей школы); Метелева Г.Н. Традиции романтизма и полемика с ним в проблематике и поэтике "неистового" романа Ж.Жанена "Мертвый осел и обезглавленная женщина".// Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах вв. Пермь, 1985. С.40-41; Брахман С.Р. "Неистовый" насмешник.// Жанен Ж. Мертвый осел и гильотированная женщина. М.:наука, 1996. С.294-295,303.

В произведениях молодых романтиков (*les jeunes*) меняется источник и мотивация ужасного. Ужасы Рэдклифф, Льюиса или Метьюрина строго маркированы: хронологически (средние века), географически (Испания, Италия), дистанционно (уединенное аббатство в лесу); ужас в необычной обстановке и необычных, страшных ситуациях. Классическим ужасам, которые уже никого не пугают, юная словесность противопоставляет "ужасную действительность": историю соблазненной и доведенной до отчаянья женщины, историю приговоренного к смерти, его чувства и мысли;⁵¹ противопоставляет и, как выясняется, выбирает абсолютно верную постановку проблемы, что доказывает бурная реакция критики как во Франции, так и, что для нас особенно важно, в России.

Среди русских критиков поклонников "неистовой" школы было существенно меньше, чем противников. Едва ли не единственным журналом, который выступал в защиту этого литературного течения, был "Московский телеграф". К числу активных гонителей "неистовой" школы относился, главным образом, О.И.Сенковский, редактор и издатель "Библиотеки для чтения", писавший под псевдонимом барон Брамбеус. "Конструктивная" критическая позиция была представлена в "Телескопе" - как в статьях самого Надеждина, так и в статьях, переведенных из "Revue de Paris", "Revue de deux Mondes" и др.⁵²

Вряд ли поклонником этого литературного направления можно считать Гоголя; его мнение о "неистовой" школе было высказано в статье "О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году" (1836). Говоря о важных литературных событиях, которым русские журналы уделили недостаточно внимания, Гоголь, в частности, писал о том, что "в литературе всей Европы распространился беспокойный, волнующий вкус. Явились опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные - следствие политических волнений той страны, где рождались" (VIII, 171). Надо сказать, что Гоголь был несправедлив к русским журналам - их никак нельзя упрекнуть в невнимании к "неистовой" школе. Гоголь, однако, считал, что журналы не разъяснили, "что такое французская современная литература, отчего, откуда она произошла, что было поводом неправильного уклонения вкуса и в чем состоял ее характер" (VIII, 172).⁵³ Впрочем, сам Гоголь не анализирует "неистовую" школу как литературное направление; его суждение сводится к определению "неправильное уклонение вкуса". Такое определение никак не позволяет отнести Гоголя к поклонникам "неистовой" школы, но при этом оно недостаточно категорично для того, чтобы записать его в ее противники. Скорее, писателя следует считать критиком "неистовой" школы.

⁵¹ Ср. мнение Б.В.Томашевского: "В этих романах "ужасный" элемент заключался не в экзотических, невероятных эпизодах, а в изображении будничного, современного, преимущественно городского быта" (Томашевский В.Б. Французская литература в письмах Пушкина к Е.М.Хитрово. // Письма Пушкина к Е.М.Хитрово. 1827-1832.-Труды Пушкинского дома. Вып.48.-Л.,1927.-С.224).

⁵² Подробнее о восприятии "неистовой" школы в русской критике см. Сакулин П.Н. Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу. // Пушкин. Библиотека великих писателей под ред. С.А.Венгерова.-Т.5.-СПб.,1911.-С.372-374; Виноградов. О литературной циклизации. С.51-62.

⁵³ Здесь и далее произведения Гоголя цит. по Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 тт.-М.-Л.:АН СССР, 1937-1952 с указанием в скобках тома и страницы римскими и арабскими цифрами соответственно.

С другой стороны, в рецензии на "Сорок одну повесть лучших иностранных писателей" (1836)⁵⁴ Гоголь весьма благожелательно отзывается, в частности, о Жанене.

"Повести, печатанные в разных номерах "Телескопа". Издатель, выбрав их оттуда, выпустил отдельными книжками и хорошо сделал. Здесь им лучше, нежели там. Собравшись вместе, они представляют действительно что-то разнообразное. <...> Они приятно займут в долгие вечера и ночи наших уездных барышень, по крайней мере приятнее, нежели наши самодельные романы" (VIII, 197).

Таким образом, "Исповедь" Де Квинси-Метьюрина была прочитана в России как "неистовое" произведение, и в этом качестве не пользовалась особой популярностью: нам известны всего две рецензии⁵⁵ и один собственно литературный отклик - "Невский проспект". Подобная ситуация вполне закономерна: получив ярлык "неистового" романа и не будучи таковым по сути своей, "Исповедь" терялась на фоне "Мертвого осла" или "Последнего дня приговоренного к смерти". Тем интереснее разобраться в том, почему русская критика сочла "Исповедь" текстом, близким к "юной словесности".

В "Исповеди" можно выделить два основных комплекса мотивов, которые повлияли на сближение этого текста с "неистовым" романтизмом - это комплекс мотивов, связанный с описанием "ужасной действительности" и комплекс мотивов, связанный с образом проститутки.⁵⁶

Описывая "ужасную" действительность, Де Квинси и Жанен руководствовались совершенно разными задачами, однако в произведениях обоих авторов описание этой действительности - не самоцель, не "ужасное" ради "ужасного", а некий инструмент. Де Квинси описывает мытарства и страдания своего героя-опиофага, чтобы продемонстрировать связь между несчастьями и пристрастием к опиуму.

"Таким образом, заранее ставится и в достаточной мере решается вопрос, который в противном случае с болезненной остротой встанет перед читателем "Опиумной исповеди": "Как получилось, что разумное существо возложило на себя ярмо страдания, добровольно впало в столь жалкое рабство и сознательно заковало себя во столь многие цепи?" Отсутствие разумного решения этого вопроса не может не вызвать у читателя возмущения бессмысленным безумием подобных поступков и помешает ему испытать столь необходимое всякому автору сочувствие" (с.12).⁵⁷

⁵⁴ Сорок одна повесть лучших иностранных писателей, изд. Н.Надеждиным. В 12 ч. М.: в тип. Н.Степанова, 1836. В этом сборнике опубликована повесть Жанена "Телеграф Ренсийский" (Ч.8, с.61-108), а также "Чары любви" Л.Тика, "Вендетта", "Граф Шабер" и "Испанский гранд" О де Бальзака и др.

⁵⁵ Исповедь англичанина, употреблявшего опиум. Сочинение Матюрина. Перевод с английского. СПб-бург, в тип. Греча, 1834, в-8, стр.155.//Библиотека для чтения.-1834.-Т.7.- (Литературная летопись).-С.22; ВВ.В.В. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум. Сочинение Матюрина, автора "Мельмонта". 1834. С.Петербург. В тип. Н.Греча, в 8 д.л. IX и 155 стр.// Северная пчела.-№258.-13 ноября 1834.-СПб.-С.1029-1032.- (Новые книги).

⁵⁶ См. также: Виноградов. Ук.соч. С.62.

⁵⁷ Здесь и далее текст "Исповеди" цит. по : Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума./ Пер. с англ. Сухарева С.Л.- М.: Наука, 2000 с указанием в скобках страницы.

Действительность - это причина и оправдание опиумной зависимости героя.

В случае Жанена действительность - это то, что открылось автору в результате смены точки зрения ("стоило обратиться в противную прежней сторону - вот и все"). Мое ужасное продвижение в область правдивого было слишком быстро; вскоре я стал видеть только безобразную натуру" (с.51).

Безобразная натура - не просто бытовой фон истории Анриетты; эта натура - самый предмет, смысл романа Жанена. Материал становится сюжетообразующим фактором; из него вырастает история Анриетты и Шарло. "Ужасная" действительность накладывает свой отпечаток и на рассказчика: "Мир плотский, когда я рассмотрел его вблизи, сделал меня несчастным, мир духовный, который я разглядывал в лупу, привел меня в уныние: под воздействием поэзии я возненавидел человечество, под воздействием реальности я вообразил, что должен ненавидеть жизнь" (с.93).

Герой решается покончить с собой, но в последний момент отказывается от этого шага.⁵⁸ Заметим, что в "Невском проспекте" аналогичная ситуация разворачивается полностью и приходит к своему логическому концу: разочаровавшись в своей возлюбленной, ощутив в полной мере "вечный раздор мечты с существенностью" и не найдя спасения в опиуме, Пискарев осуществляет этот последний шаг - самоубийство.

Очевидны также весьма существенные различия в трактовке мотива любви к падшей женщине Де Квинси и Жаненом. Герой "Исповеди" воспринимает Анну такой, какая она есть, - "бедной сиротой, которая в жизни своей не видела ничего, кроме обид и оскорблений" (с.36) и готов прийти ей на помощь: "Я заранее посвятил Анну в задуманное дело и вот вновь уверял, что, ежели повезет мне, разделит она мое счастье и, как только у меня появятся силы и средства защитить ее, я никогда не покину ее. Именно так я собирался поступить - как из привязанности к ней, так и по чувству долга, ибо независимо от благодарности, которая обязывала меня вечно чувствовать себя ее должником, я любил Анну, любил как сестру" (с.43).

А в "Мертвом осле" перед нами предстает история падения героини - невинной девушки в начале романа и убийцы, закончившей свои дни на гильотине, - в конце. Герой "Мертвого осла" влюбляется в прекрасное юное создание.

"Вдруг, на изгибе проезжей дороги... я увидел молодую девушку верхом на осле, который нес ее во всю прыть. О, чарующее зрелище! <...> Никогда не встречал я такой соблазнительной, такой веселой и свежей девушки! <...> Но утренняя встреча, но та девушка и ее Шарло запали мне в душу! Грация одного - резвого, щеголеватого, смелого, легкого и красота другой - резвой, соблазнительной, смелой и легкой; эти прекрасные ослиные уши, грозящие небесам, эта озорная улыбка, словно спорящая с бедой; изящная легкая рысца - и стройная оживленная всадница! Я был без ума от обоих!" (с.30-31, 34, 38).

⁵⁸ Об описании "ужасной действительности" в произведениях Жанена см.: Метелева. традиции романтизма и полемика с ними. С.45.

В этом его принципиальное отличие от героя "Исповеди", который знакомится с проституткой.

"Она открыла мне свою простую историю - такое часто случается в Лондоне (и я видел тому достаточно примеров), где, если бы общественное милосердие было более приспособлено к действенной помощи, сила закона чаще применялась бы для защиты и возмездия. <...> Тем не менее, я видел, что выпавшие на долю Анны несправедливости легко поправимы. Потому-то так настойчиво я убеждал ее обратиться с жалобой к мировому судье, полагая, что тот отнесется к одинокой и незащищенной девушке со всем возможным вниманием и что английское правосудие, невзирая на лица, непременно призовет к ответу наглого мошенника, похитившего ее скромное имущество. Она часто обещала мне, что так и сделает, но ничего не предпринимала, ибо была застенчива и столь много перенесла страданий, что глубокая печаль, казалось, навеки сковала ее сердце; и, возможно, Анна справедливо считала, что даже самый честный судья и даже самый справедливый трибунал не устранят ее тяжкие обиды" (с.35-36).

Другое принципиальное отличие героя "Мертвого осла" от героя "Исповеди" состоит в том, что Анриетта не вызывает у героя сочувствия.

"Я слишком хорошо знал, к какому низкому и недостойному предмету была привязана моя жизнь! ... Любить женщину, следовать за нею по ужасной стезе порока и растления, видеть, как она губит себя и не быть в состоянии крикнуть ей: "Остановись!" - ибо эта женщина не слышит меня, не понимает моего языка; не иметь возможности ничего не требовать от нее, ибо это "ничего" она дает всем! Не знать, что сказать ей, ибо эта женщина - женщина, лишенная разума, как и сердца! Присутствовать немым и бесстрастным свидетелем столь быстрой порчи столь прекрасного существа!" (с. 109).

Герой и героиня "Исповеди" понимают друг друга; Анна хочет порвать с тем миром, в котором она существует. Анриетта же по своей воле покидает райский уголок, где она выросла, родителей и Шарло. Герой "Мертвого осла" не сочувствует Анриетте, потому что считает ее не способной на какое-либо чувство - "она ничему не удивлялась, ничто ее не трогало" (с.58).⁵⁹ Благотворительность для нее - не возможность творить добро, а форма участия в светской жизни {Анриетта говорит герою-рассказчику: "Прошу вас, подайте им из любви ко мне; в прошлый раз я набрала на триста франков больше, чем госпожа***, я буду в отчаянии, если нынче она обойдет меня" - с.78). Окунувшись в водоворот столичной жизни, Анриетта забывает и о своих родителях; случайно встретив их, она их не признает.

"Бедная женщина тяжело вздохнула, она с первого взгляда узнала свою дочь. Старик хотел обнять ее, готов был все ей простить, но она с отвращением отвернулась.

⁵⁹ См. также рассказ о молодом англичанине, покончившем с собой от несчастной любви к Анриетте: "Он, как и я, видел ее скачущей на Шарло! видел ее во всей ее девственной красе и верил, что под чистыми формами он найдет душу! Душа испарилась, а он - мертв!"(С.65). Этот молодой человек - своеобразный двойник главного героя : он не просто решается на самоубийство от несчастной любви, он доводит это решение до конца. История англичанина - еще одна параллель к истории Пискарева.

- Дитя, ради старого твоего отца, признай нас, ведь мы так тебя оплакивали!

Она отвела взгляд" (с.117).

Герой "Исповеди" сочувствует героине-проститутке и хочет ее спасти⁶⁰, герой "Мертвого осла" не сочувствует героине, не желающей спасения, - две эти сюжетные линии переплетаются в истории Пискарева: художник хочет спасти свою возлюбленную, но она не хочет спасения.

"Собравшись с духом, он дрожащим и вместо пламенным голосом начал представлять ей ужасное ее положение. <...>

"Правда, я беден, - сказал, наконец, после долгого и поучительного увещания Пискарев, - но мы станем трудиться <...>".

"Как можно!" - прервала она речь с выражением какого-то презрения. "Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою" (III, 32).

И Жанен, и Гоголь полемизируют с Де Квинси: герой "Мертвого осла", в отличие от героя "Исповеди", не считает нужным предложить героине помощь, а незнакомка, в отличие от Анны, отвергает помощь Пискарева.

Таким образом, Де Квинси намечает темы и мотивы, которые впоследствии подхватывают и развивают les jeunes и Гоголь (образ проститутки, "ужасная" действительность как сюжетобразующий фактор).⁶¹ Заметим в скобках, что Мюссе - французский "соавтор" Де Квинси - первым увидел в "Исповеди" мотивы, созвучные "юной словесности", и развил их. Душещипательное продолжение истории Анны возникло не на пустом месте: Мюссе его не просто придумал, не привнес извне, а досочинил. Представляется весьма вероятным, что мотивная структура "Исповеди" повлияла на мотивную структуру "Мертвого осла" и других "неистовых" романов. Познакомь русский читатель с рассматриваемыми текстами в реальной хронологической последовательности, он имел бы возможность оценить новаторство и художественные достоинства романа Де Квинси. Однако в России последователи опередили своего предшественника: "Исповедь англичанина" выходит в русском переводе только в 1834 г., после "Последнего дня приговоренного к смерти" (1830) и "Мертвого осла" (1831),⁶² и поэтому выглядит слабым подражанием "неистовым" романам. Нам известен только один литературный отклик на появление "Исповеди" - "Невский проспект".

⁶⁰ Спасение Анны осуществляется в тексте "Исповеди", переведенном А.Де Мюссе. Очевидно, что Жанен и Гоголь полемизируют именно с этим текстом : в отличие от Анны, Анриетта и незнакомка против спасения.

⁶¹ Сопоставительному анализу "Мертвого осла" и "Невского проспекта" посвящены следующие работы : Виноградов. Романтический натурализм. С.76-100; Губарев И.М. Петербургские повести Гоголя, Ростов-на-Дону : Рост. книжн. изд-во, 1968,.-С.59-63.

⁶² Указаны даты публикаций русских переводов, а не оригинальных текстов.

І.С.Мурадханян

Макабрестичні мотиви в творах М.Гоголя і Е.По

Естетичний статус макабрестики часто не враховується, хоча жахливе - це естетична категорія, яка відображає дуже суттєві моменти буття. Адже жахливе, як і потворне або нице, так само важливе для повноти образу світу, як і прекрасне чи піднесене : на жаль, ані життя, ані літературу звести до райдужних барвів неможливо.

Романтики ХІХ ст., отримавши класичну категорію жахливого, збагатили її художню реалізацію новими принципами зображення. Жахливе стало в романтичній картині світу певною мірою самоцінним. Естетична реабілітація фольклору й широке користування правом на суб'єктивну фантазію відкрили шлях бурхливому змалюванню всіляких жахів, яке вже не мусило триматись норм врівноваженого класицистичного смаку. Експресивність та гіперболізм романтичної макабрестики, згущення фарб на романтичній палітрі становлять помітне явище в пошуках романтиків. Про це добре сказано у Б.Ейхенбаума, який, аналізуючи "Демона" Лермонтова, підкреслював, що сила та ентузіазм зла були відкриті як об'єкт художнього зображення саме тепер [10, с.420].

Водночас при всій підкресленій емоційності романтичного живопису жахів у романтиків виразно вимальовується її пафос інтелектуального осягнення жаху і абсурду: те, що в епоху класицистсько-просвітницьких надій на створення "розумного світу" сприймалося як неприємне порушення гармонії, тепер стає предметом окремих роздумів. І це пов'язане з новим вирішенням екзистенціальних питань людини: піддано сумнівам традиційні основи гармонії-існування Бога, надію на людський розум, на справедливую організацію суспільства тощо.

У цьому відношенні цікаво порівняти деякі аспекти творчості М.Гоголя і Е.По, яких пов'язує романтична традиція і певна спільність світосприйняття.

"Тема душевної чорноти - це тема і "Страшної помсти", і "Вія", і "Нотаток божевільного", і "Портрета". "Полюби нас чорненькими, - говорить Чічіков, - а біленькими нас кожний полюбить." Любити людей "чорненькими" для Гоголя означає врятувати їх від чорноти, вигнати її з їх душ" [4, с.5]. В "страшних" новелах Е.По, на думку Г.Левіна, "two kinds of blackness, madness and murder seem to coincide"[6,с.145].*

"Нотатки божевільного", як і деякі інші повісті Петербурзького циклу Гоголя, генетично пов'язані з романтичними традиціями. Один з найважливіших мотивів творчості письменників-романтиків - це мотив психологічної організації творчої людини, яка дозволяє їй бачити те, що приховане від погляду звичайних людей. Це часто сприймається оточуючими, як його "божевілля".

* "...два типи душевної чорноти-божевілля і схильність до вбивства майже співпадають".

В повісті Гоголя "Портрет" божевілья Чорткова пов'язане з його гонитвою за грошима і ворожістю до талантів, які присвятили себе справжньому мистецтву. Коли він бачив талановитий твір, "ним оволодівала страшна заздрість, люта заздрість" [2, с.151]. Він почав купувати всі найкращі художні твори. Він купував картину, приносив її до своєї кімнати і з люттю тигра кидався на неї, рвав, шматував і топтав ногами..."[2, с.452]

Шлях особистого збагачення обертається для героїв Гоголя не тільки втратою таланту, але й втратою особистості, її моральним розпадом. "Припадки люті і божевілья відбувалися все частіше, під кінець перетворившись на жахливу хворобу []. Його почали переслідувати відіння давно забутих живих очей незвичайного портрету, і тоді лють його була жахливою "[2, с.154]. Мотив божевілья в "Портреті" використаний Гоголем з романтичною метою. "Лють" є ознакою зв'язку героя з таємничими силами. "Зображення дійсності часто набуває у Гоголя своєрідного загострення шляхом поєднання явищ фантастичних і побутових, внаслідок чого у читача виникають асоціації, які прояснюють загальний [] зміст." [9, с.25]

В повісті "Нотатки божевільного" багато уваги приділяється характерним ознакам божевілья. Письменник старанно вивчив життєвий "матеріал", творча уява допомогла йому відтворити думки людини, свідомість якої відхиляється від норми.

Нотатки "божевільного" - форма, що дозволила автору в новому ракурсі показати "звичайне" життя, його реальну сутність.

Е.По створює образи людей хворобливої вразливості і хиткого психічного складу в багатьох своїх новелах. Е.По намагається зазирнути в потаємний бік душі своїх героїв, прослідкувати зміни психіки людини, які ведуть до поглиблення внутрішніх протиріч, двійництва особистості. "Е.По втручається у невловиму сферу психіки (у романтиків вона вважалась предметом інтуїції ... і поставала як мить прояснення) і підкорює її інтелектові, розглядаючи і реєструючи внутрішні рухи людини в уповільненій зйомці" [7, с.245]. Хворобливе зосередження на собі, своїх внутрішніх протиріччях веде до розпаду особистості героїв новел. На початку новели "Чорний кіт" оповідач, він же герой, характеризує себе як слухняну і сумирну людину, що любить домашнє вогнище. Образ оповідача і героя в новелі співпадають, оповідь подається від першої особи. Поступово, внаслідок певних внутрішніх змін, героєм новели опановує прагнення до насолоди, пороку. Його "добра" половина бунтує. Двійник героя - його сумління, символічно втілюється в новелі в чорного кота, який був колись улюбленцем і відданим другом оповідача. Двійник існує в хворобливій уяві оповідача - чорний кіт поступово набуває зловісного змісту. Пристрасть до алкоголю, розваг змінюють на гірше вдачу оповідача. "З кожним днем я ставав похмурішим, роздратованішим, байдужим до почуттів оточуючих" [8, с.463]. Десь в глибині свідомості героя зростає невдоволеність собою, яку він намагається стримати. І ось тут оповідачу починає здаватися, що кіт - це його друге "я", його краща половина, яка постійно дорікає героєві в пороках. Оповідач болісно бореться із своїми протиріччями, тікає від себе самого, але це веде його у

безвихідь. Не тямлячи себе від люті, герой новели вбиває kota, сподіваючись, що йому раз і назавжди вдасться подолати своє сумління. Але з'являється новий кіт, і знову героя охоплює "знайома" ненависть до нього. Образ kota-двійника в новелі символічний. Він - не тільки сумління оповідача, але й магічна сила, що може з'являтися і зникати, впливаючи на долю оточуючих. В уяві героя котові притаманні диявольські сили. Дружині оповідача він нагадує перевертня, біляста пляма на шиї kota на очах героя обертається на зображення шибениці. Всі ці деталі, похмурий колорит новели наближують її до новел про "біса протиріччя", який намагається оволодіти душею людини, і воно тяжко бореться з ним - новели "Серце-викривач", "Біс протиріччя", "Діжка амонтільядо", "Вільям Вільсон". Ю.Ковальов висловлює думку про те, що розбіжність між свідомістю людини і її вчинками Е.По зовсім не вважає природною властивістю людини [5]. На прикладі героїв вищевказаних новел письменник показує, що внутрішні протиріччя стають непереборними у героїв з викривленою психікою, хворобливою свідомістю.

Для героя повісті М.Гоголя "Невський проспект" Піскарьова "життя являє собою гру незрозумілих і страшних сил" [1,с.98]. "Йому здавалось, що якийсь демон зкришив весь світ на багато різних шматків і всі ці шматки безглуздо змішав разом"[3,с.25]. Божевілля героя в повісті Гоголя - це результат зіткнення морально чистої людини зі світом непристойності і морального розпаду. Приниження найкращих почуттів героя стає фатальним для нього. "Розум його змішався: безглуздо, без мети, [] блукав він весь день. Ніхто не міг знати, ночував він десь чи ні; наступного дня якимось незрозумілим інстинктом він зайшов до себе на квартиту, блідий, з жахливим виглядом, з кудлатим волоссям, з ознаками божевілля на обличчі" [2,с.195]. В "Петербурзьких повістях" Гоголя, як і в новелах Е.По, зсувається межа між реальним і нереальним, удаваним і дійсним. "Людський" фон "Петербурзьких повістей" і новел Е.По має багато спільних рис, в творах обох письменників - автор, який спостерігає події і намагається пояснити їх. "У плині розвою сюжету контраст "можливого" і "неможливого" безмежно поглиблюється. Внаслідок цього межі "можливого" і "неможливого" втрачаються взагалі [7, с.248].

Таким чином, у творах Е.По і М.Гоголя рельєфно вимальовується подібність психологічних конфліктів в Америці та Старому Світі, ускладнення життя душі.

SUMMARY

Macabre motives in Gogol's and Poe's works

The article touches upon the problem of the personage's psychological complexity, "blackness" of the soul in Gogol's and Poe's works.

Література

1. Ботникова А.Б. Романтическая традиция и формы ее художественного переосмысления. - В сб.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. - Воронеж; Вор. ун-т, 1976, с.88-105.
2. Гоголь Н.В. Проза. Статьи. - М.; Советская Россия, 1977. - 381 с.

3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. - т.3, - М.: Правда, 1984, 318с.
4. Золотусский И. Оправдание Гоголя, Литературная газета. - М., 1989, №13, с.5-9.
5. Ковалев Ю.В. По, новеллист и поэт. - Л.: Худлит., 1984. - с. 296 с.
6. Levin H. The Power of Blackness.-New-York, Alfred A/ Knopf, 1958, - 263 p.
7. Нефедова Т.М. Некоторые особенности сюжетных ситуаций в новеллах По.- В кн. :Проблемы поэтики и истории литературы. - Саратов, 1973. - с.244-254.
8. По Э. Полное собрание рассказов. - М.: Наука, 1970. - 99 с.
9. Щербина В. Н.В.Гоголь. В кн.: Н.В.Гоголь. Собрание сочинений в восьми томах. - М.: Правда, 1984. - с.3-56.

В.Б.Мусий

Мотив двойничества в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя и Онуфриусе" Теофиля Готье

Мотив двойничества получил особенно широкое распространение в произведениях романтиков, хотя, безусловно, появился в литературе значительно раньше. В одних случаях писатели обращаются к нему с целью воссоздания особенностей психики героя. Как известно, в нормальном состоянии сознание человека упорядочивает результаты деятельности подсознания. Когда же эта его регулирующая функция по какой-то причине нарушается (безумие, действие алкоголя или галлюциногенных препаратов...), образы, рождающиеся в подсознании, объективируются и предстают в качестве самостоятельных. Поэтому у человека может возникнуть убеждение в явлении ему призрака, двойника, иного сверхъестественного существа, сообщающего тайну. Но правомерно допустить, что оно - порождение больного воображения.

Другой вид двойника в художественном произведении возникает, когда по какой-то причине часть "я" оказалась отчужденной от человека и стремится к самостоятельности. Как правило, в таких случаях речь идет о неблагополучии мира, в котором человек, подчинившись чуждым его естественной природе устремлениям, переживает расщепление личности. Он может утратить отражение, тень, нос... - и как следствие - лишиться возможности нормальных отношений с окружающими.

В рассматриваемых нами произведениях Гоголя и Готье, опубликованных одновременно - в 1831-1832 гг. - мотив двойничества выражен во встрече героев с демоническим существом. При этом фантастика в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" имеет "явный" характер, поскольку они во многом

ориентированы на сказку. В "Онуфриусе" она "завуалирована" (согласно терминологии Ю. В Манна) и происходящее может быть мотивировано как вмешательством дьявола, так и болезненным воображением сходящего с ума художника.

Отношения у героев с явившимся им inferнальным существом также складываются по-разному. Попытаемся найти общие ситуации и сопоставить их развитие. Во-первых, это игра. В "Вечерах на хуторе близ Диканьки" дед Фомы Григорьевича усаживается с ведьмами играть в "дурня", чтобы вернуть пропавшую грамоту. Онуфриус играет с господином де *** в шашки, хотя и испытывает при этом "смертельную скуку" В обоих случаях герои против своей воли участвуют в "коммерческой" игре: они видят перед собой противника, у них достаточно данных для того, чтобы рассчитать его "стратегию". Таким образом, у нас нет оснований говорить о их вовлеченности в столкновение с непредсказуемым, со случаем, что применимо к "азартным" играм, о которых Ю.М.Лотман писал как о "модели универсума" Однако невзирая на это оба в какой-то момент оказываются во власти дьявольского, невольно допускают досадные ошибки и проигрывают Дед Фомы Григорьевича перестает различать масти: как будто бы смотрит на карты чужими глазами, И только перекрестив их потихоньку под столом, одерживает верх над нечистой силой. Так заканчивается "дьявольское обморачивание", которому он подвергся, пытаясь охранять "проданную душу" запорожца: как ни старался козак исполнить данное запорожцу обещание не засыпать, как ни "тарачил глаза", "крепкий сон свалил его так, что он повалился словно убитый" [2, 140], а наутро не нашел ни запорожца, ни своего коня, ни грамоты, которую вез царице. Черт оказался сильнее потому, что дед отступил от себя, забыл, куда направлялся, отдавшись разгулу на ярмарке, и вдобавок обменяв на время шапку с зашитой в ней грамотой на ту, что принадлежала запорожцу. И только вспомнив о долге, вернув себе утраченную на время цельность, сохранив верность самому себе - козаку-герою, который "скорее даст... отрезать оселедец с собственной головы, чем допустит черта понюхать собачьей мордой своей христианской души" [2,140], дед побеждает черта, освобождается от состояния "обмороченности", выполняет поручение гетмана.

Для Онуфриуса игра заканчивается поражением. Он внезапно обнаруживает, что на самом деле шашки передвигает не он сам, а "высохший, узловатый и когтистый" палец, который он до сих пор принимал за тень собственного [3,38-6] Молодой человек был настолько потрясен "мыслями о дьяволе", мстившем ему, что не смог овладеть собой и только лишь воскликнул: "Ах, мерзавец, старый злодей!", прекратив игру. Поскольку же дьявола увидел только Онуфриус, господин де***, не заметивший ничего странного в игре, "приписал этот выпад досаде от проигрыша".

Дьявол может не только ослеплять, но и лишать возможности правильной ориентации во времени или в пространстве. Злоключения героя Готье начинаются с того, что он опаздывает на встречу с возлюбленной. Его враг настолько силен, что переставляет стрелки даже на часах церкви Святого Павла. Убежденный в

том, что они только что показывали десять часов, Онуфриус видит, что на самом деле уже двенадцать: "Если бы на месте циферблата молодой человек внезапно обнаружил солнце или луну, он был бы менее ошеломлен " [3, 380]. А позже герой попадает в "заколдованное место". Как бы он ни гнал коня, цоканье подков которого по мостовой "означало, что он не сбился с дороги" [3,387], он ехал всю ночь и только с наступлением дня вернулся в мастерскую. Онуфриус видел, как дьявол с помощью демонов превратил его путь в карусель: сворачивая, как ковер, проеханную им уже часть дороги, они вновь ее разворачивали и бросали под копыта лошади, делая "дорогу бесконечной".

Дед Фомы Григорьевича из "Вечеров..." Гоголя тоже оказался в "заколдованном месте" во власти дьявола. И вновь это произошло из-за временного его отступления от самого себя. Бывший козак, которому дороги только конь, оружие, для которого пиром является битва, а домом - Сечь, он подчинился бесовскому - жажде наживы. Надеясь найти клад, он несколько раз является в до сих пор знакомое ему место, но обнаруживает, что расстояния между его частями смешены: "вон и голубятня торчит; но гумна не видно... Поворотил назад, стал идти другою дорогою - гумно видно, а голубятни нет!" [2, 268] Когда же он начинает откапывать клад, создается впечатление, что вся природа смеется над ним. Слова деда повторяют "птичий нос", баранья голова, медведь... Ему кажется, что на небе исчезают месяц и звезды, а свесившаяся гора вот-вот оборвется на него... Примерно так воспринимает окружающее и Онуфриус в ту злополучную ночь, когда дьявол играл с ним в карусель: луна оказывается лицом мима с "простодушным и глумливым" выражением одновременно, деревья тянут к нему руки, как призраки, а на небе ни одной звездочки, В таком замороженном состоянии оба героя пребывают до тех пор, пока дьявол вдоволь не потешился ими.

Наиболее же серьезным, на наш взгляд, является мотив, в котором столкновение человека с дьяволом получает непосредственное развитие - вредительство "нечистого" за осмеяние. Причиной всех бед, случившихся с Онуфриусом, явилось, как он решил, то, что он написал картину, "где изображается святой Дунстан, ухвативший дьявола за нос раскаленными щипцами"[3,385]. Гоголевский же Вакула из "Ночи перед рождеством" "намалевал" на церковной стене изгнание злого духа из ада: "испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало" [2,155].

Униженный дьявол портит кисти и краски Онуфриуса и в довершение всего проявляет собственное творчество", пририсовывая "громатные усищи" над "прелестными губками Джачинты". Все это вызывает ужас в чрезвычайно впечатлительном юноше, который тут же вспоминает все легенды об одержимости человека дьяволом. Правда, возникает возможность и "психологической" мотивировки его злоключений. Так, например, рисуя по памяти свою возлюбленную, Онуфриус внезапно обнаруживает, что вместо невесты с картины на него смотрит ее подруга, которую он "находил хорошенькой". Конечно, это в очередной раз пошутил с ним дьявол. Но можно

предположить, что воображение художника подвело его, и он, думая уже о другой девушке, бессознательно нарисовал ее. Именно к такому выводу приходит в конечном итоге и сам герой, "приглядевшись внимательнее" к своей работе. Но мысль о проделках дьявола все же не оставляет его.

Вакула в этой ситуации оказывается более неустрашимым: несмотря на мешавшего ему черта, сыпавшего золу и толкавшего его под руку во время работы, он заканчивает картину. А когда он выйдет победителем в истории с черевичками и обретет счастье с Оксаной, то довершит месть черту, изобразив его еще более гадким.

Однако Вакула, как и Онуфриус, тоже оказывается во власти сверхъестественного. Это и позволяет говорить о мотиве двойничества как результате их встречи с дьяволом. Осмеянное художником inferнальное существо мало-помалу превращается в "тень"-антагониста Онуфриуса, постепенно "вытесняющего его из жизни" (принимает похвалы в адрес его картины, выходит на аплодисменты, которыми встречают его драму, женится на его возлюбленной) [5,12]. Возникает совершенно гротескная ситуация, когда страшный незнакомец с "таинственным рубином" на пальце и "мохнатым хвостом длиной в пол-локтя" снимает верхнюю часть головы Онуфриуса, после чего все мысли, образы, рожденные его воображением, выходят из головы и заполняют мастерскую, а потом с помощью газовой сети крадет его собственные поэтические слова и вместо них серебряной лопаточкой запикивает ему в рот чужие безвкусные стихи в виде "студеня".

На первый взгляд, Вакула, в отличие от Онуфриуса, не подчиняется дьявольскому. Но тем не менее он тоже оскверняется, и ему приходится "выдержать церковное покаяние" для того, чтобы очиститься. Inferнальный двойник у Готье действовал против воли героя, выполняя роль "вредителя". Что же касается героя Гоголя, то он, по существу, превращает черта в волшебного помощника для того, чтобы "ликвидировать недостачу" в любви Оксаны. Не случайно то, что, направляясь во дворец царицы и находясь над землей, Вакула оказывается в окружении демонических существ, когда встречается с пролетающими мимо в горшке колдуном, "плясавшим при месяце чертом", метлой, "на которой только что съездила куда нужно, ведьма" [2, 185]. На осквернение, которому подвергся герой "Ночи перед рождеством", обратил внимание А.А.Слюсарь, когда писал, что эта повесть Гоголя психологична: "Очевидна символика конфликта человека с чертом: он является формой борьбы героя с самим собой" [9,95]. При этом ученый соотнес происходящее в "Ночи..." со средневековой повестью: "В древнерусской повести герой раздвоен именно из-за вредительства "биса" или Горя-Злосчастья". И в самом деле, если обратиться к "Повести о Савве Грудцыне", можно придти к выводу о том, что "названный брат" Саввы - это его двойник. Он появляется в тот момент, когда герой под воздействием "зелья" соглашается на грех с чужой женой. Таким образом, юноша раздваивается на христианина и грешника. Он добивается любви, побеждает на войне - и помогает ему в этом "бис". Когда же Савва пытается освободиться от своего двойника, тот корчит его тело в страшных муках.

Однако Вакула остановился в самом начале пути подчинения дьявольскому. Он отказывается от мысли о самоубийстве и решается пожертвовать своей христианской душой ради обретения любви Оксаны, Однако, оказавшись у Пацюка, являющегося колдуном, "отвергает еду дарителя и окончательно возвращается к самому себе. Он опять обретает внутреннее единство, но уже осознанное" [9,96]. Поэтому ему и удается победить черта, "снова попавшего впросак" и превратить его в "помощника". Таким образом, решающим оказывается состояние его души. В связи с этим нам представляется спорным утверждение Е.Е.Дмитриевой, которая пишет о "Вечерах на хуторе близ Диканьки": "Собственно, поведение Вакулы, обратившегося за помощью к черту, мало чем отличается от поведения Петруся, решившего прибегнуть к Басаврюку. Исход обеих историй никак не зависит ни от самих героев, ни от авторского понимания того, что есть нравственная норма"[4,25]. Петрусь Безродный погибает в результате договора с дьяволом как раз потому, что отрекается от части себя. В нем сталкиваются естественное, человеческое - любовь к Пидорке - и "бесовское" - желание быстро разбогатеть. Подавляя в себе человеческое и убивая невинное дитя, он переживает расщепление личности, утрачивает память, а вспомнив события ночи через год, пытается все изменить, но, уже не принадлежа сам себе, погибает. Вакула же в решающий момент возвращает внутреннюю цельность. Таким образом, многое зависит от поведения человека, столкнувшегося с inferнальным.

Различие судьбы героев рассмотренных нами произведений может быть объяснено несколькими факторами, Во-первых, писатели опирались на разные традиции. По мнению И.Г.Золотых, основным источником французской фантастической литературы была проза Э.Т.А.Гофмана [6, 50]. Безусловно, его сочинения оказали воздействие и на русскую литературу, однако не были определяющими для развития в ней фантастики. Применительно к "Вечерам на хуторе близ Диканьки" мы должны назвать в качестве источника, в первую очередь, пласт народной прозы, в которой мотив столкновения человека с чертом мог закончиться двояко: и поражением, и победой героя. "Как и вся разноликая нечистая сила, - пишет о черте М.Власова, - он двойствен, может вступать в договор с человеком и даже принести добро; как силы зла, он исключительно вреден" [1, 347]. Так, например, известен рассказ о кузнеце, нарисовавшем черта и жившем с ним в ладу "лет с десяток". Когда же старик умер, его сын, тоже ставший кузнецом, вместо приветствия взял за обычай плевать черту в глаза или "греть" его молотом "прямо в лоб раза три". Наконец черту стало невмоготу и он, обратившись работником; чуть не довел своего обидчика до виселицы. Только после примирения и черт; и кузнец обрели покой [8,446-448]. В целом же излюбленной темой "не столько поверий и быличек ... сколько сказок о черте" является "единоборство с чертом, в котором он выступает замороженным простофилей" [1, 354]. Об этом писал и В. М Милорадович: "Сказки о недогодливости чорта известны в славянском, немецком фольклоре ... На основании таких данных и малорусские писатели сделали невыгодное заключение об умственных способностях чертей". В качестве подтверждения он

приводит сказку о том, как черт был обманут и вместо одолженных бедняку денег получил не его жену с детьми; а квочку с цыплятами [7, 420].

Такое народное представление о черте и проявилось в "Вечерах на хуторе близ Диканьки": и дед Фомы Григорьевича, и Вакула в конечном итоге добиваются своего. Что же касается Готье, то у него это столкновение с inferнальным существом завершается поражением героя, что, как мы уже говорили, обусловлено ориентацией писателя на литературную традицию, прежде всего Гофмана, передававшего трагизм человека во враждебном ему мире. Осознание этой враждебности приобретает фантастически гиперболизированное выражение в мотиве вмешательства в жизнь человека дьявола.

С другой стороны, необходимо учитывать и особенности характера героев. Единственным персонажем, погибающим в результате договора с дьяволом у Гоголя, является Петро Безродный из "Вечера накануне Ивана Купала", испытывающий внутренний разлад... Что же касается цельной натуры, то, пойдя против себя самой, она на время оказывается связанной с нечистью, но в кульминационный момент целостность одерживает верх.

Этого мы не можем сказать о герое Готье. Он поэт, человек "не от мира сего", что заставляет уйти его в мир грез от пошлой действительности. Кроме того, он чрезвычайно впечатлителен, погружен в легенды и книги, не случайно, когда он пытается объяснить загадочное, ему на ум приходят истории Петера Шлемеля, Эразма Спикера - героев Шамиссо и Гофмана...Получается ситуация, сходная с повестью Ант.Погорельского из цикла "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" так и называющейся "Пагубные последствия необдуманного воображения". На наш взгляд, дело в односторонности героя. Сосредоточившись на одном, он отвлекается от всего окружающего и не только допускает лишь одно объяснение загадочного, но и лишается полноты человеческого существования: "...это богатое воображение, чрезмерно возбужденное искусственными средствами, исчерпало себя в бесплодном горении. Будучи зрителем собственной жизни, Онуфриус позабыл о существовании других, и связи с миром рвались одна за другой" [3,399]. Подобное одностороннее развитие соседствует иногда с гениальностью, но, однако, как правило, заканчивается безумием. И если поначалу весельчак-приятель еще отвлекает Онуфриса от вызывающих дрожь мыслей, то после тот все больше оказывается один на один с ними и сходит с ума. Правда, для него безумие- спасение от действительности, в которой ему, с точки зрения романтика Готье, остро переживавшего разлад с прозаической действительностью, нет места. Для героев Гоголя все же есть родственная им идеальная среда. Несмотря на то, что Гоголь отразил жизнь украинского народа в ее расколотости, в его романтическом цикле есть идеальные персонажи - "дети" и жившие героикой козаки, которые выражают антитезу прозе и меркантильности.

Литература

1. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий, - СПб.1995 - 383 с.
2. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 8т. -М.,1984. - Т.1.
3. Готье Т. Онуфриус // Французская готическая проза XVIII-XIX веков. - М.,1999.-С.379-400.
4. Дмитриева Е.Е. Стернианская традиция и романтическая ирония в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Известия Академии Наук, Серия литературы и языка, - 1992. - Т 51. - № 3. - С. 18-28.
5. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // Французская готическая проза XVIII-XIX веков. -М.,1999. -С.5-24.
6. Золотых И.Г. Теофиль Готье - новеллист // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе Сборник научных трудов. - М.,1981. - Вып.6. -С.49-61.
7. Милорадович В.П. Заметки о малорусской демонологии // Украинцы: народные верования, поверья, демонология. (На украинском и русском языках). - К., 1991. - С.407-429.
8. Народная проза. (Б-ка русского фольклора; Т. 12) - М., 1992.
9. Слюсарь А.А. О сюжетных мотивах в "Повестях Белкина" А.С.Пушкина и "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы Респ.межвед.научн.сб. - Львов,1982. - Вып.2. - С.93 - 101.

Лю Хунбо

Пекинский университет, КНР

Наследие Гоголя в Китае: проблемы перевода и восприятия

Знакомство китайских читателей с литературным наследием великого русского писателя берет начало на заре двадцатого века, когда имя Гоголя впервые было упомянуто Лу Синем, выдающимся китайским писателем, в 1907 году. С тех пор много воды утекло, а Гоголь, как и другие русские классики, не только не был забыт китайской публикой, но и продолжает входить в духовную жизнь культурного Китая. Этот процесс весьма показателен на общем фоне переоценки наследия мировой культуры во всем мире и в Китае в частности.

1. Из истории перевода

Первый перевод произведений Гоголя в Китае появился в 1920-м году, это была повесть "Коляска". В том же году был опубликован и перевод другого произведения Гоголя - "Лакейская". В 1921-м году вышел в свет "Ревизор"; позже - "Женитьба"; в 1926 г. - "Шинель". В 30-40-е гг., благодаря усилиям ряда переводчиков и писателей, в их числе и самого Лу Синя, многие произведения Гоголя были переведены на китайский язык: в 1934 г. - "Нос", в этом же году было издано еще два сборника: "Рассказы Гоголя", в который включены вторая

глава "Мертвых душ", "Записки сумасшедшего", "Портрет", "Коляска", а также "Русские литературные шедевры в двух томах", куда вошли только гоголевские произведения "Вий", "Нос", "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Женитьба" и "Игроки". В 1935-м году переведены были "Миргород", драматургия Гоголя, "Тарас Бульба"; были изданы "Мертвые души" (первый том) в переводе Лу Синя, а в 1936 г. - "Мертвые души" (второй том), вместе с тем появился и отдельный оттиск гоголевской поэмы. В 1937 г. был издан "Миргород", в 1941 г. - "Ревизор" и другие", в этот сборник, кроме "Ревизора", входят еще и "Женитьба", "Игроки" и "Лакейская".

У Лу Синя возникла идея издать собрание сочинений Гоголя в 6 томах: 1 том - "Вечера на хуторе близ Диканьки"; 2 том - "Миргород"; 3 том - "Рассказы и арабески"; 4 том - драматургия; 5 том - "Мертвые души" (первый том); 6 том - "Мертвые души" (второй том) и "Как работал Гоголь" В.В.Вересаева. Но, к сожалению, смерть Лу Синя в 1936-м году помешала осуществить этот план.

В 50-ые гг. переводы гоголевских произведений продолжали осуществляться: в 50-м году - новый перевод "Ревизора", потом "Ночь перед Рождеством". Таким образом, к 1957-у году все рассказы, повести, романы и пьесы Гоголя уже были переведены на китайский язык.

В 60-70-е гг. в связи с известными событиями в культурной жизни Китая, естественно, и работа с гоголевскими произведениями прекратилась.

Она возобновлена была в 80-ые гг. благодаря той реформе, которая началась в сфере экономики и перешла в область культуры. Не раз переиздавались "Мертвые души", вышли "Избранные произведения Гоголя", отдельное издание "Тараса Бульбы" и др.

Новый этап в издании гоголевских произведений в Китае отмечается в последние годы. Их начали заново переводить и публиковать в сериях. Появились "Избранные произведения Гоголя"(1997), "Избранные пьесы Фовизина, Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина"(1997), "Избранные сатирические произведения Гоголя"(1999), "Полное собрание сочинений Гоголя" в 9 томах (1999). Последнее особенно привлекает к себе внимание. Оно издано по случаю 190-летия со дня рождения Гоголя. В этом собрании первые 8 томов занимают произведения писателя: 1 том - "Вечера на хуторе близ Диканьки"; 2 том - "Миргород"; 3 том - "Петербургские повести и др."; 4 том — "Мертвые души"; 5 том - драматургия; 6 том - "Выбранные места из переписки с друзьями"; 7 том - статьи; 8 том - письма; а 9-й том - "Гоголь в жизни" В.В.Вересаева. Тут легко припоминать замысел Лу Синя. Только собрание это выполнило больше, чем мечтал в свое время Лу Синь: в последних 4 томах почти все содержание переведено на китайский язык впервые в истории, что позволяет нам познакомиться с панорамой творчества и идеологии Гоголя, а не частью из них. Благодаря этому изданию в представлении китайских читателей Гоголь приближается к полноте и целостности. Хотелось бы здесь остановиться на шестом томе - "Выбранные места из переписки с друзьями", переведенные на китайский язык профессором Пекинского университета Жень Гуансюань, в круг внимания которого входит тема "литература и религия", что предстает новое

направление в китайской русистике. Эта особая книга, написанная Гоголем в торжественном поучительном тоне, единственная книга, опубликованная в последнее десятилетие жизни писателя, была совершенно незнакома китайской публикой. О ее существовании мы узнали лишь по критике Белинского. Издание настоящего собрания предоставило нам возможность самим взять эту книгу, прочитать ее и судить, это "реакционная", как утверждает Белинский, или же все-таки полезная и нужная книга. Сегодня перед нами даже и не стоит такая альтернатива, существуют столь разнообразные трактовки, лишь бы в них не теряться. Для нас важнее сам факт, что была эта книга, и она оказалась предметом всеобщего внимания и через полтора века продолжается оказываться не до конца понятной и загадочной книгой. Она стала своего рода "поприщем", на котором люди разных времен ведут диалоги и осмысливают значение жизни человека на земле. В это произведение Гоголь вложил все свои наблюдения, понимания, размышления и мечты об общественной жизни России, затронул коренной вопрос: куда несется тройка России? В этом смысле, не зная "Выбранных мест из переписки с друзьями", не будет полноценного понимания творчества Гоголя. Также можно говорить о статьях и письмах писателя, составляющих 7-й и 8-й тома. Одним словом, "Полное собрание сочинений Гоголя" впервые всесторонне показало китайским читателям художественный мир писателя. С момента его издания история перевода произведений Гоголя вступила в новый этап, и восприятие творчества писателя приобрело новое основание и измерение. В этот же период (1995-1999) переиздавались и старые переводы, которые не теряли свою значимость, т.к. были выполнены добротнo и качественно. Например, "Мертвые души", переведенные Мань Тао, и "Мертвые души с сотней иллюстраций", переведенные Лу Синем.

Начиная с 50-х гг. в Китае стали переводить и издавать литературно-критические работы о жизни Гоголя и его творчестве. Из монографий были переведены: Н.Л.Степанов "Н.В.Гоголь" (1957), М.Б.Храпченко "Мертвые души" Н.В.Гоголя" (1957), Н.Л.Степанов "Драматургическое творчество Н.В. Гоголя"(1958), В.В.Вересаев "Как работал Гоголь" (1980), И.П.Золотусский "Н.В.Гоголь" (1982), Н.Л.Степанов "Н.В.Гоголь" (1984), сборник статей "Н.В.Гоголь в русской критике" (1993), В.В.Вересаев "Как работал Гоголь" (1998) и "Гоголь в жизни" (1999). Японская критика о Гоголе в переводе Лу Синя и др. Были переведены отдельные критические статьи: Е.В.Свиясов "Эпизод полемики о Гоголе 1852 года" (1982), В.И.Кулешов "Гротеск сюжета "Ревизора"" (1983), И.С.Тургенев "Письмо из Петербурга" (1985), Л.Н.Толстой "О Гоголе" (1985), Д.М.Урнов "Гоголь и Диккенс" (1985), И.П.Золотусский "Гоголь и "Мертвые души"" (1986), Д.Н.Овсяннико-Куликовский "Гоголь в его произведениях" (1987) и др.

2. Из истории восприятия и изучения

Уже с 20-х гг. китайские исследователи обращали внимание на творчество Гоголя. В 1921-м году в дополнительном номере "Роман-газеты", специально посвященном исследованию русской литературы, была опубликована статья Гэн

Цзичжи о Гоголе. Она была первой работой, содержащей подробный обзор жизни и творчества писателя.

В то же время известный китайский общественный деятель Цюй Цюбай, характеризуя русскую литературу 19-го - начала 20-го веков, посвящает Гоголю целую главу. Он, анализируя русскую литературу с точки зрения революционера, проницательно отметил, что в русской общественной мысли существует три важнейших проблемы - интеллигенции, крестьянства, бюрократии. Именно эти три проблемы и составляют три круга тем русской литературы. Из описания и раскрытия этих проблем в русской литературе китайские читатели получают представление о сути общества и о трудности поиска истины. Анализируя творчество Гоголя, Цюй Цюбай пришел к выводу: углубление реализма, применение метода психоанализа, пробуждение гуманистической идеи и служение обществу путем показа преступлений в современном обществе и призыв к нравственному воскресению - вот в чем заключается ценность Гоголя. Раскрывая зло в человеческой природе, Гоголь выявлял и человечность в глубине души этих злодеев. Поэтому герои Гоголя не только воспринимаются читателями как смешные и отвратительные, но и вызывают у них чувство жалости. В результате читатели гнушаются не самих злодеев, а общества, порождающего злодеев. Таким образом, сатира у Гоголя приобрела величайшее социальное значение.

Лу Синь, касаясь гоголевской темы во многих своих работах, тоже проявил глубокое понимание и тонкий анализ творчества Гоголя. Уже в 1907 году он в статье, в которой впервые упомянул имя Гоголя, отмечает, что русская литература в начале 19-го века начинает приобретать самостоятельность и вскоре становится вровень с литературой культурно передовых стран. Это стало возможным благодаря трем писателям: Пушкину, Лермонтову, Гоголю. Пушкин и Лермонтов были известны поэтическими произведениями, только Гоголь, прозаик, прославился описанием темноты в обществе и человеческой жизни. В комментариях к переводу повести "Нос", он пишет: "Можно сказать, что Гоголь - родоначальник русского реалистического направления. Он начал с описания украинских чудес, но постепенно переходил на человеческую жизнь, сатирически описывая ее. Самобытно у него было то, что рассказывая о чудных делах, он использовал реалистический метод. С точки зрения сегодняшнего дня, форма его произведений несколько устарела, но современные читатели все равно охотно его читают." У Лу Синя содержится принципиальная критика "Мертвых душ": "...со второй по шестую главу Гоголь показал пять типов помещиков. Несмотря на сатирическое описание, кроме одной старухи и скупого Плюшкина, каждый со своей симпатичностью. А когда его перо коснулось крепостных крестьян, то они уже представлены без малейшей доли симпатичности, даже их искренняя помощь оказалась не только бесполезной, но и вредной. Сам Гоголь - помещик".

Мнения Лу Синя и Цюй Цюбая стали классикой в китайской критике о Гоголе, многие исследователи на них ссылаются.

В 40-50-ые гг. началось сравнительное изучение творчества Гоголя с творчеством Лу Синя. В 1941 г., Линь Линь опубликовал статью "Лу Синь и

Гоголь", в которой он утверждает, что Лу Синь и есть китайский Гоголь, а в 50-е гг. Фэн Сюефэн написал другую статью с таким же названием, в которой автор обобщал влияние Гоголя на Лу Синя. Фэн Сюефэн отметил, что воздействие Гоголя главным образом отразилось в двух аспектах: литературный дух и литературный метод. Под влиянием Гоголя у Лу Синя сложился свой собственный литературный метод - "психологическое вскрытие", который отличался глубиной, остротой обличения общественных явлений. По случаю столетия со дня смерти Гоголя такие китайские знаменитости, как Го Можо, Мао Дунь, Ша Тин и др., опубликовали статьи о Гоголе и немеркнущем значении его творчества.

Но существенное продвижение в изучении творчества Гоголя произошло в 80-е годы, когда китайские исследователи издали такие фундаментальные труды, как "Гоголь и его сатирическое творчество" Цянь Чжунвэня (1980), "Гоголь" Ван Юаньцзэ (1982), "Гоголь и его творчество" Ху Чжаньчжэни (1983). В двух монографиях о творчестве Лу Синя - "Лу Синь и русская литература" Хань Чанцзина (1981) и "Ранние романы Лу Синя и русская литература" Ван Фужэня (1983) также уделено немалое внимание творчеству Гоголя, главным образом, критике Лу Синя о нем и влиянию на Лу Синя творчества русского писателя. Появление этих работ свидетельствует о том, что китайское гоголеведение вошло в новое русло. Авторы этих книг, пытаясь дать читателям полную картину наследия Гоголя, изучали не только произведения, которые принесли ему блестящую славу, но и произведения, подвергнутые резкой критике, такие, как "Выбранные места из переписки с друзьями", "Авторская исповедь". Но нельзя не отметить, что хотя в этих трудах немало тонких наблюдений, в основном они следовали по стопам русско-советского гоголеведения, особенно ориентировались на выводы Белинского.

Новые мнения можно встретить в некоторых журнальных статьях того времени, например, в публикациях Ян Хэймина "Переоценка поздней идеологии Гоголя" (1987) и "Идейные поиски позднего Гоголя" (1988) автор, проанализировав "Выбранные места из переписки с друзьями" и "Мертвые души" (второй том), пришел к выводу: у Гоголя и после 1843-го года было трезвое понимание крепостнического самодержавия, его поиски выхода и перспектив России, хоть и не без ошибок, но вовсе не были реакционными; необходимо придать должное значение мнениям Чернышевского и таких современных исследователей, как И.П.Золотусский. Но в 80-е годы это было всего лишь отдельное выступление. Большинство исследователей все еще было охвачено страстью к сравнительному изучению: Гоголя сравнивали и не только с китайскими писателями, но и с русскими и европейскими.

В 90-е годы сравнительное изучение продолжается, традиционный анализ произведений пока еще остается ведущим направлением; но явно проясняется новая тенденция в исследовании творчества Гоголя. Так, Ван Чжигэн пишет в главе "Гоголь и Китай" ("Русская литература и Китай", ред.Чжилян), что социологически-критические взгляды надоедают людям, необходимо переменить ориентацию мышления и точку зрения при исследовании Гоголя.

Мнение Ван Чжигэна о направлении развития китайского гоголеведения поддерживает ряд исследователей своими работами. Среди них статьи "О религиозной концепции в творчестве Гоголя" Жэнь Гуансюаня (1993), "Гоголь-мыслитель вызывает большое благоговение" Чжоу Цичао (1997) привлекают к себе внимание.

В целом в 90-е годы китайские исследователи стараются расширить тематику исследования, углубить понимание гоголевского творчества. Как отмечает Чэнь Цзяньхуа в статье "Китайское исследование русской литературы в 90-е годы" (1998), изучать русскую литературу на общем фоне русской культуры является одной из новейших черт китайской русистики. Та же самая тенденция безусловно наблюдается и в китайском гоголеведении как части литературоведения. В качестве яркого выражения такой тенденции Чэнь Цзяньхуа называл в своей статье две монографии: "Русская литература и религия" Жэнь Гуансюаня (1995) и "Достоевский и дух русской культуры" Хэ Юньбо (1997). Более того, как упомянуто выше, Гоголь воспринимается еще и во взаимосвязях с мировой литературой, в частности с китайской. В последнее десятилетие это направление тоже получило большое развитие и углубление. В вышеназванной статье Ван Чжигэна было указано, что восприятие Гоголя китайскими читателями основывается не только на доступности внешней формы, в большей степени на общем культурном сознании или на аналогичной национальной психологической структуре. По мнению автора этой статьи, точкой соприкосновения служит аскетизм. Анализируя различие между китайским аскетизмом и русским, Ван Чжигэн отмечает, что китайский аскетизм носит утилитарный характер, для него важны цель и результат, а русский аскетизм ценит сам процесс аскезы; именно такое различие и определяет специфику китайского понимания Гоголя: в эстетическом опыте китайских читателей отсутствует такое возведение себя в герои литературного произведения, слияние субъекта и объекта воедино, как это часто бывает у Гоголя. Китайским читателям особенно близко эстетическое восприятие.

Кроме того, в поле зрения исследователей входят и проблемы творческого метода Гоголя, ему посвящены статьи "Образная система и идейная направленность "Мертвых душ"" Ван Цзиняна, "Гоголь и реализм-гротеск" Кэ Бина, "Символика: О прототипе художественного мышления Гоголя" Гун Цзюйшана и др.

Рассматривая переводы гоголевских произведений и работы китайских исследователей разных периодов, нетрудно заметить, что со временем повысилось качество переводов, расширился диапазон исследований. В последние 20 лет заметно повысился интерес к Гоголю, свидетельством чего является издание полного собрания сочинений Гоголя в 9 томах и многочисленные литературно-критические статьи о нем в китайской печати: их свыше 120-ти. В публикациях китайских исследователей о творчестве Гоголя в последние годы четко отражается новое, современное восприятие по сравнению с эпохой Лу Синя. Ощутим переход от одностороннего подхода к эстетическому, от позиции утилитарной к универсальной... В этом отношении считаю уместным

упомануть ще об одному: готується докторська дисертація на тему ""Вибрані місця з переписки з друзями" Н.В.Гоголя". В програму цієї дисертації входить не тільки розбір існуючих трактовок творчості, але й спроба китайського вченого дати своє роз'яснення. Мислі і ідеї "Вибраних місць з переписки з друзями" будуть розглядатися і на фоні епохи, і в контексті самого творчості Гоголя. Розробка проєкцій мислей і ідей, виражених Гоголем в "Вибраних місцях...", на інші його твори складе важливу частину майбутньої роботи. Це свого роду осмислення знайомих і близьких нам творів очима морально-релігійними. Взагалом ця робота буде охоплювати більш повну картину дослідження творчості Гоголя, і в той же час спробу не втрачати в ній.

Оглядаючись на історію і заглядаючи в перспективу, можемо прийти до висновку, що Гоголь в сприйнятті китайських читачів поступово стає таким, яким він був в дійсності.

В.Г.Кучерявець

Гоголь у сприйнятті студентів Ніжинського педуніверситету

Микола Гоголь - одне з тих імен, що уособлюють глибини і таємничість духовного світу цієї землі. Для нас він удвічі дорожчий ще й тому, що є священним оберегом нашого навчального закладу. За життя Микола Гоголь знав і злетів, і падіння; творчість його шанується як витвір геніальної душі; а як же сьогодні сприймають його ті, хто опановує вищі науки в тих самих стінах, де колись мріялось гімназисту Гоголю-Яновському "о високому призначенні"? Нами було проведено вибіркове письмове опитування студентів третіх курсів філологічного та історико-правового факультетів, як тих, хто "найближче" до образного слова, хто покликанням обраний відчувати його животворну силу. Відповіді вже на перше запитання засвідчили певну часову невизначеність, неконкретність у сприйнятті Гоголя як мистецького явища. Шістьдесят сім студентів із дев'яноста чотирьох, які брали участь у опитуванні, не наважились вказати ні дату народження, ні дату смерті письменника, або ж чесно призналися "не знаю". Лише десять студентів (виключно російського відділення) вірно назвали по одній з дат, переважно дату народження, і всього одна відповіла мала наступний вигляд: "1 квітня 1809 - 1852". Для решти ж це "1801 - 1844", чи "1813 - 1868", чи "десь початок 19 ст.", або "кінець 18 ст.", "десь навколо 1883 р.", чи просто "1...?".

Усі без винятку студенти аргументували, чому наш навчальний заклад носить ім'я Гоголя: "бо вчився тут", "один з перших, хто тут навчався" і "складає гордість нашого вузу", "навчався протягом 1821 - 1828 рр. і здобув тут такі знання, що став великою людиною"; однак невизначеність у часі підтверджується і тут: "бо він тут навчався, і ось на 300-річчя від його народження і присвоїли його ім'я". Отже, ім'я Гоголя для певної частини сучасних гуманітаріїв впови

сутінками століть, чи не тому відчувається і деяка дистанційованість у сприйнятті його творчості, інколи навіть відчуженість : "Гоголь? Це було так давно! Що, ще одна конференція йому присвячена? Що там ще незрозумілого залишилося в його творах? А якщо і є щось таке, то воно залишилося у його часі, а для нас воно не цікаве"

Зміст подальших відповідей засвідчує, що більшістю студентів Гоголь сприймається як той, хто "одним з перших більш-менш грамотно зобразив побут і звичаї українського народу", "у своїх творах змалював життя українців, причому різних верств населення; "висвітлював тодішнє життя українських селян, відношення до них панів, висміював їх"; "показав життя людей на Україні того часу з елементами гумору"; "зумів передати оригінальність українського побуту, одягу, світогляду; український менталітет", "прославив у своїх творах українське село, гордість і красу українських дівчат, мужність козацтва"... Переважно в цьому вони і вбачають внесок Миколи Гоголя у світову культуру: він "вніс традиції українського фольклору у світову скарбницю, відкрив світові побут і звичаї України", "показав світові, що Україна існує, має своє обличчя, мову..." Хоча й набагато рідше, однак зустрічаються спроби більш глибоко осмислити місце Гоголя у світовій культурі: "мабуть, уславився тим, що ввів фантастичний елемент у творах"; "найреальніше і найсатиричніше зобразив людське життя, незважаючи на присутність у творах фантастики і містифікацій", "зумів правдиво показати глибинні моменти життя різноманітних верств суспільства, в більшості - простих і знедолених так, що це спонукає читача аналізувати, замислитись над сутністю буття"; "ввів особливий сатиричний метод, який перейняли багато хто з письменників"; "він - творчий батько Кафки та інших подібних світових письменників"... і все ж для деякого Гоголь - письменник виключно національного масштабу : "Внесок у світову культуру - то голосно сказано, хоча окремі представники цієї культури захоплювалися ним і його творчістю. Внесок М.В.Гоголь зробив у вітчизняну культуру".

Для більшості опитуваних студентів (біля 60%) "Гоголь - український письменник". Найчастіше ця думка підкріплюється наступними аргументами: "бо народився в Сорочинцях", "бо українець за походженням"; "народився на Україні і писав про Україну, хоча і російською мовою"; "український, а писав тією мовою, яка була державною"; "український, який, на жаль, писав тільки російською, але вживав і українські слова". Можливо, саме оте "вживання" і спонукало декількох студентів (більш як 7%) висловитися наступним чином: "Гоголь - російський письменник, який писав українською мовою". Для двадцяти опитуваних М.В.Гоголь - "російський письменник родом з України", а двоє вважають: "російський письменник, який зрадив Україну", тому" у світовій літературі зайняв місце більш достойних людей". "А яка різниця?" - роздумує студентка - майбутня вчителька української літератури. - Ми говоримо про його творчість, а не про приналежність до тієї чи іншої національності. За походженням українець, а писав російською мовою..." "Для мене - все-таки російський, - додає її колега.-А українці мають бути горді!".

До думки, що Гоголь - український і російський, "спільний" письменник, схилиються вісім студентів, а четверо підводять такий підсумок своїм роздумам: "світовий письменник", "письменник світового масштабу, родом з України, який писав російською мовою".

Які ж образи з'являються в уяві сучасного читача-студента, коли він чує ім'я Гоголя, згадує його творчість? Першість належить Тарасу Бульбі, чим він, звичайно ж, завдячує генієві свого творця, але разом з тим і школі, вчителям літератури, які "вміло" і "багато разів зверталися до цього образу з виховною метою". Часто з'являється "сам Гоголь", його "дивний профіль" або ж "прекрасний", "оповитий чимось загадковим портрет із ланцюжком", а також Оксана, Вакула, Чорт, Вій, Утоплена (багато студентів зізнаються, що велике враження справили на них екранізації творів письменника, часто саме так відбулося перше знайомство з творчістю Гоголя), рідше - Хлестаков і Чічков, Іван Іванович і Іван Никифорович... А ще - "просто Різдво і щось загадкове"; "тиха українська ніч - збірний образ з хатами, снігом, місяцем і морозом". Сюди ж проникла, щоправда, єдиний раз, і Конотопська відьма... Остеронь з підкресленою погордою стоять Шерлок Холмс і Мушкетер, але вони з'являються тим, для кого Гоголь - письменник не настільки великий, щоб захоплюватися ним", ба навіть "просто читати", тим паче "для душі", бо ж "я його не сприймаю" "намагався читати, та не сподобалося все", "я його творів не в спомню" (авт.). Що ж, у кожного читача - свої генії, тим паче, що автори наведених вище одкровенень обрали для себе все-таки не філологію.

Тим же, хто пам'ятає його твори, хто "читає і для себе, "для душі", хоч і не часто", - кого він "хвилює", "дивує", "вважає" і навіть "трохи лякає", персонажі його творів чомусь частіше з'являються у парі: Бульба і Чорт, Чорт і Вакула, Оксана і Вій, "чарівне Різдво і Ніс у плащі"... Отож, сходить до нас з-під геніального пера, з'являється нам, відчувається нами не просто "племя поющее й пляшущее", а й складний внутрішній світ народу у, здавалося б, парадоксальній його єдності, де невіддільні дух козацької вольниці "за Віру і Націю", язичницькі поклоніння красі і силі, і "нічні", демонічні сторони української душі.

То ж який він - Гоголь - у сприйнятті сьогоденного студента колишньої Гімназії Вищих Наук? - "Яскрава особистість", "великий український та російський письменник", "оригінальний творець", "славетний містифікатор", "людина з дивуюче довгим носом", "а чи не був він божевільним?"... І все-таки Гоголь - геній!".

К. К. Васильев

Творчество Гоголя в литературной критике

Ю.-Г. Липы

Имя Юрия (Георгия) Ивановича Липы (1900-1944) - писателя, теоретика украинской геополитики, врача - только с конца 80-х годов становится широко известно в Украине[1,2, 3 и др.]. Переизданы его художественные произведения - исторический роман "Козаки в Москові"(1995) и др. Вновь увидели свет "Призначення України"(1992, 1997) и "Розподіл Росії"(1995) - труды по геополитике, которые позволили его первому биографу Льву Быковскому (1895-1992) назвать Ю.(Г.) Липу "Апостолом новітнього українства"[4]. Наконец, повторно опубликована его книга "Ліки під ногами! Про лікування рослинами"(1996), а в Одессе участниками 6 Конгресса всемирной федерации украинских врачебных обществ (1996) открыта мемориальная доска на доме, где жил Липа.

Вместе с тем Ю.(Г.) Липа - автор литературно-критических работ, которые до сих пор у нас не переизданы, малоизвестны, не введены в научный оборот. Его взгляд на творчество Н.В.Гоголя тем интересен, что не укладывается в привычные нам схемы. Разбор творчества Гоголя мы находим в его книге "Бій за українську літературу" (Варшава, 1936) .

Когда вышли в свет бесстыдные "Вечера на хуторе близ Диканьки", пишет Липа, была мода на высмеивание провинции - чухонской, украинской или кавказской, выставление её в смешном виде перед "великомонаршим", каменным Петербургом. Легко было приобрести успех, ставя рядом с мощным фальконетовским каменным всадником дураковатых чучел грузин, осетин, малороссиян. Самоосмеивание униженных наций ("рас") нравилось и бюрократичному, и литературному Петербургу, и графу Мусину-Пушкину, и критику Белинскому. Почему ""Вечера" бесстыдны ("безсоромні") ? - задает вопрос Липа. И сам отвечает: есть слабость человека в том, что он покидает свою "расу". Есть предательство человека в том, что он служит чужой, враждебной ("ворожій") нации. Есть бесстыдство, гнусное бесстыдство предателя есть в том, что он перед лицом чужих хочет доказать, что нация его уже пала, обезглавлена, уничтожена после того, как он её предал.

В "Тарасе Бульбе", пишет Юрий Липа, целостную историю Украины Гоголь сделал случайной, без иерархий и без всякого содержания, без ведущей собственной идеи и тем самым обезглавил её. Это эпизод истории, подробности степной борьбы, а не синтез истории нации. В Тарасе Бульбе найдет себя, если захочет, российский малороссиянин или жандармский полковник, но ни один полковник Хмельницкого и Мазепы.

Украинские темы - то ли бытовые – "Вечера на хуторе близ Диканьки", то ли исторические - "Тарас Бульба" - Гоголь, по мнению Юрия Липы,

трактует сознательно как акт оправдания своего бегства от собственной национальности. Своими произведениями гениальный писатель систематично уничтожал украинскую гордость. (До конца 18 века была традиция гордости украинцев за свою "расу", разъясняет Липа, упадок украинской элиты, чрезмерное развитие проворных и удобных фигур без всякого ощущения своего исторического значения - измельчает чувство, являющееся, может быть, наиважнейшим для силы расы - гордость). За полгода до своей смерти Гоголь мог убежденно сказать, что его "раса" стала для него абстракцией. Он покинул, принизил собственную "расу" во имя иной абстракции, которая должна была быть светлее и выше его нации - во имя России. В целом он хотел создать Россию как художник, он имел близорукое желание создать новую "расу, надрасу". Не случайно он говорил О. М. Бодянскому, что необходимо стремиться поддерживать и утверждать один язык во всех родственных племенах - язык Пушкина.

Для украинца важнейшим является тот этап гоголевского развития, когда он старается уничтожить собственный край, в методической ненависти надламывает гордость, оскверняет свою нацию, чтобы построить на том непонятно то ли фикцию, то ли систему.

В заключении Липа пишет, что Гоголь как явление продолжает жить на Украине, хотя и в не такой степени, ибо все более и более известными и неизвестными путями приходит гордость к украинской расе. И что по смерти Гоголя его знакомые хуторяне, соседи с Яновщины, не поверили, что он таки умер, и ворожили по-староказацки - жив ли он ещё. Для этого они поставили глазурованный горшок и в него посадили паука на ночь. Если паук вылезет из горшка по изогнутым, скользким стенкам, то значит тот человек, на которого ворожат, жив и вернется. Паук Гоголя ночью заткал паутиной горшок и вылез из него. Пауки Гоголя живут и блуждают по Украине. Эти гоголевские пауки не предвещают ничего доброго творцам новой украинской духовности. Кто может обойти Гоголя в своем литературном развитии - пускай обойдет, кто попал навсегда под влияния Гоголя - пускай идет за своей мессией его же дорогой, пускай творит на чужих языках. Кто же хочет вырваться из-под влияния "Мертвых душ" - пусть сумеет вовремя сказать о своем "гоголевском" времени: пропавшее время.

Изложенных или близких взглядов на творчества Гоголя придерживаются некоторые современные украинские литературоведы. Так С. Наумович (1966) отмечает: "...этот гениальный писатель пошел на службу к русским и своим творческим гением обогатил их до того убогую драматургию, дал новое направление русской литературе, а там самым обеднил свою родную, украинскую, и духовно убил самого себя... так как предал свой народ". [5]

Кажется, осталось ещё немного отведенного мне места. Воспользуюсь этим и приведу материалы к биографии Ю.(Г.) Липы. В многочисленных биографических статьях [1,2,3,6] указывается, что он родился в Одессе в семье врача и писателя Ивана Львовича Липы (1865-1923). Из обнаруженных нами архивных материалов (нотариально заверенная копия метрики Ю.(Г.)Липы и

др.) следует, что 22 апреля (5 мая) в семье священника села Демьяновки Хорольского уезда Полтавской губернии Андрея Андреевича Геращенко и "законной жены" его Елизаветы Ивановны родился младенец. 25 апреля он был крещен в Успенской церкви м. Старые Сенжары Полтавского уезда и получил имя Георгий. 8 апреля 1910 г., согласно определению Одесского окружного суда, Георгий Геращенко усыновлен И. Л. Липой и его супругой Марией Григорьевной, с "присвоением фамилии и отчества по имени усыновителя" (супруги были бездетны)[7].

Литература

1. Липа Юрій. Енциклопедія Українознавства. Львів, 1994, т.4, с. 1291 - 1292.
2. Липа Юрій. В кн.: Пундій П. Українські лікарі. Львів-Чикаго, 1994, с. 126 - 128.
3. Рубай І. М. Життя, діяльність і трагедія Ю. Липи, громадянина, лікаря і поета. В кн.: Медицина і українська культура. Київ, 1993, с. 81-84
4. Биковський Л. Апостол новітнього українства. Женева, 1946, 8 с.
5. Наумович С.Справа Гоголя. В кн.:Альманах "Гомону України".Торонто, 1966.С. 126.
6. Лура Yurii. Encyclopedia of Ukraine. Toronto-Buffalo-London, 1993,v.3,p.244.
7. Государственный архив Одесской области, ф.45, оп.5, д. 7767 (Личное дело студента Г. И. Липы).

Г.В.Самойленко

Нежинская Гоголиана на современном этапе

Последнее 20-летие в истории Нежинской высшей школы было самым плодотворным в изучении жизни и творчества Н.Гоголя. 17-20 апреля 1979 года в Нежинском пединституте им. Н.Гоголя состоялась Все союзная Гоголевская конференция, на которую приехало более 150 человек со многих уголков бывшего Советского Союза. Были представлены почти все союзные и многие автономные республики. Почему-то так сложилась научная жизнь в Советском Союзе, что ни одно научное учреждение, ни одно высшее учебное заведение России и Украины до этого не выступило с инициативой проведения научных Гоголевских конференций. Поэтому был объясним интерес к нежинской конференции 1979 года, на которой с содержательными докладами выступили известные ученые член-кор. АН Украины Е.Е. Крутикова (Киев), профессора и доценты Б.О.Корман (Ижевск), П.Г.Пустовойт (Москва), И.В.Карташова (), Е.В.Владимиров (Чебоксары), Ю.И.Сохрякев (Ленинск), Г.В.Самойленко (Нежин), А.И.Карпенко (Киев), В.А.Воропаев (Москва), Е.А.Константиновская (Куйбышев), А.А.Смирнов (Москва), П.П.Охрименко (Сумы), Л.М.Вардомацкий (Витебск), Л.М.Прашкович и Л.В.Карабанова (Мозырь), Н.И.Зайцев (Дененк), Н.М.Факовская (Одесса), Т.Ф.Низова (Самарканд), Т.А.Граммина (Йошкар-Ола), И.И.Девицкий (Джамбул), Г.Б.Окунь

(Ташкент), А.М.Алюамедев (Баку), Н.Д.Тамарченко (Кемерово), В.Н.Осекин (Москва), В.А.Зубков (Пермь), Н.П.Трофимова (Бельцы) и многие другие. На шести секциях "Наследие Н.В.Гоголя и проблемы теории", "Наследие Н.В.Гоголя и традиции русской литературы XIX в.", "Традиции Н.В.Гоголя в многонациональной советской литературе", "Н.В.Гоголь и зарубежная литература", "Н.В.Гоголь в школе и вузе", "Язык и стиль произведений Н.В.Гоголя" были заслушаны многие доклады, которые затронули проблемы гоголевского мастерства и его освоения писателями многих стран мира.

Различные периодические филологические издания опубликовали тогда сообщения о конференции и краткие изложения докладов.

Для нежинцев этот год был определяющим. Именно с этого времени началось систематическое изучение наследия Н.Гоголя в Нежине, популяризация его творчества. Один за другим начали выходить под редакцией автора этих строк научные сборники: "Гоголь и современность: творческое наследие писателя в движении эпох" (К.,1985), "Наследие Гоголя и современность"(1988),"Творчество Н.В.Гоголя и современность" (1989), "Гоголь і світова культура" (К.,1994), "Изучение творчества Н.В.Гоголя в школе" (К.,1988) и т.д.

Кроме конференций, научных сборников, преподаватели кафедр языка и литературы защитили кандидатские диссертации: Т.И.Агаева "Гоголевский миф о Петербурге в контексте русской литературы 30-40-х гг. XIX века" (1993); Супренюк О.К. "Н.В.Гоголь и его нежинское окружение" (1990); В.О.Сидоренко "Художній час як текстотворююча категорія (на матеріалі "Петербурзьких повістей" М.В.Гоголя)" (1995); О.В.Шинкаренко "Вторинна номінація в художній мові (на матеріалі творчості М.В.Гоголя)" (1997) и др.

На протяжении 80-х годов на филологический факультет были приглашены известные ученые Ленинграда (Б.Егоров, Вацуро), Москвы (Ю.В.Манн, И.Золотусский), Киева (В.Е.Крутикова, И.Я.Заславский) и других научных центров.

При их поддержке постепенно определилась и основная проблематика исследований ученых Нежина.

Прежде всего была поставлена задача: изучить жизнь и творчество Николая Гоголя нежинского периода. Ее решение осуществлялось в двух направлениях: собирание новых фактов и описание ранее известных для составления "Летописи жизни и творчества Н.В.Гоголя 1809-1828гг". Этим занимались члены кафедры мировой литературы Ю.В.Якубина, З.В.Кирилюк и другие. Работа завершена и в ближайшее время выйдет этот важный труд.

Второе направление было связано с изучением жизни и творчества Н.Гоголя нежинского периода во взаимосвязи с историей Гимназии высших наук кн.Безбородко, ее спецификой учебной работы, жизнью города Нежина в это время. Это дало возможность увидеть как положительные моменты в системе обучения и воспитания гимназистов, так и отрицательные. Нельзя не заметить, что эта тема затрагивалась как в XIX, так и в XX веках. Об этом свидетельствуют исследования Б.И.Шенрока, П.А.Кулиша, Н.А.Лавровского, М.Н.Сперанского, П.А.Заболотского, С.И.Машинского, Д.Иофанова. Казалось бы, что можно здесь

изучать? Однако более внимательное отношение к документам о жизни и деятельности Н.Гоголя этого времени, а также к его окружению дали возможность прийти к выводу, что в Гимназии высших наук к. Безбородка настолько многообразной была литература жизни, что можно утверждать о существовании нежинской литературной школы. Эту мысль впервые высказал в 1988 г. П.В.Михед. Она была поддержана нами и развита в книге "Нежинская филологическая школа". С этого времени начинается пристальное изучение не только творчества Н.Гоголя нежинского периода, но и других гимназистов. О.К.Супронюк, находясь в аспирантуре в Институте русской литературы (Пушкинский Дом), смогла изучить архивы Ленинграда и, в частности, документы, в том числе и рукописные альманахи юных гимназистов. Это дало возможность познакомиться со многими произведениями начинающих литераторов. Впервые были обнародованы многие имена нежинцев и определено их вклад в русскую литературу.

Более того, архивы Нежина, Киева, Чернигова помогли нам раскрыть многообразие деятельности гимназистов, связанной с выпуском рукописных альманахов, театральных постановок, сбором фольклорных материалов, живописью и т.д., выяснить круг чтения и роль профессоров в формировании мировоззрения юных гимназистов и развитие литературных способностей. Небезинтересным становится и жизнь Нежина, быт и нравы его обитателей, своеобразие развития богатой и многогранной культуры, начиная с барокко XVIIIв. и заканчивая классицизмом XVIII-начала XIX веков. Все это дало возможность определить истоки творчества Н.Гоголя, приподнять значение Нежина в его жизни и творчестве. Стали более прозрачными скептические заявления юного Н.Гоголя о городе, гимназии. Они объясняются его спецификой мышления и поведения.

Конечно же, Нежин, как город, где находилось высшее учебное заведение, имел свою ауру, которая отличалась, например, от царскосельской, где лицеисты были ограничены в передвижении и круге общения. Юные гимназисты Нежина были ближе к народной среде, хотя нельзя считать, что коллектив был однородным. Да, все они были из дворянской среды, не и она была не одинаковой, поэтому некоторыми из них, в частности, В.Любичем-Романовичем и некоторыми другими, не воспринимался демократизм Н.Гоголя и часто высмеивался или осуждался.

Хотя за последние годы много сделано в этом направлении Александром, Сергеем и Григорием Самойленками, издан пятитомник "Очерки истории культуры Нежина", однако остается еще многое невыясненным и заманчивым. Поэтому исследования в этом направлении следует продолжать.

Кроме проблем, связанных с ранним творчеством Н.Гоголя, нежинские гоголеведы внимательно изучали художественное наследие писателя. Это прежде всего работы Н.М.Жаркевич о "Вечерах на хуторе близ Диканьки", Е.Н.Михальского о психологизме и эстетическом сознании Гоголя, Т.И.Агаевой о петербургских повестях и их критической интерпретации, З.В.Кириллук о поэтике литературного характера в прозе Гоголя, П.В.Михед в изучаемой "Авторской

исповеди " и "Выбранных местах". В последнем произведении исследователь обращает внимание на евангелизмы и их функциональную семантику, на завешание и его роль в сакрализации повествования и др.

А.Г.Ковальчук в последние годы перешел от театрализации как принципа построения мира художественного произведения к изучению страха в творчестве Гоголя. В трактовке этой проблемы немало интересных наблюдений о человеческой душе на перекрестке страха, о любви как средстве защиты от страха, о бытии и страхе, о грусти как симптоме тоски и т.п.

Много было опубликовано статей в 80-90-е годы о традициях Н.Гоголя в русской литературе. Это работы Маевской Т.П., Кирилук З.В. Евстафьевой Е.Н., Киричка Г.А., а также в литературах бывших народов СССР (это прежде всего работы автора этих строк). Нами сделана попытка определить, а как же литературоведение бывших советских республик, а ныне независимых государств за эти последние годы изучает наследие Гоголя. Результаты не очень утешительны. Только в России, Белоруссии, Эстонии и на Украине к гоголевской теме по-прежнему обращаются исследователи.

Особо стоит тема "Гоголь и Украина". И это объяснимо. Ею вот уже около двадцати лет занимается П.В.Михед. Его прежде всего интересует проблема "Гоголь и украинская культура народного барокко, истоки художественного мира писателя, творчество Гоголя в системе русско-украинских литературных взаимосвязей".

Несколько интересных статей на эту тему опубликовали Ф.С.Арват, А.Г.Ковальчук, О.П.Охрименко, В.П.Крутиус, Г.Я.Недилько и др.

Отличительной чертой Нежинской высшей школы последнего двадцатилетия, связанной с изучением творчества Н.Гоголя, является то, что в изучении наследия писателя принимают участие все кафедры филологического факультета.

Особо хотелось бы остановиться на исследованиях кафедры русского языка, которую возглавляет известный на Украине и далеко за ее пределами языковед профессор Н.Н.Арват. Она сумела организовать коллектив кафедры на разработку коллективной темы "Язык и стиль произведений Гоголя". Итогом работы является "Словарь языка "Вечеров на хуторе близ Диканьки", а также циклы работ о языке произведений Н.Гоголя. Члены кафедры Н.Н.Арват, А.С.Белая, Н.А.Бондарь, А.Н.Бу карева, Л.И.Гетман, Т.И.Крыга, Е.Н.Нещерет, В.А.Сидоренко отбирают одно произведение Н.Гоголя и всесторонне исследуют его. В центре их внимания были повести "Тарас Бульба", "Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Старосветские помещики", "Шинель". Это поучительный пример коллективной работы. Хотя, конечно, у членов кафедры были и другие темы. Очень много работ опубликовала профессор Н.Н.Арват о ритмической структуре художественного текста произведений Н.Гоголя. В.А.Сидоренко исследует художественное время как текстообразующую категорию, О.В.Шинкаренко - вторичную номинацию в художественной речи Гоголя, а Л.И.Гетман - средства организации художественного текста Гоголя и т.д.

За эти двадцать лет изучения творчества Н.Гоголя у нежинцев накопился опыт, расширилось познание наследия писателя. Да и ближе он стал им. А это очень важно. Не эпизодическое обращение к его наследию, а постоянное помогает познать все, с чем знакомишься в повседневной жизни. Более того, она помогает глубже воспринимать под ее углом зрения и Гоголя. А это ведет к тому, что произведения писателя осмысливаются с позиций нового времени, осовремениваются. Становятся ближе и гоголевские образы. Все это помогает глубже осветить проблему "Гоголевский художественный мир в современной жизни". Интерпретация произведений Гоголя на сцене многих театров особенно показательна. Режиссеры и актеры отходят от устоявшихся традиций, хотя это не всегда оправдано. Часто теряется гоголевский дух.

Немало сделано нежинцами и в составлении гоголевской библиографии. Некоторые книги из этой серии получили высокую оценку литературной общественностью, в частности библиографический указатель "Н.Гоголь и литература народов СССР", который был составлен нами с Е.Н.Михальским. Ныне продолжается работа. Хотелось бы посмотреть, как воспринимается Гоголь в различных странах, что привлекает исследователей в его творчестве. Как видим, ученые Нежина сделали много для изучения наследия Н.Гоголя. В "Нежинской гоголиане" за 1979-1999 годы отмечена 371 работа. Думаю, что это солидное достижение. Ни один другой университет, институт или научно-исследовательское учреждение не могут засвидетельствовать подобное. Это и дало нам право открыть в 1996 году Гоголевский научно-методический центр, который возглавляет доц.П.В.Михед. В центре сосредоточена основная гоголеведческая литература, выходит научный сборник "Гоголевские студии" (вышло уже 7 выпусков).

В пропаганде гоголевского наследия важную роль играет и научный сборник "Литература и культура Полесья". В 17 его выпусках, начиная с 1990 г., опубликовано 94 статьи о Гоголе. Некоторые выпуски (3,7,12,16) полностью посвящены жизни и творчеству Гоголя.

С Нежинским университетом сегодня связаны ученые С.-Петербурга, Москвы, Киева и многих других вузов Украины, России, Белоруссии и т.п., а также Италии, Греции, Канады, Австралии и других государств. Это дает возможность нежинцам соизмерять свои силы, быть в курсе гоголеведческих исследований в других странах. Нежин сегодня воспринимается в мире прежде всего как город Гоголя.

Л.І.Зеленська
Вшанування Миколи Гоголя на Чернігівщині

(на основі архівних матеріалів фондів музеїв
1902, 1909, 1913 років)

"Знаю, что мое имя после меня будет
счастливее меня..."

(Н.Гоголь)

У 1902 році громадскість України, Росії, відзначили 50-річчя з дня смерті М.Гоголя, а в 1909р. - 100-річчя від дня його народження.

На Чернігівщині, як і по всій країні, виходили нові книги, наукові знахідки, дослідження з життя, творчості видатного письменника.

Широке вшанування пам'яті Гоголя особливо відбувалося в місцях, де він жив, працював, навчався.

Про це і свідчать архівні документи: протоколи засідань місцевих органів самоврядування Чернігова, Ніжина.

Про деякі події, пов'язані з ювілеєм М.Гоголя у 1902 році, свідчать листи Олександри Михайлівни Куліш, (письменниці Ганни Барвінок) до Іллі Людвиговича Шрага, громадського діяча.

Із листів дізнаємось про те, що подружжя Кулішів "У Полтавщині, це ми два літа колись жили і купивши 3 примірники медичинських книг, лічили народ, а потім дружина моя(1) подарувала сестрі Гоголя, щоби вона лічила, а ми поїхали в Петербург"(2).

2 березня 1902 року Олександра Куліш сповіщала Іллі Шрагу: "Добродій Горленко(3) вислав мені номер "Нового времени"(4) "О праздновании юбилея нашего великого писателя Гоголя". Досада мене взяла, як я прочитала, що вся усадьба його уже зруйнована, ні построек, ні саду, нічого того нема, що було колись, ми там і проживали, і я гербаріум собі напам'ять збирала з його саду(5).

Уважно стежила за пресою Олександра Михайлівна, особливо все, що стосувалося П.Куліша, або все, що з ним пов'язано: "... я собі виписала маленької журнальчик "Петербурзький Вісник" собственно для того, що там моєї дружини по поводу Гоголя є гарні речі. Особливо листи до матері Гоголя"(6). А "Добродій Бережков - председатель Историко-филологического общества прислав мені цікаву книжку для прочоту.

Там поміщені листи моєї дружини до матері Гоголя: він так тішив, як і вона його, і вся сім'я так любила і поважала, що сестра Гоголя листувалася з ним, а іноді і зо мною"(7) .

Але дуже боліло Олександрі Михайлівні те, що зовсім мало було сказано в публікаціях, книгах, розвідках про Україну, батьківщину письменника: "Що й казати, що всі часописі байдужні за таку страну, із котрої в недавні часи вирнули такі яскраві таланти як Гоголь, Шевченко, Куліш і чимало внесли вони свого труда, і свіжої, нової поживи, і ознайомили з нашою странною і народністю.

Як Аксакови(8) цінили се все(9) " Я, як пригадаю давні часи, тогді було не так. І Гоголь, і Максимович , і моя дружина, хоч і у Аксакових було багато розмовляючих про нашу Родину, і співають самі пісні наші, і нас просять співати, а тепер і своєї не дуже то. А зараз лаяться"(11).

Після смерті П.Куліша Олександра Михайлівна поставила собі за мету видати його твори. І ось за взірець вона взяла видання творів М.Гоголя під редакцією П.Куліша: "... чи не порадили б Ви мені хто б міг українські всі твори моєї дружини зібрати до купи і видати так, як моя дружина видала Гоголя біографію, листи і твори його" (12) .

Життя і творчість М.Гоголя були для П.Куліша зразком служіння рідній культурі, рідному народу: "... не говоріть мені сього, що Гоголь наче з пантелику збився. Збився він з пантелику од великої муки за гріхи людські, і в його помилках треба бачити помилки усього миру хрещеного. Обернуться нам на добро його розумні речі і його безуміє"(13).

Цікавими для дослідників життя і творчості М.Гоголя будуть архівні матеріали Чернігівського губернського правління, фонд 145. опис 1 справи 132, 575, 732, 839, 890, в яких йде мова про вшанування пам'яті письменника на Чернігівщині 1902, 1909. 1910,1913 років.

Мова і стиль документів, листів подаються за оригіналом.

Друкуються вперше.

Людмила Зеленська, зав.відділом музею-заповідника М.Коцюбинського.

Література

1. ...дружина моя - йдеться про Куліша (1819-1897 рр.) - поета, письменника, етнографа, історика, видавця, громадського діяча. В листах до своїх кореспондентів Ганна Барвінок часто називала П.Куліша, свого чоловіка, дружиною.
2. Лист О.Куліш до І.Шрага від 30.10.1902 р. А - 2974 - Чернігівський музей-заповідник М.Коцюбинського, далі ЧЛМК.
3. д.Горленко - йдеться Горленка Василя Петровича (1853-1907р.) -фольклориста, журналіста, громадського діяча.
4. ..."Нового времени" - йдеться про російську політичну газету, що виходила в Петербурзі з 1868 по 1917 рр. під редакцією Суваріна.
5. ЧЛМК - А - 2948; Лист О.Куліш до І.Шрага від 2.03.1902р. Кулішівка
6. ЧЛМК - А-2949 Лист О.Куліш до І.Шрага від 6.02.1902 р. Кулішівка
7. ЧЛМК, А-2972. Лист О.Куліш до І.Шрага від 12/Х-1902р. Кулішівка
8. Аксакови - йдеться про Аксакова Сергія Тимофійовича (1791-1859) рос.письменника, друга М.Гоголя. У маєтку Абрамцево, під Москвою, у Аксакових зупинялися М.Гоголь, пізніше подружжя Кулішів. Аксаков Іван Сергійович (1823-1886 рр.) - рос. письменник і публіцист, шанувальник творчості М.Гоголя
9. ЧЛМК, А-2985 Лист О.Куліш до І.Шрага від 1/11-1902 р, Кулішівка

10. Максимович - йдеться про Максимовича Михайла Олександровича (1804-1873) - укр.вченого-природознавця, історика, фольклориста, мовознавця, громадського діяча.
11. ЧЛМК, А-3234, Лист О.Куліш до І.Шрага, без дати.
12. ЧЛМК, А-2962, Лист О.Куліш до І.Шрага від 20/VI-1902 р. Кулішівка
13. Матеріали біографії П.Кулиша, написанная І.Шрагом, Чернігов, 1908 р.

АЛ 59-248

603

Чернігівський національний історичний музей ім. В.Гарновського

14. Чернігівське губернське правління фонд 145, опис I, справи 132, 575, 732, 839, 890. Чернігівський обласний державний архів.

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ОБЛДЕРЖАРХІВ

Ф. - 145, оп. I, спр. 132, арк. 78

г. Нежин

городская Дума просит предложенному к открытию городскому училищу в предместье г.Нежина "Мегерках" наименованию "Гоголевского" в память пятидесятилетия со дня смерти Н.В.Гоголя.

/ журнал очередного заседания Нежинской Городской Думы от 25 мая 1902 г.

Городской голова И.Л.Дейкун

Ф. - 145, оп. I, спр. 132, арк. 112

... перечень дел, подлежащих слушанию в очередном заседании Нежинской Городской Думм 21 августа 1902 года

5) Доклад Управы от 13 августа за № 2834 об окончании постройки и открытие с начала 1902/1903 учебного года городского приходского училища имени

Н.В.Гоголя на "Мегерках".

Голова - И.Дейкун

Секретарь - Летков

Ф. 145 ош. I, спр. 132, арк. 119 Во исполнение в ст. журнального постановления Городской Думы 24 января 1901 года Городская Управа хозяйственным порядком устроила на предместьи Мегерки каменное здание для городского приходского училища, которому согласно ходотайству городской Думы, изложенному в постановлении 24 октября 1901 года ст.15, в

установленном порядке присвоено наименование "Гоголевской" в память пятидесятилетия со дня смерти Н.В.Гоголя.

На содержание сего училища по городской смете на текущий 1902 год ассигновано 250 руб. в коей сумме заключается содержание учителя и законодателя и при самом ассигновании этой суммы имелось в виду, что это училище будет открыто с сентября сего года.

Разрешение на открытие сего училища испрашивается /разрешение/ от местного Инспектора Народных училищ отношением от 7 августа за № 2704, освящение же вновь устроенного здания для училища на Мегерках Управа предлагает на 29 число сего Августа. Об этом имеет честь

городская Управа доложить Думе на благоусмотрение.

Министерство Народного Просвещения
Киевский Учебный Округ

дирекция

Народных училищ Черниговской губернии

Марта 12, 1910 года

№ 2360

г.Чернигов

Его Превосходительству
Господину Черниговскому
губернатору

Препроводжая при сем копию выписки из журнала очередного Собрания Черниговской городской Думы от 28 января 1909 года ст.3, имею честь сообщить Вашему Превосходительству о том, что Городская Управа до настоящего времени не привела в исполнение означенного постановления Думы, не выработала положения стипендии им. Гоголя и не отпустила на то средств, ассигнованных Думою в 1909 году в сумме 50 рублей. а в 1910 году - 100 рублей.

Находя, что неисполнение означенного постановления нарушает интересы Учебного ведомства и лишает возможности освободить от платы за право учения 10 беднейших учеников городских училищ, имею честь покорнейше просить распоряжения Вашего Превосходительства о побуждении Черниговской городской Управы к скорейшему выполнению его поминутого постановления.

Директор

Резолюция

Запросить Городского голову

почему не исполнено до сих пор постановление Городской Думы

Выписка из журнала очередного собрания Черниговской городской Думы
28 января 1909 года

В комиссии возник самостоятельный вопрос о таком или ином ознаменовании события в память 50-летия со времени смерти Гоголя. Думой открыто одно начальное училище с присвоением ему имени писателя, одна из новых улиц названа Гоголевскою. В данное время в ознаменование 100-летия со времени рождения писателя можно бы, по мнению комиссии, учредить стипендию в двух городских 4-х классных училищах Министерства Народного Просвещения по пяти в каждом, а всего 10, на уплату за право учения беднейших учеников из жителей города, заслуживающих того по успехам и поведению. Годовая плата за право учения в означенных училищах - 10 руб.

Следовательно, для десяти стипендий потребуется ежегодная ассигновка по 100 руб. Если Думе угодно будет согласиться на учреждение в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя 10 стипендий в означенных училищах, то по мнению комиссии, вы дачу стипендий необходимо начать с начала будущего учебного года, или со второй половины текущего гражданского года и на год потребуется сверхсметный расход в 50 руб., а с будущего года ассигновка в 100 руб., выносилась бы в смету городских расходов. За сим само собой разумеется, надлежит выработать положение о стипендиях и представить его в установленном порядке на удержание.

Дума постановила:

1) учредить в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя

10 стипендий в двух городских 4-х классных училищах МНП по пяти в каждом, на уплату за право учения беднейших учеников, де той жителей г.Чернигова с 1909-1910 учебного года.

2) поручить Управе и училищной комиссии выработать положение о стипендиях

3) открыть в распоряжении Управы кредит на выдачу стипендий во второй половине текущего гражданского года в сумме 50 рублей, а с будущего 1910 года вносить сумму 100 руб., на 10 стипендий в Городскую смету расходов.

Голова Городской Управы -Верзилов
Городской секретарь - Добровольский

Чернігівський облдержархів
Ф. 145 оп. I, спр. 575, арк. 98
Министерство Внутренних Дел
Черниговская городская Управа
26 марта 1910 года
№ 1673, г.Чернигов

Господину Черниговскому Губернатору

В следствие предложения от 22 сего марта за № 1123, Городская Управа имеет честь представить Вашему Превосходительству, что Положение о десяти стипендиях в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя в 1-м й 2-м городских 4-х классных училищах Министерства Народного Просвещения выработано и средства в пер вый раз внесены в смету 1910 года, по утверждении которой Управою сделано сношение с названными училищами о представлений кан дидатов на предмет замещения стипендий.

Городской голова - Верзилов
За

секретаря - Данилов

Резолюция
Уведомить директора
народного училища

Черниговский облдержархів
Ф. - 145, оп. I, д.575, арк. 124, 136

Журнал
Очередного Собрания Черниговской Городской Думы
23 марта 1910 года

V

Доложены два проекта положений о десяти стипендиях в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя, учрежденных Думой, в двух Черниговских городских и 4-х классных училищах Министерства Народного Просвещения в каждом училище по пяти (оба проекта в приложении).

Дума постановила: доложенные проекты о стипендиях принять

Ф - 145 оп. I, спр. 575, арк. 136

Проект правил о пяти стипендиях в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя, учрежденных Черниговской Городской думой в Черниговском втором 4-х классном училище Министерства Народного Просвещения.

1) На ежегодные ассигнования Черниговской городской Думы, вносимые в гор. смету расходов, в сумме 50 руб, учреждаются в Черниговском втором городском 4-х классном училище МНП. 5 стипендий в память 100-летия со времени рождения Н.В.Гоголя по 10 рублей каждая стипендия для освобождения 5 учеников училища от платы за право учения.

Примечание: Думе предоставляется право образовать из других отчислений и остатков от стипендий особый фонд, который со временем мог бы заменить ежегодные ассигнования.

2) Стипендии назначаются 6 ученикам Черниговского второго городского 4-х классного училища, заслуживающим того по поведению и успехам, причем

правом на получение стипендий пользуются исключительно сыновья жителей г.Чернигова, без различия звания и вероисповедания.

3) Стипендии выдаются по полугодиям равными суммами, причем все расчеты производятся с начала учебного года.

Для получения стипендии должно быть представлено каждый раз удостоверение учебного начальства о том, что стипендиат состоит в городском училище.

Ф - 145, оп. I, спр. 575, арк. 139

4) Право выбора стипендиата принадлежит Городской Думе и выбор производится по получении Управою от Инспектора Городского училища уведомление о том, что ходатайствующие о стипендии ученики училища удовлетворяет условиям изложенным в §2 сих правил.

5) Ходатайства о назначении стипендии подаются в Черниговскую городскую Управу с представлением документов и сведений, подт верждающих, что кандидат состоит учеником городского училища и принадлежит к жителям г.Чернигова.

6) Гор.управа представляет все ходатайства с упомянутыми в §4 и §5 документами и сведениями, а также с заключением своим, и училищной комиссией Черниговской Городской Думе.

7) Ученик Городского Училища, удостоенный назначения стипендии пользуется ею в продолжении всего курса. Выдача стипендии может быть прекращена по постановлению Городской Думы в том случае, когда имущественное положение стипендиата улучшится до такой степени, что воспитание может быть продолжено на собственные или родителей его средства, или же, когда ученик останется на повторительный курс в одном и том же классе без уважительных причин.

8) Пользование стипендиями не налагает на стипендиатов по окончании курса учения никаких обязательств.

Чернігівський облдержархів Ф. 145 оп. I, спр. 575, арк. 178

Журнал
Собрания Черниговской городской Думы
28 апреля 1910 года

Городской голова А.В.Верзилов

1) Доклад училищной комиссии о распределении стипендии

Училищная комиссия, рассмотрев прошения учащихся первого и второго городских 4-х классных училищ Министерства Народного Просвещения о предоставлении им стипендий учрежденных городской думой в память 100-летия со дня рождения Н.В.Гоголя, принимая во внимание степень бедности каждого из кандидатов постановила:

представить стипендии нижеследующим ученикам:

I училища

Василию Терещенко
Николаю Дудке
Сергею Чередникову 2 класс
Ивану Сели
Иссеру Ритману 4 класс

II училища

Сергою Гринфельду
Михаилу Прохоренко 1 класс
Ивану Гордиенко
Ивану Петренко
Михайлу Ситенскому 2 класс

Стипендии предоставляются означенным ученикам министерских училищ пока только на II полугодие текущего 1909/10 учебного года.

Дума постановила:

Согласиться с докладом комиссии и предоставить стипендии им. Гоголя всем на второе полугодие текущего 1909/10 учебного года.

Чернігівський облдержархів
Ф. 145 оп. I, д. 752, арк. 266, 267
Министерство Внутренних Дел
Нежинский
городской голова
октября 25, 1910 г.
№ 230 г.
Нежин

Его Превосходительству Господину Черниговскому губернатору 22 сентября сего 1910 года в собрании городской Думы был рассмотрен доклад Управы от 17 сентября за № 257 о полученном разрешении на открытие в г. Нежине на городские средства городской общественной библиотеки имени Н.В. Гоголя.

Избрано общественное лицо по непосредственному наблюдению в разрешенной к открытию городской библиотеки за исполнением законов и правил о цензуре и печати назначен

Иванович Кашпровский

Дворянин

Евгений

Чернігівський облдержархів
Ф - 145, оп. I, спр. 839, арк. 10

Журнал

Очередного заседания Нежинской
Городской Думы от 22 января 1914 года

2). Заслушано было поручение Думы от 18 декабря 1913 года ст. 14 об открытии в г.Нежине общественной библиотеки им.Н.В.Гоголя комиссия постановила: для выработки устава и штата библиотеки и постановления смет расходов по ее содержанию избрать под комиссию из членов И.Р.Медведева, П.А.Заболотского и Н.В.Матвиенко и просить заключение ее доложить училищной комиссии.

Собрание постановило:
принять к сведению

Чернігівський облдержархів
Ф. - 145 оп. I, спр. 839, арк. 38

Доклад Городской Думы следующего содержания

"Канцелярия Господина Черниговского губернатора при отнесе нии от 3-го сентября 1910 г. за № 18230, препроводила свидетельство Господина Начальника губернии от 3 сентября за № 18230, пре проводила свидетельство Господина Начальника губернии, от 3 сентября за № 18229, выданное Нежинской Городской Управе в том, что в следствие ее ходатайства, основанного на постановлении Городской Думы 12 апреля 1909 года и на основании ст. 175 Устава о цензуре и печати, его Превосходительством разрешено открыть в г.Нежине на городские средства Общественную Библиотеку им. Н.В.Гоголя Библиотека эта должна находить в ведении Нежинского Городского общественного Управления для непосредственного же наблюдения за исполнением в Библиотеке законов и правил о цензуре и печати, Городскою Думою избираются особы ответственные в сем звании Господином Начальником губернии.

Об этом Управа имела честь докладывать Собранию Думы 22-го сентября 1910 г. ст.4, и было предложено открыть библиотеку в городском помещении - дом, бывшем Руссо-деЖивон и Селицкой, где было училище, ныне это помещение занято нижними чинами Бригады, также имелось в виду на должность библиотекаря пригласить Елену Васильевну Черноусову.

16-го же октября 1910 года, ст.2 закрытой подачей голосов Собрание Думы избрало дворянина Евгения Ивановича Кашпровского ответственным лицом для непосредственного наблюдения за исполнением в библиотеке законов и правил о цензуре и печати. Так как господин Кашпровский умер, и в настоящее время имеет быть заслушан протокол Училищной комиссии открытия городской Библиотеки им. Н.В.Гоголя, Управа считает своевременным просить Собрание об

избрании особого ответственного лица, для непосредственного наблюдения за исполнением в Библиотеке законов и правил о цензуре и печати.

Собрание предложило к баллотировке особым ответственным лицом перед Правительством для непосредственного наблюдения за исполнением в Библиотеке законов и правил о цензуре и печати

Коллежского Советника Петра Александровича Заболотского, состоящего в должности Директора Нежинского Городской мужской гимназии.

По произведенной баллотировке посредством закрытой подачи голосов П.А.Заболотский избран большинством.

Нежинская Городская Публичная библиотека им. Н.В.Гоголя имеет целью доставить населению г.Нежина возможность пользоваться чтением книг, современных изданий и журналов.

2) Библиотека учреждается в память исполнившегося столетия со дня рождения Н.В.Гоголя, согласно постановления Нежинской городской Думы от 12 апреля 1909 года. Примечание: библиотека имеет ишемпель с надписью: "Нежинская Гоголевская публичная библиотека" Библиотека находится в ведении городской Думы в числе 9 лиц, включая ответственное перед Правительством лицо. На обязанности библиотечной Комиссии лежит:

- 1) Составление годичной сметы по содержанию библиотеки.
- 2) составление списков по выписке книг и периодических изданий.
- 3) изыскание мер к увеличению средств библиотеки: прием пожертвований в пользу библиотеки книгами и деньгами и т.д.

На обязанности ответственного перед Правительством лица лежит наблюдение за исполнением библиотекою установленных правил и правительственных распоряжений.

Чернігівський облдержархів
Ф. - 145. оп. I, спр. 890, арк.76, 77

Приглашение

Имею честь покорнейше просить Гласных пожаловать в Очередное Собрание Думы 12 февраля 1914 г.

7) Доклад Училищной Комиссии о назначении стипендий им. Н.В.

Гоголя во втором высшем начальном училище. (С.76) 4) Назначены стипендии им. Гоголя нескольким ученикам второго высшего начального училища, (с.77)

Чернігівський облдержархів
Ф. 145, оп.1 спр. 890, арк. 86-87

VII

Доклад Училищной Комиссии о назначении стипендии им. Н.В.Гоголя во втором высшем начальном училище, Инспектор второго высшего начального Училища уведомил

Управу, что ученики вверенного ему училища: Дзюба Иван, Гончар Гавриил, Петренко Иван зачисленные Черниговской городской Думой стипендиатами им. Гоголя, выбыли из вверенного ему училища, а посему просила вместо выбывших, зачислить кого-либо из кандидатов, опросные листы которых он при этом препроводил.

Вопрос обсуждался в заседании училищной комиссии, которая рассмотрев опросные листы и приняв во внимание, что 3 вакансии могут предоставлены учащимся на все время прохождения ими курса учения, а 3 вакансии только лишь на 1/2 года, признала возможным предоставить стипендии следующим ученикам:

На на все время пребывания в училище:

Пархоменко Ивану, Ключкову Алексею Заdereю Михаилу

На на 1/2 года:

Бездуленко Андрею Товстолесу Василию Ключкову Николаю

Дума постановила:

заключение комиссии утвердить.

Чернігівський облдержархів
Ф. 145, оп. I, спр. 890. арк. 519-520

VI

Назначение стипендий им. Н.В. Гоголя в 4-х классных училищах.

В первом и во втором 4-х классных Высших Начальных Училищах освободилось по три стипендии Н.В. Гоголя:

в 1 училище по 10 руб. каждая во II - по 12 руб.

По первому училищу заявлено 5 ходатайств родителями учеников: Гребенникова, Соколова, Смиринского, Зубка и Коноша, что же касается второго 4-х классного училища, то о назначении стипендий ученикам: Долинскому, Гошко, Сердюку ходатайствует Инспектором этого училища.

Вопрос о назначении этих стипендий был доложен училищной комиссии

Дума постановила:

заключение комиссии утвердить.

Зміст

Радецкая М.М. Диалог культур в идиллии Н.В.Гоголя "Ганс Кюхельгартен".....	3
Якубина Ю.В. Православный календарь в жизни Гоголя-гимназиста.....	8
Скобельська О.І. Гоголь та українська культурна модель.....	15
Солдатенко Т. Н.В.Гоголь и А.О.Смирнова-Россет.....	18
Казнина Л.А. Фольклорные традиции гоголевских пейзажей в "Вечерах на хуторе близ Диканьки".....	25
Пионтковская И.Н. Функция метафоры в поэтической структуре "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя.....	30
Пасічний (Звездін) О. Образ чорта в українському фольклорі та повістях М Гоголя :порівняльний аналіз.....	35
Сенько І.М. Історичні алюзії у "Майській ночі" М.Гоголя.....	45
Дикарева Л. Лингвосемиотические способы объективации идеи превращения в художественной прозе Н.В.Гоголя.....	51
Арват Н.Н. К вопросу о гоголевском идиостиле (на материале повести "Страшная месь").....	58
Белая А.С. О национально-языковом колорите повести Н.Гоголя "Страшная месь".....	67
Бондарь Н.А. Пространственный компонент в повести Н.Гоголя "Страшная месь".....	72
Гетман Л.И. К проблеме полиэмоциональности гоголевских текстов.....	76
Целехович Т.П. Обживание "овеществленного" пространства как испытание духа в повести Н.Гоголя "Старосветские помещики".....	81
Чикарькова М.Ю. Пейзаж в повести Н.Гоголя "Вий".....	83
Сидоренко В.А. Художественное время в повести Н.Гоголя "Шинель".....	89

Дереза Л.В.	
До питання про фантастичне в повісті М.Гоголя "Ніс".....	92
Битварди Д.	
Носом к носу-носа не увидать.....	96
Улюра А.	
"Странички прошедшего века" в повестях Н.Гоголя.....	98
Банзерук О.В.	
Уособлення як компонент метафоричної моделі світу Миколи Гоголя: семантика, структура, функціонування	101
Михальчук Т.І.	
Принципи та способи інтерпретації гоголівської символіки в інсценізаціях М.П.Старицького.....	106
Цимбал Я.	
"Гогольянство" у прозі Майка Йогансена.....	111
Бондарева Е.Е.	
Стихия барокко в необарокковой интерпретации ("Мертвые души" Н.Гоголя в булгаковском прочтении).....	116
Войнова Е.М.	
Место повести "Рим" в творчестве Гоголя.....	124
Кривонос В.	
Сюжет пространства и сюжет героя в "Риме" Гоголя.....	129
Ілляшенко М.А., Пащенко В.М.	
Логічна, модальна та емоційна експресивність творів М.Гоголя в музиці М.Римського-Корсакова.....	138
Пятакова Г.	
Традиции М.Д.Чулкова в творчестве Н.Гоголя.....	143
Буюнова К.	
Гоголь и Данте: к вопросу о трехчастной форме "Божественной комедии" и "Мертвых душ".....	148
Лившиц Е.И.	
Гоголь, Де Квинси и Жюль Жанен.....	153
Мурадханян І.С.	
Макабристичні мотиви в творах М.Гоголя і Е.По.....	162
Мусій В.Б.	
Мотив двойничества в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" и в "Онуфриусе" Теофила Готье.....	165
Лю Хунбо	
Наследие Гоголя в Китае: проблемы перевода и восприятия.....	171
Кучерявец В.Г.	
Гоголь у сприйнятті студентів Ніжинського педуніверситету.....	177

Васильев К.К.	
Творчество Гоголя в литературной критике Ю.-Г.Липы.....	179
Самойленко Г.В.	
Нежинская Гоголиана на современном этапе.....	182
Зеленська Л.І.	
Вшанування М.Гоголя на Чернігівщині.....	186