

Ніжинський державний педагогічний
університет імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА

ПОЛІССЯ

Випуск 12

Творча спадщина М.Гоголя
(до 190-ліття від дня народження)

Ніжин — 1999

38676

762613

256

84
ЛБЧ
ББК Щ 5 /4 укр/ Я 54
Ч II /4 укр/ Я 54

83.3(4Укр)+83.3(2Рус)5
ЛГЛР

Книга присвячена життю і творчості М.В.Гоголя, взаємозв'язкам його спадщини з літературними та культурологічними процесами його часу та наступних періодів, а також мові творів письменника.

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

Редакційна колегія:

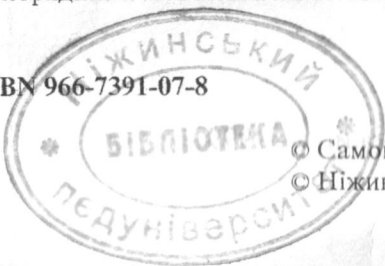
докт. філол.н., проф. **Г.В.Самойленко** (відп.ред. і упорядник),
докт. філол.н., проф. **Н.М.Арват**, проф., акад. **Ф.С.Арват**, докт. іст.
н., проф. **М.К.Бойко**, канд.філол. н., доц. **Н.І.Бойко**, канд.
мистецтвозн. доц. **Г.І.Веселовська**, докт. філол. н., акад. проф.
А.П.Грищенко, докт. істор. н., проф. **В.М.Даниленко**, докт. іст. н.,
проф. **В.О.Дятлов**, докт. філол. н., проф. **З.В.Кирилюк**, докт. філол.
н., проф. **О.Г.Ковальчук**, докт. філол. н., проф. **Т.П.Маєвська**, канд.
філол. н., доц. **П.В.Михед**, докт. філол. н., проф. **А.К.Мойсієнко**, докт.
мистецтвозн., проф. **В.В.Рубан**, докт. мистецтвозн., проф. **С.В.Тишко**,
канд. мистецтвозн., доц. **Ю.І.Чекан**.

Збірник друкується за рішенням вченої ради
Ніжинського державного педагогічного
університету ім.Миколи Гоголя від
25.12.98р. протокол № 4

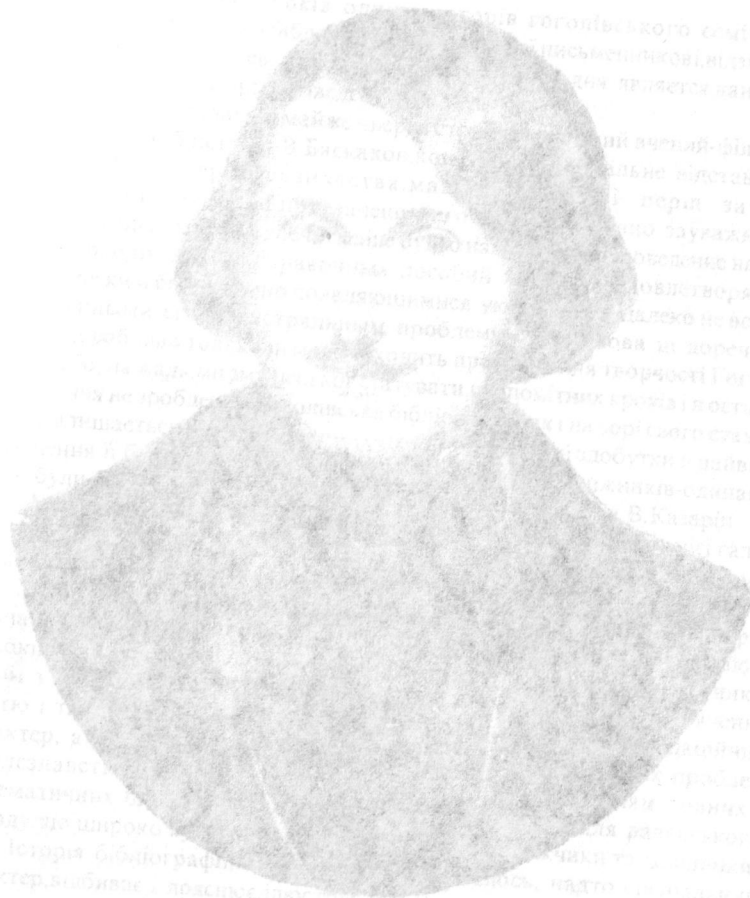
762613

Література та культура Полісся. Вип.12. Творча спадщина
М.Гоголя (до 190-ліття від дня народження) /Відп. ред. і
упорядник Г.В.Самойленко.- Ніжин: НДПУ, 1999.- 229 с.

ISBN 966-7391-07-8



© Самойленко Г.В.
© Ніжинський пед.університет



З історії гоголівської бібліографії



На початку 60-х років один з авторів гоголівського семінарія, оцінюючи стан розвитку бібліографії, присвяченої письменникові, відзначав, що "положение с гоголевской библиографией на сегодня является наиболее слабым местом в литературоведении" [1].

З того часу пройшло майже чверть століття, і відомий вчений-філолог, літературний бібліограф В.Баскаков, констатуючи загальне відставання бібліографії літературознавства, маючи на увазі перш за все гоголівську огляду якої і присвячено його статтю, іронічно зауважив: "В последние годы создается впечатление будто наше литературоведение нашло способ обходиться без справочных пособий и вполне удовлетворяется эпизодически и бессистемно появляющимися указателями, далеко не всегда посвященными его магистральным проблемам" [2]. Слова ці доречні й сьогодні, особливо тоді, коли мова заходить про вивчення творчості Гоголя, доречні, бо, на жаль, ми змушені констатувати, що помітних кроків і в останнє десятиріччя не зроблено, а гоголівська бібліографія, як і на зорі свого становлення, залишається справою окремих ентузіастів і перші здобутки й найвищі досягнення її були результатом, як правило, зусиль подвижників-одинаків: чи то були С.Пономарьов, П.Заболотський, С.Бертенсон чи В.Казарін.

Між тим, здається, не варто навіть говорити про важливість цієї галузі літературознавства для її розвитку, оскільки існує пряма залежність між розвитком бібліографії і станом літературознавчих досліджень.

В цілому ж, оглядаючи історію гоголівської бібліографії, варто відзначити певну спорадичність в її розвитку. Спалахи інтересу припадають на роки ювілеїв, від них часто починають відлік і бібліографічні посібники. Разом з тим, велика кількість бібліографічних покажчиків, присвячених життю і творчості письменника, мають практичний чи рекомендаційний характер, а отже, не слугують дослідженню фундаментальних проблем гоголезнавства, з одного боку, а з іншого, не є надбанням повних і систематичних бібліографій. Такий стан був показовим для радянського періоду, що широко культивував рекомендаційні покажчики та довідники.

Історія бібліографії, незважаючи на, здавалось, надто спеціальний характер, відбиває і пояснює, ілюструє більш широкі гуманітарні процеси. Пожвавлення інтересу до бібліографії відбиває процес прояву віри в наукове знання, процес його акумуляції та актуалізації. Послаблення ж знаменує втрату суспільством довіри до наукового, раціонального пізнання, воно починає культивувати фрагментарне редуковане знання, що природно відображається на ступені зацікавленості в бібліографії, але обумовлює й природу розвитку бібліографічних жанрів. Наявність цих перешкод врешті-

решт призвела до того, що сьогодні відсутня повна, вичерпна бібліографія видань творів Гоголя. І вже згаданий В. Баскаков був змушений констатувати: "Мы не располагаем даже относительно полным указателем опубликованных текстов писателя, так как из имеющихся пособий выпадают периоды 1883-1916, 1934-1967 гг. и с 1977 до настоящего времени" [3]. Що вже говорити про реєстрацію всього обсягу літератури про Гоголя. Наявність цих плям унеможлиблює, наприклад, ґрунтовні дослідження історико-функціонального плану, які є дуже показовими для історії духовного розвитку письменника. Отже, лише за умов повного і системного опису як видань його творів, так і літератури про життя й творчість, можна говорити про історичний феномен Гоголя як могутнього явища духовного життя українського і російського народів, котрий залишив глибокий слід в історії їхніх культур.

Початок гоголівської бібліографії пов'язаний з ім'ям відомого російського бібліографа Г. Геннаді, який майже одразу по смерті Гоголя надрукував в "Отечественных записках" список видань його творів. Реєстр був неповний, автор не уник і значних прорахунків (поза його увагою залишились, наприклад, "Мертві душі") (?), але цей список став першим, що визначило місце і значення бібліографії Г. Геннаді в історії гоголіани.

Серед ранніх бібліографічних покажчиків, що заслуговують на особливу увагу, - праця С. Пономарьова "Памяти Гоголя. Материалы для библиографии литературы о нем" (1882). Робота, безперечно, відбиває стан бібліографії в Україні, як і в Росії в цілому, зокрема відсутність державної поточної бібліографічної реєстрації, що не могло не призвести до пропусків, і зрештою до неповноти. Але це, власне, і не входило в завдання автора - він мав на меті укласти список гоголіани для створення бібліотеки письменника в Ніжині. С. Пономарьов використав праці своїх попередників і дав поштовх розвитку систематичної гоголівської бібліографії. С. Пономарьов звертався до капітальних бібліографічних праць, про які варто згадати у зв'язку з нашою проблемою. Йдеться перш за все про роботу братів Ламбіних "Русская историческая библиография" (1861-1884), а також "Систематический каталог русским книгам" (1869) В. Межова - першого російського бібліографа-професіонала. Дещо пізніше з'явилась його ж "История русской и всеобщей словесности: Библиографические материалы, 1855-1870" (1872), яка зафіксувала й бібліографію про Гоголя.

Серед тих, хто створював підґрунтя гоголівської бібліографії, слід назвати М. Гербеля - літератора з плеяди славетних випускників Ніжинського історико-філологічного інституту. Його покажчик "Списки сочинений литераторов, получивших воспитание в Гимназии высших наук и Лицее князя Безбородко" (1881) включає солідне, розгалужене бібліографічне гніздо, що включає як прижиттєві, так і посмертні видання творів Гоголя, за винятком листів, вміщених у Кулішевих "Опыте

биографии Гоголя", "Записках о жизни Гоголя", а також в "Сочинениях и письмах Гоголя", які були видані у період з 1854 по 1857 рік.

Помітним явищем в історії гоголівської бібліографії був покажчик Я. Горожанського, який охоплював той самий період, що і покажчик С. Пономарьова. Щоправда, останній дещо багатший. В цілому ж вони, безперечно, становлять чималий інтерес для сучасного бібліографа і дослідника творчості письменника. Праці включають художні твори про Гоголя, або на честь його, що було безсумнівно важливим для бібліографів цієї доби. Пізніше бібліографія візьме чіткий напрямок на наукове осмислення творчої спадщини письменника, усвідомлюючи себе як допоміжну дисципліну літературознавчого циклу.

Важливий крок у вивченні гоголівської бібліографії було зроблено на початку ХХ століття. Неабияку роль у цьому відіграли ювілеї 1902, 1909 років. Саме активізація літературознавчої науки в ці передвоєнні роки висвітлила незадовільний стан довідково-бібліографічної літератури. Тому не випадково, що саме з цього часу починається систематична реєстрація літератури про Гоголя. З іншого боку, гоголівська бібліографія постає як дослідницька проблема. І першість у ньому належить теж ніжинському професору історико-філологічного інституту князя Безбородька П. Заболотському, автору праці "Н. В. Гоголь в русской литературе" (1902).

Своєрідним підсумком нового етапу вивчення творчості письменника стала бібліографія С. Бертенсона "К библиографии материалов о Гоголе. Опыт библиографического указателя Гоголевской юбилейной литературы" (1903). Вміщений тут реєстр видань ювілейного року ознаменував початок створення повної гоголівської бібліографії. Роботу над нею буде розпочато у наступне десятиріччя. Разом з додатками М. Піксанова (1904) цей покажчик відповідав новим принципам укладання бібліографій. Проте заради справедливості потрібно сказати, що список С. Бертенсона не був повним, він так і не був зібраний під обкладинкою однієї книги, а залишився лише в журнальному варіанті. Так чи інакше, але це була найцікавіша сторінка в гоголівській бібліографії, яка завершила період з 1900 по 1915 роки.

Чільне місце у розвитку гоголівської бібліографії посіла популярна й добре відома багатьом поколінням гоголезнавців праця С. Венгерова "Источники словаря русских писателей" (Т. 1.-1900). Незважаючи на неповноту і неточність, саме ця бібліографія стала своєрідним інформаційним відкриттям Гоголя для початківців.

Серед різноманіття покажчиків початку 900-х років - праці ніжинських вчених П. Заболотського та М. Сперанського. Важливо відзначити, що з часом, коли суспільна думка починає визнавати значення Гоголя не тільки для розвитку літератури, виникає цикл інформаційно-бібліографічних видань, які характеризуються пошвавленням інтересу до мистецтвознавчих

аспектів творчості письменника. Показчик Ф. Вітберга й каталог М. Сперанського "Гоголевская выставка" (1902) стали безперечними надбаннями в історії цього напрямку бібліографії.

На початку ХХ сторіччя на новий рівень виходить ще один розділ гоголівської бібліографії — рецепція його творчості у слов'янських народів: серед болгар, сербів, словаків, а також німців. Праці В. Корабльова та Е. Лямбека дали початок спеціальним бібліографічним показникам цього напрямку.

Цікава "бібліографічна монографія" належить перу О. Лебедева і присвячена дослідженню релігійного спадку письменника - "Поэты-христианин Гоголь в русской литературе и искусстве, 1829-1908". Попри наявність багатьох недоречностей, ця робота відзначається багатством вміщених матеріалів (понад 3,5 тис. записів), що дозволяє працю О. Лебедева вважати підвалиною майбутньої систематичної гоголівської бібліографії. На тлі пошуків в наш час інтересу до християнських мотивів творчості Гоголя монографія О. Лебедева набирає особливої актуальності.

На початку ХХ сторіччя починає формуватися і власне українська бібліографія, присвячена життю і творчості Гоголя. Її піонерами були І. Стешенко, М. Кожаров, О. Марков, Дм. Дорошенко, Н. Гіляровська та В. Дроздовський. І хоча їхні праці були скромними і не стали значною подією в гоголезнавчій бібліографії, однак вони свідчили про виникнення національного гоголезнавства зі своїм особистим баченням проблем творчості письменника, а також фіксували переклади творів Гоголя українською мовою, кількість яких все зростала. На особливу увагу заслуговують праці трьох останніх авторів, котрі мають право безперечно залишитися в історії гоголівської бібліографії. Головним досягненням національного гоголезнавства є праця В. Дроздовського "Гоголь українською мовою" (1927), яка разом з додатками В. Дорошенка та І. Єрофіїва майже вичерпує надруковане й рукописи з перекладів, переробок, статей та рецензій, що відбивають цікавість до Гоголя в Україні з боку перекладачів, діячів театру та літературознавців.

Підсумовуючи сказане про дореволюційні бібліографічні джерела, варто зазначити, що з точки зору сучасного стану бібліографії вони не можуть нас задовольнити. Величезна кількість критичної літератури залишилася за межами існуючих бібліографічних посібників, і сьогодні ця проблема може бути вирішена лише літературознавцями-професіоналами України та Росії. Така робота передбачає використання новітніх бібліографічних технологій, і в першу чергу - комп'ютерних. Тому мрію про повну Гоголівську бібліографію доводиться залишити до віддаленого майбутнього.

Наступні два міжвоєнні десятиріччя в історії гоголівської бібліографії не відзначилися значними подіями, хоча певні здобутки були навіть в цей

складний час. У наукових студіях головним фактором стає ідеологічний. Руйнуються традиції дореволюційної бібліографічної школи. Системний підхід до укладання бібліографії, що є її фундаментальною засадою, таврується так, що, здається, мова йде не про тиху реєстрацію випущеної книги чи статті, а про катаклізи соціального і політичного характеру. Це блискуче показав Ярослав Дашкевич у статті про долю репертуару української книжки. Наведу звітні красномовну цитату одного з захисників ідеологічної чистоти, який заявив, що репертуар української книжки - це фашистська зброя, знаряддя контрреволюційного націоналізму [4]. Ця цитата яскраво відбиває градус ідеологічної напруги в радянській бібліографії. За таких умов годі було чекати толерантного ставлення до будь-яких інформаційних каналів, в тому числі й бібліографічних, які, здавалося б, знаходяться поза ідеологією.

Відродженням інтересу до гоголівської бібліографії стала праця Л. Добровольського та В. Лаврова "Библиография сочинений Н.В.Гоголя и литературы о нем, 1916-1934" (1936), а також показчик "Гоголь в украинской литературе УССР". Це безперечно праці висококваліфікованих фахівців, які відповідали вимогам часу.

У 20-ті роки з'являється цікавий жанр бібліографічних досліджень, в центрі яких - один твір Гоголя, а саме "Ревізор". Це робота М. Бродського "Библиография изданий критической литературы по тексту и постановкам "Ревизора" на сцене" (1927). Здається, немає потреби говорити про продуктивність подібного напрямку укладання бібліографії. Великий твір літератури заслуговує на особливу увагу бібліографів. Однак це починання не було схвалено науковцями й "Ревізор" залишився єдиним твором письменника, що привернув увагу бібліографів. Праці С. Данилова, що були надруковані в середині 30-х років, продовжили бібліографування театральної історії творів Гоголя.

Серед літературознавчих праць 20-х років, що мають багату бібліографію з продуктивних напрямків дослідження творчості Гоголя, варто назвати й роботу М. Піксанова "Областные культурные гнезда" (1928). Гоголівський розділ цієї праці містить близько 70-ти бібліографічних позицій щодо проблеми українсько-російських літературних взаємин, тому ця праця відомого літературознавця не може залишитися поза увагою укладачів української гоголіани.

У кінці 30-х років активізувалось укладання академічного видання творів Гоголя. Особливого значення набули описи рукописної спадщини письменника. Справу з реєстрації гоголівських автографів, розпочату в перші десятиріччя ХХ століття, було підхоплено у другій половині 30-х років Б. Городецьким "Описание автографов Н.В.Гоголя в собрании Института литературы АН СССР" (1936). Продовженням цієї роботи стала каталогізація рукописів у фондах Бібліотеки ім. В.І. Леніна (1940), а вже в

післявоєнний час фондів Пушкінського Дому (1948), Публічної бібліотеки ім. М.Є. Салтикова-Щедріна (1952) та Бібліотеки АН України (1952). Так було підготовлено ґрунт для текстологічного вивчення спадщини Гоголя вченими, що укладали академічне видання творів письменника. Сама по собі ця робота спонукала до бібліографічного пошуку. Справу буде завершено на початку 50-х років, коли гоголівська бібліографія збагатилася низкою цікавих праць. Серед них і покажчик І.Бойка та Г.Гімельфарб "Гоголь і Україна" (1952), який хоч і належав до рекомендаційного типу, але за умов відсутності інших бібліографічних довідників слугував зразком, що мав навчально-методичний характер. У цьому ж зв'язку слід назвати й рекомендаційний покажчик О.Смирнової-Чикиної "Николай Васильевич Гоголь. Рекомендательный указатель литературы" (1947). Однак це були праці, які не претендували на нові розвідки, а лише використовували здобутки попередників. Те ж можна сказати й про семінарії О.Войтоловської та О.Степанова (1962). Проте це був перший зразок семінарія високого рівня і вже ця обставина робить працю явищем непересічним. Крім того, семінарії був серйозним і глибоким дослідженням історії гоголівської бібліографії. Разом з тим, його автори чітко усвідомлювали певну обмеженість своєї праці, відверто зізнаючись, що вона "не заполнит отсутствие фундаментальной гоголевской библиографии" (с.10).

У цьому контексті звертає на себе увагу покажчик М.Морщинер і М.Пожарського "Библиография переводов на иностранные языки произведений Н.В.Гоголя" (1953). Він не претендує на вичерпність, але є найповнішим бібліографічним зібранням такого типу. Проте й ця робота не знайшла відображення у спеціальних бібліографіях, хоч з того часу минуло майже півстоліття.

Певним підсумком наукових пошуків став покажчик "История русской литературы XIX века", що вийшов у 1962 році за редакцією К.Муратової. Свого часу він отримав схвальні відгуки як вчених-бібліографів, так і літературознавців. Гоголівське "гніздо" цієї бібліографії, незважаючи на те, що включалися видання двох попередніх десятиріч, відзначалося багатством і різноманіттям джерел. Крім критичних, покажчик мав такі розділи: "Гоголь за рубежом", "Справочная литература" та інші.

Авторитетний покажчик за редакцією К.Муратової відіграв важливу роль у вивченні творчості письменника. Але в історії радянської бібліографії присвяченої Гоголю, це був лише епізод. Далі була майже 30-тирічна перерва, доки за справу вже у 70-ті роки не взявся В.Казарін. Його "Произведения Н.В.Гоголя и литература о нем на русском языке, 1967-1976" знаменували початок великої роботи. Автор скромно адресував працю вузівським викладачам, але значення її набагато ширше. Ця праця могла б стати основою для створення наукової гоголівської бібліографії. Але, не

дочекавшись підтримки (окрім моральної, як водиться) з боку співробітників ІРЛі АН СРСР, дослідник залишив розпочату справу. Остання його бібліографічна праця "Библиография литературы о Н.В.Гоголе, 1962-1966" подає вже лише критичну літературу про творчість письменника, тим самим учений відходить від принципів укладання бібліографії, що були прийнятні у попередній роботі.

Цікавий бібліографічний покажчик належить ніжинським дослідникам С.Михальському та Г.Самойленку - "Н.В.Гоголь и литература народов СССР" (1964), що містить більше 2 тис. позицій. Значною мірою ця праця започаткувала новий принцип укладання бібліографії - рецепцію російських класиків у літературі багатонаціонального союзу. Покажчик ніжинських науковців розширив інформаційний контекст сприйняття та інтерпретації творчості Гоголя в літературі й науці народів колишнього Радянського Союзу. Незважаючи на всі політичні колізії сучасної доби, бібліографія С.Михальського та Г.Самойленка була важливим етапом у історії гоголезнавства: вона продовжила дослідження рецепції творчості письменника в широкій багатонаціональній аудиторії [5].

Заслуговує на увагу ще одна тематична бібліографія, створена колективом ніжинських дослідників - "Гоголь в Нежине" (1969). Вона нараховує більше 1 тис. позицій. Незважаючи на те, що сама назва обмежила бібліографічний пошук, покажчик сприяв успішному укладанню систематичної бібліографії ніжинського періоду життя і творчості письменника.

Час вимагав від науки нових відкриттів, винаходів. Відгуком на потреби сучасного етапу розвитку гоголезнавства стала поява нового напрямку бібліографічних досліджень, який започаткував укладання бібліографії, або бібліографії другого ступеня.

В історії гоголівської бібліографії чільне місце посідають бібліографічні праці, що належать до бібліографії другого ступеня. Це робота Є.Рискіна "Библиографические указатели русской литературы XIX века" (1949) і колективна праця Б.Канделя, Л.Федюшиної, М.Беніна "Русская художественная литература и литературоведение: Указатель справочно-библиографических пособий с конца XVIII века и по 1974 год" (1976). Висока оцінка цієї роботи науковцями цілком заслужена, оскільки покажчик є зібранням довідково-бібліографічних джерел, що охоплюють значний проміжок часу — більш ніж два сторіччя — і відзначається, на думку редактора цього видання академіка М.П.Алексєєва, "полнотой и содержательностью".

Останнім бібліографічним покажчиком є "Ніжинська Гоголіана" (1996), яка містить праці науковців Ніжинської історико-філологічної школи, що з'явилися в останні десятиріччя. Це певний підсумок роботи Ніжинського центру вивчення спадщини письменника. Покажчик є радше інформаційним

джерелом для майбутніх бібліографічних праць.

Починаючи з другого випуску "Гоголезнавчих студій", що виходять під грифом науково-методичного центру, починається цикл бібліографічних публікацій 90-х років, укладених відомим гоголезнавцем В.Воропасвим. Водночас друкується українська гоголіана останніх років, зібрана одним з авторів цього покажчика Л.Гранатович.

Можливо, це починання, і перш за все підготовка до укладання нового академічного видання творів Гоголя, стануть важливим стимулом подальшої роботи над систематичною гоголівською бібліографією, що безперечно є важливою умовою розвитку гоголезнавства.

Література:

1. Войтоловская Э.Л., Степанов А.Н. Н.В.Гоголь. Семинарий. — Л., 1962. — С.6.
2. Баскаков В.Н. Гоголевская библиография: традиции, современное состояние, перспективы // Сов. библиогр. — 1986. — № 1. — С.80.
3. Баскаков В.Н. Указ. соч. — С.78.
4. Дашкевич Я. Репертуар української книжки 1798–1916 років. — Коли він буде? // Наука і культура. Україна. — К., 1990. — Вип.24. — С.163-179.
5. Світовому резонансу творчості М.Гоголя та вибірковій бібліографії з цієї проблеми присвячений збірник наукових праць "Гоголь и мировая литература". — М., 1988. — 320 с.

Н.М.Жаркевич Рукописное наследие Н.В.Гоголя на страницах журнала "Киевская старина"

История гоголевской текстологии, как известно, начинается в середине 80-х гг. XIX ст., когда книжный магазин В.Думнова предпринял новое, десятое, издание сочинений Н.В.Гоголя. Редактором этого издания был приглашен академик Н.С.Тихонравов. Задачи издания - установить подлинное, правильное прочтение произведений писателя - потребовали сосредоточения в руках редактора всех без исключения сохранившихся автографов, распыленных до этого в руках разных лиц и служивших для них преимущественно предметом материальной выгоды. Усилиями Н.С.Тихонравова рукописное наследие Н.В.Гоголя было собрано в Отделе рукописей Румянцевского музея в Москве (ныне Российская государственная

публичная библиотека). Вслед за этим началась кропотливая работа ученого по сверке всех произведений писателя с его собственными рукописями и их первоначальными изданиями. Так было положено начало подлинно научной гоголевской текстологии.

Существенный вклад в становление этой отрасли гоголеведения, как нам представляется, принадлежит журналу "Киевская старина", выходившему в Киеве с 1882 по 1906 год.

Следует отметить, что рукописное наследие Н.В.Гоголя на страницах этого журнала представлено немногочисленными, но весьма содержательными публикациями. Это прежде всего описание нежинского журнала Гоголя "Метеор литературы" (1884, № 5). Это его классное сочинение по древнерусской истории "В какое время делаются славяне известны по истории, где, когда и какими деяниями они себя прославили до расселения своего и какое было их расселение" (1894, № 1). Это рецензия на работу профессора Киевского университета П.В.Владимирова "Из ученических лет Гоголя", посвященную текстологическому анализу юношеского письма Гоголя Г.И.Высоцкому от 19.III. 1827 (1890, №10), а также библиографическая справка о рецензии на ту же работу П.В.Владимирова, опубликованную в журнале "Вестник Европы" (1890, №9)*.

Нетрудно убедиться, что все они так или иначе в соответствии с общей культурно-просветительской программой журнала отражали те страницы творческой биографии писателя, когда будущий автор "Ревизора" и "Мертвых душ" был наиболее тесно связан с Украиной, а именно: жил в Нежине и учился в Гимназии высших наук князя Безбородко.

Среди перечисленных публикаций, безусловно, наибольший интерес представляют первые две. Несмотря на то, что редакторы "Киевской старины", издавая свой журнал, преследовали в первую очередь культурно-просветительские цели и содержание журнала было рассчитано на массового читателя, как принято говорить сегодня, обе текстологические публикации характеризует высокий научный уровень. Прежде всего С.И.Пономарев и В.П.Науменко, авторы отмеченных публикаций, приводят обстоятельную "дипломатику" (термин Б.В.Томашевского) обнаруженных ими рукописей, т.е. фиксируют их материальные особенности: формат, цвет, качество бумаги, водяные знаки на ней, особенности почерка т.п. Согласно этому описанию, "Метеор литературы" представлял собою "рукописную тетрадку в зеленой обложке из серо-ватой бумаги, в 42 пронумерованные страницы в малую осьмушку (по 16 строк на каждой странице); заглавие написано на

* В дальнейшем, цитируя ту или иную из перечисленных работ, в тексте указываем лишь соответствующую страницу.

обложке, обведенной бордюром в роде коленчатой лестницы, с каемками по сторонам" /143/. На внутренней стороне заглавного листа С.И.Пономарев отмечает: название журнала "Метеор литературы". Часть первая", эпитафия (первые восемь стихов из басни И.А.Крылова "Орел и пчела") и, наконец, надпись "Нежин, 1826" /143/. На нижнем листе зеленой обложки - оглавление журнала, в котором в разделе "Стихотворения" между четвертым и пятым стихами пропущено стихотворение "Романс" на страницах 36-37/144/. Столь же скрупулезно воссоздана С.Пономаревым дипломатика и внутренней части рукописи. Исследователь фиксирует, что название журнала повторяется в ней трижды и каждый раз по-разному написано, что бока каждой страницы обведены карандашом, приведено указание описок.

Существенное место в приведенной С.И.Пономаревым "дипломатике" "Метеора литературы" занимает фиксация и описание гоголевского почерка. Анализируя рукопись, исследователь отмечает, что имени автора нет ни под одним произведением, помещенным в журнале. Но тетрадка писана одной рукой и несомненно рукою Гоголя, как видно из сличения письма тетрадки с другими его автографами" /143/. И далее: "почерк его здесь более твердый, устойчивый, старательный, даже более грамотный, чем он известен нам в позднейших рукописях Гоголя и особенно в его письмах" /145/. На первый взгляд, все эти сведения, характеризующие сугубо внешний вид рукописи, могут показаться излишне педантичными. На деле же они представляют большой интерес и имеют важное значение для изучения наименее исследованного в те годы периода творческой биографии писателя. За ними - и условия материального быта нежинских гимназистов (серая, дешевая бумага), и разнообразие увлечений (литература, рисование), и, наконец, самое главное - характер будущего автора "Ревизора" и "Мертвых душ". В этих тщательно прорисованных бордюрах, страницах, обведенных карандашом, старательном почерке - его трепетное и подвижническое отношение к литературе, которое столь ярко заявит о себе в последующих оригинальных произведениях писателя.

"Дипломатика" статьи В.П.Науменка более кратка. Но по-своему точна и содержательна. Она фиксирует цвет бумаги, на которой написано классное сочинение Гоголя по древнерусской истории ("синеватая"), ее водяные знаки (1827 год), все сопровождающие рукопись пометы (собственноручная подпись Гоголя, рецензия профессора К.А.Моисеева), наконец, ее общий внешний вид: "рукопись написана крайне небрежно, с искажениями слов, с недописанными словами и помарками" /127/.

Ценность и важность приведенных подробностей заключается в том, что они дают исследователю основание для вывода о времени написания найденного им ученического сочинения Гоголя, срок которого, по его словам, "определяется с достоверностью", а именно - незадолго до окон-

чания курса" /127/.

Важнейшим моментом любого текстологического анализа является, как известно, не только установление авторства рукописи, места и времени ее написания, но характеристика ее идейно-образного содержания, исследование ее языка и стиля. Однако последний момент атрибуции рукописи в публикации В.П.Науменко отсутствует, что, по-видимому, объясняется целевыми установками самого текста, задача которого в момент его написания заключалась в том, чтобы удостоверить определенные знания, навыки Гоголя-гимназиста. Тем не менее достоинство данной публикации определяется тем, что исследователь разработал свою, оригинальную транскрипцию текста.

Вполне обоснованно полагая, что при изучении жизни и творчества великого писателя нет мелочей, он печатает гоголевскую рукопись со всеми ее помарками, исправлениями, ошибками и описками. Так, в частности, все слова, которые исправлены самим Гоголем, в тексте публикации приводятся в окончательном варианте, но исправления оговариваются дополнительными сносками. Например: слово "славяне" в заглавии своего сочинения "В какое время славяне делаются известны по истории..." Гоголь первоначально написал с буквой Ъ на конце. Затем исправил ошибку. В.П.Науменко выделяет это слово цифровой пометой и сопровождает его следующим комментарием в сноске: "Было сначала славянь (причем, Ъ набирается курсивом. - Н.Ж.), но потом Ъ переправлено на Е". Аналогичным образом комментирует В.В.Науменко и другие исправления: "императоры" вместо "Юстиниан", "волосы" вместо "кудри". Причем, зачеркнутое в рукописи слово В.П.Науменко в сноске воспроизводит с помощью курсива.

Наряду с исправлениями, в гоголевском тексте довольно часто встречаются описки, связанные с пропуском буквы или написанием лишней, употреблением слова не в том роде, падеже или числе, т.п. Такие случаи В.П.Науменко печатает курсивом, сопровождая их дополнительным подчеркиванием с помощью слова "sic", приводимого в скобках. Недописанные в словах окончания, которые легко восстанавливаются из контекста, исследователь заменяет точками.

Следует, однако, отметить, что В.П.Науменко, по-видимому, смог прочесть и восстановить не все слова, зачеркнутые Гоголем. Очевидно, именно поэтому он отказался от их воссоздания в тексте публикации. В свое время они были воспроизведены И.С.Сребнищим в Гоголевском сборнике 1902 года, изданном под редакцией М.Н.Сперанского. Однако, публикуя классное сочинение Гоголя по истории, И.С.Сребницкий исправил все описки, допущенные его автором.

Между тем рукопись писателя - это не просто источник текста. Она является важным документом, позволяющим судить о том, внутреннем

состоянии, в котором она создавалась. В этом плане нельзя не обратить внимания, что исправления в виде зачеркнутых слов более ли менее равномерно распределены по всему тексту сочинения и свидетельствуют о поисках будущим писателем более точного слова. Что же касается описок, то семь из девяти, отмеченных В.П. Науменко, и два недописанных слова приходится на последние десять строчек текста и могут свидетельствовать о внутреннем напряжении Гоголя-гимназиста в условиях экзамена, когда времени на завершение работы оставалось меньше и меньше.

Таким образом более полная, по сравнению с последующими, текстологическая публикация В.П.Науменко на страницах "Киевской старины" оказывается и до сегодня важным источником сведений не только о гоголевской рукописи как таковой, но и в конечном итоге об особенностях творческой индивидуальности будущего писателя. А в связи с тем, что оригинал этой рукописи, которую В.П.Науменко в свое время передал в Румянцевский музей, утрачен, научная и культурно-просветительская ценность его публикации оказывается еще более значимой.

В отличие от В.П.Науменко, С.И.Пономарев располагал автографом Гоголя более значительного объема. (Напомним - 42 страницы).

Исходя из того, что ни под одним из произведений, включенных в состав "Метеора литература" нет подписи, С.И.Пономарев вопрос об авторстве Гоголя, оставляет открытым, высказывая лишь осторожное предположение о том, что талант будущего сатирика мог заявить о себе в эпиграмме "Наш Вралькин в мире сем редчайший человек!", которая в художественном отношении, по его мнению, была лучшим из того, что оказалось помещенным в "Метеоре литература". Что же касается остальных произведений, вошедших в состав гоголевского журнала, то они, по заключению исследователя, мало оригинальны и по своему содержанию связаны с традициями сентиментальной, мечтательной, псевдоисторической и романтической литературы. Повесть "Ожесточенный" представляет собою риторическую вещь в духе Марлинского. Стихотворения отличаются бедностью рифм, невыдержанностью размера, частым употреблением прилагательных с усеченными окончаниями. Само название журнала, а также его формат, по мысли С.И.Пономарева, - подражание альманаху "Полярная звезда".

Небезынтересно отметить, что самым большим недостатком гимназического творчества Гоголя и его друзей С.И.Пономарев считает отсутствие в нем местного, т.е. украинского материала. "Местного характера, - отмечает он, - во всех статьях - ни тени. А между тем Гоголь был тогда уже 17-летним юношей, любил бродить по предместьям Нежина и всматриваться в игры и быт народа" /145/. При всей малооригинальности и подражательности ученическое творчество нежинских гимназистов, по мысли исследователя, может быть интересно как свидетельство их эстетических вкусов, их внимания к лучшим литературным явлениям своего

времени и прежде всего к творчеству Карамзина, Жуковского, Дельвига и Пушкина.

Значение текстологических публикаций "Киевской старины", посвященных творчеству Гоголя, трудно переоценить. Во-первых, они вводили в научный обиход материалы, проливающие свет на самый мало изученный период в творческой биографии писателя. Во-вторых, они стали влиятельным продолжением дискуссии, начатой в 1881 году еще Н.А.Лавровским, о том, чему и как учился Гоголь в Нежине. В-третьих, утрата оригиналов сохранила за ними значение ценного источника для характеристики творческой индивидуальности писателя в его ученические годы. Наконец, в-четвертых, в совокупности с другими гоголевскими публикациями журнала они закладывали основы не только гоголевской текстологии, но и украинского гоголеведения в целом.

М.Гоголь і Ніжинська вища школа

Г.В.Самойленко

Життя та творча діяльність Миколи Васильовича Гоголя безпосередньо пов'язані з Ніжинською вищою школою. Саме тут він робив перші кроки в літературу та мистецтво, саме тут та на Полтавщині він зустрів своїх героїв, які увійшли до його "Вечорів на хуторі біля Диканьки" та "Миргороду" і засвідчили всьому світові той характер та вдачу, розум та відвагу, які мають українці. Але найголовніше те, що Гоголь зумів розкрити красу душі українського народу, показати його гідність відстоювати славі традиції, пов'язані з захистом Батьківщини від зовнішніх ворогів, виборювати шлях до незалежності і щасливого життя.

З'явився М.Гоголь у Ніжині 1 травня 1821 р. і пробув тут до 27 червня 1828 року. Ці сім років були не тільки часом для здобуття освіти, а й становленням його як громадянина і майбутнього письменника.

Слід зазначити, що обстановка у Ніжині в той час була специфічною. На Україні існувало всього декілька вищих навчальних закладів (Харківський університет, відкритий у 1805 р), вища Волинська гімназія в Кременці, Київська гімназія (1809р., з 1811. віднесена до вищих навчальних закладів), Ришельєвський ліцей в Одесі (1817). Крім Кременця, все це навчальні заклади великих міст. Ніжин на той час, хоч і належав теж до великих міст (воно за населенням було значно більше, ніж Чернігів), але гімназія знаходилася у специфічних умовах, які не притаманні жодному вищезазначеному навчальному закладові. Вона

не була схожа і на Царськосільський ліцей, де вчився О.Пушкін. (У цьому році ми відмічаємо 200-річчя від дня його народження) При всій спільності програм і системи виховання оточення Ніжинської гімназії було не схожим на оточення Царськосільського ліцею, який "був флігелем царського палацу і де його ліцеїсти поза стінами будинку знаходились в оточенні наближених до двору людей. Відмітимо, що в Царському Селі ліцеїстів навіть на канікули не відпускали додому, бо боялися, що вони за цей час втратять набутий ними лиск придворного". І зовсім по-іншому було у Ніжині. М.Гоголя, С.Гребінку, П.Лукашевича та деяких інших гімназистів тягнуло на Магерки, тобто до жителів, які були схожими на тих сільських селян, які оточували їх з малих років. Саме тут вони зустрічалися з багатьма цікавими людьми, бували на весіллях, пристроєних святах тощо. А скільки для їх розвитку давали ніжинські ярмарки. Скільки яскравих народних перлів почув тут М.Гоголь і зафіксував у свою "Книгу всякої всячини, или Подручную енциклопедию", яка має 490 ст. Тут і імена, і описи ігор, страв, пісні, прислів'я та приказки, побутові деталі тощо, які пізніше використав письменник у своїх українських повістях. "Спілкування його з простими людьми... - згадував однокласник М.Гоголя В.І.Любич-Романович, - мабуть, давало йому свого роду насолоду в житті, задовольняло його естетичні потреби і викликало в ньому поетичний настрій. Так, в крайньому разі, ми це помічали, тому що він, після кожного такого нового знайомства будь-де, замикався у своїй кімнаті і заносив на папір свої враження". Ніжинська гімназія вищих наук та її місцеве оточення дали М.Гоголю те, чого не взяли випускникам Царськосільського ліцею, - знання народу. Деякі з них надолужать це трохи пізніше і в інших умовах.

Слід звернути увагу ще на одну особливість. У Ніжині навколо Гімназії вищих наук було особливе оточення, яке вело до перехрестя двох видів культур, які з одного боку, формувались у середовищі викладачів та учнів навчального закладу, того офіційного виховання (саме воно було притаманне й царськосільському ліцею), яке чітко визначалось Статутом та циркулярами, а також яке приходило разом зі складом значної частини контингенту студентів, і, з другого боку, того непомітного на перший погляд впливу, яке йшло з боку щоденного життя ніжинців, бо чимало гімназистів проживало на квартирах або ж дома. Провінціалізм, переферійність розширювали пізнання гімназистами світу, сприяли їх обізнаності з народними традиціями та культурою, що вело до пізнання своєрідного національного, духовно оригінального, "ярмаркового" незалежного світу. Саме на перефрії довше зберігались народні, національні, духовні пріоритети, елементи сміхової культури, її багатоголосся. Процес взаємопроникнення і взаємодії духовних сфер буття тільки збагачував гімназистів. Ті ж із них, хто сторонився другого

Гімназії притримувався першого (тобто офіційного, дворянського, вищого, що часто було пов'язане з домашнім середовищем) збіднювало їх духовно. Прикладом цього може служити творчість В.Любича - Романовича, П.Кукольника, які сторонилися всього народного, з одного боку, і М.Гоголя, М.Білевича, М.Прокоповича, С.Гребінки та ін., з другого.

У самій Гімназії вищих наук ім.Безбородька теж було своєрідне середовище. Директор гімназії І.С.Орлай, відомий вчений і людина з енциклопедичними знаннями, все зробив, щоб педагогічний колектив дав учням, а потім студентам (6 років гімназисти опанували науки за середню школу, а 3 роки - за вищу) добрі знання, розвивали у них інтерес до самостійної праці.

Не будемо зупинятися тут на самому навчальному процесі, але відмітимо, що професори М.Г.Белоусов, К.В.Шаполинський, С.М.Андрущенко, Ф.Й.Зінгер, І.Я.Ландражин та ін. давали гімназистам добрі знання з своїх предметів, а Ф.Зінгер, І.Ландражин спонукали до перекладу творів з німецької та французької, які не завжди дозволялись у Росії (Вольтер, Руссо, Монтескьє, Шіллер, Гете та ін). Це впливало не тільки на формування світогляду, а й розвивало творчі можливості гімназистів. Більше того, гімназисти могли критично оцінити лекції деяких реакційно настроєних професорів (К.А.Мойссєва, П.І.Нікольського та ін.), самостійно допрацьовувати програмний матеріал.

Система навчання в Гімназії була продумана так, що сприяла формуванню та розширенню творчих здібностей гімназистів. То ж не випадково, що багато випускників і товаришів М.Гоголя по Гімназії стали потім письменниками та вченими.

М.Гоголь в період навчання в Гімназії випробував майже всі жанри: від сатиричного послання "Гицель-морда пороссяча ще й тоненькі ніжки...", балади "Две рыбки", елегії "Непогода" до поеми "Россия под игом татар" та "Ганц Кюхельгартен". Не все дійшло до нас з того, що написав в той час майбутній письменник. Це була ще проба пера, але вона вже засвідчила про талант М.Гоголя. Поема "Ганц Кюхельгартен", написана в останній рік навчання в Гімназії (1827), - це своєрідне самовираження Гоголя, яке визначалося його естетичною та громадською позицією того часу. У ліричному відступі поеми "Дума" він писав:

"Благословен тот дивный миг,
Когда в поре самопознания,
В поре могучих сил своих
Тот, небом избранный, постиг
Цель высшую существования..."

В "Думі" відбилися громадська позиція Гоголя останніх років його

перебування в Ніжинській гімназії, благородні юні поривання, високі уявлення про призначення людини на землі, про чесне служіння на благо Батьківщини, добро, непохитну віру в те, що всі труднощі і зрадливості будуть подолані. Гоголь мріяв про майбутнє, боявся розчаруватися при зіткненні з життям. Проте тривожні передчуття його справдилися. На перших порах самостійного життя він відчував те ж саме, що і герой його поеми Ганц.

Але М.Гоголь, як ми знаємо, описував не тільки красу і велич людей, а й гостро висміював їх особисті та суспільні вади. І саме цей напрямок у творчості письменника розпочався з сатиричних гімназичних мініатюр та повісті "Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан", створеної в стінах гімназії. Можна з впевненістю говорити, що самотність і неповторність М.Гоголя як письменника народжувалась саме в Ніжині.

Хотілося б нагадати ще одну особливість тієї атмосфери, яка існувала в Гімназії. Це існування аматорського театру з широким репертуаром, де були поставлені твори російських та зарубіжних драматургів. П'єси Мольєра, Флоріана, Коцебу, Княжнина, Крилова, Фонвізіна та інші були підготовлені гімназистами на високому професійному рівні. 26 лютого 1827 року М.Гоголь сповіщав матері, що на масляні чотири дні підряд ставили п'єси, "и к чести нашей, признали единогласно, что из провинциальных театров ни один не годится против нашего. Правда, играли все прекрасно. Декорации были отличные, освещение великолепное, посетителей много, и все приезжие, и все с отличным вкусом... Музыка тоже состояла из наших: восемнадцать увертюры Россини, Вебера и других были разыграны превосходно. Короче сказать, я не помню для себя никогда такого праздника, какой я провел теперь"

І тут же треба додати, що всі жіночі ролі виконували гімназисти. Всіх присутніх вразив образ Простакової, створений Гоголем в комедії Д.Фонвізіна "Недоросль". Але слід підкреслити, що на цій сцені, як свідчать деякі випускники Гімназії, йшли вистави і на українську тематику з дідами, молодцями, парубками тощо. Їх творцями були М.Гоголь та М.Прокопович. Навіть уявити собі не можна, щоб таке відбувалося у Царськосільському ліцеї.

Подібних прикладів можна було б наводити ще більше, але і ці засвідчують про демократизм навчального закладу, про ту особливу ауру, яка існувала навколо Гімназії вищих наук кн.Безбородька і яка сприяла зміцненню творчих здібностей студентів. Не ідеалізуючи життя в Гімназії (бо тут були різні професори, в ньому були і ті, хто писав доноси, хто добивався виконання циркулярів, хто насаджував схоластику тощо), все ж не можна не прийти до висновку, що Ніжин дав багато для Гоголя, і він постійно звертався до цього джерела.

Юнацькі враження ніжинського періоду знайшли відображення і в

деяких повістях "Вечорів...", і в "Миргороді", і в "Ревізорі", і в "Мертвих душах" та інших творах Гоголя. Наприклад, в образі Олександра Петровича, вчителя Андрія Івановича Тентетнікова (перша глава другого тому "Мертвих душ"), немало рис, характерних для професорів І.С.Орлая та М.Г.Бслоусова, яких так поважав письменник. Деякі деталі гімназичного життя знаходимо і в сценах, в яких зображено навчання юного Андрія Тентетнікова. А в повісті "Страшный кабан" в образі вчителя помітні риси викладача латинської мови у Гімназії І.Кулжинського. А хіба в "Сорочинському ярмарку" не відбилися враження від ніжинських ярмарок, хіба не тут письменник зустрівся з Соломієм Черевиком та кумом Голопупенком, хіба не тут він познайомився з ковалем Вакулою та преподобною Солохою? І хіба не тут він довідався про долю козаків, яку так яскраво описав у своїй повісті "Тарас Бульба"? Допитливість М.Гоголя була широкою і свосрідною. То ж Ніжин залишається невід'ємною і значною частиною творчої біографії М.Гоголя, прекрасного романтика і реаліста, співця Тараса Бульби і гнівного викривача Сквозняків-Дмухановських, Ляпкіних-Тшккіних та Довгочунів і Перерепенків.

Центральною в творчості М.Гоголя є людина. По-різному він її зображує. В одних творах він пишається її відвагою, мужністю, титаном, в інших - страждає разом з нею, в третій - сміється над нею, вивертаючи на поверхню все вульгарне, непристойне і нікчемне. М.Гоголь висуває перед людиною високі моральні вимоги. Свіжістю мислення і сьгодні його слова, звернені до сучасників: "Друг мой! Мы призваны в мир не затем, чтобы истреблять и разрушать, но, подобно своему Богу, все направлять к добру, - даже и то, что уже испортил человек и обратил во зло".

Ніжинська вища школа завжди пам'ятала свого визначного випускника, шанобливо ставилась до його пам'яті. Перші згадки про зв'язок М.Гоголя з Ніжином з'явилися у п'ятидесятих роках XIX ст. Тразу ж після смерті письменника. У 1854р. в журналі "Москвитянин" (т. 6 - С. 1-16), добачили світ "Воспоминания учителя" І.Г.Кулжинського, викладача латинської мови. Випускник Ніжинського юридичного ліцею Микола Гербель, який добре знав ніжинське оточення М.Гоголя, у 1858р. опублікував статтю "Н.Я.Прокопович и его отношение к Н.В.Гоголю". А через рік вийшла за його редакцією книга "Лицей князя Безбородко", де вміщена і стаття про М.Гоголя.

Дослідники творчості письменника Б.І.Шенрок та П.Куліш записали у цей час спогади співучнів М.Гоголя О.С.Данилевського, І.І.Висоцького, М.Я.Прокоповича та ін.

Всі ці матеріали були першими підступами до вивчення життя і творчості М.Гоголя ніжинського періоду.

Глибше, на основі архівних документів починає досліджуватись ніжинський період після відкриття у 1875 році Ніжинського історико-

філологічного інституту кн.Безбородька. Його директор професор М.О.Лавровський у 1879р. випустив книгу "Гимназия высших наук кн.Безбородко в Нежине. 1820-1832", де намагається розкрити характер навчального процесу цього закладу, атмосферу життя гімназистів, у тому числі і М.Гоголя. У 1881р. з'являється стаття професора "К биографии Гоголя". Саме цей рік був пам'ятним для ніжинців, бо 4 вересня був відкритий у місті перший в Росії і світі пам'ятник М.Гоголю (скульптор М.Забелла). У спеціальному збірнику розповідається про цю значну подію. З'явилися і окремі статті, бібліографічні огляди І.О.Сребницького, С.І. Пономарьова та ін.

Значними у науковому відношенні були роки 1902 (50 років від дня смерті М.Гоголя) і 1909рр. (100-річчя від дня народження письменника). Саме в ці роки були опубліковані професорами Історико-філологічного інституту цікаві розвідки про творчість М.Гоголя. У 1909р. була відкрита з ініціативи директора інституту проф. І.І.Іванова меморіальна дошка, а професорами М.Н.Сперанським та П.О.Заболотським організована кімната-музей М.Гоголя, майбутній музей письменника в університеті. Ювілейні роки відзначалися і пізніше. У 1939р. у зв'язку з 130-річчям від дня народження письменника Ніжинському педагогічному інституту було присвоєно ім'я М.В.Гоголя. А в 1952 та 1959 роках у зв'язку з 100-літтям від дня смерті та 150-літтям від дня народження відбулися в Ніжині всесоюзні наукові конференції та сесії АН України. І до цього часу в Гоголівському музеї зберігається фотографії того часу.

Після тривалої перерви, коли до творчості М.Гоголя зверталися епізодично, у 1979р. з нагоди 170-річчя від дня народження письменника з ініціативи проф.Г.В.Самойленка (тоді зав. каф. рос. та зар. літ) та при підтримці ректора інституту Ф.С.Арвата була проведена всесоюзна наукова Гоголівська конференція. Склалося так, що в Радянському Союзі не було центру по вивченню спадщини М.Гоголя. З'їхалися у той рік більше 200 вчених з різних куточків Радянського Союзу, серед них було дуже багато відомих імен. Відчувалося, що давно назріла потреба обмінятися думками про життя і творчість письменника, поспілкуватися і з'ясувати деякі складні питання, визначити подальші проблеми вивчення спадщини М.Гоголя. Про цю конференцію відгукнулись майже всі центральні філологічні періодичні видання. Учасники конференції тоді засвідчили, що Ніжинський педагогічний інститут може претендувати на науковий центр по вивченню спадщини М.Гоголя.

Після цього членами кафедр російської та зарубіжної літератури, російської мови почалась систематична робота. Вийшло декілька збірників наукових праць "Гоголь и современность: Творческое наследие писателя в движении эпох" (1983), "Наследие Н.В.Гоголя и современность" (1988), "Творчество Н.В.Гоголя и современность" (1989), "Изучение творчества Н.В.Гоголя в школе" (1988) та ін.

На кафедрі світової літератури почали складати "Літопис життя і творчості М.В.Гоголя. 1809-1828" (до цієї роботи були залучені проф. проф. З.В.Кирилук, доц. Н.М.Жаркевич та ст.викл. Ю.В.Якубіна), а на кафедрі російської мови - "Словарь "Вечеров на хуторе близ Диканьки", який нині завершений і чекає своєї публікації. Проф. Г.В.Самойленко та доц. Є.М.Михальський видали бібліографічний покажчик "Н.В.Гоголь и литература народов СССР". Це єдина в своєму роді книга, про яку відомий вчений Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) Б.М.Баскаков писав: "Пособие такого объема создано в этой области впервые: в указателе зарегистрировано свыше 2 тыс. публикаций. Эта работа имеет и более широкое значение: она стоит у начала библиографического освоения связей русской литературы в целом с литературой народов СССР" ("Сов. библиография". -1986. -№ 1. -С, 82-83). Опублікували ґрунтовні розвідки професори Н.М.Арват, З.В.Кирилук, Т.П.Маєвська, О.Г.Ковальчук, доценти П.В.Михед, Н.М.Жаркевич, В.О.Сидоренко, Т.І.Агаєва, П.І.Гетман, А.С.Біла, О.І.Нещерет та інші. Із 12 випусків збірника "Література та культура Полісся", який виходить на факультеті з 1990р., 4 було присвячено М.Гоголю.

Захищено декілька дисертацій на гоголівську тематику. У бібліографічному покажчику "Ніжинська Гоголіана (1979 - 1995 рр.) Таким чином, зазначено 214 праць викладачів інституту про Гоголя була проведена вченими факультету велика дослідницька робота.

Все це сприяло тому, що у 1997 році був у Ніжинському педагогічному інституті відкритий Гоголівський науково-методичний центр, керівником якого є зав. кафедрою світової літератури доц. П.В.Михед. Центр видає свій збірник "Гоголівські студії" (вийшло 3 випуски, підготовлений до видання 4-й). 14-16 квітня цього року була проведена четверта міжнародна наукова конференція "Гоголь у діалозі культур". Подали заявки 96 дослідників творчості М.Гоголя, в тому числі 65 з різних вузів та наукових закладів близького та далекого зарубіжжя. Творчі здобутки ніжинських гоголезнавців відомі за межами України. І найголовніше те, що дослідницька робота в університеті ведеться не в ювілейні дні, а постійно, систематично, цілеспрямовано. То ж, як бачимо, наш університет з честю несе славне ім'я Миколи Васильовича Гоголя. Є впевненість, що і дослідники молодшого покоління будуть продовжувати і зміцнювати традиції попередників, працювати над розширенням міжнародних зв'язків, завершенням розробки тих проблем, які розпочаті попередниками.

“Простак” В.А.Гоголя и “Вечера” Н.В.Гоголя (интертекстуальные связи)

Известно, что молодой Николай Гоголь в первом сборнике “украинских” повестей воспользовался опытом своего отца, Василия Афанасьевича, который писал пьесы на украинском языке для домашнего театра Д.П.Трошинского, функционировавшего в Кишиневе - родовом имении бывшего царского министра. Благодаря стараниям П.А.Кулиша сведения о Гоголе-отце как создателе украинских пьес, дошли до нашего времени. По его свидетельствам, “отец Гоголя был с Трошинским в самых приятельских отношениях [6, с. II], играл и ставил собственные пьесы в его театре. В “Записках о жизни Николая Васильевича Гоголя” (1856) П.А.Кулиш впервые привел отрывки из комедий Гоголя-отца “Роман і Параска” и “Собака-вівця”, ссылаясь на воспоминания Марьи Ивановны - матери писателя, “которая часто видела комедии своего покойного мужа” [6, с. 12]. В 1862 г. в “Основе” была опубликована комедия В.А.Гоголя “Простак или Хитрость женщины, перехитренная солдатом”. П.А.Кулиш не только опубликовал текст пьесы, но и высказал свое мнение о ней. В предисловии к тексту - “Несколько предварительных слов” - он констатировал, что время написания комедии неизвестно и не отказывался от предположения, что она могла быть создана раньше, чем “Москаль-чарівник” И.П.Котляревского. Позже профессор Н.И.Петров заметил, что комедии Гоголя-отца могли быть написаны между 1822 и 1825 гг. [8]. “Эта проблема - датирования “Простака” и его отношения к пьесе “Москаль-чарівник” - не разрешена и по сей день, - указывает современный исследователь [7, с. 148]. С точки зрения П.Кулиша, “содержание пьесы Гоголя-отца” почти то же, что и у Котляревского”, а Н.И.Петров не считал нужным ставить эти пьесы в генетическую связь: “обе они, независимо друг от друга могли возникнуть из народных источников” [8, с. 80]. Мнение Н.И.Петрова представляется более убедительным. Можно говорить о сходстве сюжетных мотивов и ситуаций в указанных пьесах, которые восходят к традициям интерлюдий, интермедий, украинского вертепного театра. “Любимыми типами в интерлюдиях, - указывает В.Перец, - были: простоватый мужик, в роде Солопия Черевика из “Сорочинской ярмарки”, школьник-семинарист, по-малорусски дяк или, как шутливо именовали его авторы сатир - “пиворез”; отбившись от школы за великовозрастием; он увлекался предметами, чуждыми духовной науке: ухаживает за торговками и за паннами, пьянствует...” [10, с. 4 - 5]. Кроме этих образов в украинских интерлюдиях часто встречались типы козака-запорожца, цыгана, польского шляхтича, еврея. “Эти типы стали постоянными, - замечает ученый, - они повторяются у Конисского, у Некрашевича и наконец - на пороге XIX в. - у Гоголя-отца и Котляревского” [10, с. 5].

Кроме того, в мировой литературе существует огромное количество произведений о том, как жена приглашает к себе любовника в отсутствие мужа. Этот сюжет по праву относится к традиционным. Присмотримся поближе к тому, как он модифицируется в пьесе Гоголя-отца “Простак” и в повести “Сорочинская ярмарка” Гоголя-сына.

“Простак” - одноактная комедия, действие которой происходит в украинской хате. Ее композиция отличается простотой, она не перегружена действующими лицами, среди которых на первом плане - Роман - “малороссийский козак простой и ленивый” и его жена Параска - “женщина молодая и хитрая”. П.А.Кулиш указывает, что эти образы имели прототипов. В доме Трошинского жили муж и жена, которые “явились в комедии под настоящими именами, только в простом крестьянском быту” и не узнавали себя на сцене [6, с. 13]. Роман выполнял в доме роль шута и был известен своим тупоумием, а его жена “была женщина прыткая и умела водить мужа за нос. Такою представлена она и в комедии” [6, с. 13].

Из монолога Романа в экспозиции водевиля становится ясно, что “козак” он очень условный, не нюхавший пороха: “Я уже був дебелим парубком, як наші козаки на Лінію в поход ходили”, - вспоминает он [3, с. 24]. Пан сотник оставил Романа дома и “повелів свині пасти”. Параска не скрывает своего презрения к мужу: “ти, мов виродок який, сидиш цілий день у хаті, згорнувши руки” [3, с. 24]. Ей удается уговорить Романа пойти в поле и поймать зайца с помощью “кабанчика”, а в это время она планирует встретиться со своим “чорнявим Хомой Григорьевичем”. Завязка и развитие действия даются в водевильном ключе. Комизм ситуации усиливается при помощи речевого контраста. Народная речь Параски и речь дьяка, насыщенная церковнославянизмами, книжной лексикой, образуют сложный дуэт. Речевая партия дьяка последовательно выдержана в высоком стиле. Например, “Гласом моим воззову к ней и в песне возвеличу ся” и т. д. [3, с. 28]. В один из кульминационных моментов, когда дьяк требует “воздаяння”, но не в виде “вареної” или курицы, появляется соцки с москалем. Параска прячет дьяка “под привалок и закрывает рядом”. Как и в пьесе Котляревского, москаль в “Простаке” В.А.Гоголя - фигура довольно симпатичная. Он умеет делать “лавреники”, поет украинские песни, немного изменяя в них украинские слова, притворяется спящим в тот момент, когда Параска пытается продолжить свидание с дьяком. Солдат обещает накормить Романа, возвратившегося домой после неудачной охоты” на зайца. Изображая из себя колдуна, он ставит на стол “кушанье і варену”, обещает изгнать черта, выпустив при этом из-под “привалка” спрятавшегося там дьячка. Когда Роман замечает, что “нечистий дух з рогами, а у сього й ріжків нема”, из уст солдата звучит многозначительная фраза: “Рога он тебе оставил”. Солдат сочувственно успокаивает незадачливого мужа: “Ничего Роман! И получше тебя бывают с рогами” [3, с. 43]. В духе просветительской традиции в финале пьесы звучит

нравоучение, вложенное в уста Параски: "Якби ти не лежав з ранку до вечора..., а то поти лежав, поки вилупив чорта" [3, с.43].

П.А.Кулиш не исключал, что "Гоголь-отец взял сюжет "Москаля-чарівника" и обработал его по-своему, как поступают многие таланты, которые переделывая написанные уже пьесы, устраняли ошибки авторов и давали произведению новую жизнь" [3, с.22]. Жизненные ситуации в водевиле Гоголя-отца кажутся критике более правдоподобными, чем в пьесе И.П.Котляревского. Например, в комедии "Простак" представлен "настоящий дурень, идиот-лентяй, который способен поверить и тому, что поросенок может поймать и зайца" [3, с.23], тогда как у Котляревского роль простака играет чумака. "Чумаки в нашем простонародье, - пишет Кулиш, - самые развитые люди. Не так-то легко провести их солдату-постояльцу [3, с.23]. Небезынтересно, что Н.Петров и И.Штенко находили данную ситуацию правдоподобной, считая, что никакой чумака не сможет перехитрить солдата а Н.Зеров отмечал, что "народные сказки часто жертвой неверности рисуют именно чумака" [5, с.22]. Отличаются в пьесах и характеры женщин, а также их любовников: в пьесе И.П.Котляревского - канцелярист, у В.А.Гоголя - дьяк. Сравнив пьесы указанных авторов, редактор "Основы" приходит к неожиданному для современного читателя выводу о том, что "Простак" Гоголя-отца во всех отношениях выше "Москаля-чарівника" и может быть назван первой украинской комедией. Высказанная мысль кажется слишком категоричной, хотя аналоги ей находим в литературоведении более позднего времени. По мнению В.В.Гиппиуса, "из сюжета, взятого Котляревским в основу "Москаля-чарівника", Гоголю-отцу удалось создать комедию с гораздо более ярким юмором и более живыми характерами, чем в пьесе Котляревского" [2, с.48]. Думается, что ближе к истине современный исследователь, который считает, что "каждая из этих пьес имеет свои преимущества" [7, с.150] в частности, у Котляревского колоритнее фигуры, сложнее проблематика, а в комедии В.А.Гоголя проще композиция, лучше передана атмосфера водевиля, в меньшей степени ощущается литературная обработка. Трудно опровергнуть тот факт, что обе пьесы зависят одна от другой, обе восходят к одной традиции - к анекдотическим типам и бродячим мотивам, встречающимся в интерлюдиях, в украинском вертепе, в народных анекдотах, сказках и песнях. В.В.Гиппиус небезосновательно считал, что Гоголь-отец ближе к этой традиции и типом простака, которого хитрая жена посылает на охоту с поросенком, и типом дьяка-любовника, на месте канцеляриста Котляревского" [1, с.12].

В сущности, "Простак" Гоголя-отца, как и его пьеса "Собака-вівця", текст которой не сохранился, напоминают о шутках вокруг "дурного хохла", на это указывал, в частности, Н.Зеров. Например, в пьесе "Собака-вівця", отрывок из которой дошел до нас по воспоминаниям матери Н.Гоголя, повествуется о том, как солдат решил завладеть овцой, которую мужик вел

продавать. И здесь мужик - тип простака, которого легко обмануть. Это анекдот о традиционном вертепно-сказочном простаке, которого убедили, что овца - не овца, а пропавшая собака майора" [1, с.11]. И мужик отдал не только овцу, но еще и "копу грошей".

Рассмотренные пьесы, которые Н.Гоголь в письме матери просил прислать ему в Петербург, не могли не оказать на него влияния. Биографы писателя отмечают, что в самом раннем возрасте он был окружен литературной и театральной атмосферой. "Приезжая на вакации, - пишет П.А.Кулиш, - он имел не один случай если не видеть театр Трошинского, то слышать о нем и кое-что позаимствовать у отца" [6, с.16].

Как же перекликаются тексты комедий Гоголя-отца и "украинских" повестей Гоголя-сына? Наиболее заметный след в гоголевских "Вечерах" оставил водевиль "Простак". Его "присутствие" обнаруживается здесь не только в виде эпиграфов. Например, Н.Гоголь берет к VI разделу "Сорочинской ярмарки" эпиграф из "Простака": "От біда, Роман іде, от тепер як раз насадить мені бебехів, та й вам, пане Хомо, не без лиха буде" [4, с.26]. В самом содержании раздела - много комических ситуаций, типов, образов, напоминающих о комедии отца. Здесь повествуется о том, как Хивря, "грозная сожительница Черевика" приглашает к себе поповича "Дурень мой", - говорит она, - отправился на всю ночь с кумом под возы" [4, с.26]. Но если Хивря говорит так о своем муже "за глаза", то в комедии "Простак" в устах Параски слова типа "дурню", обращенные непосредственно к своему мужу, а также его характеристики - "мов виродок якийсь", "от коли дурний" и др. звучат вполне естественно.

Текст Гоголя-отца "живет" в тексте Гоголя-сына и напоминает о себе мелкими деталями обобщенными типами глупого мужа и хитрой жены. Например:

"Параска. Вам мабуть нудно, Хома Григорович? А може у вас вищниця або завійниця?" ["Простак", 3, с.30];

"А я думала уже, Афанасий Иванович, что к вам болячка или вищниця пристала" ["Сорочинская ярмарка", 4, с.27].

В обоих произведениях наблюдается сходство сюжетных мотивов и ситуаций. В "Простаке" дьяк ждет от Параски "воздаяния", и его не удовлетворяет угощение курочкой и водкой. В "Сорочинской ярмарке" эта ситуация конкретизируется, обогащается: "сладостные приношения... [sic] исключительно от вас предстоит получить Хавронья Никифоровна, сердце мое жаждет от вас кушанья послаще всех пампушечек и галушечек" [4, с.27].

Речь дьяка в пьесе В.А.Гоголя "Простак" архаизирована, насыщена церковнославянизмами и в этом плане напоминает речь Возного из "Наталки-Полтавки". Для образа поповича из "Сорочинской ярмарки" это не характерно. Изъясняется он вполне понятно, но высокопарно. Хавронья Никифоровна - более яркая представительница "Евина рода", чем ее

литературная предшественница Параска из пьесы В.А.Гоголя. В сцене "залицання" она соблазнительна, "жеманно застегивая свою будто нарочно расстегнувшуюся кофту" и выставляя на стол "варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченики". Данная сцена имеет много общих черт со сценой ухаживания Афанасия Ивановича за Солохой в "Ночи перед Рождеством". Она по-своему яркая и запоминающаяся. Своим искусством оболыщения дьяк здесь похож на черта, который только что с ужимками целовал руку Солохи. Он подступает к ней с таким видом, "в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие", а его попытки прикоснуться к Солохе напоминают поведение лукавого. Велеречие дьяка проявляется в подборе эпитетов, при помощи которых он пытается расположить к себе Солоху: "великолепная", "дражайшая", "несравненная".

Во всех трех произведениях - "Простак" В.А.Гоголя, "Сорочинской ярмарке" и "Ночи перед рождеством" Н.В.Гоголя сцена "залицання" внезапно прекращается. В "Простак" появляется соцкий (кум Параски) с москалем, в "Сорочинской ярмарке" - слышится "лай и стук в ворота", чудится "кумов голос", а в "Ночи перед рождеством" - голос козака Чуба.

Тип дьяка, который встречался в интерлюдиях, характеризовался такими чертами, как бедность, жадность на подачки, мнимая ученость и красноречивость. Дьяк в пьесе "Простак" В.А.Гоголя наделен и велеречьем, и мнимой ученостью, но, по мнению В.А.Розова, "он более примыкает к своим западным прототипам [...], он неуклюжий селадон и волокита", который любит поесть и попить [1, с.58]. Этими же чертами характеризуется дьяк и в произведениях Гоголя-сына, который изображает его вдобавок еще и трусливым. Состояние страха передается в "Сорочинской ярмарке" при помощи комических положений: "Вареник остановился в горле попovichа... Глаза его выпялились..." [4, с.28]. В "Ночи перед рождеством" Осип Никифорович боится, что "дойдет до отца Кондрата!..", а также до "его половины, которая и без того страшною рукою своєю сделала из его толстой косы самую узенькую" [4, с.111]. Похожи и финальные эпизоды в рассматриваемых сценах: Параска отправляет дьяка "під привалок, прикритий рядном", Хавронья Никифоровна отсылает своего попovichа "на положенные под самым потолком доски, на которых была навалена всякая разная домашняя рухлядь", а Солоха прячет Осипа Никифоровича в мешок.

Таким образом, мы видим, что Н.В.Гоголь разнообразит не только тип простака, "глупого мужа", часто встречающийся в старинных интерлюдиях, но и тип дьяка, ставя его в разные комические ситуации и варьируя, его в "Сорочинской ярмарке" и "Ночи перед рождеством".

В "украинских" повестях Гоголя получает дальнейшее развитие и тип хитрой, бойкой, резкой на язык бабы, который, как справедливо замечает В.Перетц, находим в народных сказках, анекдотах, повестях, жартах и не только местного происхождения, но и заимствованных, переводных.

Интертекстуальные "переключки", связи "Вечеров" Н.Гоголя с пред-

шествующей литературной традицией, в частности, с творчеством отца, свидетельствуют о литературном характере многих образов и ситуаций, созданных начинающим писателем. Однако они нисколько не умаляют сделанного им, наоборот, свидетельствуют о его умении придать типичной ситуации, традиционному сюжету, образу, мотиву большой колорит, учитывая специфику жанра. Лаконичные намеки, водевильные моменты, которые наблюдаем в пьесе "Простак" А.В.Гоголя, модифицируются, получают дальнейшее развитие, подвергаются поистине творческой переработке, иногда изменяясь до неузнаваемости. Например, дьячок-ловелас по имени Фома Григорьевич не только напоминает Афанасия Ивановича из "Сорочинской ярмарки", но и появляется в совсем иной роли - занимательного рассказчика, упоминается в предисловиях, от его имени ведется повествование в "Вечере накануне Ивана Купала", "Пропавшей грамоте", "Заколдованном месте". Н.И.Петров считает, что роль занимательного рассказчика передана дьячку небезосновательно: "По старым преданиям сельские громады при выборе себе дьяков требовали от них юмора в простонародном духе; для этого кандидат во дьяка должен был произнести несколько юмористическую речь" [9, с.60].

Сравнение "Вечеров" с предшествующей литературной традицией подтверждает правомерность суждения о том, что Н.В.Гоголь в первых повестях является преимущественно "художником-завершителем предыдущего периода малорусской литературы" нежели начинателем новой, украинской [10, с.3]. Об этом свидетельствует тесная связь первых его сборников с украинским фольклором, творчеством Котляревского, Гулака-Артемовского, произведениями своего отца, которого по праву считали талантливым писателем. Н.И.Петров посвятил ему отдельный раздел в "Очерках истории украинской литературы XIX столетия", а В.В.Гиппиус называл его выдающимся украинским писателем [8; 2, с.48].

Завершая размышления о межтекстовых связях "украинских повестей" Н.В.Гоголя с комедиями В.А.Гоголя, хочется напомнить высказывание известного литературоведа В.Перетца, представляющее и актуальным, и интересным сегодня: "Для нас важно вовсе не то, мог ли в данном случае Гоголь подражать или творить самостоятельно. История литературы давно уже показала нам, что и в произведениях великих художников наблюдаются часто бессознательные повторения или заимствования. Писатель всегда зависит от своих предшественников... Да и сам Гоголь не скрывал источников своих сюжетов[...]. Так поэт захватывает частицы сделанного до него и часто из обломков воспринятых впечатлений строит по новому плану здание своего творчества" [10, с.8].

Литература:

1. Гиппиус В. Гоголь. - Л. 1924.
2. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. - М. - Л., 1966.
3. Гоголь В.А. Простак или Хитрость женщины, перехитренная солдатом. Комедия в одном действии // Основа. - 1862. - № 2. - с. 19 - 43.
4. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. - Собр. соч. в 7 т. т. 1. - М., 1984.
5. Зеров М. Українське письменство XIX ст. // Твори у 2 т. - Т. 2. - К., 1990.
6. Кулиш П.А. /Николай М. // Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя: В 2 т. - Т. 1. - СПб, 1856.
7. Нахлік Є. "Наталка-Полтавка" і "Москаль-чарівник" в оцінці П.Куліша // І.П.Котляревський - перший класик нової української літератури. 36 наукових статей. - Полтава, 1998. - Ч.2. - с.144-151.
8. Петров Н.И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. К., 1884.
9. Петров Н.И. Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Гоголя // Памяти Гоголя. Научно-лит. сб. - К., 1902. - с. 53 - 74.
10. Перети В. Гоголь и малорусская литературная традиция. - СПб, 1902.
11. Розов В.А. Традиционные типы малорусского театра XVII - XVIII вв. и юношеские повести Н.В.Гоголя. - К., 1911.

Г.Г.Хазагеров, С.А.Шульц Философия тропа в творчестве Гоголя

Два подхода к изучению тропа [1] — риторический и герменевтический — продолженные лингвистикой и литературоведением, оставляют некую лакуну. Первому мы обязаны самим открытием тропов, обнаружением значимых оппозиций в их системе (Аристотель [2], Трифон [3]), в том числе и оппозиция метафора — метонимия, центральной для настоящей статьи. Далее, уже в наши дни этот подход, отталкивающийся от субъекта речи — говорящего (пишущего), обнаружил глубинные психологические механизмы, связанные с тем или иным тропом. Наиболее интересными в этом отношении представляются работы Романа Якобсона [4], связавшего метафору и метонимию с двумя базовыми для языкового мышления процессами — селекцией и комбинацией — и давшего в этой связи оригинальную теорию афазий — расстройств речи.

Другой подход к тропу, формирующийся уже с позиции реципиента речи (слушающего, читающего), ориентирован на отыскание смыслов в тропеических текстах. Набирая силу в Средние века и Возрождение [5], он открыл уровни понимания текста, что сегодня находит практическое применение в области искусственного интеллекта [6] и что оказалось особенно важным для постструктуралистской теории деконструкции с ее методом эксплицирования тропов как маргинальных сторон текста в целях расшатывания его "метафизики" и прояснения "истинного смысла" [7].

Второй подход, закрепившийся в литературоведении, наиболее чувствителен к диахронии. Так, если для лингвистов характерно прямое постулирование панхроничности изобразительных средств языка [8], то литературоведение стремится вписать эволюцию тропов в свои представления о литературном процессе. Тропы здесь трактуются с точки зрения своего исторически изменчивого художественного и философского содержания. Однако, что в высшей степени присуще этому подходу, содержание выводится лишь из семантически-образного наполнения тропов, но не из самого типа тропа, тем более фигуры. Смыслы ищут в ключевых словах, в культурных символах, в лучшем случае ограничиваясь замечанием о том, что данная художественная система тяготеет к умеренному (как у Гоголя) или, напротив, сдержанному использованию тропов и фигур.

Таким образом, лакуна образуется оттого, что первый подход мало интересуется идеологией тропов, а второй связывает эту идеологию лишь с наполнением тропа, но не с его механизмом, изучение которого остается в ведении первого подхода.

Между тем, тропы как таковые весьма чувствительны к различным философским позициям. Метафора — перенос на основе сходства — предполагает парадигматические отношения, когда один член сравнения отсутствует в наличном бытии, другой примысливается. Метонимия — перенос на основе смежности — предполагает синтагматические отношения, когда создатель тропа ничего не примысливает, а лишь скользит по пространству, или, в крайнем случае, по времени, часто даже не выходя за пределы ситуации. Далее, создавая для своего творца огромную степень свободы от ситуации, метафора может развернуться, как это, например, бывает в притче. Развернутая метафора или целая цепочка метафор, образующих в рамках текста особую систему, порождает вымышленный мир, параллельный реальному. Причем онтологический статус этого мира (от "служебной фантазии" до мифологизации второго плана) зависит от творца метафоры, который может балансировать между указанными планами, намеренно затемняя свою интенцию, что и делает часто Гоголь.

Совершенно очевидно, что такие оппозиции, как идеальное - материальное, горнее - дольнее, сущность - существование, легко находят свое воплощение в метафоре. То, что называют средневековой вертикалью - порыв от единичного явления к Богу - в высшей степени располагает к метафоре. Средневековая литература всех христианских народов, в частности русская, буквально пронизана развернутыми метафорами, которые являются неотъемлемой частью ораторской тирады в русском эпидиктическом красноречии [9]. Метонимия же в средневековой литературе связана с этикетностью, со сведением жизни к каким-нибудь стандартным узнаваемым ситуациям вроде "зачерпнуть шеломом из реки" в значении "в походе дойти до какого-либо места" [10]. Метафора "оправдывает" жизнь, метонимия регламентирует ее. Неслучайно французский иезуит Никола Коссен в трактате "О духовном и светском красноречии" (1625) рекомендует отдавать предпочтение метафоре перед метонимией. Ломоносов, которого многие исследователи рассматривают как барочного автора, в своей "Риторике" пропагандирует метафору [11].

Всякий троп содержит в себе, пусть слабую, метаязыковую отсылку: фигура описывает сама себя [12]. Наличие тропа подразумевает такую примерно вербализацию: "обратите внимание не только на содержание, но и на сам язык (метаязыковая отсылка): этого я не могу сказать обычными словами и вот прибегаю к тропу". На эту общую семантику накладываются более сложные коннотации, в которых и обнаруживает себя "философия тропа". При этом возможна и обратимость тропа [13], т.е. совмещение разных тропических мотивов. Так, "просыпался шумный двор" - метонимия, так как просыпались жители двора, но в то же время и метафора - олицетворение двора. Внутри обратимых тропов, и это характерно именно для Гоголя, авторы могут переносить центр тяжести с одной мотивировки на другую, тем самым эксплицируя и даже актуализируя свои "симпатии" к тому или иному тропу. Все это очень сильно актуализирует метаязыковую референцию.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, проиллюстрируем сказанное тремя примерами из Гоголя, одновременно анонсируя три стилистических явления, характерных для гоголевского обращения с тропами.

Первое — это лавирование между собственно тропическим и буквальным смыслом. Черта, весьма характерная для языка Гоголя с его диффузностью прямого и переносного смыслов, с диффузностью смыслов вообще, о чем неоднократно писали [14]. Когда мы видим парад частей тела в "Невском проспекте", то воспринимаем как тропы выражения типа "вы здесь встретите бакенбарды" (синекдоха, вид метонимии, состоящий в переносе наименования с целого на часть или

или части на целое), но из другой петербургской повести мы вдруг узнаем, что это, гуляющий по улице, уже не метонимия, а самый настоящий Нос.

Второе - перенос центра тяжести внутри тропа. Так, в неоконченной комедии "Владимир третьей степени" в монологе Хрисанфа Петровича читаем: "Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья" (метафора) "Так сказать как будто отрезана и поросла шерстью, совершенно как у барана" (мотивировка метафоры, сравнение) "А ведь от незначительного обстоятельства: как покойница рожала, подойди к окну баран, и нелегкая подстроки его заблеять" (неожиданная метонимия, причем комический эффект достигается именно неожиданным переключением со сходства на смежность, 15).

Третье - смешение языка и метаязыка. Его можно, например, заметить в иронической этимологии фамилии Башмачкин, которая будто бы произошла от башмака ("когда в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего такого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно. Башмачкины ходили в сапогах"), а не от слова "башмак". В этой же связи стоит и упоминание о том, что Акакий Акакиевич пугал средину улицы и средину строки. Сюда же относится игра слов вокруг мертвых душ.

Творчество Гоголя развивалось на гребне пестрых и противоречивых тенденций европейского культурного сознания рубежа XVIII-XIX веков, емкий, но, конечно, не исчерпывающий набор которых дан в знаменитом 16 фрагменте Фридриха Шлегеля. Первая треть XIX века - эпоха больших надежд, эпоха ожидания конца истории (Гегель), перед лицом поступательного шествия цивилизации. Отсюда "гигантские стилистические напряжения, которые, в творчестве поэта Гоголя получают свое выражение, разрешаясь в новую конкретность небывалого цельного художественного склада", - отмечает А.В. Мизанов [16]. Отсюда же присущие творчеству Гоголя черты вторичных, но терминологии Д.С. Лихачева, художественных стилей (готика, барокко, романтизм), которые возникают в периоды переломов, смены эпох [17]. Эти черты - избыточность изобразительных средств, ориентальность, смешение языка и метаязыка, обязательное присутствие в авторском сознании идеала, в сопоставлении с которым ставится диагноз наличной реальности. Поэтому художник вторичного стиля не только констатирует, но и поучает и даже склоняется к утопизму.

Отметим также то обстоятельство, что Гоголь имел прекрасную риторическую подготовку. Украинская культура начала XIX века, являвшаяся колыбелью Гоголя, тяготела к риторике значительно больше, чем русская. Вторым источником гоголевской образованности в указанной области была так называемая "романтическая риторика", расцветшая на закате романтизма. Наконец, в 1840-ые годы весьма

существенным фактором была ориентация стилистической системы Гоголя на жанры и каноны церковной учительной традиции с ее развернутой системой тропов и фигур.

Уже "Вечера на хуторе близ Диканьки" показали склонность Гоголя к метаязыковому мифотворчеству и неоплатонической жажде слияния с идеалом, абсолютом, целым. Хронотоп книги невозможно атрибутировать каким-либо определенным временем и пространством. Диффузия должного и реального, прошлого и настоящего, происходящая за счет наложения реальности "Вечеров" на средневековую систему координат, в которой наличествует строгая субординация верха и низа, вертикали и горизонталь - главный аргумент определения стиля книги как барочного [18]. Маркированные разъятием целостного бытия на духовную и вещественную стороны, плененное реальностью языка в гораздо большей степени, чем реальностью мира, барокко хорошо знает, что такое метафора и метаморфоза, их неразрываемая связь. Когда вещественный (тварный) мир сознает себя ступенью к высшему смыслу, он терпим и проявляет черты добра. При претензии тварного на самодостаточность, на автономию от горнего, оно дискредитируется и разоблачается как хаос и беспорядок [19]. Этот механизм интерпретации реального мира будет успешно применяться Гоголем и в дальнейшем, вплоть до петербургских повестей и "Мертвых душ".

Как сам Гоголь "выпрыгивал" из каждого состоявшегося периода своего творчества, перерастая его и часто "расплевываясь" с ним, так и реальный мир в его творчестве способен выпрыгнуть из отведенного ему словесного статуса. Неживое сближается с живым, дальнее - с горным, существование - с сущностью. В самом деле: "Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осененными статными подсолнухами".

С другой стороны, тождество является предельным случаем метонимии, — а не метафоры, так как первая тяготеет к симптоматичности, вторая - к иконизму [20]. Поэтому полное слияние первого и второго плана возможно только в метонимии: ритуальное действие (испытие шелоном из реки) может мыслиться как действительная цель похода. И тем не менее в приведенных выше примерах не происходит элиминирования высшей реальности второго плана тропа, потому что метафора становится здесь почти символом. У Андрея Белого были веские основания рассматривать Гоголя как символиста [21]. Но насколько можно заметить, для Гоголя здесь важны не только семантические обертоны слова-образа, но и сам факт релятивизирующего словесного идеологического статуса предмета, воздействие на читателя внезапно открывшимися связями и контактами, перепрыгивания низкого вверх, а высокого - вниз, бурлеск и трагестирование. Если

использовать замечание Г.А.Гуковского, все слова "как бы начинают просвечивать насквозь, становятся прозрачными, а за ними открываются глубины символических перспектив. Все слова как бы переживают превращение, вдруг оказываясь не теми, как обычно, и весь мир, отраженный речью, меняет облик" [22]. Можно также вспомнить формулу самого Гоголя из его статьи "Несколько слов о Пушкине": "в каждом слове бездна пространства".

Релятивизирующей тенденции в художественном мире Гоголя противопоставлена догматизирующая. В связи с этим необходимо указать на факты самоотождествления персонажей с их сословной или социальной принадлежностью, находимые уже в "Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке" и в редуцированном виде в "Майской ночи", а затем увеличивающиеся по мере "фамильяризации" (М.М.Бахтин) гоголевского контакта с незавершенным настоящим - в "Петербургских повестях", "Ревизоре", "Владимире третьей степени", "Мертвых душах". Так, в абсурдных сновидениях Шпоньки, опасющегося женитьбы, сюжет вращается не столько вокруг ситуации брака, сколько вокруг слова "жена". Смысл и слово для Шпоньки слиты воедино, причем само слово как бы реальнее своего референта. В рамках догматизирующей тенденции выходя за пределы роли, выраженной определенным словом и слившейся с ним, чреват взрывом неудовольствия со стороны персонажа. Собственно, подстрекательство к такому подходу и является главным тестом на способность слова-образа к релятивизации, тестом, часто влекущим за собой серьезные последствия.

"Вы, Иван Никифорович, разносились так со своим ружьем, как дурак с писаной торбой, - сказал Иван Иванович с досадою, потому что действительно начинал уже сердиться.

- А вы, Иван Иванович, настоящий гусак.

Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то они бы поспорили и разошлись, как всегда, приятелями, но теперь произошло совсем другое, Иван Иванович весь вспыхнул.

- Что вы такое сказали, Иван Никифорович? - спросил он, возвысив голос.

- Я сказал, что вы похожи на гусака, Иван Никифорович!

Как же вы смели, сударь, позабыв и приличие и уважение к чину и фамилии человека, обесчестить его таким поносным словом". Перед нами любопытный пример игры тропическими значениями.

Оскорбление "гусак" потому так действует на Ивана Ивановича, что он воспринимает его не как простую метафору (похож на гусака), подобно тому, как его оппонент похож на дурака с писаной торбой, но на сведение всего его мира, всего его существа "козака" лишь к одной стороне его бытия, т.е. перед нами сложная метонимия. Мир двора, где

царствует девка Галка, концентрируется в слове "гусак" (по принципу синекдохи), подобно тому, как другую сторону бытия Ивана Ивановича репрезентирует ружье, из-за которого и разгорелся спор [23]. Мало того, что Ивана Ивановича заставляют пожертвовать героической стороной своей личности, ему еще прямо предлагают замкнуться в другой стороне.

Все это проясняет механизм формирования смыслов в художественной системе Гоголя: они образуются на почве обратимости тропов, смещения языка и метаязыка, корреспондирования двух планов тропов друг к другу, вплоть до их отождествления [24]. Отсюда решающая роль точки отсчета, ракурса, в котором показан предмет. Вот ощущение Петербурга художником Пискаревым, почти дословно повторяющее впечатление кузнеца из написанной гораздо раньше повести "Ночь перед рождеством": "Все в нем обратилось в неопределенный трепет ... и все перед ним окинулось каким-то туманом: тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась ему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все "это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки". Отметим, что Якобсон трактует это место в рамках символизма [25].

Таким образом, метафора у Гоголя либо образует скрытую метонимию, либо овнешняется в результате метаязыковой игры, теряет смысл тропа, на что указывал еще Владимир Набоков [26]. В "Записках сумасшедшего" Поприщин сравнивает директора с пробкой (метафорой) и тут же делает странное добавление: "Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бутылки". Вместо ожидаемой мотивировки метафоры или ее развертывания следует совершенно необоснованная ее детализация, уводящая от тропа, подменяющая нормальное для метафор совмещение денотатов самими референтами - материальными предметами [27].

Далее, обращает на себя внимание обилие метонимий и рост их значения для построения художественного целого. В самом деле, в основе всех петербургских повестей лежит принцип синекдохи (замена целого частью). Большая часть алогизмов Поприщина имеет именно метонимическую мотивировку и даже отчасти соответствует тому типу афазии, который связан с расстройством механизма селекции. Таково скажем упоминание о том, что Письма пишут аптекари, имеющее в подкладке тот факт, что в аптеках продавались почтовые марки (смежность). Знаменитый парад частей тела в "Невском проспекте" служит как бы прологом к походу блудного Носа, или приключениям портрета, заменившего человека, или шинели, к которой свелас

ся жизнь Акакия Акакиевича. Любопытно, что эти ключевые метонимии вынесены в заглавие.

В отличие от метафоры метонимия не апеллирует к лежащему вовне миру, к Трансцендентной реальности. Напротив, она замкнута внутри определенной территории. Метонимический план в петербургских повестях знаменует, поэтому претензии современности на недостаточность, на верховенство над Абсолютом. Здесь гоголевские тропы противопоставляют себя целому, бунтуют против него. Разгораясь от целого, они не могут остановиться в своем бесконечном синекдохическом дроблении, как атомы в цепной реакции [28].

Метафора как бы "ответственна" за вертикальную ось мировой сетки координат (парадигматика), метонимия - за горизонтальную (синтагматика). Обе они важны и необходимы, поэтому метонимия "страшна" не сама по себе, а в своей претензии на самодостаточность. В этом случае синекдоха разрушает монолитность целого: ведь метонимия изменяет представления не на основе сущностного целого, а на основе их совместного появления, отсюда один шаг до гротескности, до нелепого выпячивания необязательного в пику обязательному. Поэтому человек оказывается представлен не своей духовной сущностью, а, например, бровями (прокурор в "Мертвых душах"), носом, бакенбардами, и само понятие души обедняется до канцелярской записи "мертвые души" [ср.29].

Верховная реальность для Гоголя - Бог, проявленный в человеческой истории, единственно сообщающий ей смысл и связывающий воедино все моменты бытия. Развивая подобные мысли в своих историографических работах, Гоголь приходит к выводу о том, что только причастность этой реальности позволяет говорить о наличии в явлениях смысла. Если Гоголь-историк, мыслящий историю емкими и последовательно сменяющимися друг друга эпохами, почти воочию видит кровоточащие раны в месте отрыва современности от истории, то Гоголь-художник, в согласии с карнавальным мироощущением, "залечивает" "рубцы" и принимает их относительность (недаром место на лице майора Ковалева после исчезновения носа напоминает гладко выпеченный блин, и Нос вскоре возвращается обратно). Гоголь делает метонимию своим персонажем, показывает драму метонимии, проводя ее, подобно Чичикову, по кругам ада, приводит "к спасению", которое превращает эту раздробь в слово у писателей так называемой натуральной школы, считавших себя преемниками Гоголя и обнаруживших явную приверженность метонимии, мы не встретим ничего подобного.

Если пафос нравственно-религиозных исканий Гоголя, его порыв

“от творчества художественных произведений к творчеству совершенной жизни” [30] проложил дорогу прежде всего Достоевскому и Толстому, то гоголевская мистика слова нашла продолжение в русском символизме, у футуристов, обэриутов, в творчестве Ремизова, Платонова, Набокова.

Примечания:

1. Под тропами понимаются обороты, основанные на переносном употреблении слов. См.: Топоров В.Н. Тропы //Лингвистический энциклопедический словарь.- М., 1990.- С. 520-521.

2. Аристотель, описывая тропы, в качестве родового употреблял термин “метафора”. См.: Аристотель Поэтика.- М., 1951. С. 109-110.

3. Трифон, александрийский грамматик второй половины I века до н.э. не использовал уже термин “троп” в первом из дошедших до нас сочинений трактате, посвященном этому предмету. См.: Трифон Перитропу // Sprenger L. Rhetores Graeci ex recognitione, Lipsiae, 1856, vol. III.

4. См.: Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры.- М., 1990., а также его работу “Лингвистические типы афазии” //Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985.

5. Корпус византийских трактатов, посвященных тропам, можно найти в указанной выше книге Л.Шпенгеля. Один из трактатов, принадлежащий Хиробоску, был переведен на древнерусский язык и включен в “Изборник” Иоанна 1073 года. Всем этим трактатам свойственен подход к тропу с позиции читающего.

6. См., например: Пospelов Д.А. Уровни понимания //Искусственный интеллект. Справочник.- М., 1991, с.111. Здесь содержится прямое указание на постановку проблемы средневековой наукой,

7. См., например: Маяцкий М.А. Деконструкция // Современная западная философия. Словарь.- М., 1991, а также: Вопросы философии, 1992, с. 53-57, 59.

8. Это характерно для стилистики, констатирующей неизменный характер изобразительного механизма тропов. См., например: Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975. Автор употребляет термин “панхроничный”.

9. Еремин И.П. Лекции по древнерусской литературе. Л., 1968, с. 71-72.

10. См.: Лихачев Д.С. “Слово о полку Игореве” как художественное целое //Лихачев Д.С. Избранные работы в 3-х томах. Том 3, “Л”, 1987, с. 189-191.

11. См.: Морозов А. А. Михаил Васильевич Ломоносов //Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1990. С. 33.

12. Впервые эта мысль была высказана в 1730 году Дю Марсе: “Выражение превращается в фигуру с того момента, как мы узнаем, что начинаем его описывать”. Т.е. от предмета описания мы обращаемся к самому описанию (метаязыковой аспект или т.н. “автономная речь”). См. Du Marsais C. De Tropes. Paris. 1918 (1730).P.9.

13. См. Кожевникова М.А. Об обратимости тропов //Лингвистика и поэтика. М., 1979.

14. См., например, лаконичное изложение в статье Ю.Манна “Гоголь. Язык его произведений” //Энциклопедический словарь юного филолога. М., 1984.

15. Позже, в 4 томе гоголевского собрания сочинений (1842) отрывок из “Владимира третьей степени”, включающий процитированный монолог, был назван “Тяжба”.

16. См. Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985, с. 119. См. также сс. 106, 107, 109, 113, 114.

17. См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973.

18. Разговоры о барочности Гоголя особенно усилились в последние два десятилетия. Из последних работ см.: Барабаш Ю. Сад и вертоград. (Гоголевское барокко: на подступах к проблеме) //Вопросы литературы 1993, № 1.

19. Содержательное описание этого механизма интерпретации действительности см.: Михайлов А. В. О духовном и вещественном в стилях немецкой литературе //Теория литературных стилей. Типология стилового развития Нового времени. М., 1976.

20. Разделение знаков на индексы (симптомы), иконы и символы, восходящее к Ч.Пирсу, имеет основополагающее значение для современной семиотики. Его суть с анализом соотношения индексов и икон можно найти в статье Р.Уэскотт, см.: Wescott Roger W. Linguistic Iconism // Language. Journal of the Linguistic Society of America. Vol. 47. №2. June 1971.

21. См. Белый Андрей Гоголь //Андрей Белый Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 365.

22. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 60.

23. Ср.: Золотусский И.П. Поэзия прозы (статьи о Гоголе). М., 1987. С.26.

24. Скажем, “яхонты насекомых” - это одновременно простое иносказание и, в контексте усложненной гоголевской стилистики,

вполне реальные яхонты.

25. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 277.

26. Набоков В. В. Николай Гоголь. Эссе. // Новый мир, 1987, № 4.

27. Ср.: "Покачиваясь из стороны в сторону, в комнату вошел полуштоф, заткнутый человеческой головой вместо пробки: так называю я ... господина в светлозеленой шинели, без воротника..." (Некрасов Н. А. Петербургские углы // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 103).

28. Ср.: Августин Аврелий Исповедь. - М., 1991. С. 97.

29. Ср. с глубоким анализом гоголевской антропологии в работах С.Г. Бочарова. См.: Бочаров С.Г. Указ. соч.; Он же, Еще раз о "Носе" // Вопросы литературы, 1993, № 4.

30. Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии, 1990, №1. С.120.

Е.Г. Милюгина

Идея романтического универсализма и философско-эстетические взгляды Н.В.Гоголя

На черты универсализма в художественном мышлении Гоголя так или иначе указывали чуть ли не все исследователи его творчества, [1] однако в большинстве работ эта проблема до сих пор остается периферийной. Между тем, сами накопленные богатейшие материалы, посвященные различным аспектам личности и творчества писателя, а также связям его художественного мышления с западноевропейской романтической традицией, позволяют считать проблему восприятия и развития Гоголем универсалистских воззрений своих предшественников одной из первостепенных. Особенно важным представляется проанализировать в связи с этим философско-эстетические взгляды писателя, что должно открыть новые перспективы и в исследовании его художественной практики.

Основой миропонимания Гоголя является восприятие вселенной как живого единства, универсума. Эта особенность роднит писателя с немецкими романтиками Новалисом, А.В. и Фр.Шлегелями, Фр.Шлейермахером. Безмерная грандиозность вселенной, являющая себя во множестве миров, пространств, стихий, представляется Гоголю, как и немцам, возвышенным предметом созерцания и философствования. Размышляя о "прекрасном мире, подаренном нам непостижимым его создателем", Гоголь удивлен тем разнообразием форм, в которых

проявляется в мире идея бытия, "жизненный принцип", и восхищен его победоносной силой, утверждающей торжество жизни над смертью. По мысли русского романтика, жизненные токи пронизывают все пространства земного шара, даже те, которые кажутся на первый взгляд мертвыми и бесплодными: "...край, где кипит юг и каждое творение дышит двойной жизнью, и край, где в искаженных чертах природы прочитывается ужас и земля превращается в оледенелый труп; исполины-горы, парящие в небо, заброшенный небрежно, дышащий всюю роскошью растительной силы и разнообразия вид, и раскаленные пустыни и степи, оторванный кусок земли посреди безграничного моря..." [2].

Натурфилософия, при всей глобальности ее проблем, интересует романтиков не сама по себе, а как важная ступень на пути, ведущем к пониманию философии истории. Но историческое мышление у иенских романтиков еще только зарождается, и в этом смысле примечательно высказывание Фр.Шлегеля: "Мир - это не система, а история..." [3]. Гоголь как человек нового поколения, новой эпохи считает историю "великим предметом", первостепенным фактором развития человеческого духа: "...она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество, каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и наконец достигло нынешней эпохи" [6,40].

Континуитивность мышления у Гоголя выражена более ярко и определенно, чем у иенских романтиков, где ее перспективы лишь обозначены. Отмечая неразрывную связь между пространством, в котором развивалось человечество, и временем его бытия ("географией" и "историей"), Гоголь-философ выходит на уровень высокого синтеза философии природы и философии истории: "География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории. Она должна показать, как положение земли имело влияние на целые нации; как оно дало особенный характер им; ...как это могущее положение земли дало одному народу всю деятельность жизни, между тем как другой осудило на неподвижность; каким образом оно имело влияние на нравы, обычаи, правление, законы" [6,41].

Сложное единство природы и истории, вбирающее в себя все отдельные пространства как составляющие всеобщего космоса и все частные судьбы народов как необходимые слагаемые всеобщей истории, представляется Гоголю "великим процессом, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями..." [6,40]. И здесь русский романтик оказывается поразительно близок к иенцам, в частности к Фр.Шлегелю, который сравнивал "историю человечества, характеризующую необходимый генезис и прогресс человеческой

культуры" с "военной хроникой", "правдивым отчетом о войне человечества с судьбой" [4]. Примечательно и то, что условием торжества человеческого духа оба романтика считают свободу, которую до них традиционно полагали лишь целью человеческих исканий.

Единая "неразрывная история человечества, перед которою и государства и события - временные формы и образы" [6,40], и есть, по Гоголю, история космического бытия универсального (родового) человека. Для гоголевской концепции универсальной личности характерен синтез конкретного и глобального историзма. Отдавая должное "истории всех государств и народов, составляющих великий мизансцену всеобщей истории" [6,49], Гоголь, однако, полагает первое (государства) не более чем временными, переходящими формами общественного бытия, а второе (народы) - национальными изводами всеобщей идеи человечества. Представление писателя о человеке как родовом существе, вбирающем в себя общечеловеческий исторический и национальный опыт и являющемся достойным представителем всего человечества, т.е. человеке универсальном, также связано с раннеромантической концепцией личности. Еще Вакенродер призывал "с радостью оглядывать все времена и все народы и стараться находить общечеловеческое в их чувствах и разнообразных творениях, в которые выливаются эти чувства" [5]. Но если Вакенродер использует модальность желательности, то Шлейермахер настаивает на необходимости постижения в человеке общечеловеческого, ибо люди, которые "никогда не выходят за пределы восприятия единичного... занятые всегда своекорыстными отношениями, не способны ни ощутить, ни познать общее и целое бытие и существо человечества" [6]. У Фр. Шлегеля та же мысль принимает форму категорического императива: "...мы не можем рассматривать человека в его отдельности. Вопрос о назначении человека относится... не к индивиду, но ко всему человечеству" [7].

Развивая раннеромантическую концепцию универсального человека, Гоголь насыщает ее философско-историческим содержанием и вместе с тем усиливает звучание христианских мотивов. Ему, как и иенцам, дорога идея мирового братства; более того, он считает ее принципиально важной именно для девятнадцатого века, "когда мысли о счастье человечества сделались почти любимыми мыслями всех; когда обнять все человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать все человечество, как возвысить внутреннее достоинство человека..." [6,373-374]. Трагедию же девятнадцатого века Гоголь видит в "гордости чистотой" и "гордости ума", разрушивших универсальность

личности, явившихся причиной разрыва ее родовых связей с человечеством, космосом, мирозданием. Осуждение современного человека, позабывшего, что "нет ни подлых, ни презренных людей; но все люди - братья той же семьи, и всякому человеку имя брат, а не какое-либо другое" [6,375], окрашивается у Гоголя в тона сочувствия и сострадания. Мечтая о возрождении универсальных связей микрокосма и макрокосма, русский романтик, в отличие от иенцев, возлагавших надежды на некий "духовный союз", "творческое содружество", апеллирует к христианскому братству, т.к. считает его "узы" прочней дружеских: "сильней энного кровного родства" [6,373]. Эпохой торжества универсальной личности представляются Гоголю средние века с их культом рыцарской чести, бескорыстия и благородства (что было характерно и для ранних немецких романтиков, в частности Новалиса и Вакенродера). В духовных союзах рыцарей русский писатель видит стремление "уничтожить все, что составляет желание человека, и жить для всего человечества; жить, чтобы быть грозными хранителями мира, чтобы носить в себе одно: защиту веры Христовой; все принести ей в жертву и отказаться от всего, что отзывается выгодой жизни" [6,35-36]. Энергия и сила этого исторического примера побуждает Гоголя именно универсальность личности, ее органические связи с космосом и человечеством считать критерием ее истинности и совершенства.

Вера в человека, пафос положительного строительства личности связан у Гоголя с идеей устройства жизни на христианских началах [8]. В одном из писем он писал: "Все наши несчастья от ложного понимания мирских дел и вещей, от неумения чувствовать в событиях жизни слова, обращенные Богом к нам". Мысли о том, что единство мира и самоценность каждого его феномена (и природного, и социального) предрешены и обусловлены замыслом творца, мы находим и у иенских романтиков (Вакенродера, Новалиса, Шлейермахера и др.). Так, А.В.Шлегель убежден: "Человек никогда не может целиком отворотиться от бесконечного. Отдельные затерявшиеся воспоминания будут свидетельствовать о его потерянной отчизне..." [9]. Гоголя также отличает глубокая вера в божественный промысел: "...нет лишений, послед которым нам не посылается замена, в свидетельстве, что ни на малое время не оставляет человека создатель" [6,446]. Вслед за Новалисом, Гоголь сравнивает жизнь человека с "богослужением", "служением свету": "Церковь наша должна святиться в нас, а не в словах наших. Мы должны быть церковь наша и нами же должны возвестить ее правду... церковь наша есть жизнь" [6,212]. Таким образом, раннеромантическая идея универсальной личности, связанная с представлениями о человеке как синтезе "антропогенія", "космического" и "божественного гения" (Новалис), была всецело

воспринята и развита Гоголем.

Проблема свободы-несвободы человека, его универсальности-односторонности стоит и в центре размышлений Гоголя об истинной религии (рассуждение о западной и восточной церкви). Обращая свой взор к восточной церкви, он видит в ней "простор не только душе и сердцу человека, но и разуму, во всех его верховных силах", находит в ней "дорогу и путь, как устремить все в человеке в один согласный гимн верховному существу" [6, 250-251]. Освобождая человека от поклонения ложным богам и преходящим ценностям, истинная религия, по мысли Гоголя, гармонизирует его, приводя к согласию человеческого, космического и божественного его начала, и открывает тем самым путь к высшему самбоисуществлению, т.е. к универсальному бытию.

Говоря о философских взглядах Гоголя, мы на время отвлеклись от его художественного мышления. Однако для нас несомненно, что Гоголь ни в одном из своих философских построений не переставал быть художником, что вполне определенно сказалось в синтезе философской и эстетической точек зрения, характерном для его статей и заметок. Именно этот универсализм мышления писателя имеет в виду В.Зеньковский, говоря о своеобразной "эстетической историософии" и "эстетической антропологии" Гоголя - мыслителя и художника. Примером первого он считает этюд "Скульптура, живопись и музыка", в котором "ступени исторического бытия... определяются той формой искусства, которая доминирует в определенную эпоху" [10]. Однако универсализм мышления Гоголя представляется нам более сложным явлением, нежели это терминологически обозначено В.Зеньковским: наряду с "историософским" для Гоголя важен и другой аспект - "антропософский". Каждый вид искусства, отразив определенный этап развития человечества, является для человека нового времени, чей образ создан на страницах этюда, не только квинтэссенцией исторического опыта, но и способом понимания современности, одной из ступеней, ведущих к осознанию ее смысла. "Лестница искусств", по Гоголю, и есть "лестница" смыслов мира, путь, по которому человек устремляется к постижению абсолютных ценностей - Истины, Добра и Красоты [6, 26].

В критических и историко-литературных заметках Гоголя нельзя не отметить того же синтеза "эстетической историософии" и "эстетической антропософии". Так, статья "В чем же, наконец, существо русской поэзии..." ("Выбранные места из переписки с друзьями") построена писателем в согласии с основными этапами, которые прошла русская литература. Однако творчество каждого конкретного поэта ассоциируется им с определенной ступенью в развитии человеческой культуры и искусства. Поэзия Ломоносова с ее восторгом перед открытым словно впервые миром, подобная "начинающемуся рассвету",

напоминает мифологическую весну человечества, мощные творения его пробудившейся души. Творчество Державина, "исполиское и парящее", с "гиперболическим размахом речи", величавостью своих образов навеяло Гоголю воспоминания о героических эпосах древности. Поэзия Жуковского с ее небесными звуками, говорящими о "бессмертном духе человечества", ассоциируется с ранним христианством и духовной литературой средневековья. Батюшкова, который "как бы нарочно в стихотворении Жуковскому "стал прикреплять" русскую поэзию "к земле и телу, выказывая всю очаровательную прелесть осязаемой сущности" [6, 343]. Гоголь явно наделяет чертами поэтов Возрождения, что подчеркивает сравнением его с "Ариостом, Тассом, Петраркой". Наконец, Пушкин, по мысли Гоголя "уравновесивший" два разнородные начала ("небесное" Жуковского и "земное" Батюшкова) своей личностной и творческой универсальностью, всеотзывчивостью, гениальностью, являет собой идеал поэта романтической эпохи: "На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней. Всё становится у него отдельной картиной; все предметы его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, - его высшую сторону, знакомую только поэту..." [6, 344]. Таким образом, и в этой гоголевской статье читателю открывается "лестница смыслов": за историей русской литературы ассоциативно прорисовывается история всей человеческой культуры, процесс становления мышления и художественной образности, развитие мирового искусства; но "эстетическая историософия" оборачивается "антропософией", повествуя о сложных исканиях человеческого духа, о постижении человеком высших ценностей и об обретении им самого себя как Человека Универсального.

В размышлениях над историей человеческого духа, устремленного к Истине, Добру и Красоте и открывающего их в самом себе, в своей потенциальной и действительной универсальности, Гоголь познавал и самого себя - как Универсального Художника,

Литература:

1. См.: Белый А. Мастерство Гоголя. - М., 1996; Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. - СПб., 1994; Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. - Л., 1959; Карташова И. В. Гоголь и романтизм. - Калинин, 1975; Манн Ю. Поэтика Гоголя. - М., 1978 и др.

2. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 7тт. - М., - 1978. -Т.6.- С.110. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

3. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: - В 2т. - М., 1983. - Т. 2. С. 183.
 4. Там же. - Т. 1. - С. 100.
 5. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 58.
 6. Шлейермахер. Фр. Речи о религии. Монологи. - М., 1994. - С. 51.
 7. Шлегель Фр. Указ. соч. - Т. 1. - С. 438.
 8. См.: Зеньковский В. Указ. соч. - С. 280-281.
 9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М., 1980. - С. 129. 10. Зеньковский В. Указ. соч. - С. 251.

О.Д. Краснобаева,

О некоторых аспектах исследования поэтики украинских повестей Н.В. Гоголя

Литература о Гоголе (в частности, работы зарубежных исследователей) за последние десятилетия обогатилась рядом трудов, охватывающих самые разнообразные стороны литературного облика писателя: книги Сечкарева В., Дрессена Ф., Шарля С., Линдстрема Т., Зелдина В., Фенгера Д., Терца А., Собела Р., Писа Р., Носова В., Вайскопфа М., Стронецкого О. и др [1].

Большинство этих исследователей сходятся на том, что Гоголь - один из талантливейших художников мира, "один из величайших комических рассказчиков мировой литературы" [2]. В трудах гоголеведов украинской диаспоры приемы анализа поэтики украинских повестей используются на основе культурно-исторической традиции. Характерен интерес ряда исследователей (Стронецкого О., Вайскопфа М.) к глубинной семантике гоголевских сочинений, "заметно потеснившей инерцию формальной школы и набоковского эстетизма" [3].

Важнейшим моментом, интересующим исследователей, является поэтическое мастерство раннего Гоголя, а также различные подходы к рассмотрению поэтики его украинских повестей. Так, А.Крживон исследует формальные и содержательные моменты комического в "Вечерах на хуторе близ Диканьки". В монографии "Техника комического у Гоголя" [4] исследователь, пользуясь понятиями "анализ-синтез", "часть-целое", "форма-содержание", предлагает модель исследования комического в прозаическом тексте и анализирует в этом аспекте ряд украинских повестей Николая Гоголя, их поэтические

особенности.

На современном этапе гоголеведения (90-е гг. XXв.) значительный интерес представляют исследования Манна Ю. [5], Мочульского Ю. [6], Барабаша Ю. [7], Крутиковой Н. [8], Звизняцкого В. [9]. В названных трудах более глубокой является философская мотивировка поэтического мастерства писателя, важнейших проблем художественного стиля Гоголя, соотношение и взаимопереходы комического в трагическое (Манн Ю., Мочульский Ю.); последовательнее решается проблема автора и рассказчика, творческого метода Гоголя, исследуется национальный характер и национальное мироощущение украинского народа, решается проблема обращения Гоголя к глубинным истокам народно-национальной культуры (Звизняцкий В., Крутикова Н.), рассматривается вопрос о генетическом родстве и типологическом сходстве творчества Гоголя с традицией украинского литературного барокко, в связи с чем выдвигается и обосновывается концепция "гоголевского барокко" (Барабаш Ю.).

Вместе с тем, при исследовании поэтики повестей Гоголя в современной гоголеведческой науке существуют уязвимые места: отсутствует системность обобщающего, синтетического взгляда на некоторые аспекты поэтики гоголевских повестей (в частности, на соотношение понятий "автор-рассказчик", определение качества и количества рассказчиков, специфику их речевой характеристики, роль в поэтической структуре повестей); все еще сказывающееся в некоторых исследованиях влияние прежних идеологических штампов на методологию исследования проблем поэтики украинских повестей.

На новый уровень исследования можно выйти, только осмыслив и синтезировав накопленный предшественниками опыт, как позитивный, так и негативный.

Как уже отмечалось, одной из проблем современного гоголеведения является проблема "автор-рассказчик".

Проблемой рассказчика в украинских повестях занимались Гиппиус В., Гуковский Г., Манн Ю., Звизняцкий В., Николаев Д. и др. Вместе с тем, в литературоведческой науке до сих пор не до конца определен облик Рудого Панька. Проблемой является истинное происхождение героя-балагура, его роль в повестях: рассказчик, автор, издатель. Не выясненными остаются приемы соотношения понятий "автор" - "рассказчик".

Наиболее аргументированному в XX столетии философическому развенчанию Рудого Панька подвергли образ пасичника Андрей Белый, Абрам Терц. Они сходятся на том, что изображенный в цикле украинских рассказов крестьянский быт, перемешанный с козацким, вряд ли был известен "мелкопоместному паньчу Николаю Гоголю" [10],

который “очаровал Петербург галушками, казачком, горелкою, простонародными байками, песнями и легендами, толком не зная ни той страны, откуда все это вывез, ни той, в которую это привез” [11].

В научной литературе о Гоголе не раз высказывалась мысль, будто образы Рудого Панька и рассказчиков в “Вечерах...” возникли у писателя под воздействием пушкинских “Повестей Белкина” или вальтерскоттовской традиции (Гиппиус В., Гуковский Г. и др.). Данные утверждения не беспорочны.

Сама украинская жизнь и глубокая увлеченность Гоголя народно-поэтическими истоками давали ему возможность создать правдивый образ Рудого Панька. Первый биограф Гоголя П.Кулиш подчеркивал: “Гостеприимство, ум и редкий юмор хозяина привлекали туда (в Васильевку - О.К.) близких и далеких соседей. Тут-то бывали настоящие “вечера на хуторе”, которые Николай Васильевич, по особенному участливости, помещал возле Диканьки; тут-то он видел этих нестанных балагуров, этих оригиналов и деревенских франтов, которых изобразил потом, несколько окарикатуря, в своих несравненных предисловиях к повестям Рудого Панька” [12].

Отсюда - демократизм происхождения народного балагура, народность и глубина реалистического мастерства Гоголя.

Доказательством незаимствованного в образе Панька является и то, что книга посвящалась памяти деда Гоголя - Афанасия Демьяновича. Как считает исследователь Ю.Барабаш, это немаловажный факт доказательства жизненности образа Панька.

“Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами” [13]. Доказательством этого является созданный писателем образ Рудого Панька.

Проблему рассказчика в украинских повестях затрагивает Г.Гуковский в монографии “Реализм Гоголя”. Он высказывает свою точку зрения на то, кто же является рассказчиком “Вечеров...”: Гоголь, Рудый Панько или те простодушные украинцы, о которых иной раз пересказывает пасичник? После детального исследования предисловий всех повестей, их художественного своеобразия, дифференциации сказа и рассказа как составных речевого акта, рассмотрения композиции и сюжетных особенностей прозаического цикла, Гуковский приходит к выводу, что единого реального образа рассказчика как носителя речи или издателя повестей здесь нет.

Рудый Панько образует только рамку книги. Детально анализируя повесть “Сорочинская ярмарка”, Гуковский отмечает, что мы “все время движемся в русле определенной манеры рассказа — то безлично-поэтического в романтическом духе, то лично-сказового, нисколько не со-

отношенного с образом Рудого Панька или любого из его постоянных собеседников” [14].

Можно согласиться с доводами исследователя, что рассказчик “Сорочинской ярмарки” - не пасичник, а сам Гоголь. Во-первых, сказ повести не составляет сплошной манеры повествования; во-вторых, вообще не формирует законченно-реального образа рассказчика, не несет в себе явных признаков реального, объективного облика рассказчика.

Таким образом, объективным анализом одной из украинских повестей Г.Гуковский мотивирует личность повествователя как носителя речи, информации и как образной единицы в гоголевских произведениях.

Уже в первой части “Вечеров...” ясно обозначился принцип определенной композиции сборника, сочетания рассказов в нем, контрастно чередующий тональности сказа, то есть речевые образы носителей рассказа. Демократизированный и склонный к бытовому восприятию событий рассказчик второй части украинских повестей отличается от возвышенного романтика-поэта в первой части.

Книга “Вечеров...” вполне едина и объединена - хоть и не конкретно-личным образом автора. Возникает пестрая и иной раз быстрая смена личных тонов рассказчика. Рассказчика, как замкнутого героя книги и объемлющего ее лица - образа, нет; но рассказчик есть как неограниченная множественность лиц.

Здесь Г.Гуковский расходится с В.Звизняцковским, который, анализируя с Н.Полевым, А.Белым, А.Герцом, считает, что в гоголевских повестях Рудый Панько - не рассказчик, а издатель “Вечеров...”.

Подытоживая сказанное, можно сделать вывод о том, кто все-таки рассказывает “Вечера” и как соотносятся в повестях понятия “автор” - “рассказчик”?

Рассказчиками в цикле “Вечеров...” являются и Рудый Панько, и те украинцы, о которых говорит пасичник, и поэт-украинец, и Фома Григорьевич, и его дед, и тетка деда, и сам Гоголь. Автор как образ носителя речи - это люди, украинцы, множество разнообразных людей, общих в единстве народа, страны, в любви к ней, в единстве народной жизни, однако дифференцированной рассказчиками.

По словам В.Звизняцкого, нация выступила как дифференцированное множество. С другой стороны, единство авторского лица как личности начало расширяться. Отсюда - истоки национального своеобразия гоголевских повестей.

Гоголь поставил перед собой задачу реально слиться с коллективом нации, стать его голосом. Гоголь в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” делает в этом направлении первый шаг.

Литература:

1. Сечкарев В. Гоголь: его жизнь и работы. - New York Unit. Press - 1965; Дриссен Ф. Гоголь - писатель повестей. - Париж-Лондон, 1965; Шарль С. Маскируя себя: Литературное пространство в гоголевской "Шинели". - РМЗА 90, 1975; Линдстром Т. Микола Гоголь. - Нью-Йорк, 1974; Зелдин В. Гоголевские поиски прекрасного: Исследование его трудов. - Kansas, 1978; Фенгер Д. Творчество Николая Гоголя. - Cambridge, 1979; Терц А. В тени Гоголя-Лондон-Париж, 1975; Собел Р. Забытая книжка Гоголя: Избранные пассажи и их современные читатели" - Unit Press of America, 1981; Пис Р. Загадки Гоголя - Cambridge Unit Press, 1981; Носов В. "Ключ" к Гоголю, - Лондон, 1985; Вайскопф М. Сюжет Гоголя /Мифология. Идеология. * Контекст, 1993; Стронецкий О. Микола Гоголь. - Львів, 1994.
2. Журавлева А.И. Новое исследование поэтики Гоголя //Вестник МГУ."-Серия 9. "филология". - №1. - 1996.-С.175.
3. Вайскопф М. Указ.соч.- С.6.
4. Крживон А. Техника комического у Гоголя.-1994. 5. Манн Ю. Поэтика Гоголя. - М., 1978. 6. Мочульский Ю. Гоголь. Соловьев. Достоевский. - 1995.
7. Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. - К., 1995.
8. Крутикова Н. Н.В.Гоголь. Исследования и материалы. - К., 1992.
9. Звиняцковский В. Николай Гоголь. Тайны национальной души. - К., 1995.
10. Белый А. Мастерство Гоголя. - М.-Л., 1934. - С.11. 11. Терц А. В тени Гоголя. - Лондон, 1975. - С. 436.
12. Кулиш П. Записки о жизни Гоголя.-СПб,1908.- Т.1.- С.6.
13. Некрасов Н.А. Полн.собр.соч. и писем. - М., 1960. - Т.9. - С.341-342.
14. Гуковский Реализм Гоголя. - К., 1959 - С.41.

* Название исследований Сечкарева В., Дриссена Ф., Шарля С., Зелдина В., Фенгера Д., Собела Р., Писа Р., - в нашем переводе (О.К.).

Микола Гоголь: національна самокритика

Вступ. Птаха-трійка

На схилі ХХ століття московські теленовини відкривають — означають гарячі коні — ідея простору й швидкого часу. Відколи українець Гоголь 1842 року звичайну транспортну побутовість едухотворив і підняв до символу Русі, росіяни впізнали в цьому себе — широчінь душі, ~~що~~ до якої Достоевський вважав: «варто би звузити». Хвацькість («удаль»), ширизна і відповідно крайнощі — комплекс, що його півтора століття досліджують і митці, і філософи Росії.

Як можуть поєднуватися крайнощі? У Пушкіна в «Полтаві» є рима: «онк ужасен» — «он прекрасен», — про Петра. У «Мідному вершникові» двобіччя розгорнуте у трагедію і триумф, а Росію емблематизовано здибленим над прірвою конем царя (тлумачення монументу Фальконе). Гоголь не просто повторює пушкінський демонізм: «Есть упоение в бою/ И в битве мрачной на краю». Він, по-перше, вказує на його джерело — епоху козаччину: «... Ніде воля, забуття, смерть, насолода не з'єднуються у такій знадливій, страшній чарівності, як у битві» («Тарас Бульба», версія 1835, розд. IV). По-друге, Гоголь потроєє «кінські сили», а в бричку — «тихцем», «за кадром» — садовить Чичикова та ін., а не царя. Ця «демократична заміна» дає змогу ввести у символ безконечний простір, а отже і шалену швидкість. Саме Гоголь класично вивершив принципіву світоглядну структуру.

Знаменитий уривок, що його школярі вчать напам'ять, пройнятий психологією нестримного руху. Душа любить рвонутися так, щоб усе замерехтіло в очах. Задовго до винайдення літака, бричка «потужністю в три конячі сили» відривається від землі і «летить у повітрі». Ця метафора на Русі походить від «Слова Данила Заточеника» (XII ст.): «Думкою б ширяв, мов орел у повітрі». Мотив лету думкою (Ярославни зигзицею і т.д.) зазвичай унаочнює охопне ясновачення. У Гоголя навпаки: все змішується, ряхтить, мигтить, а тому і незрозуміле — «Русь, куди ж несешся ти?» Нема відповіді, бо немає мети; пасажир захоплений одним рухом, тобто самоцінністю засобу. До чого це призведе — байдуже; насолоджує і надихає сам вільний вияв нестримних сил.

Гоголь чудово розуміє, що це самозалоблене, звабливе і демонічне поривання, схоже на сп'яніння і кураж. Автор примножує бісівські рисочки: «чорт забирай усе!», «невідома сила», «хтозна куди», «щось страшне», «сидить чорт зна на чому» (на чорті? У Бульби кінь — Чорт), «одним димиться під тобою», «нагонити жаж», «скрикнув переляканий» і т.п. Відповідний і пейзаж: ніч, хмари, нерушній (гіпнотичний) місяць,

зловісний темний ліс зі стуком сокир і карканням вороння (вночі?!). Безвісна далина — це, власне, безодня. Прямолінійна стовпова дорога «стремить ледь помітним нахилом вниз» — у прірву? Цікаво, що, крім прямизни, накопичується і коловий рух: «закружитися, загулятися», «гвинтом», «спиці в колесах змішалися в один суцільний круг», «коні вихором», «свердлить повітря». Виникає враження гвинтового двигуна. Чи це від розгульного танцювального вихору, чи від відьомського помела-пропелера? Принаймні «дорога невідомо куди в пропадну даль» є по суті коловою, без цілі, зацикленою на самій собі.

І все ж, хоча шаленство жахливе і його відсторонюються всі народи і держави, є в ньому і краса нетутешня, і натхнення небесне, і «страх божий» (страх, який він «божий»!). Емоційному піднесенню відповідає вертикаль — і мить у мить «кадрована» верстовими стовпами, і виліплена у постать погонича. Він сидить «чорт зна на чому», а саме на «козлах», під якими — вісь, шкворінь, «гвинт» (хоч не залізний, а дерев'яний —?!). Підлегле, під ним — скажена трійця «шайтанів», які легко відштовхуються копитами від землі. Погонич-візник підвівся, замахнув батою — «чи це не блискавка, кинута з неба?» Маємо всі елементи вертикалі, яка веде до ... місяця. «Боже чудо... блискавка» (Перун?) незаперечно висвітлює, про яке «богонатхнення» йде мова — про язичницьке, нічне. З височини лунає пісня, знайома тваринам, і вони «разом напружили мідні груди». Владна правниця Петра I, що упокорила невські болота, тепер занесена вгору із загрозливим нагаєм.

Отже, маємо *світоглядне перехрестя: дорога і вісь*, — як у загадці: «Лежить брус на всю Русь, встане — до неба дістане». Гоголь надав цій структурі *динамізму і демонізму, аби розмашну волелюбність ілюструвати й обґрунтувати просторовою експансією*.

Такий синтез припав до душі росіянам («бойкому» народіві..., що не любить жартувати») і став емблемою.

Двозначне «добрий козак»

Сюжет повісті від початку до кінця «вершниковий і мандрівний», схожий на пунктир із крапок і тире: зупинок і доріг. Це типово для епосів, казок, житій. Зазвичай розлогий простір загортається у «свиток унутр» (Сковорода), утворюючи камерний затишок: печеру, хату і т.п. Гоголівські ж лицарі зневажають і цькують осідлиий спосіб життя. Остап 4 рази тікає із бурси. Одну ніч брати перебули коло рідного порогу. Хортиця затісна для тих, хто прагне подвигів. І в часі, і в книзі «Тарасові Бульбі» передують «Старосвітські поміщики». Козаки відштовхують од себе той патріархальний лад. Власне — «матріархальний»: у центрі хатнього ладу — жінка. Бульба висуває альтернативу: «Що краще... чи

повернутися додому, аби щодня лупцювала вас жінка..., чи всім... як братам рідним, лягти разом на полі і полишити славу навіки?» (версія 1835, розд. IX). Бульба знав, що жіноцтво дає прочухану чоловікам, він вірив, що «молитва материнська і на воді, і на землі рятує» (р. I). Але *дів'я усупереч усім нормальним центризмам: трудовому, хатньому, жіночому і сердечному*.

Гоголь із залізною логікою пояснює такий суворий характер ненормальними умовами XV сторіччя: невизначено, чия земля, вимушено напівкочівний побут, загроза від трьох націй-сусідів, завжди оружене прикордоння, безсистемність «окремих партизанів», хистке право, суперечлива мораль (розд. I, 1835, 1842). Одне слово, козаки — *межовики*. Щодо топографії вони засіювали «всі надріччя, перевози, прибережні... місця», а також степи, незайманщину. Щодо історичного часу — письменник приписує їх до проміжного періоду між княжою Руссю, спустошеною дощенту, та царською Росією. Отже, *межовий спосіб життя в усіх відношеннях зумовлює двобіччя суперечливих властивостей*. Напівосідлість і напівкочівництво. Напівгрекосоїї і напівлицарі. Християни, але не дотримуються багатьох заповідей і вимог. Бульба жіночку було частувало, інших чубили господині («пробач мені моя мила, що ти мене побила», «на базарі жінки чоловіків продавали» і т.п.). Остап мужній, а Андрій — ніжний, жіночної вдачі. Січ напівгультьяська і напіввармійська; то стихійна, то дисциплінована; права-закони є, але їх порушують; владу організовано, але зачасто реорганізовано. Тричі у повісті січовики сперечаються і роз'єднуються. За Гоголем, суперечка і біійка закінчуються обіймами і кухлем. Тобто і спалахують швидко, і доконуть. Мамай і «душа правдива», і хитрюган і т.д., і т.п.

Отож, і щодо Бульби визначення — чи позитивний герой, чи негативний — не підходять. Він взірцево добрий козак, бо добре чинить зло ворогам. Автор розглядає героя з обох сторін, а тому — об'єктивно, правдиво, реалістично. Щодо поезики. У повісті є і романтичні сцени, і сентиментальні нотки, і стиль билинного епосу (битва), і екскурси історичні, і описи лубкові, схожі на народні картини, і пафосні декларації, і анекдот, і легенда, і дума. Кривавий натуралізм часом анатомічний, як у Рабле: «загнав... в уста: вибив два сахарні зуби палаш, розсік навіпіл жінка, розбив горловий хребець і ввігнався далеко в землю» (р. VII). Тут, до речі, точність удару передано через роздвоєння; символ шаблі роздвоює світ. Гоголь маневрує між стилями-поетиками, між темною і світлою сторонами життя. Він не прив'язаний до котроїсь певної однобічності. *Як і герої-межовики, письменник виявляє гнучкість і рішобіччя, постійно перетинає межу і відповідно змінює навіть системи цінностей*.

У першому розділі суміщено і протиставлено матір і батька. Вони

втілюють два світи: «хатній» і «степовий». Обидва мають свою правду, красу, чесноти. Схоже, що Гоголь схильний врівноважувати оцінки. Хто слабший, того хай «посилить» авторове співчуття, як от матір. Бульба посідає сильну позицію, тож йому докинуто «ложку дьогтю» — впертість та ін. Отак регульовано баланс. Коли козаки зверху, автор співчуває полякам, зображаючи їхнє горе, руїну, голод. Тільки-но гору беруть ляхи — вся увага і прихильність — козакам. Легкість переходу зі сторони на сторону ілюструє епізод, запозичений із хроніки 1812 року («браві французи!»): французький інженер з боку поляків захоплено вигукує: «От браві молодці-запороги!» (розд. IX). Француз-межовик у ролі морального дзеркала відбиває (бриколажує) позитивну оцінку з «негативного» боку. А для спостерігача це також і самохарактеристика ворога як лицаря, котрий шляхетно поважає суперника.

З погляду Бульби, Андрій просто зрадив. Відповідно у потойбічному дусі змальовано ніч, гущину зірок, туман дрімоти, примарну чорнявку татарку, мертвий сон козаків, «замовкни, я тебе вб'ю!», не чути рятівного півня, кладкою через потік (межа), берег, мур, отвір, підземний хід, темрява, труни, кості, «навпакова» молитва католиків, порожній майдан, мов у пеклі, мучні-примари і т.п. Та й красуня нібито зчаровує хлопця, загіпнотизовує як мара, відьмачка. І все ж психологічно достовірне входження Андрія у позамежний для нього світ крок за кроком відкриває йому симетрично зворотню, але по-своєму нормальну і добропорядну систему стосунків. Полячка турбується про батька і матір, виявляє такт і чуйність, навіть *опонує перебічникові з позиції його табору*. І коли вони, мов два дзеркала, не можуть відірвати погляду одне від одного, то хіба не виникає враження досягнутого ідеалу, розв'язку для всіх (національних, віросповідальних, станових) конфліктностей, що ними замінована історія?

Вважаю, що, за Гоголем, Андрій не просто зрадив, він *перейшов в іншу систему координат, по-своєму виправдану. До речі, «хатню», жіночо-центричну, теплу, сердечну*. Проте він не зміг втриматися на межі (абстрактної, але людяної) людяності, на нейтральній смузі безсторонності, де зав'язувався зародок злагоді. Він порушив рівновагу (зокрема, ніби викликав-спричинив допомогу облогцям: загін з їжею). «Як? Своїх, чортів сину, своїх б'єш?..» — обурився Бульба. І своєю чергою вчинив страшний переступ моральної межі.

А гріх синовбивства також, своєю чергою, нібито викликає-спричиняє розплату-покару — розгром козаків і полон Остапа. Далі страта Остапа вмотивовує лютування Бульби, який не так боронить віру і «товариство», як справляє «поминки» по синові та по всьому своєму родові. Адже без нащадків його «хатній» світ (завжди ганьбований) остаточно втратив сенс, а Бульба втратив шанс продовжитися в

(історично вищому) стані родовідної шляхти. Розгойдування маятника переступу і гріха призводить до трагедії. Той самий сценарій спіткав Гетьманщину й обернувся Руїною. По суті *Гоголь дослідив чинники поразки України, здійснив ту сувору критику, без якої годі змужніти самосвідомості нації*. Але чи був почутий присуд патріота?...

Андрієва зрада була підготовлена з самого початку презирством Бульби до «бабського» хатнього господарювання. «Нащо нам ця хата?» Коли сп'янілий ватаг «почав бити і жбурляти горшки і пляшки», він удучав у самі підвалини народного життя, в коріння і пам'ять. Гоголь багато разів пам'ятливо закарбовує сутінкове западання у забуття: «Немає нічого, батьку, згадувати... що було, те минуло» (р. I), кожний січовик «впливав на все минуле» (р. III), Остап і Андрій «забули вмить і батьків дім, і бурсу, і все» (р. III) і т.п. Скасовує пам'ять (а разом і відповідальність) гульня і п'яний сон. Отож, коли Андрій дізнався, що любка у фортеці, йому перевернувся світ: «Усе, що було закрите, заглушене... виплило разом на поверхню, потопивши, своєю чергою, теперішнє», «він зовсім забув, чого прийшов; підніс руку до лоба й довго тер його, намагаючись пригадати...» (р. V). Парадокс: полячка нагадує йому про «обов'язок і заповіт», а козак рубає руба: «Немає в мене нікого! Нікого, нікого!» *Це логічний наслідок негативізму*. Жид, кажучи про працю, клянеться рідними могилами, а Бульба змушує себе забути про батьківство, про лицарське великодушся, про християнське прощення і лишає сина без могили, відрізає на забуття. Відповідно невдовзі Бульба втрачає тям, отямившись, довго пригадує і страждає. Його відвідини Варшави — потяг спорудити «пам'ятник-могила» хоч Остапові, тобто іберегти його у пам'яті-славі. Після цього Бульба одержує право на пророцтво: «Згадаєте ж прощальне моє слово», — але його не послухали...

Чорт чоботи стоптав, поки до пари зібрав

У повісті багато аналогій і опозицій (ці бінарні форми мислення продуктивні в Україні, принаймні, починаючи зі «Слова про Закон і Благодать» Іларіона). Бульба ховає Янкеля під возом, а той його — на возі. Останній погляд на рідний хутір «фотографує» журавля над криницею з колесом у небі (символічна вертикаль), а прощання з Січю — церкву. Два вирази обличчя найтиповіші: похнюплений, опустивши голову (запозичено для «Московських вечорів»: «Что ты, милая, смотришь искоса, Низко голову наклоня?») та прямий, очі в очі — погляд абсолютної правди. Багато зіставлень щодо Андрія та Остапа, козаків і поляків тощо. Це свідчить про *традиційний спосіб мислення Гоголя, ґрунтований на зв'язках і розв'язках протиставлень*. Коли Андрій уперше взявся за шаблю і заповзвся бити татару (р. I), він не знав, що

в розпанаханому світі впаде, мов колос, підрізаний серпом. Та й Бульба не відав, що доведеться власну шаблю розламати навпіл і кинути далеко врзнібіч обидва кінці (р. XII). Але закон такий, що один розкол породжує інший.

Ворогуючі табори спробував «пов'язати» наш «Ромео», слідом за ним, тієї ж ночі, їх сполучає жид Янкель. Він побував у фортеці і повернувся. Професіонал-медіатор, Янкель діє на обидві сторони. І Бульба змушений визнати його розум і шукати його поради-допомоги, ладний укласти з ним «мефістофельський» контракт. Відомий мотив; але не чорт спокушає золотом, а навпаки; і душу Бульба не продає, а викупує. Втім, паралель між пробиранням у «потойбічне лігво» Андрія в супроводі татарки-«Вергілія» та пролазинами Тараса з Янкелем у варшавський «лабіринт-пекло» є очевидною. Жид і брата Бульбиного викупив, і Остапа мало не визволив, і самого Бульбу фактично врятував (од гайдуга). Янкель хоч і шпигує, але й маркітантствує, тобто харчує козаків. Згадаймо, що побратим-Товкач загортав зраненого у волову шкіру, як покійника (архаїчний звичай), пеленав, як немовля і мумію, і трусив два тижні в сідлі, гадаючи довести хоч мертвого, а зцілила синовбивцю жидівка-відунка. Бульба дуже зобов'язаний євреям. З погляду козаків, вони нібито малодушні, але коли Бульба занепав духом у Варшаві, то став схожий на учня і «послідовника» Янкелевого, щоправда, «двієчника», бо невчасно випер шило прямоти, не засвоївши науки хитрувати.

Деякі перегуки українського і єврейського характеру зустрічаємо в епізодах, коли Мосій Шило обманув турків і козаків-невольників, «потоптавши святий закон» (так і Янкель облудно відхрещувався од одноплемінників у скруті, р. IV), коли «розумний і хитрий» кошовий маневрує: «Не можна клятви переступити... Нічого, можна...» (р. IV), і потім намагасться викрутитися так, щоб догодити обом несумісним альтернативам, і тим, і тим, ще й турків спровокувати і на них перекласти вину свого підступного порушення угоди про мир. Звісно, у повісті євреї й, українці, насамперед протиставлені, але в розколотому й суперечливому світі і ті, і ті змушені хитрувати, «перевдягатися» і навіть зраджувати, «забувати».

Формальною ознакою розщепленого буття і відповідно зв'язкового мислення, що зорганізоване у парні ланки (аналогії та опозиції), є вживання числа 2. Ось Андрій удвох з татаркою переходять на другий бік, у фортецю; випикуємо: «два поверхи», «дві арки», «на другому боці група з 2-3 чоловік», «намісто в два ряди», «2-3... пасма», «другого будинку», «другого полковника», «два поверхи», двоє симетричних вартових, «дві інші («другие») ще горіли в двох... підсвічниках», «другу кімнату», «дві свічі», «в другий бік», «удвічі прекрасніша» (р. VI). Це

типовий випадок підсвідомої чи інтуїтивної «закодованості» *двійкою*; алже опис міста підтекстово висвітлений ситуацією розгортання антитези. Коли козаки діляться на 2 табори (р. VIII), тут збіг свідомий: «на другому месте», «на две стороны в два ряда», «одна сторона другою», «дайте друг другу прощанье», «один другого спросит» (українською «один одного» — зіткнення «атомарностей»). Принагідне згадаємо, що в повістях Шевченка, особливо «Близнецах», з тих самих (буттєво-ментальних) причин *двійки* часом скупчуються, по кільканадцять на сторінку.

Нудьгуючи в облозі, козаки грали в символічні ігри: довгі лози («чехарду»), парне-непарне («чет и нечет»). До речі, двоє вартових варшавської в'язниці грали так: «один другого бив двома пальцями по долоні» (р. XI). Ігри з рівною ймовірністю (парне-непарне; орел і решка; у якому кулаці?) належать до моделі, що ділить світ навпіл: «так» і «ні»; чи пан, чи пропав; чи бути, чи не бути. Якщо так раз у раз ділитися, мов шаблею (Гоголь показує низку розподілів), то в рештку залишиться людина вдвох із собою — індивідуаліст. Власне, це і є стан розсіювання, що його автор приписує козакам, які, мов трава, без ліку засіяли степ: що байрак, то козак (хутірня атомарність) (р. I). З цього погляду, Січ бенкетна є скупченою веремією, хаосом, «чехардою». У битві головний прийом козаків — «змішати і порізнити» монолітні ряди поляків (р. VII). «Литинський» стрій розкришується на множину двобоїв. Це є стан *поліаризованого хаосу*, відомий школярам з хімії: іонізація броунівського руху в розчині між анодом і катодом. Пафос бенкетної битви, де кожен у двобоях може показати себе, — апофеоз лицарського духу. Та й подібний стан суспільства і психології, крім зрозумілих негативів, має позитиви. Недаремно «козацька нація» в піонерський спосіб «засіяла» Південь (степ), і Схід (Кубань) і Північ (Московію), а також хвилями дисперсіювала по континентах. Повернувшись із Європи, Гоголь за контрастом діагностує: «Я помітив, що майже в кожного вимальовувалася в голові своя власна Росія, і від того нескінченні суперечки... Словом... Росія у мене в голові розсіювалася і розліталася». Схоже на те, що індивідуалізм (сковородиновий мікрокосмос) був занесений в общинну Великоросію вітром з України.

Гоголь, без сумніву, знав, що коли стріляють у ціль, то в центрі мішені влучень — густо, а чимдалі по колах, на периферії — розріджено. Можливо, за цим узірцем йому уявлялося, що козацьке межове життя *влябувало на кордони*. Коли Бульба ліг спати надворі (не в центрі), впершим заснув сторож» (р. I). Околицю і вал січових куренів «ніхто зовсім не вартував, що виказувало страшенну безтурботність» (р. II); «у них були безохоронні легковажні кордони» (в. 1835). Під Дубно вночі і варту, і геть усі проспали і Андрія з татаркою, і польський загін (р. V).

«На той час... на кордонних місцях не було ще жодних митних чиновників» (р. XI); «кордони були невизначені» (р. VII, 1835). Гоголь хотів підкреслити легкість перетинання меж (зокрема, між притомністю і сном, життям і смертю), і це правильно, але легковажну безтурботність дозорцям пругової землі він накинув даремно. Либонь, з міркувань широти натури, яка, мовляв, плює на ворога. Водночас прозорі кордони дають змогу письменникові залучити простір, акцентувати свободу.

Художня правда тут дещо суперечить історичній. Козацька Україна не мала розхристаних або «обтріпаних» країв. Навпаки, вся сила (як і за Київської Русі, як і за Трипілля) була винесена на крайберег, на межу. Але це не ті границі-клапани, що на мостах і при брамах законодавчо регульованої Західної Європи, а іншого гатунку — які *сполучають міць і пластику, «непорущу стіну» і перельотність*, які «дихають», мов могутні груди. Гоголь занадто різко протиставив гультьайство і дисципліну, «якось воно буде» і два ряди возів, що оточили Дубно. Хоча *шира відкритість до крайнощів справді походила з барокової України*, але тільки на «суворій Півночі» це стало усвідомленим («Антигоновим») конфліктом «безрозмірного» характеру (тема Достоевського). Широкий діапазон душевних властивостей загострено відзначено в крайніх точках: свята і благородна доблесть безмовно покласти себе офірою на олттар спільної справи — розбишацтво і дика жорстокість. Пекельна інквізиція блідне проти того, як немовлят нахромлюють на списи і кидають до матерів у вогонь (р. XII). Це вже не реалізм, не художність і не мораль, а вихід за межі всього людського. І Гоголь у повісті кілька разів стрімголов западає у такі крайнощі, куди, здавалось би, не личить уклепуватися митцеві і гуманісту. Але що вдієш? Він мусить «розірвати» етику-естетику, слідуючи за своїми героями.

Дуб, зламаний громом

Один зі способів розв'язку (зняття, обертання) опозицій — *карнавальна іронія*. Ось Андрій упав у грязюку і, брудний як чорт, чує згори дзвінкий сміх красуні у вікні (р. II). Наступної ночі він переліз через частокіл і крізь димар опустився у спальню, замурзаний сажею, мов нечиста сила, злякавши (потойбічну) полячку, якій пригода сподобалася. Тут маємо гру по вертикалі: низ і верх, бруд і краса тощо. «Шаровари червоного дорогого сукна були заплямовані дьогтем, аби показати повну до них зневагу» (р. II). Кирдюг дякував за велику честь, коли йому на голову покладали грязюку, що текла по обличчю (р. III). Тут «низовий» бруд звеличує гідність. Порівняймо вислів: «Дідько вас забирай, степи, які ви гарні!» (р. II). Звернення до потворного (чорта) рикошетом (бриколажем) посидює захват красою. Той самий добре відомий механізм вертикальної інверсії чинний у випадках, коли красень-Андрій з вершини

ниста звергнутий у ницість розплати, а закатований «у пеклі» Остап навпаки звеличений.

За Гоголем, так само, як просторові межі є легко подоланні, так і між великим і низьким — один крок, тобто ціннісна вісь є інверсивна, перевертка, іронічна. «Собачий син», «чортів син» у повісті фігурують і як лайка, і як схвалення (зокрема, щодо власних синів, що рикошетом від уморизус» мовця як собаку і чорта-батька). Зрозуміло, низове і високе насамперед фіксовані, але якщо їх тільки двоє (без проміжного третього), то вони приречені «крутитися» навперемін. Відповідно — забаганки недоступні, доля зрадлива, все відносно, лад і безлад по черезно кружеляють і т.д. Як вирватися з цього зачарованого кола? Гоголь дає відповідь наприкінці повісті, а впродовж усього сюжету показує трагічну безвихідь конфліктного світу, що розпанаханий навпіл.

Протягом «осьового часу» (Ясперс) кількох століть до Р.Х. у світовій культурі виникає особистість і відповідно *трискладова вертикаль* (дерево, гора, храм і т.п.). Нею означений хутір Бульби, причому «в режимі» прощання: криниця, журавель, «небесне» колесо. Від трискладового ладу буття (батько — сини — матір; хата — двір — угіддя і т.д.) стартують трое вершників. Це їхній поосібний гімн українським роздоллям буде згодом ув'язаний упряжжю птахи-трійки — Русі. У центрі повісті — доля трьох; брати симетричні, мов батькова правиця і лівиця. *Кульмінація — злам трискладової структури*: Андрій гине, Остап теж, Бульба півмертвий. Такий кінець родової трійки.

Легко Бульба кинув хату, легко скинув принципового кошового і поставив гнучкішого Кирдюга (ім'я означає «пастух овець»). До зброї! «Кошовий виріс на цілий аршин. ... Це був деспот...» (р. IV). Яка ж доля цього *axis mundi*, символу армійської ієрархії? Під Дубно Бульба ініціював розкол, відтягнув половину війська і «опустив Кирдюга на аршин». Фактично Бульба присудив кошовому: «Я тебе породив, я тебе і вб'ю»,

бо розкол був помилкою, фатальною для обох кошів, унаслідок якої загинув і Кирдюг. Найстарший козак Бовдюг («бовтюк» — зіпсоване яйце) «наставив на розум» усіх, оголосивши «перше слово» і «друге слово», обгрунтувавши поділ. Гоголь добре знав, що означає «шизофренія» — роздвоєння розуму...

Остання у повісті вертикаль — «голе дерево, вершину якого розбило громом» (р. XII) — двійник Бульби. Його, мов Христа, прибили гвіздками і тим підняли високо. Бульба не раз порівнюваний з дубом (світовим). У версії 1835 прип'яли до стовпа (істини?). Тут Бульба пророкує: постане всесильний цар на засадах товариства і віри. Чи мався на увазі «стовп» російської імперії? Заледве і в останню чергу. Для Гоголя цар був страшенною ідеалізацією, засадою прямої відповідальності перед Богом, тобто по суті жерцем. Цар, побачений Бульбою в хвилини останньої

вирішувати — ідеал символ того згуртування, якого прагнули козаки. Він — уособлення могутності віри, а не адміністратор імперії, радше духовна ініціатива, ніж історична, нарешті передовсім — українська перспектива. Кирдюг як «батько-деспот», продовжений Бульбою, який проголошує своє згорання феніксовим (весною вертайтесь, побратими), логічно має продовжитися... гетьманом!

Гоголь наслідував козацький критерій визначення «своїх»: у Христа віруеш? І в трійцю? І в церкву? — отже свій. Письменикові-духовидцю важливіший дух, що об'єднує, ніж етнічні ознаки. Спільноту формує бурса (р. II), загроза з трьох сторін, влада (свободолюбство, прямота), бенкетування і походи, а найбільше — віра. Тут головна в повісті вертикаль — січова дерев'яна церква. У ній усі молилися, але щодо оздоблення — занехали (пропихуючи дари). Її ладні захищати до останньої краплі крові (р. III), але віддали на наругу: татари взяли Січ і пограбували все (р. VIII). Як і з рідною хатою, з нею попрощалися поглядом назад — назавжди.

У р. XI I-му «з самої середини морського дна підносить до небес непроломні свої стіни» скеля віри, схожа на храм-Кітеж. Згадаймо, що Носва голубка знайшла твердь, вершину гори і це стало архетипом і для місії Петра (як наріжного каменя церкви), і для афонських печерників у скелі і т.д. Гоголь підкреслює контраст: «буремне, вічно мінливе море» (історії?) та непоборна віра, «вся створена з одного цілого, суцільного каменя». Ідеал монолітності був шуканий за Ігорового походу, потім Гетьманщиною, Гоголем, реалізований у монархії, заповіданий більшовизму. Одностайність має і плюси, і мінуси. У тексті, у наступному ж абзаці церкву скомпрометовано: духовенство рятує Потоцького заради миру і тим (як Бовдюг) розколює козаків, прирікаючи і тих, і тих на загибель (р. XII). «Не вірте!» — загорлав Бульба, але більшість повірила. Бо віра ж за природою є монолітна.

Можливо, Гоголь мислив собі ідейно-психологічний сюжет повісті як рух від хаосу до космосу, від розсіяного стану до консолідованого. Причому і суспільства, і «господарства душі», в якій прагнув «зібрати думки в точку». Якщо так, то задум авторові вдавня, але... ціною поразки. Бо фінальна точка, де дійсно зібрані всі лінії, сподівання повісті у фокус, — це «дуб» з Бульбою, точка безмежної влади над собою і переходу матерії в дух. Це взірець царювання (і висотного охоплення довкілля, і самовладання) для кожного і всіх у майбутній «комуні». Психологічно зосередження в точку є східною (йога, дзен) релігійною максимою. Соціальне згуртування на засадах «все навпіл» і «всі-як-один» є (словцем Гоголя) «азійською» общинністю, «казармою». Культурологічне це є спрощенням буття; зведенням (редукцією) до простої основи, до первісного кореня, до Одиничі. Моноліт геть далекий од гармонійного

всесому. Гоголь дослідив сценарій соборного «товариства», що історично ближчий до Росії, і закономірно прийшов до невтішного підсумку.

Таким чином, усі вертикалі, що тримають на собі лад буття, за повістю, повалені. Залишається «річка часу» (Дністр), якою стернують (у 2 стерна) вітачі і гомонять славу-легенду під крик птахів (душ загублених?). І все ж у читача залишається враження трагедії оптимістичної. Головний чинник цього — могутня сила (і чисельність, і мужність) козацтва, що йде від руської (української) землі. Буйнотрав'я степів (р. II) надає волелюбцям і розмаху, і рясноти. Степ — море, також із морем порівнювано повітря, Дніпро, пожежі, історію. *Море — спільний знаменник найпотужніших стихій.* Гоголь урахував і те, що воно — Чорне (фольклорне потойбіччя), що в ньому сила потоплеників (третина описаної експедиції); і Бульба на березі зронює солону сльозу в солоні хвилі (р. X). До речі, у фундаментальній опозиції море - жіноче начало, первинний заміс матерії, звідки все виникає. Гоголь виразив молодий дух життєдайності, прекрасний у сваволі. Постійний «чортячий» акомпанемент часом «гротескує» месника на диявола, але частіше передає всеохопний оптимізм, для якого сам чорт — панібрат. Бульба верхи на Чорті — та це ж Вакула. Щоправда, і Хома верхи на відьмі (котрого не врятувала магічна межа крейдою). *Все ж демонізм Бульби переважно поданий як симпатичний або справедливий.* Коли чергового разу козаки чинять погром, б'ючи посуд і пики, ми пригадуємо американські салуни і «Шварцнегерів»: і тут, і там захоплює зневага до матеріальних благ, пафос очищення від «рабства речей», що веде з тісняви інтер'єрів в простір прерій і хайвеїв — у супроводі розкішних вибухів. Різниця в тому, що для Америки це не стільки відголосок піонерської владчі, як святковоподібна компенсація щоденної заорганізованої, інстандартизованої побутизми. А козакам у повісті дисципліни таки бракувало, їхня битва — бенкет, де вино — кров. Вивільнена стихія святкує моторошно і героїчно. За Гоголем, тільки такий вогонь гартує «сталісні» характери. Не молитва навчила Остапа терпіти пекельні тортури. Хоча його точно уподібнено Ісусові і в терпінні, і в розпачі: «Батько! де ти?» (р. XI). До речі, схожа загибель Остапа і Бульби повторює долю канонічних «близнят» Бориса і Гліба; одиничний узірець Христа для нас, мабуть, недосить переконливий — потрібне подвоєння.

Якщо логіка подій повісті однозначно поразкова і критична, то авторове сприйняття подій і героїв — переважно уболівальне, співчутливе і захоплене. Гоголь одним із перших винайшов ліричного оповідача, котрий то ототожнюється з героєм, то відсторонюється і коментує. Він не тільки змальовує пейзаж, а й водночас спостерігає й описує своє психологічне враження і ставлення щодо пейзажу — звідси соковитий імпресіонізм описів. Роздвоєння спостерігача, можливо, й

перенапружилося до хвороби, зате у творах сяє об'ємно-голографічна живизна, схоплена з різних точок зору. Авторова «кінокамера» легко перелітає від крупного плану до загального і навпаки, деформуючи простір. У ті ж роки Шевченко у «Сні» (1842) бачив усю землю і водночас «дрібну росу». Ця риса світобачення, либонь, зумовлена «*двокриллям*» *колективізму та індивідуалізму*, що спонукає повістара то зблокувати козаків у цілісний гурт, то розрізнити яскраву своєрідність кожного.

Отож, попри демонізм і трагедію, симпатія Гоголя-патріота до своїх безталанних співвітчизників, укупі з їхньою вогнедишною і крицевою натурою, складають (від супротивного) читачеве переконання: ще не вмерла. І не вмере!

Л.И. Гетман

Тематичность художественного текста

Одним из важнейших отличительных признаков текста вообще и художественного текста в частности является тематичность, или тематическое единство его содержательной структуры. При этом, с точки зрения коммуникативно-информативной, тематичность имеет две стороны: динамическую и статическую.

Статическая сторона представлена тематическим ядром текста, которое «часто отождествляется с его темой, т.е. номинацией основного участника описываемого события или ситуации, предметом сообщения...» [1, с.3]. Тема в обобщенной форме отражает замысел автора, служит экспликатором его идейных позиций, поддерживает содержательную и формальную целостность художественного произведения. Термин тема в таком понимании используется исследователями, изучающими текст с позиции автора (продюцента), что в основном свойственно для работ литературоведческого характера.

Динамический подход к изучению способов передачи и систематизации текстовой информации с учетом позиции не только продюцента, но и реципиента осуществляется в ходе темо-рема-тического анализа. Текст рассматривается уже не просто как способ мемориализации и передачи информации, а как особого вида «реплика» в диалоге между автором и его потенциальным читателем. Текст реализует намерение продюцента сообщить нечто новое, заинтересовать и побудить к мыслительной деятельности читателей.

Если первоначально выделение оппозиции «данное — новое» происходило с учетом актуального членения предложения (см. дефиницию

термина тема: 2, с. 471 и 3, с. 349 и с. 16), то в настоящее время большее внимание уделяется коммуникативному членению сверхфразовых единств и текста в целом. Плодотворным, хотя и вызвавшим споры [см.: 4, с. 48-49], оказалось не только перенесение основных понятий и методик из теории актуального членения предложения на анализ макроединиц, но и попытка через описание темо-рема-тической структуры сверхфразовых единств и других тематических отрезков текста: параграфов, глав, разделов - придти «к вычленению сюжетных линий текста, т.е. к выявлению тех языковых механизмов, которые, подчиняясь коммуникативному членению, обеспечивают языковую структуру текста» [5, с. 162].

Таким образом, на данном этапе наметились пути перехода от узкоотраслевых литературоведческих или лингвистических исследований к филологическим, сближающим и поднимающим на качественно новую ступень идейно-образный (содержательный) и языковедческий (формальный) анализ художественного текста. Свидетельством тому и является интерес ученых к тематичности (в полном объеме этого понятия) как монотемных, так и полифоничных литературных произведений. Заметим, что для последних вопрос о тематическом единстве содержательной структуры особенно важен, потому что в полифоничных текстах наряду с доминантной (другие обозначения: сквозной, главной, основной) темой затрагиваются и иные, которые называют второстепенными темами (микротемами, подтемами, субтемами).

На наш взгляд, более корректными следует признать термины доминантная (сквозная) темы и подтемы (субтемы). Дело в том, что в структуре большинства художественных текстов всегда прослеживается более или менее ярко некий смысловой стержень, пронизывающий все текстовое пространство. Эта сквозная тема связана с целым рядом подтем, которые уточняют, дополняют, углубляют ее или сопоставляют с иным кругом явлений (тем). Термины главная (основная) тема и второстепенная тема придают этой оппозиции нежелательный аксиологический оттенок. Опыт же изучения читательских интерпретаций показывает, что далеко не всегда тема, главная для автора-создателя текста, имеет такую же ценность для читателя. Динамичность художественной литературы, как ее понимает, например, Д.С.Лихачев, заключается отчасти в том, что в «тексте автора» и «текстах читателей» могут быть выделены в качестве главных разные темы. Однако такая поливариантность толкования, связанная со смещением смысловых акцентов, вовсе не означает ее полной произвольности. В читательской интерпретации обязательно должна сохраняться доминанта авторского концепта, в противном случае «... за этими пределами получается уже не интерпретация, а недопустимые

искажения" [6, с.28].

Доминанте, эксплицированной сквозной темой, подчиняются другие темы, отсюда и присоединяемые к их названиям приставки под- или суб-. В этой смысловой и формальной подчиненности тем, в их сцеплении и связанности, а также в отношении к отдельным тематическим отрезкам текста, с одной стороны, и к тексту в целом, с другой, и обнаруживается, по мнению В.И. Юганова [1, с.19-267], развивающего точку зрения Ф.Данеша [7, с.35], "тематическая структура текста".

Доминантная тема отдельного произведения, в свою очередь, может вступать в разного типа тематические отношения ("тематические прогрессии", по терминологии Ф.Данеша) с темами, причем не обязательно сквозными, других текстов, объединенных автором или составителями в один сборник. Если подобное объединение художественных произведений происходит не механически, путем монтажа, то такому сборнику, поэтическому циклу обычно дается общее название, которое служит сигналом наличия гипертемы как связующего звена между текстами. Гипертемы, темы (доминантные темы) и субтемы образуют иерархическую структуру, оказывающую влияние на выбор лексических единиц и даже синтаксических конструкций. Проиллюстрируем сказанное таким примером. Как известно, сборник Н.В.Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки" включает восемь повестей. В названии одной из них повторяется лексема вечер ("Вечер накануне Ивана Купала"), а в заголовках двух других используется слово той же тематической группы ("Ночь перед Рождеством" и "Майская ночь, или утопленница"). Заголовки еще трех произведений ("Страшная месь", "Заколдованное место", "Пропавшая грамота") обнаруживают ассоциативное тематическое родство с понятиями "вечер" и "ночь", которое условно может быть выражено словесной формулой "темное время рождает темные дела".

Вполне вероятно, что время действия связано с близкими Н.В.Гоголю традициями украинских "вечорниц", где не только выполняли хозяйственные работы, но и пели, рассказывали сказочно-фантастические, нередко романтически окрашенные истории. На народно-поэтическую стилевую стихию гоголевских текстов настраивает читателя предпосланный сборнику подзаголовок "Повести, изданные пасишником Рудым Паньком", а также Предисловие к 1-й и 2-й частям.

Тематическое единство содержательной структуры всего сборника, который по отношению к каждой из входящих в него повестей воспринимается как г и п е р т е к с т, поддерживается и единством синтаксической структуры заголовков. Бросается в глаза то, что 'все они номинативного характера, причем четыре из восьми в качестве главного слова имеют имя существительное с определением в препозиции

("Сорочинская ярмарка", "Страшная месь", "Заколдованное место", "Пропавшая грамота"); такой же синтаксической конструкцией открывается и заголовок "Майская ночь, или утопленница".

Два названия ("Вечер накануне Ивана Купала" и "Ночь перед Рождеством") отличает и синтаксическая однотипность, и смысловая близость, базирующаяся на том, что в их составе даже не искушенный в лингвистике читатель замечает синонимию предлогов перед - накануне, семантическую связь между словами вечер и ночь - 'позднее время суток'; Рождество и Ивана Купала - 'религиозные праздники'. Для тех же читателей, которые знакомы с историей православия, собственное имя Иван Купала сообщает дополнительную информацию, так как название этого праздника отражает контаминацию двух знаменательных дат: летнего солнцестояния, олицетворяемого язычниками и именуемого Купала (Купало), и Рождества Иоанна Крестителя, почитаемого христианами как великий праздник [См.: 8, с. 249]. Смешение этих событий привело и к языковой контаминации: Рождество Иоанна Предтечи (христ.) + Купала (языч.) ⇒ Иоанн (старослав.) ⇒ Иван - Ивана + Купала ⇒ Ивана Купала. Таким образом, для верующих людей в названии повести "Вечер накануне Ивана Купала" в подтексте идет повтор слова Рождество, а неканоническое название праздника настраивает на описание народных обрядовых традиций Малороссии.

Анализ заголовка первого сборника Н.В.Гоголя с учетом проекции на заглавия входящих в него произведений высвечивает явную лексико-тематическую линию, т.е. группировку взаимосвязанных и взаимообусловленных слов, объединенных общей темой и приобретающих в составе текста (в данном случае гипертекста) близкие смысловые и стилистические коннотации. В связи с семантической и синтаксической близостью указанных заглавий эстетическую значимость приобретает следующий факт: вне описанной лексико-тематической линии стоит лишь одно название. Заголовок "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" отличается от названий других повестей графически, а потому и ритмично (он длиннее как минимум на 7 типографских знаков). Единственный в сборнике, он принадлежит к разряду персонифицированных и включает однородные члены предложения. Важно, что по своей стилистике повесть "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" также стоит обособленно: именно здесь романтическая традиция уступает место натуралистическому бытописанию.

Конечно, тематическая иерархия гипертемы, тем и субтем, столь прозрачно проявляющаяся уже в предтексте (заголовке), - случай довольно редкий. Чаще всего осознание цельности художественного произведения, а тем более смысловой связанности частей сборника приходит к читателю постепенно и требует от него определенных творческих

успешный и высокой культуры чтения, в частности, умения вычленять доминантную тему.

Проанализируем в связи со сказанным тематичность еще одного сборника Н.В.Гоголя "Миргород" и попытаемся показать, каким образом вписывается в название этого гипертекста внешняя (языковая) форма повести "Тарас Бульба". Сразу отметим, что оба эти заголовка, не являясь собственно тематическими (ср. "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"), все же несут подобного рода информацию, правда, имплицитную.

Темой повести "Тарас Бульба" традиционно называют тему героического прошлого украинского народа, о чем, как правило, сообщается в предисловиях изданий для массового читателя (серия "Школьная библиотека", "Библиотека отечественной классики" и т.п.). Покажем, как автор ведет своего читателя к осознанию доминантной темы, выстраивая несколько локенко-тематических линий, которые, переплетаясь, образуют "тематическую сетку" [9, с. 133]. Прежде всего обращает на себя внимание собственное имя персонажа, вынесенное в заголовок. Антропонимы Тарас Бульба, Остап, Андрий (тематически значима именно такая огласовка), Дмитро Товкач, Кирдюг Бовдюг и др. вместе с топонимами Украина, Киев, Запорожье, Запорожская Сечь и Миргород (в названии сборника) задают локальные пределы в развитии темы. Читателю становится ясно, что речь, действительно, пойдет о прошлом украинского народа.

Темпоральные рамки текста определяются словами, имеющими тему 'летоисчисление'. Для понимания доминантной темы и подчиненных ей субтем значимы сочетания слов век и время с прилагательными и порядковым числительным: тяжелый XV век, бранное трудное время, удалое время, удалой век. Все эти словосочетания эксплицируют субтему "Средневековье".

Более сложной для понимания современным читателем оказывается субтема "Героизм украинского казачества". Тематическая сетка включает несколько лексико-тематических линий, первая из которых представлена группой слов, указывающих на национальную принадлежность и вероисповедание. Показательно, что в тексте повести "Тарас Бульба" четко противопоставляются, с одной стороны, козаки, козачество, люди русские, русская (сила), православные; с другой, это татарва, ляхи, турки, жиды, а также общие обозначения басурманы, монгольские хищники, нехристианские хищники. Для адекватной интерпретации субтемы читателю важно не ошибиться в выборе ключевых единиц в каждой подгруппе. Такими словами, на наш взгляд, являются слова православные и нехристи. Героизм Тараса Бульбы определяется тем, что он "считал себя защитником православия", об этом

и его последние слова: "Что взяли, чертовы ляхи? Думаете, есть что на свете, чего бы побоялся козак? Пойдите же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера!" Ключевые слова выделены ритмически: они перенесены в конец (финали) риторического вопроса.

Другая лексико-тематическая линия с ключевым словом козак объединяет названия лиц по роду занятий. Основой противопоставления здесь становится роль, которую выполнял козак в мирное время и военное. В дни мира козак "вольный", "пивник", "броварник", "плугарь" и т.д., на войне он — "рейстровый", "охочекомонный", "полковник", "сотник", "есаул", "кошевой" и т.п. Такое же преобразование происходило в военное время и с населенными пунктами. Лексико-тематическая линия имеет следующий вид: околицы, курень, полки, правильные округи.

Духу того времени отвечало и убранство светлицы в доме Тараса Бульбы, где "мирные" предметы (кувшины, бутылки, фляжки, кубки, чарки и прочее) соседствовали с саблями, нагайками, ружьями, рогом для пороха, уздечкой на коня. Причем автор в первой главе намеренно подчеркивает, что эти вещи были "всякой работы: венецианской, турецкой, черкесской", т.е. являлись не чем иным, как военной добычей.

Пересечение описанных лексико-тематических линий приводит к оживлению внутренней формы топонимов Миргород и Сечь. В сознании читателя Миргород начинает связываться со словами мир, мирный, покой, спокойный, что не противоречит научной этимологии (ср.: "укр. мир "весь мир, народ, спокойствие, согласие"... Значение "сельская община" развилось из "мир, мирное сообщество" - 10, С. 626). На соответствующую эмоциональную волну настраивает читателя и "трогательная идиллия" (А.С.Пушкин) любви и семейного согласия Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, которая открывает сборник "Миргород". Этимологию же слова Сечь читатель, исходя из тематики повести "Тарас Бульба", связывает с глаголом омоформой сечь в значении "наносить удары холодным оружием", а сам топоним Сечь воспринимает как символ боевого духа украинского казачества.

Таким образом, возникающая в гипертексте окказиональная антонимия Миргород и Сечь поддерживает тематичность 1-й части (повести "Старосветские помещики" и "Тарас Бульба") и определяет тематическое единство сборника в целом (об эстетической значимости архитектоники сборника "Миргород" см.: 11, с.37). Осознание тематичности художественного произведения и способов ее языкового воплощения открывает еще один, на наш взгляд, перспективный путь лингволитературного "погружения" в авторский текст и приближения к нему текста читателя (вербализованной рефлексии).

Литература:

1. Юганов В.И. Текст и его коммуникативная структура. - Калинин: КГУ, 1983.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. - М.: Сов. энциклопедия, 1966.
3. Русский язык. Энциклопедия / Гл.ред. Ф.П.Филин. - М.: Сов. энциклопедия, 1979.
4. Николаева Т.М. Актуальное членение - категория грамматики текста // Вопросы языкознания. - 1972. - № 2.
5. Реферовская Е.А. Коммуникативная структура текста. - Л.: Наука, 1989.
6. Арнольд И.В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей // Лингвистика текста. - М.: Наука, 1974.
7. Danes F. Zur sematischen und thematischen Struktur des Kommunikats // Probleme der Textgrammatik, - Berlin: Akademie - Verlag, 1976.
8. Атенетический словарь. - М.: Изд-во полигической литературы, 1983.
9. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). - 3-е изд. - М.: Просвещение, 1990.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. - Т. II - М.: Прогресс, 1967.
11. Гетман Л.І. Сильова поліфонія "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" М.В.Гоголя // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М.В.Гоголя. - Т. XVII. - Книга I, 1997.

О.В.Шинкаренко

Этномифологемы Н.В.Гоголя как средство выражения национальной специфики

В системе образных средств Н.В.Гоголя особое место отводится лексемам, в семантике которых весом этнический компонент. Для исследователя лингвоэтики писателя такие единицы представляют двусторонний интерес. Являясь средством выражения национального колорита, этномифологемы предстают как один из способов функционирования метафоры. Использование этномифологем позволяет представить

национально-языковую картину мира, а вместе с ней - специфику украинского народно-мифологического мышления, поэтического в своей основе. Главные, наиболее яркие черты этого мышления - антропоморфизм природы и тотемизм - и обусловили наличие в художественном творчестве писателя большого количества тропов, закрепивших в своей семантической структуре комплекс фоново-энциклопедических знаний и устойчивых представлений украинцев о мире.

Этномифологемы в творчестве Н.В.Гоголя представлены метафорическими номинациями растений (этномифологемы флоры или вегетативные этномифологемы [3, С48]) и птиц орнитальные этномифологемы [4, С.12]). Номинациями украинской флоры в художественной речи писателя являются: образы деревьев (верба, тополь, осокор, дуб, ясень), кустарников (калина, осока, очерет), культурных растений (хлебные злаки, горох), сорняков (осока, лобода, бурьян, хмель), цветов (барвинок, лилия, мак, нагидка), биоценозов (сад, дуброва, лес). Выступая основными объектами украинского фольклора - песен, былин, легенд, сказок, - эти образы сосредотачиваются преимущественно в сборнике "Вечера на хуторе близ Диканьки"; особенно много этномифологем в повестях "Сорочинская ярмарка", "Вечер накануне Ивана Купала", "Майская ночь", а также в "Тарасе Бульбе" - в произведениях, проникнутых мифологическими представлениями украинцев, овеянных мягким лиризмом, искренним патриотизмом и жизнеутверждающим оптимизмом, свойственными украинцам. Однако, встречаются такие единицы и в более поздних, реалистических произведениях, но выполняют там иные функции. Частотны этномифологемы в пейзажных и портретных зарисовках, в диалогах, в поэтических обращениях персонажей, которые передают отношения между ними.

Многочисленные и разнообразные этномифологемы в творчестве Н.В.Гоголя, объединяясь в лексико-семантические группы (Л.-С.Г.), классифицируются на основе родо-видовых отношений:

- Л.-С.Г. растения-паразиты: хмель, глушивший кусты и пробегавший по верхушке, взбирался наверх ("Мертвые души"), дикий бурьян глушил все своей густотою ("Вечер накануне Ивана Купала");

- Л.-С.Г. плодово-ягодные: хлынула ручьем алая, как надречная калина, кровь ("Тарас Бульба"); щеки - сахар, уста - малина ("Женитьба");

- Л.-С.Г. цветковые: горе мне, моя полевая нагидочка ("Вий"), губки казачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета ("Вечер накануне Ивана Купала"); дрожали свежие, румяные, как весенняя роза, щеки ("Мертвые души");

- Л.-С.Г. зерновые: как хлебный колос, повис он (Андрий) головой ("Тарас Бульба"), серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости ("Сорочинская ярмарка"),

- Л.-С.Г. лиственные деревья: небрежно раскиданные осоко́ры, березы и тополя ("Сорочинская ярмарка"); пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобно свои ветви ("Майская ночь"); Скорее дуб погнется в воду, как верба ("Сорочинская ярмарка"), грохнулся Тарас, как подрубленный дуб ("Тарас Бульба"), рыцарь носился на коне, как стройный тополь (Там же);

- Л.-С.Г. огородные культуры: подсолнечник, подымавший свою голову ("Тарас Бульба"); руки помещика похожи на два выросших картофеля ("Коляска"); душа человеческая все равно, что пареная репа ("Мертвые души"); голова Ивана Ивановича похожа на редьку ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем");

- Л.-С.Г. плодовые: лицо, сморщившееся, как печеное яблоко ("Вечер накануне Ивана Купала"); нос в виде спелой сливы ("Повесть..."); женское лицо узкое, длинное, как огурец, мужское - круглое и широкое, как молдавские тыквы ("Мертвые души"); высохший лимон, ростом не более лесного ореха (Там же).

Образность, возникающая при метафорическом употреблении номинаций растений, обуславливается их предметно-чувственной конкретной семантикой, отражающей традиционные коннотации историко-культурного плана. Поэтому, как показывает анализ гоголевских примеров, уподобление человека растению осуществляется в форме компаратива, сохраняющего наглядное представление о предмете - определенном объекте национального пейзажа. Ослабление этой связи с реальией, мотивированное контекстом (ср.: грохнулся, как подрубленный дуб - сема 'тяжело' и скорее дуб погнется в воду, как верба - сема 'невозможность'), приводит к абстрагированию предметной семантики вегетативных тропов и переходу ее на более сложную ступень смысла. Метафора, базирующаяся на конкретной лексике, в данном случае - пейзажной, которая "вытекает не из значения слова и даже не из логического понятия, а скорее из ходячих представлений о классе реалий" [1, 112], в силу регламентации установившимся словоупотреблением служит импульсом, дающим начало новому витку образности - символическому. Такими "ходячими представлениями", закрепившимися в сознании украинцев, обусловлены символические значения узуальных лексем дуб, тополь, верба, отражающие номинации деревьев, произрастающих на территории Украины. Так, дуб у украинцев издавна считался символом мужественности, выносливости, физической силы и негибкости; тополь - символом стройности; верба (плакучая) - символом печали; яблоня - знаком плодородия и щедрости украинской земли и т.д.

Однако иногда один и тот же образ, в том числе и традиционный, в гоголевском контексте получает различные интерпретации, связанные с его контекстуальным окружением, а значит, и эстетической задачей. Так, амбивалентная семантика существительного калина, употребляющегося

в традиционном фольклорном обращении ("О, не дрожи, моя красная калиночка!" ("Майская ночь")) с прилагательным-определением красная, выступает символом любви и красоты. Употребление этой же лексемы с глаголом хлынула (хлынула ручьем алая, как надречная калина, кровь ("Тарас Бульба")), ассоциирующегося с жидкостью - водой, кровью, - активизирует цветовую сему 'ярко-красный', вызывающую представление о насыщенно-красном цвете ягод калины. В данном контексте калина - символ войны, кровопролития [2, С.132].

Употребление этнонимологом украинской флоры обусловлены стремлением автора нагляднее изобразить внешний облик своих персонажей, преимущественно позитивных. Отсюда - целенаправленный выбор тропов для характеристики того или иного образа героя, в основу которого положена семантика любимых украинцами деревьев, цветов, воспринимающихся, как эмоционально маркированные поэтизмы.

Фольклорной, былинно-песенной и сказочной традицией обусловлены и многие образы птиц, образующие орнитальные этнонимологемы. К ним относятся преимущественно номинации хищных птиц, характерные для украинских народных песен, былин, плачей, сказок, являющиеся символами: Остап налетел на хорунжего, как ястреб ('молниеносно', 'каменем' ("Тарас Бульба")), от орлиных очей не могла скрыться даже краска, стыдливо вспыхнувшая на её (Гали) щеках ("Майская ночь")) 'зоркость', 'наблюдательность'; Встань, мой ненаглядный сокол ('любимый', 'дорогой') "Страшная месть") и др.

Эстетическую функцию выполняют также употребляемые Гоголем образы певчих птиц, сфера обитания которых - Украина: ротик создан, чтобы выводить соловьиные песни ('переливчатые', 'звонкие', 'мелодичные'); легким щеголем блеснет слово француза ('яркость', 'пестрота'). Для изображения материнской любви Гоголь использует символический образ чайки: как чайка ('заботливо') вилась она (мать) над своими детьми ("Тарас Бульба"). При помощи образа перепелки иронически изображается состояние душевного волнения и тревоги: сердце бьется, как перепелка в клетке ("Мертвые души") ('интенсивность', 'бездумие').

Иногда интерпретация одного и того же традиционного образа зависит от контекста и сюжетной ситуации, что находит отражение в семантике тропа и выполняемой им функции: ср., например: налетел, как ястреб ('сверху вниз', 'каменем', 'мгновенно') и Неизвестно будущее, и стоит оно подобно осеннему туману, подымавшемуся из болот. Безумно летают в нем вниз и вверх птицы, не распознавая в очи друг друга, голубка - не видя ястреба, ястреб - не видя голубки ("Тарас Бульба"), где пара ястреб-голубка (он - жених, она - невеста) - символы неразлучности и верности влюбленных.

Интересно сопоставить употребление этнонимологом в творчестве других писателей. Гораздо шире, чем у Н.В.Гоголя, этнонимологемы

представлены в художественной речи Т.Шевченко. Если у Н.Гоголя они единичны, то у Шевченко - систематичны и высокочастотны: 30 номинаций птиц и 60 наименований растений, не считая их гиперонимов. Наиболее активными из этномифологем флоры у обоих писателей являются образы деревьев (тополя, вербы, дуба), кустарников (калина), а из орнитальных этномифологем - орел, голубь, ворон, сокол, петух, лебедь, гусь (гуси). У Т.Шевченко к ним прибавляются также пташка, сыч, зозуля, соловейко [5, С.125].

При сопоставлении этномифологем в творчестве обоих писателей становится очевидным: 1/совпадение их лексического состава; 2/обусловленность кругом реалий; 3/аналогичность доминантных образов, возглавляющих парадигмы мифопоэтических средств. Однако, в функционировании одного и того же образа в художественной системе Н.Гоголя и Т.Шевченко прослеживаются некоторые различия. При общности денотативной основы этномифологем семантика символических номинаций у Т.Шевченко оказывается намного шире, глубже, разнообразнее и сложнее.

Если семантическую структуру вегетативных этномифологем Т.Шевченко образуют от 5 до 11 дескрипторов, то эти же образы у Н.Гоголя реализуют лишь 1-2 семы, что, на наш взгляд, соответствует точности и конкретности стиля Т.Шевченко и его художественной задаче, направленной на придание русскоязычному повествованию украинского колорита. Следует также отметить и тот факт, что если в поэзии Т.Шевченко преобладают "мифопоэтические" значения, а в прозе - "фоново-энциклопедические" [5, С.159], то у Н.Гоголя этномифологемы функционируют исключительно как средство вторичной номинации, имеющие фольклорно-романтическую семантику, символически воссоздающую поэтический образ Украины - экзистенцию украинской ментальности.

Различия в интерпретации одного и того же образа (ср., например, калина у Т.Шевченко - символ любви, верности, целомудрия, а также символ смерти, метаморфозы и др. [5, С.31]), тот же образ у Н.Гоголя вызывает лишь цветовую ассоциацию калина-кровь, обусловлены несколькими факторами: 1/разными жанрами их произведений; 2/различными эстетической и прагматической установками писателей; 3/комплексом фоново-исторических знаний, определяющих разные условия жизни, социально-политические и нравственные идеалы, различный жизненный опыт и особенности психологии личностей писателей.

Анализ этномифологем в образной системе Н.Гоголя в сопоставлении с этномифологемами Т.Шевченко позволяет сделать вывод о том, что широкое использование писателем этномифологем мотивировано закреплением в семантике образных единиц комплекса устойчивых "фоно-

вых знаний", коннотациями историко-культурного плана, религиозного содержания, которые и отражают идиостилевые особенности Украины, преподнесенные сквозь призму образного, поэтического мышления писателя.

Литература:

1. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора/Синтаксис и лексика// Лингвистика и поэтика. - М., 1979. - С.112.
2. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. - К., 1992. - С.132.
3. Молотаєва Н.В. Етноміфологеми в художньому мовленні Т.Г.Шевченка: образи рослин//Друга Міжнародна наукова конференція "Мова і культура. Тези. Ч.ІІ". - К., 1993. - С.48-49.
4. Молотаєва Н.В. Образы птиц в структуре художественно-речевой модели мира Т.Шевченко//Русское языкознание. - 1993. - Вып.26. С. 120-129.
5. Слухай (Молотаєва) Н.В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М.Лермонтов и Т.Шевченко. - К., 1995. - С.125, 159, 131.

Н.Н.Арват

Прямая речь как компонент структуры текста (Повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба")

О языке повести "Тарас Бульба" написано много. Языковые особенности повести изучали в разных аспектах, хотя большее внимание уделялось лексике. Структура текста повести изучена еще недостаточно, особенно роль и организация отдельных ее компонентов. Обращаясь к рассмотрению прямой речи как компонента текста, мы имеем в виду связь ее с другими составляющими текста и зависимость ее организации от окружающего контекста.

Среди композиционно-речевых форм художественного текста чужая речь занимает особое место. Употребляясь в комплексе с описанием и повествованием, она вносит в текст ситуативную яркость и живость, придает ему разнообразные стилистические и семантические оттенки. Чужая речь, как особая речевая форма, представляет собою передачу сказанного раньше. Она получила свое развитие в письменной речи, но в основе ее лежит устная разговорная речь. Разновидностями чужой речи являются прямая, косвенная и несобственно-прямая речь. В свою очередь формами прямой речи исследователи признают единичные реплики, монологи, диалоги и полилоги

(или ансамбли). Отличительные признаки прямой речи известны: 1) ввод в текст авторской ремаркой, 2) воспроизведение высказывания (или мысли) от того лица, которому оно принадлежит, 3) сохранение лексических, грамматических и интонационных особенностей "живого" высказывания. Благодаря этим качествам прямая речь передает индивидуальный стиль говорящего.

Функции прямой речи в процессе "живого" коммуникативного акта обычно сводят к трем: общению, сообщению, воздействию. В художественном тексте прямая речь приобретает еще значение одного из изобразительных средств. Ее роль в тексте представляется нам следующей. Во-первых, прямая речь создает речевую характеристику персонажа. Во-вторых, с ее помощью описываемые ситуации предстают в лицах, оживленные, динамичные, с определенной эмоциональной окраской, они максимально приближаются к жизненным, реальным. Этому способствуют также авторские ремарки при прямой речи, содержащие указания на говорящее лицо, на ситуативные обстоятельства речевого общения, на мимику, жесты, действия, сопровождающие речь и в то же время отражающие состояние говорящего. Действующие лица становятся четко осязаемыми. В-третьих, прямая речь, представленная в разных формах, двигает повествования. Речевое действие - один из существенных стимулов всякого действия. В задачу данной работы входит рассмотрение текстовых функций трех форм прямой речи в повести "Тарас Бульба": единичных реплик, монолога и диалога.

Повесть начинается с прямой речи главного героя. Первый эпизод, сценичность которого создается прямой речью, - встреча сыновей с отцом и матерью. В прямой речи, характеризующей действующих лиц, показывающей их расстановку в жизни, взаимоотношения, уже проявляются основные черты главных героев. - "А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подрясники? И эдак все ходят в академии? - Такими словами встретил старый Бульба двух сыновей своих, учившихся в Киевской бурсе и приехавших домой к отцу" [3]. В этих словах отражено уже многое, свойственное Бульбе: юмор, тепло, родительское покровительство, пренебрежение к "поповским подрясникам" (подтекст: сословию). Не только в этом приветствии, а и в последующих словах, в обмене репликами (с Остапом, с матерью) языковые средства самой прямой речи (частицы, повторы, порядок слов, интонация) воссоздают колорит непринужденной, живой, эмоциональной бытовой речевой ситуации. Таких "живых" ситуаций рассыпано множество по всему тексту, из них особенно выделяются ситуации общения Тараса с Янкелем, в которых четко просматриваются сословное неравенство и обусловленные этим характеры. Тот факт, что повесть начинается с прямой речи, свидетельствует о том, что данному компоненту текста автор придавал большое значение.

Для прямой речи в художественном тексте характерна диалогичность. Она проявляется не только в форме собственно диалога, но и в других формах. Диалогичность в широком смысле заключается в том, что в любой форме прямой речи предполагается двусторонность: либо это конкретная установка на слушателя, либо это речевая реакция на какое-то явление, событие, факт. Все решающие повороты огромного "действия", представленного в повести, стимулированы прямой речью разных лиц. Именно она является пружиной разворачивающегося повествования. Отметим эти "повороты".

1. Решение Бульбы отвезти сыновей на Запорожскую Сечь.
2. Решение Бульбы увлечь разгульное козачество Сечи идеей военного похода и последовавшие за этим "перевыборы" неугодного кошевого.
3. Организующие речи нового кошевого (то удержать от опасной авантюры, то повести на "ляхов").
4. Осада города и организация взаимодействия куреней. Разделение козаков на два отряда, прощание.
5. Речь Бульбы перед решительным боем.
6. Сюжетная линия с предательством Андрия (диалог с татаркой, диалог с панночкой, сообщение Янкеля, намерения Тараса, диалог с Андрием, сыноубийство).
7. Решение выздоровевшего Тараса отомстить "ляхам" за смерть Остапа.
8. Последние слова Тараса.

Прямая речь в тексте - это не просто украшение общего повествования, но органичный компонент, но компонент-самоцвет с множеством богатых граней, кроме того, это - двигатель событий. Все сюжеты, факты, явления представляют собой тесное единство двух типов: "речь - действие", "действие - речь". В первом речь является стимулом действия, во втором речь выражает оценку, реакцию или др. на определенное действие. Здесь же отметим то, что в авторских вводных словах используются в основном глаголы речи и мысли. Однако при этой однотипности отличаются разнообразием сопровождающие обстоятельственные компоненты ("с волнением", "тихо проговорил", "гневно вскричал" и т.д.).

Остановимся на текстовых семантических и структурных функциях единичных реплик. Единичная реплика персонажа всегда является важным звеном в повествовании. Как коммуникативная речевая форма прямой речи она имеет несколько функций. Повесть насыщена множеством событий, активных действий драматического характера. В представленных картинах единичная реплика нередко выражает стимул к действию, совет, приказ, команду, знак и пр. Главный герой повести Тарас Бульба, активный и деятельный персонаж, создал вокруг себя широкую и насыщенную делами зону, он постоянно в выражении волсизъявления. В его речи императивные

реплики наиболее часты как в домашней обстановке (в обращении с женой, с сыновьями), так и в обществе козаков, особенно в роли полковника. В микротекстах о событиях и делах единичная императивная реплика является двигателем действий. - "Э, э, э! Что же это вы, хлопцы, так притихли! - сказал наконец Бульба, очнувшись от своей задумчивости. - Как будто какие-нибудь чернецы! Ну, разом все думы к нечистому! Берите в зубы люльки, да закурим, да прищпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами!" [44]. Тарас видел еще издали, что беда будет всему Незамайковскому и Стебликовскому куреню и вскрикнул зычно: "Выбирайтесь скорей из-за возов и садитесь всякий на коня!" [113]. В это время почувствовал он, кто-то дернул его за полу кафтана. - Пора! - сказала татарка. Они перешли через церковь, не замеченные никем, и вышли потом на площадь [79]. "Ну!" - сказал Тарас и махнул платком. Понял тот знак Остап и ударил сильно, вырвавшись из засады, в конницу [119]. "На коня, Остап!" - сказал Тарас и спешил, чтобы заставить еще козаков, чтобы поглядеть еще на них и чтобы они взглянули перед смертью на своего атамана [122]. Едва небо успело тронуться бледным предвестием зари, он уже толкнул ногою Янкеля. - "Вставай, жид, и давай свою графскую одежду" [133]. Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие земли и лучшие замки... "Ничего не жалейте!" - повторял только Тарас" [143].

Единичная реплика может выражать оценку какого-либо факта, явления, предмета, чьей-либо речи. Она следует в тексте после описания предмета, сообщения о каком-либо явлении, описанной картины и др. - "Но первый, кто попался им навстречу, это был запорожец, спавший на самой середине дороги, раскинув руки и ноги. Бульба не мог не остановиться и не полюбоваться на него - "Эх, как важно развернулся! Фу ты, какая пышная фигура", - говорил он, остановивши коня" [47]. (Об Остапе) "Крепостью дышало его тело, и рыцарские его качества уже приобрели широкую силу льва. - "О! Да это будет со временем добрый полковник," - говорил старый Тарас. - "Ей-ей, будет добрый полковник, да еще такой, что и батька за пояс заткнет!" [68]. "Не раз дивился отец также и Андрию... Дивился и говорил: "И этот добрый-враг бы не взял его - вояка! Не Остап, а добрый, добрый-таки вояка!" [68]. "Он хорошо говорит", - подумал Бульба [58]. "Что же это он путает такое?" - сказал про себя Тарас (59). И только слышал в ответ Тарас, что Бородавка повешен в Толопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирменом, что Подсышкова голова послана в бочке и отправлена в самый Царьград. Потупил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: "Добрые были козаки!" [49].

Единичная реплика может выражать реакцию на какое-либо действие, внезапно возникшее воспоминание и др. - Остановился старый Тарас и глядел на то, как он (Андрий) чистил перед собою дорогу, разгонял, рубил и сыпал удары направо и налево. Не вытерпел Тарас и закричал: "Как?

Своих? Своих, чертов сын, своих бьешь?" [120]. "Постой же ты, чертов кулак! - сказал Бульба про себя, - ты у меня будешь знать!" И положил тут же отомстить кошевому [34]. "А Остап?" - вскрикнул вдруг Тарас, понатужился приподняться и вдруг вспомнил, как Остапа схватили и связали [123]. Толпа росла: к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движения, как все отдирало танец самый вольный, самый бешеный... - Эх, если бы не конь! - вскрикнул Тарас, - пустился бы, право, пустился бы сам в танец!" [49].

Единичная реплика может вклиниваться в повествование как его формальный, структурный компонент, как заместитель члена предложения или оборота. При этом в реплике как бы мимоходом отмечается нечто дополнительное к описанию ситуации. Реплика вводится обычно деепричастием (говоря, сказавши, крича...) или другими способами. В первом случае прямая речь становится компонентом деепричастного оборота. - Все засмеялись козаки. И долго многие из них еще покачивали головою, говоря: "Ну уж Попович. Уж коли кому закрутит слово, так только ну" [96]. Бульба по случаю приезда сыновей велел созвать всех сотников и весь полковой чин... Он им тот же час представил сыновей, говоря: "Вот смотрите, какие молодцы! На Сечь их скоро повезу!" [32]. Один только раз Тарас указал сыновьям на маленькую, черневшую в дальней траве точку, сказавши: "Смотрите, детки, вон скачет тарарин" [46]. Он подивился немного такой беспечности, подумавши: "Хорошо, что нет близко никакого сильного неприятеля и некого опасаться" [71]. Они поворотили в улицы и были остановлены вдруг каким-то беснующимся, который, увидев у Андрия драгоценную ношу, кинулся на него, как тигр, вцепился в него, крича: "Хлеба!" [80]. Он слышал опять повторяемое: "Мардохай! Мардохай!" [131].

Единичной репликой прощального значения окрашивает Гоголь предсмертную минуту героев-козаков. Последние слова умирающего козака представлены как элементы описываемой ситуации. - Упал он, наложив руку на свою рану и сказал, обратившись к товарищам: "Прощайте, пань-братья! Товарищи! Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!" [116]. Этот сюжет повторяется в повести трижды.

Употребляет Гоголь и единичные реплики-повторы, служащие выражению эмоционального состояния героя. Но эти лексические единицы не тождественны, они выражают состояние человека в разных ситуациях и потому наполняются разным эмоционально-содержательным смыслом. Такой повтор звучит в устах Тараса, тяжело переживающего трагическую судьбу Остапа.

1. Но не выехали они еще из лесу, а уж неприятельская сила окружила со всех сторон лес.. "Остап, Остап, не подавайся!" [1] - кричал Тарас, а сам,

схвативши саблю наголо, начал честить... - "Добре, сынку, добре, Остап!" - кричал Тарас. - Вот я следом за тобою!" А сам все отбивался от наступающих... "Остап! Остап! не поддавайся! [2]... Но уже одолевают Остапа, уже один накинул ему на шею аркан, уже вяжут, уже берут Остапа. - "Эх, Остап, Остап" [3] - кричал Тарас, пробиваясь к нему и рубя в капусту встречных и поперечных. - "Эх, Остап, Остап!" [4]. Но как тяжелым камнем хватило его самого в ту же минуту" [122]. Первая реплика [1] подбадривающая, воодушевляющая; вторая [2] предупреждающая о серьезной опасности; третья [3] - с отчаянием и болью, еще с неверием в конец; четвертая [4] - с горечью и болью при сознании безвыходности. Хотя парные реплики [1-2, 3-4] сходны лексически, они различны в эмоционально-содержательном отношении, они отражают движение душевного состояния отца, у которого уже остался один-единственный, последний, надежный сын-продолжатель его дела. Поддержать, помочь, спасти, сберець Остапа-вот что было в душе Тараса в эти тяжелые минуты битвы. Много было вложено в это "Эх, Остап, Остап!"

2. Повтор реплики дается и в повествовании о чувствах Тараса, глядящего на дикую и мученическую казнь Остапа. - "Остап остановился. Ему первому приходилось выпить эту тяжелую чашу. Он глянул на своих, поднял руку вверх и произнес громко: "Дай же, боже... чтобы ни один из нас не промолвил ни одного слова!" После этого он приблизился к эшафоту. "Добре, сынку, добре!" - сказал Тарас тихо и усталый в землю свою седую голову" [139]. Описывая страшную казнь и стойкость Остапа, автор постоянно держит в поле зрения Тараса, который глубоко страдал, глядя на муки сына. "Тарас стоял в толпе, опустив голову и в то же время гордо приподняв очи и одобрительно только говорил: "Добре, сынку, добре!" [139]. Первая реплика была единичной ("тихо сказал"), вторая, следует думать, - неоднократная ("одобрительно только говорил"). Хотя она дана автором один раз, но в описанной ситуации она должна повторяться, ибо в ней находили выход боль и страдания гордого отца за достойно переносящего муки сына. Внешний повтор не означает внутреннего (содержательного-эмоционального) тождества. Повторы реплик даются и в картинах страданий Тараса, возвратившегося в Сечь и постоянно думающего о смерти Остапа. "Сын мой! Остап мой!" [125]. Авторские ремарки отражают состояние Тараса: "неподвижное лицо", "неугасимая горесть", "тихо понунив голову" - "полный тоски садился на морской берег", "долго сидел там, понунив голову", "белый ус серебрился, и слеза капала одна за другою" [125]. Контекст показывает, что во втором случае горе и тоска сильнее сжали душу Тараса, итогом стало решение о мести, в которой нашла выход вся душевная боль отца. - "И не выдержал наконец Тарас" [125].

Единичная реплика в ряде случаев выражает концентрированное многоголосие. Автор во вводящих словах отмечает это различными

лексическими способами ("все", "толпа", "весь берег" и др.) "Веди, веди всех!" - закричала со всех сторон толпа. - За веру мы готовы положить головы!" [59]. Но вдруг толпа зашумела, со всех сторон раздались голоса: "Ведут...ведут...козаки!" [138]. "А, Мардохай, Мардохай!" - закричали все жида в один голос [131]. Всколебалась вся толпа... и весь заговорил берег: "Как! Чтобы жида держали на аренде христианские церкви! Чтобы ксендзы шпыргали в оглобли православных христиан!" [62]. Когда тронулся табор и потянулся из Сечи, все запорожцы обратили головы назад. - "Прощай, наша мать! - сказали они почти в одно слово "пусть же тебя хранит бог от всякого несчастья!" [89].

Из всего сказанного можно заключить, что единичная реплика, вставая в повествование, выполняет не только информативную функцию, она вносит разнообразное эмоционально-экспрессивные оттенки в текст, добавочный смысл нового качества, угадывающийся по интонационному оформлению, по взаимодействию с окружающим контекстом.

Монолог, будучи одной из форм прямой речи, выражает сложное, разветвленное, обусловленное также ситуацией, полипредикативное высказывание. В основном монологи в повести связаны с целенаправленным воздействием на слушателей. Помимо изложения цепи мыслей и фактов, монолог раскрывает эмоционально-психическое состояние говорящего и отчасти некоторые черты его характера. В данном тексте монолог функционирует как двигатель повествования и стимулятор событий. Как всякое адресованное человеку слово, монолог предполагает ответную реакцию слушателей либо словом, либо делом (действием), либо просто активным восприятием и сопереживанием. Все монологи повести спроецированы на активную реакцию слушателей (слушателя). Поэтому они в своей сущности диалогичны. В ситуативном и сюжетном аспектах монологи стимулируют действия слушателей, в структурно-контекстном аспекте они двигают повествование.

Потенциальная диалогичность монологов диктует их структурные особенности как риторического слова. Это проявляется в построении монологов, в использовании активизирующих речевых средств, в том числе эмоциональных средств воздействия. Установка на слушателя открыта и конкретна. Монологов в повести немало, они являются отчасти рупором авторских мыслей, отчасти раскрывают психологические основы поступков. Их произносят преимущественно представители правящего козачества. Цель монологов кошевого перед козацкой сходкой, перед войском - сначала сдерживать хаотические устремления козаков, в последующем - поднять их на определенное дело и скоординировать их действия. Эти речи в повести всегда находили сочувствие и поддержку у массы. Поскольку для общего дела решение толпы должно быть единодушным, ораторы использовали в своих речах аргументы, которые не могли оставить безразличным ни одного

слушателя. Логика построения речей различна.

Так, первый монолог кошевого Кирдяги, только что избранного пьяной толпой на эту должность, отличается осторожностью. Зная, что предыдущего кошевого буквально согнали с должности ("Клади, чертов сын, палицу!") из-за несогласия на военный поход против "бусурменов" и боясь противоречить разгоряченной толпе, требовавшей "войны", Кирдяга построил свою речь на осторожных аргументах "за" и "против" войны, неоднократно повторяя, что он слуга народа. Будучи еще неуверенным в твердости выборов, понимая их случайность, он построил речь на мягкой рассудительности, долженствующей убедить козаков в его правоте ("Вот в рассуждении того теперь пойдет речь, панове добродейство..."; "не подумайте, панове, чтобы я, впрочем, говорил это для того, чтобы нарушить мир: сохрани бог! Я только так это говорю.."; "А я, пожалуй, я рад: я слуга вашей воли!") [59]. По окончании монолога в тексте следует: "Хитрый атаман замолчал. Кучи начали переговариваться" [59]. Осторожная, лавирующая речь на данном этапе сдержала напор толпы, хотя все очень хотели "пошарпать берега Натолии".

Совершенно в ином духе речь того же Кирдяги перед трезвым, воинственно настроенным козачеством, единодушным в решении идти войной на "ляхов". Автор пишет: "Это уже не был тот робкий исполнитель желаний вольного народа; это был неограниченный повелитель..." [64]. В данном монологе "повелитель" преобладают императивные формы и структуры, связанные с выражением приказа, предостережения. "Осмотрите, все осмотрите хорошенько! Исправьте возы и мазницы, испробуйте оружие... По паре коней чтоб было у козака. ..." [65]. Активное восприятие подчеркивается автором: "Так говорил кошевой, и, как только окончил он свою речь, все козаки принялись тот же час за дело" [65].

Логика речей-монологов, ввиду их конкретной диалогической проекции, срабатывает безотказно. Все монологи мудры и убедительны. Так, мудро решает дилемму "либо погнаться за татарами, нападшими на Сечь, либо остаться в осаде города" старый козак Бовдюг, результатом чего явилось разделение войска. Глубоко эмоционально раскрывает сущность козацкого товарищества Тарас. В проникновенной речи Тараса, обращенной к козакам перед серьезной битвой, высказалась вся его широкая, горячая, бесконечно преданная товариществу и Сечи душа. Ему просто хотелось высказать товарищам все, "что было на сердце" [111]. Но в тот момент эта речь имела очень важный практический результат: она способствовала еще большему сплочению козаков, усиливала в них чувство товарищества, проявившееся во взаимопомощи, взаимовыручке. Речь Тараса строилась на сопоставлении и противопоставлении понятий и фактов, болезненно воспринимаемых козаками: былое величие Украйны-нынешнее разорение и сиротство, семейное родство (которое многие

запорожцы утратили) - духовное товарищеское родство (единственное, что у них осталось), факты унижительного преклонения перед чужим и забвение своего - сохранение высокого чувства преданности Русской земле. Речь имела сильное воздействие на козаков ("Всех разобрала сильно такая речь, дошел далеко, до самого сердца" [112]).

В повести есть монологи индивидуально-психологического значения (Андрия - панночка), их функция - раскрытие психологической основы предательства Андрия. Они также даны в определенной ситуативной рамке (повествование о предыдущих и последующих действиях). Каждый из этих монологов также имел диалогическую проекцию, которая сработала. Жаркий монолог Андрия - вспышка любовного безумия, ответный горячий монолог полячки - отчаянные упреки своей "свирепой судьбе", которая подарила ей столь жаркую любовь накануне смерти от голода. Оба монолога находят свое продолжение в не менее горячем диалоге, в результате которого молодые люди пришли к обоюдному согласию. Авторское заключение: "И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства!..." [88] находит сочувственный отклик в душе читателя.

В отмеченных монологах отражено эмоционально-психическое состояние говорящих и некоторые черты их характеров. Так, в речах кошевого Кирдяги ощущается человек бывалый, опытный, хорошо знающий козаков, неторопливый, рассудительный, верный товарищ, хороший наставник. В речи старого козака Бовдюга отзывается мудрость, рассудительность, жизненный опыт. В речи Тараса отражена беззаветная любовь к родине, Запорожской Сечи, верность до конца козацкому товариществу, ради которого он бросил дом, жену, хозяйство, проявились ум, образованность. В монологе Андрия проявились юношеская пылкость, безрассудность и горячность (что видел Тарас и в боевых ситуациях), неустойчивость, жажда любви, затмившая отца, товарищей, отчизну.

Таким образом, монологическая форма прямой речи, всегда диалогически спроецированная, является в тексте повести стимулятором, двигателем событий и повествования о них; ввиду развернутости своего содержания, она способна более, чем отдельная реплика, отразить состояние и черты характера героев.

Диалог - наиболее типичная форма прямой речи в любом художественном произведении. Диалог является цельной конструктивной единицей в структуре текста ("диалогическое единство") и вводится в авторское повествование при изображении ситуации общения двух персонажей. Использование ремарок или их пропуск при репликах диалога влияет на изобразительную сторону ситуации общения (при наличии ремарок читатель узнает о ней больше). Обычно ремарками снабжаются первые реплики диалога, последующие идут свободными от них.

В повести "Тарас Бульба" в большинстве диалогов реплики говорящих

сопровождается авторскими ремарками, причем Гоголь нередко вставляет между репликами развернутые комментарии, что помогает воспринять аппрелируемую ситуацию общения более полно, а также на фоне или в сопровождении определенного действия.

Среди диалогических единств повести наиболее выразительны и эмоциональны вопросо-ответные, а также выражающие утверждение-отрицание, согласие-несогласие, сомнение, недоверие, иронию, возмущение и др. В этих структурах отражено интонационное богатство и разнообразие живой разговорной речи. Определенную роль здесь играют переспросы, повторы (но уже в ином содержательно-интонационном плане), частицы, междометия, структурная неполнота, возмещаемая мимикой, жестом, телодвижением и т.д. Напр. 1. "Наконец в один день он пришел к кошевому (Тарас Бульба) и сказал прямо: -Что, кошевой, пора бы погулять запорожцам? - Негде гулять - отвечал кошевой, вынувши изо рта маленькую трубку и сплюнув в сторону. -Как негде? Можно пойти на Турещину или на Татарву. - Не можно ни в Турещину, ни в Татарву, - отвечал кошевой, взявши опять хладнокровно в рот свою трубку. - Как не можно? - Так. Мы обещали султану мир" [53]. Повторы в вопросах "Как негде?", "Как не можно?" выражают недовольство и несогласие Тараса. Повторы в ответах кошевого и полнота отдельных реплик подчеркивают их объяснительное значение, а также в сочетании с ремаркой "хладнокровно"-превосходство и мудрость предводителя. 2. "Стойте, стойте!-прервал кошевой... И я скажу слово...Как же вы попустили такому беззаконию? - Э,как попустили такому беззаконию! А попробовали бы вы, когда пятьдесят тысяч было одних ляхов!..." [61]. В данном случае в вопросе кошевого звучит гнев и возмущение, в ответе потерпевшего запорожца -ирония и снисходительность к непонимающему человеку.

Структурные отношения между репликами диалога разнообразны. Характером общения обуславливается в основном структура второй реплики, ответной. Это может быть неполное предложение или намеренно полное, нередко повторы, частицы, междометия (Э!А!Ну!), сегментированные конструкции. Все это помогает воспроизвести живой, эмоциональный и весьма правдоподобный диалог.

Вхождение диалога в авторское повествование подготавливается описанием ситуации общения. -"Приходила на Сечь гибель народа и хоть бы кто-нибудь спросил: откуда эти люди, кто они и как зовут... Пришедший являлся только к кошевому, который обыкновенно говорил: "Здравствуй! Что, во Христа веруешь?" - "Верую" -отвечал приходивший. -"И в троицу святую веруешь?" - "Верую". -"И в церковь ходишь?" "Хожу". - "А ну, перекрестись!"- Пришедший крестился. -"Ну хорошо,-отвечал кошевой. - Ступай же в который сам знаешь курень". Этим оканчивалась вся церемония" [51].

Предшествующее диалогу повествование, сам диалог и заключительная авторская фраза вместе составляют цельную текстовую единицу как структурного, так и содержательного плана. Так представлены все диалоги в повести.

Диалог, будучи сам по себе непрерывным структурным целым, может включать в себя небольшое описание или повествование, связанные либо с ситуацией общения, либо с его участниками. В ходе диалога в окружающей ситуации могут возникнуть какие-либо движения, явления, на которых автор останавливает внимание. Описание этих явлений или сообщение о них вклинивается в последовательность реплик как сопутствующий диалогу взгляд одного из его участников на что-либо. Это может быть также описание одного из участников, сообщение об охвативших говорящего чувствах, о его реакции на какую-либо реплику или др. Так, диалог Андрия с татаркой в ночном таборе запорожцев включает попутное описание татарки, сообщение о реакции Андрия на известие о панночке. - "В это время, показалось ему, мелькнул перед ним какой-то странный образ человеческого лица...Он схватился невольно рукой за пищаль и произнес почти судорожно: "Кто ты? Коли дух нечистый, сгинь с глаз; коли живой человек, не в пору завел шутку, - убью с одного прицела!" В ответ на это привидение приставило палец к губам и,казалось, молило о молчании. Он опустил руку и стал вглядываться в него внимательней. По длинным волосам, шее и полуобнаженной смуглой груди распознал он женщину (следует описание)... Наконец он не выдержал и спросил: "Скажи, кто ты? Мне кажется, как будто я знал тебя или видел где-нибудь. -" Два года назад в Киеве". - "Два года назад...в Киеве",- повторил Андрий, стараясь перебрать все, что уцелело в его памяти от прежней бурсацкой жизни. Он посмотрел еще раз на нее пристально и вдруг вскрикнул во весь голос: "Ты - татарка, служанка панночки, воеводиной дочки!" -" Чшш!" - произнесла татарка, сложив с умоляющим видом руки..." [72]. В ходе этого диалога следует рассказ татарки о панночке, о голоде и здесь же отмечена реакция Андрия - "Андрий остолбенел", "Много всяких чувств пробудилось и вспыхнуло в молодой груди козака" [73]. Все это следует в тексте помимо собственно ремарок, сопровождающих реплики. Взаимодействие речевых форм чужой речи (диалога), описания и повествования создает как бы "живой" эпизод определенной картины мира.

Следует отметить односторонние диалоги, или диалоги с молчащей стороной, отвечающей на слова говорящего жестом, мимикой, телодвижением или просто молчанием. Такие диалоги жизненно правдивы, в реальных ситуациях они часты, особенно в общении близких людей, в быту. Их встречаем в сцене сыноубийства, - "...в один миг пропал как бы не бывал вовсе гнев Андрия. И видел он перед собой одного только страшного отца. - "Ну, что ж теперь мы будем делать?", сказал Тарас, смотря прямо ему в

очи. Но ничего не знал на то сказать Андрей и стоял, утупивши в землю очи. - "Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?" - Андрей был безответен. - "Так продать? продать веру? продать своих? Стой же, слезай с коня" - Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив ни мертв перед Тарасом. - "Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!" - сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье" [121]. "Батько, что ты сделал? Это ты убил его?" - сказал подъехавший в это время Остап. Тарас кивнул головою" [121].

В ряде диалогов сталкиваются мировоззренческие позиции говорящих. Это проявилось в диалогах Тараса с Янкелем, в трактовке "продажи" и "наших". - "Что ж ты делал в городе? Ты видел наших?" - "Как же, наших там много. Ицка, Рахум, Самуило, Хайвалох, еврей-арендатор..." - "Пропади они, собаки! - вскрикнул, рассердившись, Тарас. - Что ты мне тычешь свое жидовское племя! Я тебя спрашиваю про наших запорожцев..." [92]. "Так это выходит, он, по-твоему, продал отчину и веру?" - "Я же не говорю этого, чтобы он продавал что, я сказал только, что он перешел к ним" [93].

В прямой речи любых форм нередки случаи цитирования кого-либо, при этом в прямой речи одного персонажа употребляется чужая прямая речь. К такому "цитированию", например, в качестве убедительного средства прибегает Янкель в диалоге с Тарасом. - "Ай, ай! А пан думает, разве можно спрятать его в бочку? Пан разве не знает, что всякий подумает, что в бочке горелка? - Ну так и пусть думает, что горелка. - Как пусть думает, что горелка? - сказал жид и схватил себя обеими руками за пейсики и потом поднял кверху обе руки. - Ну, что ж ты так оторопел? - А пан разве не знает, что бог на то создал горелку, чтобы ее всякий пробовал! Там все лакомки, ласуны: шляхтич будет бежать верст пять за бочкой, продолбит как раз дырочку, тотчас увидит, что не течет, и скажет: "Жид не повезет порожнюю бочку; верно, тут есть что-нибудь. Схватить жида, связать жида, отобрать все деньги у жида, посадить в тюрьму жида!" Потому что все, что есть недоброго, все валится на жида..." [128]. В данном диалоге проявляются такие характеризующие Янкеля черты, как осторожность, рассудительность и вместе с тем постоянное ощущение унижительной зависимости от своенравных, непредсказуемых запорожцев.

Аналогично в прямую речь может включаться косвенная или несобственно-прямая. В повести "Тарас Бульба" прямая речь является ведущим типом чужой речи, другие (косвенная и несобственно прямая) представлены меньше. Насыщенность текста прямой речью разных форм способствует живости, эмоциональности изложения. Через речь запорожцев, раскованную, бесцеремонную, горячую, снабжаемую на каждом шагу эмоциональными "речениями", колоритными обращениями, интонационно богатую, читатель ясно представляет себе специфику описанной среды, яркую и пеструю картину ее общего речевого уровня. Прямая речь имеет

не только сугубо информативную функцию, но и разнообразные художественно-образительные функции, становясь при этом неотъемлемой частью структуры художественного текста.

Литература

1. Кокухов В.И. Прямая и косвенная речь в современном русском языке. - Л., 1957; Милых М.К. Прямая речь в художественной прозе. - Ростов-на-Дону, 1958; Современный русский язык. Ч. II. - МГУ, 1964.
2. Виноградов В.В. О художественной прозе. //Избранные труды. О языке художественной прозы. - М., 1980.
3. Цит. по кн.: Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 т. Т.2. М., 1984, с. 29. В дальнейшем в тексте указываются страницы в скобках.
4. Винокур Т.Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи. //Исследования по грамматике русского языка: АН СССР. - М., 1955; Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация. //Вопросы языкознания. - 1986. - №1.

Е.И.Нешерет

Сравнение как семантико-стилистический прием номинации лиц в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба"

Сравнение - стилистический прием, состоящий в уподоблении одного предмета другому на основании общего у них признака. Сравнение является немаловажным средством, позволяющим дать более полную характеристику лицу, выделить в номинации лица какую-либо семантически значимую черту. В специальной литературе выделяют более десяти структурно-грамматических моделей сравнительных оборотов (Черемисина М.И., Руднев А.Г., Тулина Т.А.). В анализируемой повести при номинации лиц преимущественно используются обороты с союзом как. В тексте повести сравнительные обороты, как правило, употребляются со специальным смысловым назначением: для яркой характеристики действующего лица в отношении внешности, физического состояния, психо-эмоционального поведения. Морфологически сравнительные обороты выражаются именами существительными в форме именительного падежа, целыми сочетаниями слов (прилагательное + существительное, существительное + причастие с зависимыми словами). Ср.: "Как стройный тополь, носился он на буланом коне своем", "...но загадались они - как орлы, севшие на вершинах

обрывистых, высоких гор...".

С точки зрения семантики интерес представляет объект сравнения. Во многих случаях предметом для сравнения выступает существительное, называющее лицо (иногда субстантивированное имя). Ср.: "И самые седые, стоявшие, как сизые голуби, и те кивнули им, моргнувши седым усом, тихо сказали: "Добре сказанное слово!", "...и востепенувшись, как молодые соколы, повторили молодые: -За Сичь!". Но чаще в этой роли находим местоимение - заместитель имени, которым называются козаки, ср.: "Как орлы, озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою", мать, ср.: "Она с жаром, с страстью, с слезами, как степная чайка, видясь над детьми своими", Андрий, ср.: "Как стройный тополь, носился он на буланом коне своем", Тарас, ср.: "И грохнулся он, как подрубленный дуб, на землю".

Однако, для художественной манеры писателя гораздо существеннее, что с чем сравнивается и на какой основе. Наиболее распространены сравнения с живыми существами, животными или птицами (чайкой, голубями, львом, соколами, орлами, псом, собакой, барашком). Ср.: "В самом деле, это была картина довольно смелая: запорожец как лев растянулся на дороге", "Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!". Выразительны сравнения с деревом (тополем, дубом): "как стройный тополь...", "как подрубленный дуб..." В некоторых случаях с человеком сравнивается человек: "И разъезжает, и другие разъезжают, и он учит, и его учат. Как набогатейший польский пан!", "Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив ни мертв перед Тарасом". В небольшой группе примеров повторяется сравнение с колосом: "Как хлебный колос, подрезанный серпом, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова", "...где, что полновесный червонец, красовался всякий колос, так их выбило...".

Сравнения основываются, в первую очередь, на действии (его характере, способе и образе), затем - на качественном признаке, на внешнем сходстве (по виду, величине, цвету) и -гораздо реже - на состоянии. В большинстве случаев сравнение основано на действии. Опорным словом в таких конструкциях выступает, обычно, глагол: "понесся, как молодой борзой пес", "грохнулся, как подрубленный дуб", "вилась, как степная чайка" и под. В сравнениях по качественному признаку заметно противопоставление автором полярных качеств человека - силы и слабости. Сила запорожцев сравнивается с сильным животным (львом), с крепким деревом (дубом), молодость и выносливость сравниваются с орлом, молодыми соколами, молодым борзым псом, слабость сравнивается с подрезанным колосом, с ребенком, с молодым барашком.

Многие из сравнительных оборотов романа общеупотребительны, используются в живой речи, позаимствованы из поэтической речи ("как лев",

"как соколы", "как подлая собака"). На страницах повести находим и сравнительные обороты, представляющие собой авторские находки. Вот некоторые из них: "Только остались мы, сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая, так же как и мы, земля наша!", "Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой...", "Мать, слабая, как мать, обняла их...". Н.В.Гоголь часто использует развернутые сравнения, позволяющие в большей полноте и глубине описать предмет, действие, качество. Особый стилистический эффект имеет в тексте сравнение потери одного из запорожских куреней с выбитой градом нивой, где каждый козак ассоциируется с отдельным хлебным колосом, подобным "полновесному червонцу". Это двойное сравнение особой конструкции - "сравнение в сравнении", в котором переплетается явное и скрытое сравнение (метафора), ср.: "Так, как будто и не бывало половины Незамайковского куреня! Как градом выбивает вдруг всю ниву, где, что полновесный червонец, красовался всякий колос, так их выбило и положило".

Стилистически значимо в тексте повести сравнение одного и того же предмета речи (лица) с различными предметами, к тому же по различным действиям и признакам. Часто предметом для сравнения выступает один из главных героев - Андрий. Сравнения подчеркивают разные характеристики этого героя: его молодость, красоту, выносливость, его козацкие качества. Ср.: "Как стройный тополь, носился он", "как набогатейший польский пан", "как молодой борзой пес". В то же время они показывают отношение к Андрию автора, то жалеющего героя, испытывающего к нему нежность, то негодующего его поступками: "Покорно, как ребенок, слез он с коня", "как хлебный колос, подрезанный серпом...", "пропал бесславно, как подлая собака".

Анализ сравнительных оборотов, используемых Н.В.Гоголем в повести, высвечивает своеобразие художественной манеры автора, мастерское владение словом. Как видим, при помощи сравнительных оборотов Н.В.Гоголь добивался художественной простоты и конкретности в раскрытии существенных и типических характеристик своих героев. Сравнения отличаются разнообразием семантических групп. Наиболее значительными являются семантические группы, в которых сравнивается один предмет с другим в проявлении действия, признака или состояния; принадлежащие к этим группам сравнительные обороты отличаются и в структурном отношении: они обычно распространены, часто осложнены причастными и деепричастными оборотами. Морфологически сравнительные обороты выражаются чаще всего существительными и словосочетаниями существительных с зависимыми именными частями речи. В них находит свое выражение одна из особенностей языка и стиля писателя - передача многообразия связей человека с миром и его душевных состоя-

ний, изображение непрестанных изменений переживаний, отношений и чувств людей. Поэтому в повести так много динамичных и ситуативных сравнений, они наполняют жизнью и движением художественный образ. Сравнения являются одним из средств повышения эмоционально-стилистической выразительности слога повести "Тарас Бульба".

Литература:

1. Гоголь Н.В. Повести. - М., 1979 г.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. - М., 1959.
3. Руднев А.Г. Сравнительные обороты в современном литературном языке // Уч. зап. Ленинград пед. ин-та, 1948. Т.59.
4. Тулина Т.А. О способах эксплицитного и имплицитного выражения сравнения в русском языке // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. - 1973. - №1.
5. Черемисина М.И. Сравнительные конструкции русского языка. - Новосибирск, 1976.

А.Н.Букарева

Повтор как средство выразительности в повести Н.Гоголя "Тарас Бульба"

В литературе по творчеству Н.Гоголя нередко отмечалось, что многократное повторение образа, речевого оборота - прием типичный для поэтики этого писателя, что по разнообразию и "разнонаправленности" повторов Н.Гоголь - непревзойденный мастер(1). Цель данной работы проанализировать эти языковые средства выразительности, выяснить стилистические функции повторов в повести "Тарас Бульба".

Читая текст, мы не можем не обратить внимание на переживания матери Остапа и Андрия, остаться равнодушными. Лексические повторы усиливают изобразительные возможности слова, заставляют читателя почувствовать страдания женщины-матери, навсегда расстающейся со своими сыновьями. "Одна бедная мать не спала. Она приникла к изголовью...сыновей; она расчесывала ... кудри и омачивала их слезами, она глядела на них... Она вскормила их..., она возрастила, взлелеяла их... Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство. Она с жаром, с страстью, с слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими". (219) Нередко прием усиления реализуется с большим художественным эффектом именно в словесных повторах. "Ее сыновей, ее милых сыновей, берут от нее, берут

для того, чтоб не увидеть их никогда" (219) Выдвижение повторяющихся элементов на первое место усиливает их значение и экспрессивную окраску.

Создавая образы козаков, рисуя картины битвы, писатель использует традиционные приемы эпического повествования, выработанные устной народной поэзией. Один из приемов, характерный для былин и исторических песен, - это трехкратное повторение. В повести Тарас в разгаре битвы троекратно переключается с козаками.

- А, что, паны? - переключнулся Тарас с оставшимися куренями. Есть ли еще порох в пороховницах? Не иступились ли сабли? Не утомилась ли козацкая сила? Не погнулись ли козаки?

- Достанет еще, батько, пороху! Годятся еще сабли; не утомилась козацкая сила; не погнулись еще козаки! (283, 285).

И это соответствие трехчленного вопроса с таким же ответом, трижды повторенное в ходе описания битвы, создает художественную гармонию, действующую на сознание читателя, увлекающую его силой своего пафоса. Ответы козаков звучат как свидетельство мужества защитников родины.

Своеобразно развивая этот прием, Гоголь в этой же картине битвы дает пример уже не троекратного, а пятикратного повторения эпической формулы сраженного врагами козака с товарищами: "...Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь! - смерть козака Мосия Шила (283). "Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!" - смерть Степана Гуски (283).

"Не жаль расстаться со светом. Дай бог и всякому такой кончины! Пусть же славится до конца века русская земля!" - смерть Касьяна Бовдюга (284). Схожие слова произносят перед смертью Балабан и куренной атаман Кукубенко. Подобно музыкальному мотиву, повторяющемуся в симфонии композитора, повторяется и развивается в повести эта поэтическая формула, представляющая перед читателем в новых вариантах, но сохраняющая неизменной свою идейную сущность: любовь к родине и ненависть к ее угнетателям.

Словесные повторы часто используются и для того, чтобы подчеркнуть напряженность события, глубину переживания, душевное состояние персонажа. "Старый Тарас думал о давнем: перед ним проходила его молодость, его лета, его протекшие лета" (221). Будет, будет все поле покрыто торчащими их белыми костями... Будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них козацкие очи. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, веший духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово" (278).

Прием усиления находит свое отражение и в речи действующих лиц. Тарас говорит кошевому: "Так, стало быть, следует, чтобы пропадала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул как собака, без доброго слова, чтобы

ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы? Так на что же мы живем, на какого черта мы живем, растолкуй ты мне это. Ты человек умный, тебя недаром выбрали в кошевые, растолкуй мне, на что живем?" (233) Лексические повторы могут входить в речь разных действующих лиц, что дало возможность Гоголю показать единство взглядов козаков на свое назначение в жизни. Вот речь Тараса, который решает ехать вместе со своими сыновьями в Сечь: "Какого дьявола мне здесь ждать? Чтобы я стал гречкосеем, домовозом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она: я козак, не хочу" (316).

Подобную речь произносит и есаул, обращаясь к запорожским козакам: "Вы, плугари, гречкосеи, овцепасы, баболюбы! Полно вам за плугом ходить, да пачкать в земле свои желтые чоботы, да подбираться к жинкам, и губить силу рыцарскую!" (218).

В повести Гоголь прославляет Запорожскую Сечь как кузницу, где коуеться козачество. "Так вот она, Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украину!" (228). Рисуя неоднородную социальную массу, населявшую Сечь, писатель строит повествование на повторах, придавая стройность целым эпизодам "... что здесь были те, у которых...", что здесь были те, которые... (2 раза). Здесь были все бурсаки, но вместе с тем здесь были и те, которых знали... Тут было много офицеров... тут было множество... Много было и таких... Но кого тут не было?" (230) Это были люди, храбро защищавшие свои земли от иноземных захватчиков, боровшиеся с татарами и турками, с поляками. Это были характеры гордые, цельные, обладающие чувством чести, долга, товарищества и ценившие их превыше всего. Гоголь не идеализирует прошлого. Козачество наделено у него разносторонними характерами; очень откровенно говорит писатель и о грубости эпохи, жестокости обычаев, кровавых войнах. Но в этом прошлом были взлеты высокого духа, который не должен погибнуть. Гоголь в прошлом искал те ценности, что должна была унаследовать современность. И в этом немаловажна роль языка.

Лексико- синтаксические повторы позволили писателю ярко воспроизвести ритмомелодику живой народной речи и вместе с тем придать ей высокое гражданско патетическое звучание; наглядным примером этого может служить речь Т. Бульбы о товариществе, которую он произносит перед решающим сражением; широко используемые здесь повторы сопровождаются синтаксическим параллелизмом конструкций, характерным для народных песен, синтаксическим и смысловым противопоставлением ("Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в русской земле, не было таких товарищей". "Умные люди, да не те; такие же люди, да не те!"), союзным и бессоюзным нанизыванием однородных членов предложения под стиль народного сказа ("И города были пышные,

и храмы, и князя...", "...сказал Тарас, и махнул рукой, и потряс седой головой, и усом моргнул", "... Гнушаются языком своим, свой со своим не хочет говорить, свой своего продаст") (279).

В тексте повести находим множество примеров многосоюзия - намеренного повторения сочинительных союзов для логического и интонационного подчеркивания соединяемых слов или предложений, для усиления выразительности. "И отец с сыном начали насаживать друг другу гумаки в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступая" (214), "Берите в зуба люльки, да закурим, да пришпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами!" (225), "И погиб козак!... Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей!" (260).

Благодаря свособразному расположению слов возникает ритмическая структура текста, диктующая определенное ритмико-интонационное его членение и звучание. Нередко мы встречаемся с такими повествовательными эпизодами, в которых при помощи глагольной инверсии, словесных повторов, использования приема усиления писатель достигает внутреннего ритма рассказа. "Потом сели кругом все курени вечерять и долго говорили о делах и подвигах, доставшихся в удел каждому, на вечный рассказ пришельцам и потомству. Долго не ложились они. И долее всех не ложился старый Тарас, все размышляя, что бы значило, что Андрия не было между вражьих воев" (271).

Гоголь отнюдь не стремился подчинить все повествование требованиям ритма, но в ряде мест, наиболее важных, значительных, писатель придает рассказу ритмический характер. "И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них. Ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого чистого серебра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и всеям разносился красный звон, сзывая на святую молитву" (278). Еще один пример. Гоголь показывает контраст между героизмом и суровым мужеством Остапа, который выносит нечеловеческие муки во имя родины, и окружающей его толпой польского панства, с жестоким и холодным любопытством взвращающей на пытки и казнь запорожцев. Закончив описание толпы на площади города, писатель присоединяет к нему короткий абзац контрастного содержания - слова о героях запорожцах. Перед читателем возникают твердые, сжатые фразы, ритмически, как поступь героев, следующие друг за другом без всяких сравнений и метафор, звучащие как торжественная и трагическая песнь во славу людей, обреченных на смерть. Для создания ритма прозы идут повторы: "Они шли с открытыми головами и с длинными чубами; бороды у них были опущены. Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какой-то тихой горделивостью, их платья из дорогого сукна

износились и болтались на них ветхими ключьями; они не глядели и не кланялись народу. Впереди всех шел Остап" (300). Так особым строем речи приподнята ситуация героизма и гибели козаков. Это высший момент проявления духовности.

В тексте можно найти примеры употребления повторов с другими средствами выразительности, т.е. фигура повтора лежит в основе других фигур. Повторы входят в состав сравнений. Например, сравнения битвы с пиром, подобно описанию в "Слове о полку Игореве" битвы при Каяле. "Слышал он только, что был пир, сильный, шумный пир: вся перебита вдребезги посуда; нигде ни осталось вина ни капли, расхитили гости и слуги все дорожие кубки и сосуды, - и смутный стоит хозяин дома, думая "Лучше б и не было того пира" (289-290).

Повторы входят и в состав гиперболы: "... Где прошли незамайковцы - так там и улица, где поворотились - так уж там и переулоч" (281).

Таким образом, различные виды повторов, встречающиеся в повести, организуют текст, наполняют его эмоционально, сообщают ему определенную цельность и завершенность; служат средством выразительности, приподнятости речи. "Повтор у Гоголя - стилевой прием, фон, данный в росписи других фигур речи (1).

Литература

1. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Гоголя. - М.: Наука, 1987. - С.52-53.
2. Гоголь Н.В. Избранные сочинения в 2-х томах, т.1. - М.: Худож. лит., 1984.
3. М.Н. Нестеров. Язык и стиль повести Гоголя "Тарас Бульба", II РР, 1977. - № 2. 4. Попович М.В. Микола Гоголь, К., 1989.

Н.А. Бондарь

Словообразовательные особенности антропонимов в повести Н.Гоголя "Тарас Бульба"

В последнее время вопросами антропонимии занимаются многие лингвисты, но словообразовательные особенности названий лиц изучены недостаточно.

Повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба" - сравнительно небольшое произведение, в котором все же очень много действующих лиц. Одни из них присутствуют буквально на каждой странице (главные герои), другие -

лишь в отдельных эпизодах или даже только раз упоминаются и составляют как бы фон повествования. Поэтому повесть богата антропонимами. Названия лиц встречаются самые разные, их можно классифицировать по ряду признаков: национальности, профессии, званию, должности, возрасту, отношению к месту жительства, социальному положению и т.п.

Все эти имена существительные позволяют более точно представить описываемые события, а людям, изучающим данный период в развитии страны, более наглядно воспроизвести панораму жизни того века и ее участников. С помощью антропонимов можно видеть социальное расслоение общества, особенности экономического развития, наличие тех или иных профессий, организацию войска; а взаимоотношения Украины с другими государствами позволяют получить некоторое представление и об устройстве в других странах.

В данной статье анализу подвергаются лишь имена существительные, называющие лицо и представляющие собой производные лексемы, мотивированные определенными производящими словами. Среди производных имен существительных со значением лица заметную группу составляют субстантивированные слова. Как известно, субстантивация является одной из разновидностей морфолого-синтаксического способа образования, суть которой состоит в том, что слова других частей речи переходят в имена существительные. Писатель очень активно использует этот способ образования в своей повести.

Производящими для субстантивированных названий лиц в повести выступают причастия и имена прилагательные. При переходе их в имена существительные происходит семантико-грамматическое переформирование целой парадигмы. Прилагательное и причастие переходит в разряд существительных, как только оно начинает мыслиться вне сочетания с именем существительным. При субстантивированном слове нет необходимости употреблять существительное, так как оно все свои признаки передало прилагательному или причастию, вследствие чего происходит сужение, конкретизация их общего лексического значения.

Лингвисты отмечали случаи, когда существительного при таком прилагательном или причастии вообще не было. В частности, А.М.Пешковский писал: "Несомненно, что при таких словах, как родной, больной, хромой, слепой, глухой и т.д. слова "человек" никогда не было. Оно и сейчас при них кажется излишним, в древности же, когда прилагательное было гораздо предметнее и менее нуждалось в существительном, оно было совершенно не нужно... Про все такие случаи можно сказать, что тут, наоборот, в новое время стали нередко прибавлять слово "человек", и это только потому, что наши прилагательные стали менее предметны, чем древние" (5, с.126).

Будучи прилагательным, слово называет качество само по себе, то

есть такое качество, которое может относиться к различным предметам, например: старый (дом, книга, человек, друг, город и т.д.). Круг значений прилагательного здесь широк и многообразен. Перейдя в класс существительных, это слово начинает обозначать не общее понятие качества, а лишь определенный предмет, обладающий данным качеством: "старый" - только "старый человек" (ср. "Бывалые и старые поучали молодых" (2, с.107).

Процесс субстантивации причастий и прилагательных основан на том, что действующее лицо называют не его собственным именем, а по его внешнему или внутреннему признаку, по его физическому или иному состоянию, по его характеру или особенностям (седой, танцующий, вольный, умерший, нищий, храбрый, беснующийся и др.).

Субстантивированные прилагательные и причастия, употребленные в повести "Тарас Бульба", находятся на разных ступенях перехода из одной части речи в другую. Самую немногочисленную группу составляют слова, окончательно перешедшие в имена существительные (бунжужный, обозный, ловчий, кошевой, рассыльный, горничная и др.). Более многочисленную группу образуют прилагательные и причастия, употребляющиеся в равной степени широко как исходные части речи и как имена существительные (часовой, конный, пьяный, пеший, нищий, убиенный, обвиняемый, умерший и др.). Наиболее многочисленной является группа слов, процесс субстантивации которых только начинается. Это частный случай употребления прилагательного или причастия без существительного. Иногда это может быть просто неполнота, пропуск, если за прилагательным (причастием) очень ясно мыслится имя существительное. Но именно в таких случаях зарождается субстантивация. Она намечается уже тогда, когда пропуск становится привычным и влечет за собой затемнение имени существительного, затем - исчезновение. Выраженное существительным родовое представление устраняется, и его место занимает видовой признак, неразрывно с ним связанный. Видовое представление становится родовым, и уже само может быть определено тем или иным признаком ("Иной раз повершал такое дело, какого мудрейшему не придумать" (2, с. 132); "Самые старейшие в рядах стали неподвижны, потупив седые головы в землю" (2, с.129). "Неразумно вымещать запальчивость на первом подвернувшемся" (2, с. 111); "Пришедший являлся только к кошевому" (2, с.98).

Субстантивированные слова позволяют более точно и емко называть субъект действия. Существительные на их месте были бы менее выразительными.

Наряду с морфолого-синтаксическим в повести широко представлен морфологический способ в образовании антропонимов, который заключается в изменении морфемной структуры производящего слова. Используются такие разновидности морфологического способа, как суффиксация,

префиксация, сложение. Они имеют разную степень продуктивности. Самой продуктивной является суффиксация, затем сложение, наименее продуктивна префиксация.

Производящими для названий лиц при этом выступают слова разных частей речи: имен прилагательных, имен существительных, глаголов. Среди наиболее продуктивных суффиксов можно назвать следующие:

-ник-, -ниц- (кольчужник, латник, конник, невольник, ключник, мясник, утешницы, возница, защитник, священник);

-арь-, -ар- (писарь, пушкарь, псарь, пахарь, крамарь, шинкарь, броварь, плугарь, школяр);

-тель- (мститель, угнетатель, учитель, повелитель, властитель, предводитель, прельститель);

-ец- (старец, латынцы, владелец, запорожец, поганцы, молодец); менее продуктивными являются: -ист- (бандурист, семинарист), -ак-, -як- (бедняк, бурсак), -чик- (объездчик, перевозчик), -аш-, -ач- (торгаш, усач), -ант- (музыкант), -ич- (шляхтич, паныч), -иц- (царица, пьяница), -й- (судья), -ик- (сотник) и др.

Эти существительные образуют разные типы и модели суффиксации в зависимости от принадлежности к той или иной части речи производящего слова, наличия или отсутствия при словообразовании различных чередований и интерфиксации.

Сложение представлено основосложением и словосложением, причем при основосложении используется дополнительная суффиксация. Суффиксы могут быть материально выраженными (земледельцы, виночерпий, сыноубийца, иноземцы) и нулевыми (кашевар, домовод, гречкосей, пивовар, овцепас, баболуб). При словосложении каждый компонент сохраняет относительную самостоятельность, что выражается орфографически (старцы-слепцы, профессоры-монахи, арендатор-жид, девки-прислужницы, паны-братья и др.).

Приставочный способ, как известно, имеет некоторые ограничения (действует в пределах одной части речи). В повести он практически не представлен (сотоварищи, неприятель). Образования с помощью приставок лишь уточняют семантику имеющегося существительного.

Некоторые из рассматриваемых слов стали архаизмами или историзмами, но следует отметить, что в повести используются живые продуктивные способы, типы и модели в образовании антропонимов. В языке повести "Тарас Бульба" отражается словообразовательная система русского литературного языка первой половины XIX века. Обилие антропонимов дает представление о разнообразии сфер человеческой деятельности в тот далекий XV век.

Литература:

1. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей От Карамзина до Гоголя. - М.: Наука, 1990.
2. Гоголь Н.В. Миргород. Портрет. Шинель. - Харьков, 1975.
3. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Гоголя. - М.: Наука, 1987.
4. Лопатин В.В. Русская словообразовательная морфемика. Проблемы и принципы описания. - М.: Наука, 1977.
5. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. - М., 1938.
6. Русская грамматика. Т.1. - М.: Наука, 1980.
7. Улуханов И.С. Словообразовательная семантика русского языка и принципы ее описания. - М.: Наука, 1977.

В.Г.Коваленко

Выражение категории информативности в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба"

Целью нашей работы является исследование взаимодействия текстовых категорий, направленных на выражение категории информативности на примере 1-ой главы повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба".

Категория информативности - ведущая семантическая категория художественного текста. Другие текстовые категории: модальность, прагматическая направленность, когезия, пространство и время, перспекция - ретроспекция помогают выражению категории информативности, ее актуализации (1).

Согласно теории И.Р.Гальперина, информативность расслаивается на три информационных потока: содержательно-фактуальную информацию (СФИ), содержательно-концептуальную (СКИ) и содержательно-подтекстовую (СПИ) (2). Главной является СКИ или концепт произведения. Если СФИ всегда на поверхности, доступна и открыта для наблюдения и восприятия, то выявить СКИ бывает очень трудно, и она часто недоступна для читателя.

Но обратимся к нашему тексту. Повесть состоит из 9-ти глав, имеющих законченную композиционную структуру. В каждой главе есть своя сюжетная линия, которая вносит определенную долю СФИ для текста повести в целом. В общем виде СФИ повести можно представить так: с одной стороны, изображение Запорожской Сечи в мирное время и во время

войны за православие как символ воли и независимости украинского народа, с другой стороны, - судьба конкретных героев повести: Тараса Бульбы и его сыновей, т.е. здесь сталкивается коллективное и личное. Не было бы Сечи без конкретных людей, но в то же время Сечь формировала их характеры.

Учитывая значительный объем повести, ограничимся анализом реализации категории информативности в первой главе, в которой заложены основные координаты всего текста. В общих чертах СФИ этой главы сводится к следующему: приезд сыновей Бульбы из бурсы, краткое пребывание их в родительском доме, отъезд на Запорожье. Это та часть СФИ, которая совпадает с развитием сюжета. Но СФИ первой главы глубже, так как она не отделима от СКИ и СПИ. Глава строится таким образом, что каждая последующая часть СФИ содержит определенную долю СКИ.

СФИ передается композиционно-речевыми формами: повествованием, описанием, рассуждением, диалогом и их комбинациями (3).

Начинается глава пространной речью Тараса, к которой потом подключаются сын Остап и мать. Речь персонажей прерывается авторским повествованием и описанием. "А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что на вас за поповские подрясники? И эдак все ходят в академии?" - и т.д (4). Необычность встречи подчеркивает повествование автора: "И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки начали насаживать друг другу тумачи и в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступая" (с.35).

И разговор отца с сыном, и это авторское замечание готовят читателя к формированию концепта произведения: он еще почти ничего не знает о героях повести, но уже чувствует их неординарность. Тарасу важно, чтобы сыновья были добрыми казаками: "Добре, сынку! Вот так колоти всякого, как меня тузил; никому не спускай!.. А ты, бейбас, что стоишь и руки опустил? - говорил он, обращаясь к младшему, - что же ты, собачий сын, не колотишь меня?" (с.36).

Речь Тараса экспрессивна, насыщена разговорно-просторечными словами. Синонимический ряд: колоти всякого, как меня тузил, никому не спускай придает его словам экспрессию одобрения и удивления. А просторечные синонимы-обращения к младшему сыну: бейбас, собачий сын тоже выражают одобрение. То есть Тарас рад, что старший сын силен, умеет постоять за себя, не спустит никакому обидчику, и совсем не смущен тем, что эти качества проявились в состязании на кулаки с ним (отцом).

Следующее высказывание Тараса включает два информационных потока СФИ и СКИ. Оно тоже очень эмоционально, насыщено риторическими вопросами, восклицаниями, повторами: "Не слушай, сынку, матери: она - баба, она ничего не знает. Какая вам нежба? Ваша

... добрый конь: вот ваша нежба! А видите вот эту
... Я вас на той же неделе отправлю на Запорожье,
... ука! Там школа, там только наберетесь разуму! /с.36/

... персонажа читатель чувствует отношение автора к
... Запорожью; писатель восхищен ими, он передает свое вос-
... через возвышенно-эмоциональную речевую партию Тараса, форми-
... миру. Какой же настрой и у читателя. Т.е. в этом отрывке формированию
СКИ способствуют такие категории текста, как модальность и
прагматическая направленность.

Читатель получил не только очередную долю СФИ: Бульба решил
отправить только что приехавших сыновей на Запорожье, но и узнал, почему
Тарас принял такое решение. Здесь же выдается первая информация о
казаке как личности: он должен вести аскетический образ жизни, ее
атрибуты: чистое поле, добрый конь, сабля.

Модальность и прагматическая направленность текста проявляются
в том, что автор через речевую партию Тараса восхищается казаками и их
образом жизни и настраивает на такое восприятие читателя.
Синтаксическое построение отрывка в форме вопроса-ответа наполняет его
определенной патетикой: читатель должен почувствовать, как гремит голос
Тараса, когда он говорит об образе жизни казаков, как патетика сменяется
насмешкой и презрением, когда речь заходит о книжной науке: "Это все
дрянь, чем набивают головы ваши: и академия, и все те книжки, буквари и
философия - все это ка зна що, я плевать на все это" (с.36).

Высокая оценка Запорожской Сечи дается также гостями Тараса,
соратниками по Сечи: "...нет лучшей науки для молодого человека, как
Запорожская Сечь" (с.38).

Дальнейшие сведения о казаках тоже получаем из речевых партий
Тараса, т.е. из диалогической речи. Гост-благословение по поводу приезда
сыновей и отъезда их на Запорожье содержит информацию о призвании
казаков - быть защитниками православия: "Боже, благослови! Будьте
здоровы, сынки: и ты, Остап, и ты, Андрий! Дай же боже, чтоб вы на войне
всегда были удачливы! Чтобы бусурменов били, и турков бы били, и татарву
били бы, когда ляхи начнут что против веры нашей чинить, то и ляхов бы
били!" (с.38).

Морфологическая и синтаксическая организация отрывка (переход
от повелительного наклонения глаголов-сказуемых к сослагательному,
нагнетание однородных членов предложения, риторические восклицания)
позволяют слить воедино просьбу, желание и надежду, что сыновья не
подведут, и выразить гордость за казачество - защитников православия,
т.е. снова текст передает не только СФИ, но СКИ.

Следующие отрывки (тоже речевые партии Тараса), включающие

несколько риторических вопросительных предложений, конкретизируют
образ жизни казака: "Какого дьявола мне здесь ждать? Чтоб я стал
гречкосеем, домоводом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с
женой?..."

-Завтра же едем! Зачем откладывать? Какого врага мы можем здесь
высидеть? На что нам хата? К чему нам все это? На что эти горшки? - /с.39/

Эти вопросы предполагают отрицательный ответ, т.е. здесь
перечисляется все то, что несущественно для казака.

Таким образом, мы проследили, как в диалогической речи главного
героя выразилась часть СФИ произведения и начал формироваться концепт
повести.

Другие композиционно-речевые формы (описание, повествование и
рассуждение) тоже вносят свою лепту в создание информационных потоков.
Первые сведения об эпохе читатель получает из описания светлицы Тараса.
Эпоха характеризуется описательно, через перифразы: "светлица была
убраца во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в
песнях да в народных думах, уже не поющих более на Украине, ...во вкусе
того бранного, трудного времени, когда начинались разыгрываться схватки
и битвы на Украине за унию" (37). В первой перифразе содержится только
указание на давность событий. Вторая перифраза вносит существенную
деталь в определение эпохи и содержит ее оценку (бранное, трудное время),
в этом же описании еще раз повторяется оценка времени (те удалые времена).
Оценка не только положительная, но и восторженная. Еще сильнее
авторская оценка казачества и эпохи, породившей его, проявляется в
сложной композиционно-речевой форме, включающей элементы описания,
повествования и рассуждения. Этот отрывок составляет абзацный и
смысловый комплекс с описанием внутреннего мира главного героя, его
действий, поступков, т.е. с его художественным портретом.
Актуализируются оба отрывка когезией, проявляющейся в повторах,
заменах: "Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров,
которые ... (начало 1-го отрывка). Тарас был один из числа коренных старых
полковников..." (с.42)- 2-й отрывок.

Первое предложение этого отрывка необходимо автору, чтобы ввести
более широкую информацию о времени и таком явлении, как казачество,
и дать ему оценку. Рассуждая о причинах возникновения казачества, Гоголь
употребляет метафорические предложения с противоположной
стилистической окраской: книжной (... "когда бранным пламенем объялся
древле мирный славянский дух и завелось козачество... (с.39) и
просторечной) ... "его вышибло из народной груди огниво бед..." (с.40).
Эти предложения, на наш взгляд, содержат СПИ, которая тут же
подтверждается прямыми авторскими оценками "широкая разгульная

замашка русской природы” (с.39) и “...это было, точно, необыкновенное явление русской силы...” (с.40). Такая же оценка казачеству дается еще раз в этом отрывке: “Не было ремесла, которого бы не знал козак: ...и вприбавку к тому, гулять напрапалую, пить и бражничать, как может один русский, - все это было ему по плечу” (с.41). Завершается повествование рассуждением с прямой авторской оценкой: “Словом, русский характер получил здесь могучий, широкий размах, джюжую наружность” (с.42).

Анализируемый абзац нарушает линейную организацию главы и уводит читателя из сюжетного настоящего времени в прошлое, т.е. к выражению информативности подключается ретроспекция. Делая экскурс в прошлое, писатель объясняет, какие факторы определили формирование внутреннего мира Тараса Бульбы.

Трижды в этой главе автор повторяет мысль (один из потоков СКИ), что главное для казаков - защита православия. Первый раз это прозвучало в тосте Тараса, второй - в авторской характеристике Бульбы (“Вечно неугомонный, он считал себя законным защитником православия”), третий - в напутственном слове Тараса: “-Теперь воевали храбро, защищали бы всегда честь льшарскую, чтобы стояли всегда за веру Христову, а не то - пусть лучше пропадут, чтобы и духу их не было на свете!” (с.45).

В отрывках, которые мы рассмотрели (будь то речь персонажа или авторская речь) присутствуют два информационных потока СФИ и СКИ. В этом (т.е. в объединении содержательной информации и одновременной ее оценки) проявилось своеобразие данного текста.

В первой главе заложена также СПИ, спроецированная на дальнейшее развитие событий, в частности, прогнозирующая трагический конец повести. Она проявляется в приведенном выше отрывке. Это не только напутствие сыновьям, но одновременно проклятие сыну-отступнику, которое сбылось. Такой же трагический подтекст чувствуется в сложной авторской композиционно-речевой форме, объединившей повествование, рассуждение, описательные элементы; слова матери и несобственно-прямую речь матери, т.е. в авторском отступлении о судьбе женщины-матери “того удалого века”: “Она вскормила их собственной грудью, она возрастила, взлелеяла их - и только на один миг видит их перед собою” /с.43/. И далее. “Ее сыновей, ее милых сыновей берут от нее, берут для того, чтобы не увидеть их никогда” (с.44).

Последнее предложение первой главы тоже содержит СПИ о трагической развязке: “-Прощайте и детство, и игры, и все, и все” (с.46).

Итак, мы увидели, что в 1-ой главе повести заложены все три типа информации, которые будут развиваться в последующих главах, определена позиция автора, задействовано большинство текстовых категорий.

Литература

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. -М., 1988. - С.76-78.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981. - С.131.
3. Методические рекомендации к семинару “Структура художественного текста” /сост. Н.Н.Арват. -Нежин: НДПИ, 1989. -С.14-24.
4. Гоголь Н.В. Собр.соч. В 7-ми тт. -Т.2. -М., 1966. -С.34-164. (В тексте страницы указаны в скобках)

В.А.Сидоренко

Словарная работа в процессе изучения повести

“Тарас Бульба” Н.В.Гоголя

Словарная работа как вид учебной деятельности в современной школе способствует решению нескольких задач. Это и обогащение словарного запаса учеников, и формирование умений и навыков правильного использования слов в зависимости от типа и стиля речи, и воспитание у детей языкового чутья, эстетического вкуса.

Одним из эффективных путей проведения этой работы является, на наш взгляд, использование на уроках языка художественных текстов, изучаемых в курсе литературы, в частности, повести “Тарас Бульба” Н.В.Гоголя.

Анализируя гоголевскую повесть, можно предложить ученикам разнообразные виды заданий.

Так, на первом этапе это может быть работа с лексикой, которая характеризует жизнь и быт казаков-запорожцев. Проникновение в мир художественного произведения невозможно без раскрытия предметно-понятийного значения такой лексики. При этом выписанные слова можно распределить по тематическим группам. Например, “военная лексика” (кошевой, сотник, пищаль, курень, палаши), социально-бытовая (свичка, светлица, люлька, аргамак, саламата, пампушки) и др.

Часть выписанной лексики требует толкования, поскольку вообще незнакома школьникам, значение некоторых слов требует уточнения, т.к. ученики их слышали, встречали в других текстах, но объяснить не могут. Для знающих украинский язык значение некоторых слов будет понятно, знакомо. И это должно быть учителем учтено и использовано.

На следующем этапе работы можно предложить учащимся найти в тексте украинизмы и определить их роль в повести, ответить на вопросы: “Почему Н.В.Гоголь довольно часто в повести использует украинизмы? Что произойдет с художественным текстом, если их заменить русскими словами?” Такие задания предполагают не просто механическое

переписывание или выписывание определенных лексических единиц, но и активизируют мыслительную деятельность школьников, заставляют их внимательно читать текст, "вчитываться в слово", определять его место в структуре повествования.

Носителями социокультурной информации являются в повести и имена собственные, которые автор в изобилии вводит в текст. Благодаря им современный школьник может узнать о традиции, вследствие которой появилось большинство современных украинских фамилий /Покотыполе, Лемиш, Шило, Пысаренко, Гуска, Метельця, Закрутыгуба и др./.

Одной из языковых особенностей повести является наличие разговорной и просторечной лексики. Работая с такими лексическими единицами, учителю необходимо акцентировать внимание на их функции и показать, как мастерски Гоголь вплетает их в ткань художественного произведения. Например, определяя образ Тараса Бульбы, можно попросить учеников выявить характерные особенности его речи. И тогда детям будет понятно, что такие лексические единицы, как "шлепнется, пышный, почеломкаемся, тузил, пундиков, утекай" не только свидетельствуют о принадлежности старого Тараса к запорожскому казачеству, т.е. характеризуют его как типический образ, но и указывают на личностные его качества, тем самым показывая, что речевая характеристика героя может быть рассмотрена как средство индивидуализации образа.

Исследуя пласт разговорно-просторечной лексики, следует обратить внимание учеников на то, что такая лексика, как правило, имеет определенную эмоционально-экспрессивную окраску и в тексте художественного произведения не может быть заменена лексикой нейтральной, что она уместна и необходима в определенном типе и стиле речи. При этом учителю необходимо подчеркнуть, что в повседневном общении ученики должны очень "тактично" использовать разговорные и просторечные слова.

Как уже отмечалось, одна из основных задач словарной работы - воспитание у детей "чувства красоты языка". Материалом для решения этой задачи могут послужить в тексте повести цветочные прилагательные, которые выполняют как номинативную функцию, так и эстетическую или характерологическую.

Предложим ученикам проследить, как писатель использует в тексте прилагательные-антонимы "белый-черный":

черноглазую и <u>белую</u> , как снег,	молодые <u>черные</u> усы;
озаренный утренним румянцем	под <u>чёрными</u> бараньими шапками с золотым верхом;
оба <u>белые</u> , как глина	мелькает одною <u>черною</u> точкою;
(о евреях);	<u>черный</u> кабак;
шапки сияли, как солнца,	<u>черные</u> кучи запорожцев;
оперенные <u>белыми</u> , как	обгорелый <u>черный</u> монастырь;

лебедь, перьями;
хотите послушать белой
головой;
поле... покрыто торчащими
их белыми костями;
до самых белых костей;
белые груди;

длинные и черные, как уголь, волосы (о татарке);
тонкою черною бровью;
черною землю;
черные брови, как траурный бархат,
оттеняли его побледневшие черты;
черные нагайки.

При анализе таких лексических единиц следует учитывать синтагматический принцип, который предполагает проведение словарной работы с учетом семантических отношений, в которых находятся единицы языка, в частности, отношения сосуществования слов в тексте. На этих примерах можно показать, как в зависимости от контекста реализуется то или иное значение многозначного слова. В одних словосочетаниях прилагательное "белый" только называет цвет (белые шемизетки), в других номинативная функция сочетается с характерологической - "... белую, как снег, ...", т.е. со светлой кожей.

Словосочетание "белая голова" - своеобразная синекдоха, когда по определенному признаку называется человек, в данном контексте это седоголовый пожилой казак Бовдюг.

Устно-поэтической традицией обусловлено использование словосочетаний "белые груди, белые кости".

Устойчивостью характеризуется и словосочетание "белый хлеб", т.е. пшеничный, из высоких сортов муки.

Обращает на себя внимание конструкция "оба белые, как глина". Привычным для русского языка является сравнение "белый, как мел", в данном случае имеем дело со специфической интерференцией, поскольку довольно часто в разговорной украинской речи вместо литературного "крейда" используется разговорное "глина".

Следует отметить также, что прилагательное "белый" входит в состав некоторых сложных слов "белоснежные руки, белогрудые девицы, белоголовый старец" и может вступать в синонимические отношения с прилагательным "снежный" /опять-таки в некоторых словосочетаниях/: "Она потупила свои очи; прекрасными снежными полукружьями надвинулись на них веки", снежную шею (об Андрее).

Можно также обратить внимание учеников на словосочетание "снегоподобными чудными руками", где белый цвет выражается ассоциативно, при этом прилагательное "снегоподобные" обозначает не только цвет, но имеет еще и дополнительный оттенок: символизирует холодность, отчужденность, что определяется контекстом, в котором слово способно "приращивать" дополнительный смысл.

Проделав подобную работу на уроке вместе с учениками, можно предложить поработать с прилагательным "черный" самостоятельно, используя

толковые словари. Это будет небольшое самостоятельное лингвистическое исследование.

Парадигматический принцип словарной работы может быть использован при рассмотрении других цветowych прилагательных, например, синонимического ряда красный, алый, червонный.

При проведении словарной работы с использованием текста художественного произведения результативными могут быть задания не только аналитического характера, но и конструктивного.

Так, ученики могут не только анализировать готовый материал, но заниматься, например, реконструкцией авторского текста. С этой целью можно предложить им следующее: записывая под диктовку описание степи, вставить пропущенные цветowych прилагательные, а затем написанное сверить с авторским текстом. Задания такого характера, как правило, побуждают к творчеству.

Таким образом, систематическая работа над словом в процессе изучения классической литературы в школе будет способствовать не только глубокому пониманию идейно-тематического содержания изучаемых произведений, но и формировать вдумчивого читателя, не равнодушного к "искусству слова".

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранное. - М.: Просвещение, 1986. - С.195-285.
2. Черноусова И.С. Словарная работа на уроках русского языка в 4-8 классах. - К.: Радянська школа, 1983. - 168с.

Н.І.Бойко

Экспрессивна лексика і проблеми її перекладу (на матеріалі повісті М.Гоголя "Тарас Бульба")

Питання, пов'язані з критеріями виділення та функціональними особливостями експрессивної лексики до цього часу залишаються до кінця не з'ясованими, оскільки проблема вияву експрессивності на лексичному рівні пов'язана з більш складними, серед яких - мова і національна картина світу, мова і менталітет, мова і мовлення тощо. Дискусійними залишаються й питання, пов'язані з місцем і роллю денотативного та конотативного компонентів у семантиці експрессива, взаємовідношеннями між такими категоріями, як емотивність, оцінність, інтенсивність та образність.

Основними критеріями при розмежуванні експрессивної лексики і

нейтральної виступають, на наш погляд, функція слова-знака та особливості його семантичної структури. Ми виходимо з того, що домінуючою для експрессивної одиниці є прагматична функція, яка реалізується на фоні основної - номінативної. Семантична структура експрессива відрізняється від семантичної структури нейтральної одиниці наявністю конотативного компонента, який може або збігатися з денотатом, або становити окремих елемент семантики слова. Існують експрессиви з двома різними типами семантичних структур - моносемічні і полісемічні. Отже, слова, належні до експрессивного шару лексики, характеризуються специфікою функції, особливостями семантичної структури та призначенням - виступати засобом впливу на реципієнта, бути вербальним засобом вираження суб'єктивних аспектів сприйняття національної картини світу людиною. Експрессивність лексичної одиниці тісно пов'язана з категорією емоційної оцінки, а також з вираженням емоцій людиною [1, с. 591]. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне в складі експрессивної лексики, пов'язаної з емоційністю (емотивністю), виділити п'ять основних груп: 1) одиниці, що виражають, але не називають і не передають емоції та почуття (емоційні вигукі); 2) слова, що можуть викликати емоції і почуття, але не виражають і не передають їх (весна, вітчизна, батьківщина, війна, смерть, пожежа та ін.); 3) лексичні одиниці, що тільки називають емоції та почуття або тільки повідомляють про "стан душі" (любов, ненависть, радість, злість; дорогий, бридкий; веселитися, сумувати та ін.); 4) слова, що виражають, передають і викликають емоції та почуття (матусенька, працівниченько, остолоп, прицюцькуватий, балаболити та ін.); 5) нейтральні, неемотивні в словникової презентації одиниці, які оволодівають властивістю виражати, передавати і викликати емоції та почуття тільки в мовленні (певному контексті, сполученні з іншими словами, внаслідок набуття словом суто суб'єктивних фонетичних, формотворчих, словотвірних, граматичних та лексико-семантичних рис і ознак, які сигналізують про наявність емотивного забарвлення). До останньої групи може потрапити практично будь-яке слово.

Нас цікавлять експрессиви, віднесені до четвертої групи, оскільки саме вони відіграють у художньому тексті досить значну роль, виступаючи вербальними виразниками симпатій і антипатій автора, оцінок, почуттів, станів ліричного суб'єкта тощо. Пор.: "Наше "я" раз у раз відбивається на нашому мовленні..." [2, с.84], "...ми є рабами власного "я", ми постійно додаємо його до явищ дійсності, і остання не відображається, а відбивається в нас" [3, с. 22-23]. Отже, експрессивні лексичні одиниці характеризуються "присутністю" в їх семантиці людського фактора, який є виразником душі народу, його культури, національного характеру.

Мові творів М. Гоголя притаманна виразна експресивність оповіді. Під експресивністю оповіді ми розуміємо посилену виразність, яка може досягатися за допомогою одиниць будь-якого мовного рівня, але особливо виразно і послідовно вона простежується на лексичному рівні. Гоголівська експресія оповіді носить всеохоплюючий характер, оскільки виявляється і в портретній характеристиці ліричних суб'єктів, і в змалюванні картин побуту, військових походів, національних звичаїв та обрядів тощо.

Спадщина М. Гоголя зайняла чільне місце в скарбниці світової літератури завдяки якісному перекладу художніх текстів, майстерній передачі національно-культурного колориту, відтворенню гоголівського світобачення. М. Гоголь приніс не лише в російську, а і в світову літературу "...яскраві образи талановитого і волелюбного українського народу, картини його життя, його легенди й історичну героїку, його особливий гумор і склад мови" [4, с. 53].

Крім М. Рильського, який переклав шість повістей письменника, українською мовою твори М. Гоголя перекладали: І. Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, М. Уманець, С. Васильченко, Є. Плучник, М. Зеров, Є. Кротевич, Остап Вишня, П. Панч, А. Хуторян та ін. Повість про історичне минуле українського народу "Тарас Бульба", вміщену в тритомному виданні творів М. Гоголя українською мовою, переклав А. Хуторян [5]. Нас цікавить проблема перекладу лише одного шару лексики - експресивної, оскільки саме вона є безпосереднім виразником авторського "я".

У повісті до експресивної лексики слід віднести передусім власне українські слова, які є джерелом так званої стилістичної експресії, що виникає на ґрунті "взаємін" з іншою мовою. Українська лексика надає тексту повісті не лише соціального звучання (рада, старшина, курень, панство, наймит та ін.), а й виконує функцію народної стилізації, виступаючи засобом номінації етнографічних та побутових реалій (плугари, гречкосей, хлоп'ята, крамарь, жинка; бандура, левада, волошки; свитка, очкур, жупан; медовик, горелка, кулиш та ін.). Засобом експресії виступають і власні назви - українські прізвища і прізвиська -Вертихвист, Голопупенко, Вискряк, Печерица, Козолуп, Долото, Кирдяг, Колопер, Пидсьшок та ін.

Експресиви, віднесені нами до перших трьох груп, не становлять проблеми щодо їх перекладу. Всі ж інші вимагають великої уваги перекладача, оскільки необхідно забезпечити не лише адекватність передачі складного і різноманітного спектра емоцій і почуттів автора, персонажів, а й зберегти загальну тональність оповіді, адекватність сприйняття художнього тексту україномовним читачем. Можна виділити такі способи

передачі експресивної лексики (експресивного забарвлення), використані А. Хуторяном при перекладі повісті "Тарас Бульба":

- переклад шляхом добору експресивних слів-еквівалентів: татарва, баболоби, бурсаки, старенька, пика, шкапа, невгамовний, розгульний, бесічний, скипів, оторопів, забайбачитись, жбурляти, остовлів та ін.;

- використання приблизних в експресивному відношенні (але семантично точних) відповідників: бред - марення, шлепнется - гупнется, тумакі - стусани, тузил - стусав, нежба - пестоці, бойкий - меткий, поплелась - подибала, разумею - тямлю, дерзкий - зухвалий, невежды - неуки, пороли - шмагали, жестоко - немилосердно, увертываются - викриваються, разделка - прочухан, хлыснул - оперезав, поколочу - одлупцюю та ін.;

- добір до експресивно забарвлених слів нейтральних відповідників: вить - заводити, дрянъ - дурниці, бранный - бойовий, хладнокровно - спокійно, ратная (наука) - військова, вознегодвал - обурився, ветрена - негковажна, корыстолюбный - корисливий, торгоши - крамарі, трошили - намали, та ін.;

- переклад експресивно нейтральних одиниць за допомогою експресивно забарвлених (лексем або зворотів): предприятия - витівки, скучал - нудьгував, строевое (войско) - муштроване, преступления - шикодійства, горячка - пал, стащил - потяг (вкрав), откажусь - зречуся, ударил (по лошадах) - стьобнув, невозможная (служба) - найнеможливіша, живет (играйте) - шпаркіше, толкуешь - верзеш, брошу - відцураюсь, кулак - крутій, достоинства - клейноди, бессвязная (речь) - недоладні (слова), хвастливый - чванливий; заезавшаяся (торговка) - яка зачавилася, сборище бражников - збіговисько гультяїв, ломали бока - трошили боки, идет речь - мова мовиться, потеряв терпение - урвавши терпець, по плечу - до снаги та ін.

Як свідчать приклади, А. Хуторян зберіг гоголівську експресію оповіді, використавши багатство українських експресивних лексичних засобів. Відсутні в українській мові одиничні семантичні відповідники до російських експресивів при перекладі замінені експресивними зворотами чи фразеологічними одиницями: льстили - улесливо потурали, спятил - з'їхав з глузду та ін. При доборі українських фразеологічних одиниць експресивна тональність також збережена: несуглубые речи - плету дурниці, испустил дух - в страшенних корчах сконав, несешь і городишь чепуху - плетеш і верзеш нісенітницю та ін. Нами помічені лише поодинокі випадки перекладу експресивної лексики, які викликають роздуми щодо вибору саме такого українського відповідника. Порівняймо тексти оригіналу та перекладу.

Специфика психологизма в “Записках сумасшедшего” Н.В.Гоголя

Проследивая становление индивидуальной личности на пересечении между ограничивающими установками обыденного мировосприятия, с одной стороны, и закономерным, духовно-предназначенным осуществлением (вочеловечиванием) ее высшего содержания, — с другой, Гоголь в “Записках сумасшедшего” представляет обязательным для этого переориентацию сознания в ценностно-нравственную сферу. Сумасшествие предстает здесь подготовкой нормального видения окружающего, единственной адекватной возможностью пробиться к подсознательной искренности петербургского чиновника.

Важнейшая цель всякого разумного существа есть самообнаружение и самопостижение. Показателен в этом отношении монолог Поприщина: “Я хочу видеть человека, я требую пищи - той, которая бы питала и улаждала мою душу... Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?”. “Стать” в чиновном кругу петербургских повестей - понятие сущностное, синоним положения в обществе, а, значит, в мире; оно - воплощенная идея. Поприщин ставит под сомнение ее неизблемость и узкословную метафизичность. Его “с какой стати?” - на самом деле вопрошение реального ядра личности; здесь чувствуется волеизъявление измениться, обрести настоящее “я”.

Именно поэтому “Записки сумасшедшего” организованы в виде эпизода дневниковых заметок, нарочито выделенного из контекста предполагаемой только предыдущей и последующей жизни персонажа, что свидетельствует не только о попытке писателя отобразить психические движения как можно более непосредственно, объективно, но и об особой отмеченности событийного ряда. Ведение дневника есть уже заявление о себе, совпавшее с началом осознания нелепости своего положения в прежних рамках, в котором концентрируется крайняя степень напряжения личностного бытия чиновника, смещение оси мировосприятия, отчего невозможно стало не обратиться к сущностным вопросам. Фрагментарный, содержательно разомкнутый характер записок героя передает нецельность, неустроенность его жизнеощущения, которое представляет собой химерическое функционирование живых элементов в системе духовного и физического распада.

Нет бытия как такового, т.е. как пути, а есть условно связанные, противоречивые состояния, ни одно из которых “не дотягивает” до реального, глубоко прожитого и прочувствованного. Жизнь в условиях

В оригіналі

Голодная бурса рыскала по улицам Киева и заставляла всех быть осторожными.

Это производило ту бешеную веселость, которая не могла бы родиться ни из какого другого источника.

Все занимало их [Остапа и Андрия]... управа и законы, которые казались им иногда даже слишком строгими среди такой своевольной республики.

Ей, отдеру тебя, вставши, на все бока!

В подобных случаях водилось у запорожцев гнаться в ту ж минуту за похитителями...

Зіставлення двох текстів повісті засвідчило, що в українському варіанті повністю збережений експресивний тон гоголівської оповіді, вдало передано як урочисте, високе, піднесене, так і пейоративне забарвлення лексичних одиниць. А.Хугорян не копіював оригінал. При перекладі він враховував відому настанову М.Рильського – перекладати “не букву, а дух”.

Експресивна лексика в повісті М.Гоголя – засіб активного впливу на читача, ключ до розкриття особливостей української душі. Спостереження над використанням експресивної лексики М. Гоголем переконують, що письменник дбав не лише про створення національного колориту своїх творів, а й мав українську душу, був представником української культури, що й дало змогу “...потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення” [6, с.4].

Література:

1. Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990.
2. Булаховський Л. А. Теорія художньої мови // Вибрані праці. - К., 1975, т.1.
3. Балли Ш. Французская стилистика. - М., 1961.
4. Крутікова Н., Іофанов Д. М. В. Гоголь: критично-біографічний нарис // М.В.Гоголь: Твори в трьох томах. - К., 1952, т.1.
5. М.В.Гоголь: Твори в трьох томах. - К., 1952.
6. Храмова В. До проблеми української ментальності: Замість передмови // Українська душа. - К., 1992.

У перекладі

Голодная бурса гасала вулицями Києва й примушувала всіх бути обачними (т.1, С.308).

Це створювало ту шалену веселість, що не могла б народитися ні з якого іншого джерела (т.1, с.317).

Все цікавило їх... управа та закони, що здавалися їм іноді навіть занадто суворими в такій свавільній республіці (т.1, С.319).

Ой, одлатаю тебе, вставши, на всі боки! (т.1, с.342).

У таких випадках було заведено в запорожців гнатися ту ж хвилину за хижакими ... (т.1, с.369).

дисбаланса и децентрализации сущностных основ не может быть подлинной, ее заменяет ложная жизнь - порождение беспокойства и гибели (или жизнь во лжи). Наиболее близким подобием ее является болезнь. В качестве беспорядка, привнесенного в природное состояние человека злоупотреблением свободой, она есть истинное подобие зла или греха. Болезнь в универсальных масштабах возникает только тогда, когда на поверхность выходят скрытые силы основы, когда раздражаемое начало, которое должно было пребывать в безмолвии глубин в качестве внутренней связи сил, само активизируется или когда животворящая сила, имманентная всякому природному телу, покидает свою обитель в центре и выходит на периферию. Напротив, всякое коренное лечение состоит в восстановлении отношения периферии к центру, и переход болезни к здоровому состоянию может совершиться только посредством противоположного, а именно посредством возвращения отделенной и единичной жизни во внутренний свет сущности. Там снова происходит разделение (кризис), но уже благотворный. Болезнь единичного также возникает лишь из-за того, что имеющее свободу или жизнь, только оставаясь в рамках целого, стремится быть для себя [1].

С одной стороны, болезнь героя (понимаемая как разобщенный принцип жизни) не есть нечто сущностное, а является не более, чем видимостью жизни, как бы мимолетным ее явлением, колебанием между бытием и небытием. С другой стороны, для "лежащего во зле мира" преобразование Поприщина так и остается сумасшествием. Гоголь вводит амбивалентный образ мира как психической лечебницы, понимаемой и как институт исцеления, и как устройство насилия и диктат зла. Двойственность эта в лице героя "Записок..." так и не разрешима.

Исследуемая повесть сконцентрировала такие тенденции творчества писателя, как проблема оправдания человека, тема экзистенциальной катастрофы [2]. Последняя явственно заявляла о себе в литературе романтизма исследованием психических патологий (раздвоение личности, самодвойничество), неодноплановости и нецельности внутренней жизни, совмещающей полярности и открывая возможности мгновенных переходов. Тем самым "Записки сумасшедшего" входят в контекст произведений, в которых производится нравственная трактовка безумия ("Локарнская нищенка" Клейста, "Войцек" Бюхнера).

Сталкиваясь с чем-то необъективируемым, лежащим глубже обычных восприятий (и, поэтому, сходя с ума, т.е. лишаясь установки на стандартное поведение), Поприщин попадает в пограничную ситуацию, где через поражение своего низшего начала выбирает единственно возможную свободу, которая есть вынужденный и глубоко справедливый отказ от любого иного выбора, кроме принятия экзистенциально-сущностного. Здесь действуют силы, постигаемые только за пределами

бренного, тварно-человеческого мира. Действительно, в "Записках..." идет речь о центральном ядре человеческого "я", благодаря которому это последнее выступает не просто как отдельный эмпирический индивид, а именно как конкретная личность, и проявляется она не как нечто определенное, заранее данное, а как "открытая возможность".

Путь постижения героем самого себя представлен как некий глубинный процесс обнаружения миропорядка, который для включенного в него субъекта проявляется, условно говоря, в сигнальных фазах. У Поприщина эти фазы таковы: первоначальный сдвиг ("... недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал"), состояние влюбленности, понимание внутреннего несовпадения со своим положением (сущностным) и рангом (социальным), и, наконец, преобразование страдания. Оказываясь способным понимать язык животных и вообще искать в их мире объяснение людских отношений, герой Гоголя соприкасается со своей низшей, тварной, духовно не пробужденной природой, с, так сказать, "собачеством" в себе. Тем самым рождается что-то похожее на подлинность, всплывают подпланы личностной организации, т.е. как бы мера себя на фоне предельного знания, и тут же - разрыв, бездна между химерическим самоощущением петербургского чиновника и сокровенными моментами бытия его. Мотив низвержения, разъятия-раздвоения - один из важнейших у Гоголя. В структуре "Вечеров на хуторе близ Диканьки", например, образ провала несет значение наказания за отпадение от рода, за недочеловечность, ущербность.

В ранних повестях также прослеживается мифологема бездны как знака пра-материи, всеобщего чрева, в физически конкретных контурах которых персонажи "Вечеров..." и отчасти "Миргорода" представляли себе существование первопринципов, в полном смысле слова осязая пульс пространства и времени. "Разрывы" и "бездны" имеют здесь психологическое наполнение: они передают динамику внутреннего в категориях космического, где брешь греха равным образом затрагивает и индивидуальную, и всеобщую душу.

Петербург же мыслится патологично суженным мирком, утерявшим связь с гармонически бесконечной вселенной. Его пространства косны еще более, чем омертвевшие родовые основы диканьского человечества. И все же, утерянная целостность мироздания должна быть восстановлена. Для этого необходим незамещаемый элемент, аллегорически предоставленный носом Ковалева (возвращение носа восстанавливает порядок мира), и "вечной идеей" шинели - своего рода иконы, святых мощей, т.е. сакрального центра чиновничьей жизни. Но это — "овеществленно" представленные духовные ценности.

В "Записках сумасшедшего" Гоголь ближе всего подходит к искомому

- он обнаруживает душу, сквозь безумие явившую свою первозданность вне абсурдной телесности. Это - незамещаемое высшего порядка. В последнем монологе-крике не принадлежащего себе человека на мгновение изжита химерическая самость ("Я ничего не имею"), и тогда воочию виден весь человек, чья суть просит любви и свободы. Тогда обретается вселенная, возникает образ полета, взгляд с высоты как расширение сознания ("...с одной стороны - море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют"). Незыблемые ценности - дом, материнство - возвращают Поприщина в духовный, разумный космос. Прием выноса точки наблюдения вверх и вовне, или прием художественной левитации, почти всегда у Гоголя несет идею гармонии и истинности существующего в изображении, создает единство взаимовосполняемых субъекта и объекта. В финале "Записок..." подобным образом производится попытка восполнения психической жизни личности до ее собственных масштабов.

Литература:

1. Шеллинг Ф. Сочинения: В 2 тт. - Т. 2. - С. 114.
2. Гамаль Л. В. Екзистенціальні мотиви в творчості Миколи Гоголя. / Автореф. дис. канд. філософ. наук. - Дніпропетровськ, 1994.

А. В. Петров

Субстрат жанра идиллии и проблема национального бытия в поэме Н. В. Гоголя "Мертвые души"

В "Мертвых душах" идиллическим потенциалом обладает быт, однако типологические черты такой жанровой соотношенности бытовых образов в поэме неочевидны. Проблема жанровой типологии быта в "Мертвых душах" действительно осложнена историческим пониманием сути идиллии. Традиционно идиллический топос замкнут не только в пространстве, но и во времени. Время идиллии, особенно если она уже осознается как утраченная, - это прошлое. Гоголю же были близки взгляды Гнедича, высказанные им по поводу перевода идиллии Феокрита "Сиракузянки или праздник Адониса". Гнедич отстаивал народность идиллии и возможность разрабатывать в жанре тему современности во всей ее сложной панорамности. "В такой раме, по-видимому тесной, чего не заключается? - писал Гнедич. - Образ жизни, нравы семейные, обычаи народные, военные, дела царствования Птолемея, обряды религии, великолепие ее празднеств,

все тут видимо, все в живом действии, а не в холодном описании" [1].

В идиллии Гоголь выделял принципиальные модусы тишины и мирности. "Идиллия, - пишет Гоголь, - не сказка и не повесть, хотя и содержит в себе что-то похожее на происшествие, но живое представление тихого, мирного быта, сцена, не имеющая драматического движения" [2]. Особо следует отметить "Каприз" и так называемые "последние стихотворения" Пушкина, - те, которые выбраны в качестве образцов жанра идиллии.

"Каприз" - это стихотворение Пушкина "Румяный критик мой, насмешник толстопузый..." 1830-го года, в котором жанровое определение Гоголя выражают следующие строки:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора.. [3].

Вокруг этого "идиллического" пейзажа можно сгруппировать ряд условно последних стихотворений Пушкина, которые так или иначе тяготеют к бытописанию и вместе с тем выражают "высокую" философию позднего творчества поэта. Это может быть отрывок "Стою печален на кладбище" [4], "...Вновь я посетил", "Когда за городом, задумчив, я брожу...". В этих стихотворениях Пушкин достиг синтеза бытового и философского планов: в основе - жизненный уклад, из которого произрастает "высокое" мировидение. Параллели с гоголевской эстетикой здесь достаточно обоснованны. В поэме Гоголь учитывал однотипный пейзаж, который мы находим в "Отрывках из путешествий Онегина" (опубликованных в 1827 году в "Московском вестнике", а позднее - в первом номере "Литературной газеты" от первого января 1830 года).

Иные мне нужны картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых [5].

В следующей строфе мы находим емкую формулу, которую Гоголь использует в своей "Учебной книге".

Порой дождливо наведни

Я, завернув на скотный двор...

Тьфу! прозаические бредни,

Фламандской школы пестрый сор! [6]

Об идиллии Гоголь пишет: "Ее можно назвать в истинном смысле картиною; по предметам, сю избираемым, всегда простым, - картиною фламандской" (VIII, 481).

Идея статической картины, изображающей пестрый сор, имеет основополагающий смысл. Мирный быт в поэме олицетворяет предметная сфера. Вещь принципиально идиллична. В этом своем качестве она является выразителем эпического мирообраза. Идиллия у Гоголя - не просто "всепроницающий жанр" [7]. Это парадигматический жанр, воплощающий в себе родовое, эпическое начало. Рассмотрим несколько характерных примеров. Уже в первой главе в эпическом отступлении, где фраки сравниваются с мухами, возникает образ ключницы, которая колет сахар. Эта мирная картина, в которой сосуществуют все мелочи быта и даже назойливые мухи, в целом положительна по сравнению с картиной бала, где толстые и тонкие противопоставлены даже значимым цветом фраков. И тонкие, одетые по последней моде в черные фраки, и толстые, предпочитающие фраки цветные, объединены пороками расточительства и приобретательства. Возникая в лоне подобных ретардаций, картины быта несут в себе подчеркиваемые черты умиротворенности и тишины.

Идиллия сама родственна эпосе [8]: эпическое начало вещи делает ее сущность универсальной ipso facto, а тем более по сравнению с отрицательными образами общества. Поэтому в "Мертвых душах" комично все, что не имеет мирных функций. Во-первых, - предметы, такие, как сабля Чичикова или гротескные пушки на портрете Багратиона (да и сам портрет, особенно на фоне гиперболизированных героев греческого национально-освободительного движения). Во-вторых, комична такая "батальная" сцена, как покушение Ноздрева на достоинство Чичикова, развиваемая в плане сравнения буйства героя с взятием крепости. Поэтому же Гоголь "иронически ослабляется в сторону старца Гомера" [9].

В "Мертвых душах" Гоголь ориентировался на сложную историческую традицию бытования идиллической темы. А тема, как показала Е. И. Ляпушкина, обрабатывалась различными жанрами - от элегии до оды, порождая представления о синкретичном характере идиллии [10]. Разрешить вопрос о сложных жанрово-тематических основах гоголевской поэмы помогут выделяемые автором идиллические отношения "простодушия и кротости" (VI, 156), которые только претендуют на идилличность, но оцениваются автором как ложная идиллия. Ложная идиллия раскрывается прежде всего в образе семьи. Семья Манилова подвергнута открытой критике, поэтому мы обратим внимание на

последовательность критического отношения к семье. Вот явная ирония по отношению к полицеймейстеру. "Полицеймейстер был некоторым образом ирон и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую" (VI, 149).

Через образ "родной семьи" изображение связи "великого всемирного теня" со своими творениями приравнивается к роли полицеймейстера в городском обществе: "Счастлив писатель, который мимо характеров вкучных, противных, поражающих печальной своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута [11] ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения <...> Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их как в родной семье..." (VI, 133).

Разрушение ложной умиротворенности в поэме концептуально, а критика сентиментального семейства оказывается частью концепции. Попытки понять суть "запоздалой", по словам М. Вайскопфа, критики сентиментализма [12] в образе маниловского семейства не достигают цели, если проходить мимо оппозиции ложной и истинной идиллии. Из противопоставления этих двух мирообразов складывается вся система оценок в "Мертвых душах". А противопоставляются именно бытийные стороны: быт в его универсальной эпической ипостаси как сторона существования и "образ жизни и дела людские" как сущностная сторона.

Таким образом, в поэме проблема национального бытия представляется Гоголем в форме разрыва единства существования и сущности.

Отрыв сущностной ипостаси от материи существования порождает идеалистическую замкнутость и, как следствие, - безделие духа, что, в конце концов, приводит к омертвлению души. Обе идиллические стороны бытия в поэме демонстрируют свои противоположные стремления. Насколько разомкнут, открыт быт, настолько же замкнут, ограничен человеческий ум, погруженный в самозабвение. Ложная идиллия потому и осознается ложной, что в ней весь смысл заключается только в ограниченности.

Несомое идиллией забвение чувствовалось Гоголем особенно остро. Еще в "Старосветских помещиках" Гоголь говорит устами автора: "Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении" (II, 13).

В программе сентиментальной чувствительности Гоголя отталкивало именно неизбежное безделие духа. С этой точки зрения не случаен, конечно, выбор "Двух песен" Карамзина. Две песни образуют элегико-идиллическое единство. Так, цитируемая незнакомкой заключительная строфа второй

песни ("Две горлицы покажут / Тебе мой хладный прах...") подается Гоголем как прямое указание (Манилову, как известно, звали именно Лиза) на заключительную строфу второй песни, содержание которой тоже нужно относить к разряду программных:

Свет забудет нас с тобою:

Что нам нужды, Лиза, в нем?

Мы с любовью одною

Век без скуки проживем [13].

Нужно ли говорить, что программное "без скуки" оборачивается скучнейшим существованием, а в образе городской скуки - безделием и мелочностью, которые изменяют ценности, доводя визитную карточку до масштаба "священной вещи".

В трагическом распаде бытия Коробочка и Собакевич во многом выигрывают по сравнению с Маниловым, Ноздревым и Плюшкиным. Хозяйственная деятельность Коробочки так или иначе соответствует бытийному предназначению, так как она вносит в бытовую стихию определенный смысл и порядок. Женское скопидомство роднит ее с Пульхерией Ивановной. Ноздрев, как и Плюшкин, столь же деятельно порождают хаос, и, таким образом, быт обесмысливают. Другое дело, что, выполняя свое сущностное предназначение, Коробочка не отдает себе отчета в колоссальности своей миссии. Ее деятельность фатально бессознательна.

Уже в "Мертвых душах" Гоголь вплотную подошел к проблеме не социального, а бытийного самосознания. Ряд его высказываний нужно оценивать именно с этой точки зрения. Имеется в виду <Размышление> о героях "Мертвых душ". В. Гиппиус интерпретировал этот отрывок как попытку переоценить тот мир уродов, который был изображен в первом томе. "Страсть к наживе, - писал В. Гиппиус, - со всеми ее спутниками - плутовством, скряжничеством, Гоголь возводит тоже к "прекрасному источнику": энергии, практической предприимчивости, любви к разумному, упорядоченному домостроению" [14]. Нам кажется, что мнения о положительных чертах домостроения не столь уж чужеродны, если учитывать уровень проблематики. Именно в этом ключе подается авторское размышление о своих героях. Чичиков, по мысли Гоголя, "даже не задумался над тем, от чего это так, что Манилов, по природе добрый, даже благородный, бесплодно прожил в деревне, ни на грош никому не доставил пользы, опошел, сделался приторным своею добротой", а плут Собакевич, уж вовсе не благородный по духу и чувствам, однако ж не разорил мужиков <...> И отчего коллежская регистраторша Коробочка, не читавшая и книг никаких, кроме часослова, да и то еще с грехом пополам, не выучась никаким изящным искусствам, кроме разве гадания на картах умела, однако ж, наполнить рубликами сундуки и коробочки..." (VI, 650-691).

2. В художественной системе "Мертвых душ" идеальная сущность включена в овладении "внутренним" взглядом. Проблема рефлексии вообще была отчетливо жанровой проблемой идиллии [15], поэтому совмещение идей идиллического бытия и духовного видения породило онтологическую проблематику, разрешению которой Гоголь посвятил последние годы жизни.

Проблему духовного видения Гоголь связывает непосредственно с концепцией идиллического бытия. Так, принципиально открытая стихия быта в поэме олицетворяет собою общее свойство действительности быть саморазоблаченной и откровенно очевидной, что подтверждается также мотивом открытого пути. "Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди" (VI, 210).

Слепота человечества обусловлена тем, что умение проникать в суть вещей или умение видеть открытые пути напрямую зависит от развитого "внутреннего" зрения. В такой взаимосвязи актуально евангельское слово о слепоте: "и сбывается над ними пророчество Исаии, которое говорит: слухом услышите - и не уразумеете, и глазами смотреть будете - и не увидите, ибо огрубело сердце людей сих..." (Мф. 13:14-15).

В "Мертвых душах" высокий мотив слепоты чиновников осознается как порождение той же идиллической семейности. Гоголь пишет: "Впрочем, если сказать правду, они всё были народ добрый, жили между собой в ладу, обращались совершенно по приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и кроткости <...> Словом, все было очень семейственно" (VI, 156).

На материале субстратов жанра идиллии в "Мертвых душах" задается онтологическая проблема внесения в идиллическую действительность рефлексивного начала. Во втором томе, равно как и в "Выбранных местах из переписки с друзьями", Гоголь предлагает пути преодоления кризиса национального бытия. В предлагаемом же нами ключе исследование идеологической преемственности между первым томом и последующим творчеством Гоголя составляет предмет отдельного вопроса. Предварительно можно указать на то, что в первом томе гармоничное бытие предполагает некоторое слияние или соподчинение ипостасей, что видно из примера двоения образов сбитенщика и самовара, но так же и из многочисленных сравнений, развиваемых в плане перетекания действительности в различные отождествляемые формы. Все это концептуально приводит нас к пониманию того, что в поэме идея духовного развития не абсолютизирована. Последующие мучительные колебания Гоголя по поводу кризиса национальной действительности были обусловлены как раз равноценностью выбора идиллического и

рефлексивного путей гармонизации бытия, что художественно было воплощено уже в структуре образов поэмы.

Литература

1. Гнедич Н. И. Стихотворения - Л., 1956 - С. 184.
2. Гоголь Н. В. Полн. Собр. соч.: В 14-ти т. - М.; Л., 1937-1952. Т. 8 - С. 481. В дальнейшем все ссылки на данное собрание сочинений делаются в тексте статьи в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти т - Л., 1977. Т. 3 - С. 179.
4. Несомненна аналогия с поздним "Когда за городом, задумчив, и брожу..."
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти т. - Л., 1977. Т. 5 - С. 174. Сравни с бесцветным пейзажем маниловского поместья: "Дом господский стоял одиночкой на юру... пять-шесть берез небольшими купами кое-где возносили свои мелколистные жиденькие вершины. Под двумя из них видна была беседка... пониже пруд, покрытый зеленью..." (VI, 22). Наконец, тучки, о которых упоминает Манилов, и которые вписаны в *серенький* цвет дня. Здесь и далее курсив наш.
6. Там же. С. 175. Примечательно, что дождливая погода в следующей главе характеризует помещицу, содержащую птичий двор.
7. "Идиллия у Гоголя - всепроникающий жанр", - писал В. Н. Турбин. - Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров - М., 1978 - С. 161.
8. "Но идиллия родственна эпосе. - Пишет Турбин. - Обостряя формулировку, можно сказать: идиллия - эпосе в миниатюре, ибо необходимая эпосе идея равновесия, лада, гармонии неоспоримо присутствует в обоих жанрах". - Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин". - М., 1996 - С. 85.
9. Золотусский И. Гоголь. - М., 1979. - С. 241. Далее И. Золотусский пишет: "Сама история в форме ее чрезвычайных и героических проявлений, кажется, является объектом пародии Гоголя, ибо в его истории все обыкновенно; и герой, и местность, и масштаб, и предмет раздора". Там же. С. 241.
10. Там же. С. 6-9.
11. Сейчас необходимо конкретнее указать на мотив погружения, который характеризует движение от высокого к низкому или бытовому. Жизнь и смерть в их символической ипостаси воды представляют собой концептуальное единство, отвечающее парадоксальному понятию "мертвые души". Помимо цитированного места об утопающем, см., также, откровение автора: образ омута помогает раскрыть символику синкретичного единства живого и мертвого по сравнению с тем же образом в "Евгении Онегине", который соотносится у Пушкина только с определенным кругом общества

12. М. Вайскопф указывает прежде всего "на комедийно-водевильную традицию 10-20 годов, с опозданием подхваченную прозой". Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст - М., 1993. - С. 370.

13. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений - М. - Л., 1966 - С. 147.

14. Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н. В. Гоголь - СПб., 1994. - С. 137.

15. Е. И. Ляпушкина подчеркивает, что нереклексивность идиллического мира однонаправлена: "Идиллическая жизнь не может повлиять на себя со стороны - со стороны чего-то, внеположного ей: она не может сознавать себя одним из возможных вариантов существования, она обладает своего рода монопольностью и держится на безотчетном убеждении собственной единственности, или - что то же самое - на незнании другой жизни - только при этих условиях она осуществляется как таковая". Ляпушкина Е. И. "Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова "Обломов"-СПб., 1996-С. 14. С другой стороны, идиллия, это, пожалуй, единственный жанр, который описывает органичное единство бытового и бытийного.

А.С.Смирнов Риторическое высказывание в повествовательной структуре "Мертвых душ" Н.В.Гоголя

Отличительной особенностью гоголевской повествовательной манеры в "Мертвых душах" является наличие большого количества ретардационных отступлений от основной сюжетной линии. Мельчайшие события, поступки героев распространяются в этих отступлениях до общенационального масштаба, сами, таким образом, из, казалось бы, случайных действий персонажей поднимаясь до уровня проявлений русского национального характера (так, "неупотребительное в светском разговоре" слово-характеристика Плюшкина крепостным мужиком порождает авторскую сентенцию о меткости русского слова). Авторские отступления подобного рода, сливаясь, образуют едва намеченную, еще не осязаемую картину будущего возрождения России, часто облекаясь в форму ораторских патетических монологов о скрытых пока возможностях русской нации, о ее богатом потенциале и т.д., и т.п.

Один из самых ярких, хрестоматийных примеров такого типа монолога - развернутое обращение Гоголя к Руси ("Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу..."). Это риторическое

высказывание обретает смысловой корректив в замыкающей его реплике главного героя. Неожиданным диссонансом, резко снижающим пафос авторской речи, звучит фраза Чичикова, обращенная к Селифану: "Держи, держи, дурак!" [1, С.218-219]. Помещенная непосредственно за выражением восторга автора перед безграничностью русских просторов, широтой натуры русского человека, перекликающаяся с ним в смысловом отношении, она может быть рассмотрена как адресованная автором самому себе, как своеобразный point этого лирического отступления. Пример этот далеко не единичен. Можно выделить ряд эпизодов аналогичной структуры, построенных с использованием резкого снижения эмоционального напряжения, перебоя интонации. Так, вырастающая из размышлений Чичикова, незаметно перехваченных и продолженных затем повествователем, воображаемая картина вольной жизни беглых крестьян Плюшкина обрывается чичиковским напоминанием и себе, и соответственно повествователю о необходимости прервать поток мечтаний ради практических дел.

Риторическое высказывание в повествовательной структуре "Мертвых душ" необходимо должно быть рассмотрено в контексте, по крайней мере, еще двух, кроме отмеченной, тенденций, игнорирование которых может привести к односторонней трактовке авторской позиции в поэме, сводящейся, в таком случае, лишь к позиции вдохновенного оратора-пророка. Между тем, уже резкое тематическое и интонационное переключение выставляет монолог повествователя в комическом свете. Следует обратить внимание также и на тот факт, что в "Мертвых душах" субъектами риторического высказывания являются, наряду с повествователем, и пошлые герои-помещики, в частности Чичиков и Собакевич. Их возвышенные монологи аналогичны повествовательским в структурном и композиционном планах (от созерцания фигуры Собакевича Чичиков переходит к рассуждению о кулаках вообще, а в минуту интонационного подъема его размышления прерываются фразой Собакевича, возвращающей героя к совершаемой между ними сделке [1, С.104]). Структурный параллелизм служит здесь средством создания пародийного эффекта. Наконец, третья тенденция, связанная с преодолением патетики риторических высказываний, касается непосредственно образующих их лексических единиц. Ряд ключевых для ораторских монологов словообразов, как правило, отражающих духовные ценности романтизма (Русь, простор, богатство и т.д.), принадлежат не только повествователю с его "высоким" голосом, но ими активно оперируют и персонажи-помещики с их "пошлыми" голосами: "Чичиков начал (сделку с Собакевичем - А.С.) как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, и

иностранцы справедливо удивляются..." [1, С.98]. При этом помещенные идеальных романтических словообразов в несвойственный им, подчеркнута бытовая контекст ведет к профанации романтических идеалов. Приводя в соприкосновение духовные ценности романтизма с пошлым миром своих героев, Гоголь опять-таки стремится разрушить монологически одностороннее восприятие своей позиции. Для Гоголя - автора "Мертвых душ" — чрезвычайно важным является наличие в поэме именно двух противопоставленных систем ценностей, точек зрения, голосов (повествователя и персонажей), взаимно дополняющих и корректирующих друг друга [2]. На наш взгляд, правомерным будет определить этот авторский дуализм в отношении к воссоздаваемой в произведении действительности как романтическую иронию.

Одним из основных достижений романтиков явилось философски обоснованное программное требование иронической саморефлексии, способность признать ограниченность и условность любой, не исключая и собственной, точки зрения, относительность даже собственной системы ценностей, благодаря чему происходило преодоление неизбежного авторского субъективизма и утверждался многоаспектный подход к явлениям действительности. Такое понимание сущности романтической иронии отражено в теоретических работах Фридриха Шлегеля - одного из представителей йенской школы немецкого романтизма. И если непосредственное знакомство Гоголя со шлегелевской теорией универсальной иронии доказать (или опровергнуть) практически невозможно, то также невозможно отрицать творческие контакты (в том числе и в области романтической иронии) Гоголя и Гофмана, в художественном творчестве которого учение Шлегеля получило "блестящее художественно-эстетическое воплощение" [3, с.209]. Если теория универсальной иронии носила ярко выраженный антипросветительский характер, то для Гофмана, последовательно реализовавшего в своем художественном творчестве ее основные принципы, ирония стала инструментом диалектического преодоления односторонности уже романтического мирозерцания (Д.Л.Чавчанидзе, А.В.Карельский). В противовес романтической концепции двоимирия, обособившей и противопоставившей мир идеальный и мир обыденный, Гофман резко сближает их, что, с одной стороны, наглядно демонстрировало антагонизм идеальной и материальной сфер бытия, но, с другой - открывало в них много общего (ср., например, параллелизм образов кота Мурра и "alter ego" Гофмана - капельмейстера Крейсера в "Житейских воззрениях кота Мурра"). Филистерская действительность, будучи сопоставленной с романтической жизнью в поэзии (Leben in Dichtung), выставляла последнюю в комическом свете, оказывалась ее пародийным отражением. Типологические сходства налицо: подобным образом комического

эффекта на уровне эпизода применительно к патетическим пророчествам повествователя достигает и Гоголь.

Романтически-иронический подход к изображаемой действительности характерен практически для всего художественного творчества Гоголя (исключение составляет, пожалуй, лишь "Ганц Кюхельгартен", свободный от комического переосмысления духовных ценностей романтизма - от "Вечеров на хуторе близ Диканьки" [4] до "Мертвых душ" и "Шинели", в которой пародийно обыгрываются сюжетная схема и образ центрального героя уже гофмановской "сказки из новых времен" "Золотой горшок". Так, отмеченный выше способ создания пародического эффекта путем резкой смены интонации повествования используется Гоголем в "Записках сумасшедшего" (финальная реплика Поприщина: "А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?", "вбивающая гоголевский осиновый кол в попытку самосознания гоголевского человека" (С.Г.Бочаров) и сводящая на нет весь пафос предшествовавшего ей проникновенного монолога главного героя), а используемый с этой же целью структурный параллелизм - в "Невском проспекте" (истории Пискарева и Пирогова).

Гоголевская ирония нередко становилась предметом литературоведческих исследований, но зачастую истолковывалась односторонне, как форма проявления социально-критического начала в творчестве писателя. При этом не замечался ее возвратный характер, направленность не только вовне, "против мещанских идеалов благополучия и добропорядочности" [5, с.76], но и на собственные гоголевские духовные ценности, близкие романтическим.

В советском литературоведении стремление сделать из Гоголя, с одной стороны, гениального провидца, а с другой - гневного обличителя современного ему состояния России, приводило к механическому разделению и обособлению в "Мертвых душах" двух повествовательных планов (лирические отступления и чичиковская афера), каждый из которых соответствовал одной из навязываемых литературоведением Гоголю социологических функций. Изучение обоих планов проводилось не в сопоставлении, а, так сказать, параллельно, что, естественно, не способствовало обнаружению комических переключек между ними, иронических оборотов авторской интонации. Так, например, В.В.Ермилов и М.Б.Храпченко, подкрепляя свои выводы цитатами из Гоголя, воспроизводят и финальный монолог Поприщина [6, С.241; 7, С.266], и упомянутое выше гоголевское обращение к Руси из "Мертвых душ" [6, С.406; 7, С.489] без завершающих их иронических фраз. Монологи повествователя в поэме приписывались непосредственно Гоголю, что вело к упрощенному пониманию авторской позиции и, в конечном итоге, к обеднению и деформации гоголевской художественной индивидуальности в

читательском восприятии.

С противоположных позиций, но так же монологически, истолковывает авторскую позицию Гоголя в "Мертвых душах" и М.М.Бахтин. В отличие от В.В.Ермилова и М.Б.Храпченко, выдающийся литературовед не солидаризирует ее с позицией пророка-повествователя, считая ораторские монологи последнего творческой неудачей Гоголя, искусственно, из подчинения общему замыслу поэмы, привнесенными в повествовательную ткань "Мертвых душ" Гоголю рисовалась как форма его эпопеи "Божественная комедия", в этой форме мерещилось ему величие его труда, но выходила у него мениппова сатира... Дистанцированные образы эпопеи и образы фамильярного контакта никак не могли встретиться в одном поле изображения; патетика врывается в мир менипповой сатиры как чужеродное тело, положительная патетика становилась абстрактной и все же выпадала из произведения" [8, С.470-471].

На наш взгляд, суждение это слишком категорично. Как было продемонстрировано выше, патетика риторических высказываний органично вплетается в повествовательную структуру гоголевской поэмы, являясь одной из форм выражения авторской позиции, обретающей целостность лишь с учетом всех ее аспектов и теснейшей взаимосвязи между ними.

Литература

1. Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 тт. - Т.3. - М.: Правда, 1968.
2. Егоров И.В., Константиновская Е.Я. О формах выражения авторской позиции в "Мертвых душах" Н.В.Гоголя // Поэтика реализма. - Куйбышев, 1983.
3. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. - М.: Изд-во МГУ, 1975.
4. Дмитриева Е.Е. Стернианская традиция и романтическая ирония в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Известия РАН, Сер. лит. и яз., -1992.- Т.51.- № 3.; Кривонос В.Ш. Самопародия у Гоголя // Известия РАН, Сер. лит. и яз., 1993.- Т.52.- № 1.
5. Карташова И. В. Гоголь и романтизм // Русский романтизм. - Л.; Наука, 1978.
6. Ермилов В. В. Гений Гоголя. - М.: Советская Россия, 1959.
7. Храпченко М. Б. Николай Гоголя. Литературный путь, величие писателя // Храпченко М. Б. Собр. соч.; В 4 тт. - Т. 1. - М.: Худож. лит., 1980.
8. Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М.; Худож. лит., 1975.

Т. Г. Свербилова

Экстраверсия как психологическая доминанта характера в драматургии Гоголя

Классическая русская литература не раз являлась иллюстративным материалом для психологии и психоанализа XX века. При этом предпочтение отдавалось писателям так называемой "психологической школы" Ф. Достоевскому и Л. Толстому. Творчество Н. Гоголя вызывало известные затруднения, которые психологи связывали с тем, что структура личности и писателя определяется только какой-то одной живой чертой, остальное же, по мнению, например, К. Леонгарда, - "пустая оболочка" [1], как, например, в герое "Женитьбы" Подколесине. В отличие от психоаналитиков, литературоведы наоборот всегда находили у Гоголя не определенную черту личности, а широкий "диапазон определенных душевных движений", с которым соотносится "определенное психологическое свойство" персонажа. "Отсюда, - писал Ю. Манн, - необыкновенная рельефность гоголевских образов при богатстве и глубине их содержания: границы диапазона четко определены, в то время как внутри его ... возможны разнообразнейшие оттенки и переходы". Деятели театра, например, Немирович-Данченко, со своей стороны, находили истоки высокой сценичности гоголевских пьес в неожиданностях, которые проявляются в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была [2], и, вместе с тем, уже не психологи, а психиатры находили у гоголевских персонажей типичные клинические случаи дегенеративности. Так, например, русский психиатр Н. Семашко, оценивая игру, в 1922 году, замечательного актера М. Чехова (Хлестакова) в "Ревизоре", писал: "В изображении артиста Чехова мы имеем несомненно психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идеи прерываются, перескакивают. Возбуждение быстро нарастает и столь же быстро исчезает; страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается "аффективное отупение"... Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями".

Клинические аспекты творчества Гоголя в связи с биологическим детерминизмом его личности приобрели популярность еще в эпоху Модерна. Примером может служить сугубо медицинская книга доктора В. Чижана "Болезнь Н. В. Гоголя" или же многочисленные предвзятые оценки В. Розанова, относившегося к гениальности Гоголя как к результату психопатологии. Зарубежная критика середины XX века "моду" на психопатологическое прочтение жизни и творчества Гоголя развила, как и "моду" на религиозно-мистическое его прочтение в качестве родоначальника "ночного сознания нашей словесности" [3].

"Ради Бога, — писал сам Гоголь в "Петербургских записках 1836 года", дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших шутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем!" Персонажи Гоголя — воистину "чудаки" с психологической точки зрения, выражаясь языком психоанализа, "акцентуированные личности". И велик соблазн выстроить соответствующую типологию, тем более, что сам автор в 40-е годы настойчиво подчеркивал "внутреннее" значение событий, изображаемых в "душевном" городе "Ревизора" ("Развязка "Ревизора"). Только первая раздражительность, - говорит зритель в "Театральном разезде", - приняла за личность то, в чем нет и тени личности, и что принадлежит более или менее личности всех людей. Так и хочется назвать то, что определил таким образом Гоголь, термином Юнга "коллективное бессознательное". Впрочем, сам автор "Ревизора" пришел к пониманию своего творчества как "внутреннего" и "душевного" после того, как в 30-е годы он высказывал недвусмысленное желание собрать разом все пороки и злоупотребления и посмеяться над ними. То есть, психологическая типология у Гоголя следовала за социальной дифференциацией". Возможно, в провинциальных городах в XIX веке и не было должности попечителя богоугодных заведений, как не было и самих этих заведений, но типология общечеловеческих характеров, представленная в "Ревизоре", существует и после упразднения должностей городничего, попечителя богоугодных заведений, смотрителя училищ, почтмейстера и других чиновников.

Наибольшее огорчение у Гоголя вызвало непонимание характера Хлестакова. Автор не устал разъяснять в своем герое "желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди и которое больше всего отразилось в Хлестакове, желание ребяческое, но оно бывает у многих умных и старых людей, так что редкому на веку своем не случилось в каком-либо деле отыскать его" ("Предупреждение..."). По мнению автора, Хлестаков действует естественно и искренне, в несуразностях его поведения нет ничего условного.

Сложнее обстоит дело, например, с персонажем "Женитьбы" Кочкаревым - добровольной "свахой", проявляющей патологическую активность без всяких корыстных целей". Именно бескорыстие его мотивировок заставило Белинского говорить о тайне этого характера "Из чего бьешь, кричу, инда горло пересохло? - обращается сам к себе Кочкарев. - Скажите, что он мне? родня что ли? И что я ему такое - нянька, тетка, свекруха, кума что ли? Из какого же дьявола, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, нелегкая прибрала бы его совсем? А просто черт знает из чего! Поди ты, опроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!"

Действительно, "из чего" "делают", то есть поступают, гоголевские персонажи?

И какой обобщающий смысл заключен в узнаваемых психологических типах? Ведь психологическая классификация, обычная для научного исследования, не может быть целью художественного текста:

Д. Мережковский в работе "Гоголь и черт" писал о том, что главные силы, которые движут и управляют Хлестаковым, заключаются "не в общественном и не в умственной или нравственной личности, а в безличном, бессознательном, стихийном существе его - в инстинктах" [4]. Он лжет обаятельно и вдохновенно, как художник. Он обманывает сам себя. "У этого гения лжи, как у всякого истинного гения, - почти детская простота и ясность... Он сокращает всякую мысль до последней степени краткости, облегчает ее до последней степени легкости, отбрасывает ее конец и начало, оставляя одну лишь бесконечную магию, самую серединную точку, - и то, что было вершиною горного кряжа, становится пылинкою, носимую ветром по большой дороге. Нет такого благородного чувства, такой глубокой мысли, которые не могли бы, стершись, выветрившись благодаря этому хлестаковскому гению совращения, облегчения, сделаться серой пылью." [4].

И сам Гоголь, и его интерпретаторы подчеркивают необычность персонажа в области мышления ("легкость в мыслях необычайная", "скачка идей"), воображения (фантазирование), чувств ("детскость"), поведения (демонстративность и импульсивность). Но главное в нем - это психическая ценностная установка на внешний мир, который в его глазах обладает несомненной и абсолютной ценностью, внешний мир в его наиболее банальных проявлениях. "Можно подумать, - писал К. Юнг в книге "Психологические типы", - будто объект имеет большее и в конечном счете решающее значение для субъекта, будто полное подчинение субъекта объекту является в известной мере абсолютным предопределением и особым смыслом жизни судьбы" [6]. Речь идет об экстраверсии, психологической ориентации, все характерные черты которой мы находим у гоголевского персонажа. Но, в силу своей волевой и поведенческой демонстративности и импульсивности, такой характер как нельзя лучше может проявить себя во внешнем действии, в том числе и физическом. И этому способствует именно драматический род.

Для персонажей пьес Гоголя характерно полное отсутствие желания задуматься о серьезных проблемах жизни и о своем месте в ней. Их интересует только внешний мир. Но, быть может, это черта не психологическая, а жанровая? Комический герой просто вынужден быть экстравертом? Это мнение опровергает комедия Грибоедова, Чехова, где мы встречаем другой психологический тип - интраверта - склонный решать внутренние серьезные проблемы.

Гоголевские персонажи обладают феноменальной внушаемостью при абсолютной ценностной ориентации на внешний мир. Казус внушаемости лежит в основе "Ревизора". Как мог Городничий так нелепо обмануться?

"Сосульку, тряпку принял за важного человека... Ну что было в этом пертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было". Сам Хлестаков так и не догадывается, за кого, собственно, его принимают (он думает, за генерал-губернатора). Да и весь прием в городе он довольно долго до VIII явления IV действия вообще принимает только на свой счет. Комизм первого диалога Городничего-Хлестакова в гостинице держится на предварительном внушении каждого из них. Знаменитая сцена с купцами, подающими жалобу на Городничего, строится также на внушаемости Хлестакова, которому уезжать надо, а не просителей принимать.

Но классический образец внушаемости экстраверта в драматургии Гоголя - это Подколесин в "Женитьбе". "Да мне самому сначала она было приглянулась, да после, как начали говорить: длинный нос, длинный нос - ну, я рассмотрел, и вижу сам, что длинный нос... Да теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша." Да и сама невеста Агафья Тихоновна - демонстрирует экстравертивную акцентуацию в выборе жениха ("Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича - я бы тогда тотчас бы решилась. ...Такое несчастное положение девицы, особливо еще влюбленной"). Ее внушаемость также классическая ("Так по вашему совету лучше взять Ивана Кузьмича?"). Внушаемы и легковверны и остальные женихи, которых Кочкареву легко удается спровадить. Причина их легковверия - внешний интерес к невесте, который легко разрушается с помощью внушения.

"Игроки" - это тоже пьеса внушения. Роль Кочкарева в данном случае исполняет Утешительный, хотя, в отличие от первого, у него есть меркантильный интерес к ситуации. Обман Ихарева строится на пристрастии последнего к внешним стереотипам поведения. О людях он судит по внешним проявлениям, не вникая в суть. Банальная, ситуация со стариком-отцом и его инфантильным сыном, способным проиграть отцовские деньги, могла ввести в заблуждение только поверхностного зрителя. Хотя справедливости ради следует отметить, что заядлые театралы гоголевского времени восхищались тем, что в этой пьесе почти до конца не раскрывается истинная сущность событий, в отличие от "Ревизора" и "Женитьбы", где техника внушения объясняется с самого начала. Экстравертивны до предела не только настоящие герои "Игроков", но и вымышленные ими лица - молодой "Глов" с его внушаемостью и демонстративностью.

Сам Подколесин в "Женитьбе" совершает путь от экстраверсии к интраверсии, правда, несостоявшейся. "Истинно, наконец, теперь только я узнал, что такое жизнь. Теперь предо мною открылся совершенно новый мир... А прежде я ничего этого не видел, не понимал, то есть просто был

лишенный всякого сведения человек, не рассуждал, не углублялся и жил вот, как и всякий другой человек живет.” Однако, размышления эти комически поверхностны и неглубоки, не задевают личности. Именно поэтому становится возможным непосредственно после подобного ложного интравертирования внезапный немотивированный переход к боязни и бегству через окно. Этот алогичный поступок Подколесина всегда ставил в тупик позитивистски настроенного зрителя. Ю. Манн пытается объяснить это окончательностью, бесповоротностью выбора, решения, которое надо принять. Однако подобное поведение выглядит вполне психологически мотивированным с точки зрения экстравертированного сознания, живущего настоящей минутой, не знающего долгосрочной перспективы и целеполагания. Эти черты являются характерными для детского и инфантильного мышления, которому принадлежат гоголевские персонажи. Детскость и инфантильность биографы выделяли в качестве доминанты личности самого Гоголя. Это и интерес молодого Гоголя к одежде, и хлестаковское бахвальство в письмах из Петербурга, и инфантильное отношение к матери, и “детская беспомощность, неумелость, косноязычие” в языке, которые отмечает Д. Мережковский. В разгаре меланхолии он неожиданно мастерит луну для детского театра в деревне у Смирновой. В последние годы жизни вдруг вспоминает “детский” смех Пушкина...

В принципе, “детскость” определяет поведение персонажей в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” и “Миргороде”. Детскость характерна вообще для эпического мирозерцания, лишённого психологизма. Инфантилизм возникает на более поздних стадиях - в культуре нового времени. Инфантилизм Хлестакова не только в отсутствии долгосрочного целевого планирования, но и в его зависимости от отца, о котором он вспоминает с первых же реплик при знакомстве с Городничим. Роль отца, опекуна выполняет при нем и Осип, благодаря стараниям которого путешественникам удалось счастливо избежать разоблачения.

При Подколесине роль опекуна исполняет Кочкарев, который сам не может объяснить себе и другим, в каких, собственно, родственных отношениях они находятся. В “Игроках” воспроизводится классическая схема “отец-опекун и инфантильный сын” в той игровой ситуации с “Гловым”, которую инсценирует Утешительный.

К. Юнг объясняет появление инфантильности в экстраверсии компенсаторной функцией бессознательного, призванного уравновесить подавление субъективного фактора. При этом проявления бессознательного являются более примитивными по сравнению с сознательной установкой. Детский эгоизм героев Гоголя является компенсацией отсутствующего у них самоуглубления. Если экстраверсия в них реализуется как социальный идеал внешних благ, то примитивный детский эгоизм их порой неожидан

для них самих. Городничий, мечтающий стать генералом, по натуре человек не злобный. Но в сцене с купцами он выступает просто тираном, хотя к концу все же сдерживает себя: “Ну да Бог простит! Полно,” Добр как ребенок, отзывчив и Хлестаков. Он первый участливо спрашивает уставшего Бобчинского, не ушибся ли тот. Встретив его снова у Городничего, Хлестаков интересуется, зажил ли его нос и радуется тому, что нос зажил.

Хотя гоголевский герой инфантилен, он импульсивно стремится к архетипам семьи. Неожиданно решает жениться Хлестаков. Немотивированно на уровне сознания поддается “очарованию” невесты Подколесин. Даже в таком редком драматургическом варианте, как сугубо “мужская” пьеса “Игроки” (нет ни одной женской роли) тоже есть “невеста” - “Аделаида Ивановна”, колода крапленых карт, к которой владелец относится просто-таки эротически”. Этот эротизм прекрасно угадывает Утешительный, говоря об “Аделаиде Ивановне” как о невесте, то есть узнавая архетип.

Беда в том, что архетипическое бессознательное экстраверта нестойко, примитивно и не имеет перспективы. Именно поэтому невозможны свадьбы в “Ревизоре”, “Женитьбе”.

Экстраверсия включает в орбиту инфантилизма буквально всех героев. Анна Андреевна, соперница собственной дочери, не видит ничего особенно странного в том, что она, “в некотором роде замужем”, готова принять предложение руки и сердца от Хлестакова. Она воспринимается как девочка, играющая в архетипическую игру собственной свадьбы.

Но, пожалуй, самой главной компенсаторной функцией для гоголевских персонажей являются их фантазии. Обычно к фантазерам относят только Хлестакова. Действительно, знаменитая сцена вранья в “Ревизоре” благодаря своей масштабности, получает экзистенциальное, пророческое значение, отмеченное Н. Бердяевым в статье “Духи русской революции”. Но фантазирует не только Хлестаков. Склонна к фантазиям вся семья Городничего, сам Городничий. Мечтания Городничего откровенно и примитивно-гротескно экстравертированы: “Ведь почему хочется быть генералом? потому что, случится, поедешь куда-нибудь - фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед; лошадей и там на станциях никому не дадут, все дожидается...” Мелочь, вырастающая до огромных размеров, проникает и в субъективно-компенсаторные мечтания персонажей.

Ихарев, вроде бы, мечтает об образовании. Но как? “Могу заняться тем, что способствует образованию. Захочу поехать в Петербург - поеду и в Петербург. Посмотрю театр, монетный двор, пройду мимо дворца, по Англицкой набережной, в Летнем саду. Поеду в Москву, пообедаю у Яра. Могу одеться по столичному образу, могу стать наравне с другими, исполнить долг просвещенного человека.” Его интравертированная ориентация опять-таки мнима, как и у Подколесина, примитивна: “Этак

прожить, как дурак проживет, это не шутка, но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутому самому - вот настоящая задача и цель".

Пустота гоголевского персонажа в его крайней экстраверсии. Не только истинного целеположения, субъективно индивидуализированного, в нем нет, как и нет попыток постановки экзистенциальных, бытийных вопросов. Нет в нем и подлинного интереса к другим. "В нем очерствело и огрубело чутье слышать положение и страдание другого", - как объясняется сам автор. Злоупотребления чиновников в "Ревизоре" ничтожны, как относительно уголовное дело в "Игроках". Страх, который испытывают гоголевские персонажи, не может быть объяснен на внешнем уровне. Ситуация "окаменения" имеет метафизический смысл и является расплатой за предпочтение внешних форм бытия, подавление субъекта - объектом. Архетипическая компенсация не может уравновесить давление мелочей жизни. Страх и тревога не снимаются.

Как представляется, такое понимание гоголевского психологизма наиболее приближается к позднему авторскому: "Клянусь, душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем", - говорит у Гоголя Первый комический актер.

Литература:

1. Леонгард К. Акцентуированные личности. К., 1981. - С. 175 - 176.
2. Манн Ю. Поэтика Гоголя. - М., 1978. - С. 225, 188.
3. Мочульский К. Духовный путь Гоголя. - Париж, 1934. С.
4. Мережковский Д. В тихом омуте. - М., 1991. - С.218.
5. Юнг К-Г. Психологические типы // Психология индивидуальных различий. - М., 1982. - С.201.

Ф.Т. Евсеев

Образ Богородицы в художественном мире повестей Н.Гоголя

Дева Мария, даровавшая, по преданию, сына Господня Иисуса Христа во спасение мира, является одним из наиболее совершенных и всемерно почитаемых творений человеческого гения. В то же время образ Матери Божией феноменологически содержит немало загадочного, таинственного, не до конца постигнутого и постижимого, особенно в вопросе его происхождения. Богородица не только милосердна в своей

благодетельной и заступнической ипостаси, она может быть жесткой и даже карающей, что свидетельствует об аксиологической амбивалентности этого символического воплощения чистоты и святости в христианской и общечеловеческой интеллектуальной культуре.

Упомянутая впервые в Новом Завете, Пресвятая Богородица в течение нескольких тысячелетий покорила весь мир - или же Универсум изначально был осиян ее божественным светом?; образ Пречистой Девы воплощен в каноническом вероучительном слове, церковных обрядовых рождественской и пасхальной мистериях, народных интерпретациях этих мистерий, огромном корпусе авторских апокрифов и фольклорных, с элементами архаических верований, легенд христианских и не только христианских народов, колоссальной светской литературе, театре, кино, живописи, храмовой архитектуре и скульптуре: он оказывал и продолжает оказывать сильнейшее влияние на духовные миропостигающие интенции человека. По ментальной значимости в христианском религиозном пантеоне Богородица занимает равновеликое положение с Господом Богом и воплощением его Иисусом Христом.

В восточнославянской духовной литературной традиции образ Девы Марии становится известным уже с XII века - в переводных апокрифических сказаниях об успении Богородицы, "Хождении Богородицы по мукам", в оригинальных древневосточнославянских "Сказаниях о чудесах Владимирской иконы Богоматери", "Житии и хождении Игумена Даниила из русской земли" и некоторых других памятниках. Аналогично западноевропейской религиозно-куртуазной культуре образ Девы Марии получает дальнейшее символическое эмблематическое развитие в украинской, белорусской и русской поэзии XVII века - поэзии барокко. При этом в восточнославянской литературе со времен Киевской Руси и вплоть до конца XVII века безусловно главенствующее положение занимает образ Иисуса Христа, преимущественно уподобляемый Господу Богу.

Претерпев сложные процессы духовной секуляризации в XVIII веке, литературное творчество начала века девятнадцатого ознаменовалось фривольной трактовкой Богородической агиографии в "Гавриилиаде" А.С.Пушкина, созданной на волне поэтического "чистого афеизма" и социального вольномыслия его времени. Можно полагать, что весь "золотой век" русской литературы проходит под знаком инфильтрации христианской канонической традиции и ее философско-художественного осмысления главным образом по линии диады Иисус Христос - Дева Мария. В этом отношении успешную конкуренцию русской литературе составило симфоническое звучание украинской - от Т.Г.Шевченко и П.Кулиша до И.Багряного, У.Самчука, Е.Маланюка, И.Драча и многих других. В этом литературном многоголосии, органически соединяя

украинскую и русскую духовную ментальность, особенно выразительно звучал голос писателя-пророка, в известной мере воплотившего свою судьбу жертвенный подвиг Иисуса Христа, - Н. Гоголя.

Сущностные стороны христианского мировосприятия и его эволюция в духовных поисках писателя благодаря исследовательскому труду многих ученых (особенно значительным является вклад В. Зеньковского, В. Воропаева, И. Виноградова, В. Звяницковского, П. Михеда, Г. Самойленко, Ю. Барабаша) прояснены с достаточной определенностью. Следует, однако, заметить, что в освещении указанной проблемы доминирующее положение объективно занимает линия христианского вероучения и Иисуса Христа - наиболее репрезентативная в творческом наследии писателя. Тема Богородицы, оставшаяся доселе на периферии гоголевских размышлений, как представляется, также весьма существенна, что и обуславливает ее специальное рассмотрение в данном сообщении.

В самой биографии Н. В. Гоголя, как хорошо известно, немало вымышленного, легендарного, со своими сложными переплетениями мифологизированной "агиографии" и событий действительно произошедших. Начало легендарно-мифологическому, связанному с Богородицей и имевшему прямое отношение к гоголевской "агиографии", положено до рождения писателя. По словам И. Золотуского, "кажется, какое-то предопределение стоит у его (Гоголя - Ф.Е.) колыбели." [1]. Это предопределение в первую очередь и воплощала Пречистая. По преданию, известному из письма матери Гоголя к С. Т. Аксакову, будущий отец писателя В. А. Гоголь-Яновский ездил с матерью на богомолье к одной из самых почитаемых на Руси чудотворных икон Божией Матери Ахтырской (обретена 2 июля 1739 года, находится в США). Четырнадцатилетнему Василию во сне явилась Царица Небесная и указала на дитя, сидевшее на полу у Ее ног: "... вот твоя жена"; через некоторое время в грудном младенце, дочери соседней по имению Косяревских, он узнает черты приснившегося ему ребенка. Спустя тринадцать лет видение повторяется. Богородица на сей раз указывает на сидящую в алтаре за работой девушку. Вскоре после этого события молодые люди соединили свои судьбы в браке [2].

Вымышленный характер приведенного предания вряд ли надлежит сомнению. Мифологизированная легенда призвана объяснить особенности взаимоотношений родителей Гоголя - и ухаживание юноши за малолетней девочкой, и очень ранний брак матери писателя [3]. Не исключено также, что в семье Гоголей было легко находиться под покровительством Божией Матери. Является, однако, реальностью свидетельство очевидцев, согласно которому над постелью тяжело больного писателя, на пороге его небытия, на стене комнаты висела

икона Пресвятой Богородицы [4]. Так встретились легенда и действительность, обрамляя земной путь гения.

В собственно художественном наследии Гоголя тема Божией Матери занимает весомое и принципиальное с точки зрения осмысления гносеологии и творческой идеологии писателя место. Впервые к означенному образу Гоголь обращается в повести "Вечер накануне Ивана Купала" в автоинвективном по отношению к рассказчику выражении, выступающем в функции божбы или заклятия: "Эдакое неверье разошлось по свету! Да чего, - вот не люби Бог меня и Пречистая Дева! вы, может, даже не поверите: раз как-то заикнулся про ведьм - что ж? нашелся сорви-голова, ведьмам не верит!" [5]. В этой тираде ключевыми словами являются Бог, Пречистая Дева и ведьма: первая сакральная пара образов здесь противопоставлена известному персонажу архаических верований ("низшей" мифологии) - ведьме. В этом же произведении Пидорка, вымаливая прощение за смерть своего брата Ивася, погибшего от руки ее мужа Петра, приносит в Киевскую лавру дорогой оклад к иконе Божией Матери. Богородица здесь представлена в качестве символа Святых Мест, где совершившие грех имеют возможность покаяния и обретения духовного успокоения.

Более весомая роль отведена писателем Богородице в повести "Ночь перед Рождеством". Пречистая изображена здесь в виде живописного полотна - Мадонны с Младенцем, - находящемся в покоях царицы. Не случайно демонстрирует Гоголь восприятие этой картины, так сказать, "художником из народа" - кузнецом Вакулой: "Это была Пречистая Дева с Младенцем на руках. "Что за картина! Что за чудная живопись! - рассуждал он, - вот, кажется, говорит! кажется, живая! а Дитя Святое! и ручки прижало! и усмехается, бедное! а краски! Боже ты мой, какие краски! тут вохры, я думаю, и на копейку не пошло, все ярь да бакан, а голубая так и горит! Важная работа!" [5]. Приведенные строки составляют часть эпизода, изображающего депутацию запорожских казаков (среди них и Вакула) к царице Екатерине II. Весь эпизод в отношении речевого дискурса отчетливо репрезентируется тонкой саркастической стилистикой: гоголевская ирония захватывает и способ изображения Мадонны с Младенцем. Следует согласиться с В. Воропаевым и И. Виноградовым, усматривающими в повести (в особенности это обнаруживается в "новелле" с запорожцами) обличение писателем европейского типа цивилизации с ее дорогостоящей промышленной роскошью, разоряющей и развращающей Россию: заодно обличается и "петембургская" знать во главе с царицей и ее двором, к мнимым европейским "благам" приобщившиеся в первую очередь [6]. Медная дверная ручка и замки во дворце царицы "за самые дорогие цены" сделанные немецкими мастерами (напомним, что у Гоголя этноним "немец" означает

не столько национальную принадлежность, сколько символизирует все иноземное, противоположное исконно народному), актуализируют ту линию европейской цивилизованности, которая, как не без оснований полагал Гоголь, была силою внедрена (вкуче с "немцами") Петром I в общественную жизнь России и против которой начали вести борьбу Ломоносов и первые "славянофилы" XVIII века, а также низовое народное движение. Последовательно отстаивая самобытность исторического пути России, Гоголь также последовательно оберегает национальную чистоту русской культуры, духовную сущность которой составляло, по его мнению, традиционное православие. В этом широком контексте геополитических и христианско-эстетических мировоззренческих установок писателя и следует расценивать смысл "картины", изображающей Мадонну с Младенцем. Гоголь не принял ренессансный эстетический идеал с особенной явственностью воплотившейся в художественном типе "Мадонн" итальянского Возрождения. Посылаясь на свидетельства об отрицательном отношении Гоголя к изображению Мадонны на одной из фресок Пьетро Перуджино и двойственное отношение к творениям гениального Рафаэля (сам писатель называл его "божественным", но искусство художника ставил ниже византийских мастеров) В.Воропаев и И.Виноградов приходят к мнению, что "живоподобный" ренессансный образ Мадонны повести совершенно неприемлем с духовной точки зрения [7]. Именно поэтому кузнец-Вакула и вроде бы восхищается картиной - писатель точен в жанровых определениях - не иконой: "что за чудная живопись!" и тут же уничижительно отзываясь о ней как элементарном "малевании".

На уровне глубинных смысловых ассоциаций Гоголь сопоставляет Мадонну, ренессансную Божию Матерь, с царицей Екатериной II. Запорожцы не случайно стоят перед венценосной монархиней, как перед иконой, на коленях, зывая к ней как к матери едва ли не небесной: "помилуй, мамо!"; "не встанем (с колен - Ф.Е.), мамо!", "га спасиби, мамо!". Гоголь уравнивает Мадонну и царицу не только по принципу их верховной ("божественной") сути, но и с позиции чуждости обоим народу, их "иноземщины": государыня отстоит от народных масс социально. Мадонна в ее ренессансном осмыслении - духовно.

В развитие системы параллелей не будет преувеличением полагать наличие семантических корреспондентий между образом Младенца - Иисуса Христа с запорожцами и народом. Проявляя впечатляющее художественное мастерство, Гоголь всего двумя словами указывает на отторжение Сына Небесного от Мадонны: Дитя Святое "ручки прижало" - то есть отстранилось от Матери, и "усмехається, бедное". Конечно, Младенец изображается писателем с учетом ретроспективы - его "взрослой" трагической (Дитя "бедное") судьбы. Каноническая

агиография о жертвенной участи Иисуса Христа под пером Гоголя, безусловно, соотносится с таким же трагическим и жертвенным положением запорожцев (да и всего народа империи), своими жизнями и изломленными судьбами жертвенно укреплявшими государственную мощь России: речь запорожцев перекликается с высокой церковнославянской лексикой, в особенности приложимой к описанию жизни и смерти Иисуса Христа: "Помилуй, мамо! зачем губишь верный народ? чем прогневили? Разве держали мы руку поганого татарина; разве соглашались в чем-либо с турчином, разве изменили тебе делом и помышлением? За что ж немилость?" (выделено нами - Ф.Е.).

Вероятнее всего, в изображении Мадонны с Младенцем в "Ночи перед Рождеством" следует видеть сложное художественное обобщение - социально-эстетическую метафору, требующую для постижения ее смысла (в данном случае достаточно пространного) известных интеллектуальных усилий, поскольку на уровне метафоры символическая информация не вербализуется, и читателю надлежит самостоятельно воссоздать семантический континуум недостающего компонента референции.

По принципу контрастной ассоциативности - антиномично по отношению к "картинной" Мадонне - Гоголь создает еще один живописный образ: на одной из стен сельской церкви "самый наинабожнейший из всего села человек" кузнец Вакула изобразил черта в аду. О сознательном противопоставлении писателем картины с Мадонной и Младенцем и "малеваниями" Вакулы свидетельствует появление в церкви женщин с младенцами на руках. Крестьянки якобы пугали нарисованным чертом расплававшихся детей. При этом, однако, если Младенец "иноземной" картины прижимает ручки к своему телу, отстраняясь от Мадонны, то реальное дитя "жалось к груди своей матери". Таким образом, имеются основания считать, что писатель сравнивает крестьянку с дитем с Мадонной и Младенцем из "картины" царского дворца, сохраняя духовное превосходство за сельской женщиной. Безусловно также превосходство бесхитросного живописного искусства Вакулы над неизвестным художником "картины". Те же краски, какие использованы в картине (ярь - блестящая зеленая или голубая краска, бакан - багряная), применяет при покраске церковного клироса и Вакула - зеленую и красную. В традициях византийской живописи цвет наполняется конкретным религиозно-философским смыслом: красный цвет - символ жизни, но в то же время и цвет крови, прежде всего, крови Иисуса Христа, тем самым - знак истинности его воплощения и грядущего спасения рода человеческого. Зеленый цвет символизировал цветение, возрождение природы и в философском аспекте - становление всего сущего [8]. "Малевания" (выражение Гоголя) кузнецом Вакулой лишены

высокого технического совершенства мастеров Возрождения, но они богоугодны (их одобряет сам Архиерей) и, следовательно, с позиции христианской духовной философии и религиозной значимости обладают абсолютной аксиологией. Трудно дать однозначный ответ на вопрос, что хотел сказать Гоголь и о чем предупредить читателя символикой кроваво-красных цветов на зеленом (как раздольные украинские дуга) фоне. Ясно только одно: автор повестей последовательно отстаивал и утверждал византийско-христианский образно-живописный идеал с позиции народных православных традиций.

Литература:

1. Золотусский Игорь. Гоголь. - М.: Молодая гвардия, 1984. - С.7.
2. Воропаев В.А., Виноградов И.А. Николай Гоголь: жите в мире / Н.В. Гоголь / Собрание сочинений: В 9-ти томах / - Сост. и коммент В.А. Воропаева, М. А. Виноградова. - М.: Русская книга, 1994. - Т. - С.407.
3. Вересаев В. Гоголь в жизни // Сочинения в четырех томах. - М.: Правда, 1990. - Т.3. - С.338-339.
4. См. Вересаев В. Гоголь в жизни, С.339-342.
5. Воропаев В.А., Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя // Собр. еоч.: В 9-ти томах. - Т.9. - С.71.
6. Здесь и далее текст повестей цитируется без указания страницы по: Н.В. Гоголь / Собр. соч.: В 9-ти томах. - Т.1/2.
7. Воропаев В.А., Виноградов И.А. Комментарии // Н.В. Гоголь / Собр. соч.: В 9-ти томах. - Т.1/2. - С.438.
8. Там же, С.439.
9. О цветовой символике византийского живописного канона обстоятельнее см.: Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. - М.: Искусство, 1977. - С.101-107.

В.В. Кравец

“романтическом” и “эпическом” началах в творчестве позднего Н.В. Гоголя и В.В. Жуковского.

Романтико-религиозное сознание позднего Гоголя в той же мере, что и романтико-религиозное мировидение Жуковского периода перевода “Одиссеи”, “Евангелия”, создания поэмы “Агасвер. Странствующий жид” и “Из Апокалипсиса”, странным образом, почти для меня необъяснимым, остается доныне образцом реакции в литературе, примером

“отступничества” и знаком разложения некогда великого духа. Очевидно, начиная с мнением Белинского, закрепившись в позиции Розанова и став несокрушимым догматом в марксистском литературоведении, представление о Гоголе-реакционере и Жуковском-мистике, утратившем способность писать полноценные художественные сочинения, целиком устраивают и современных историков литературы. В противном случае сразу же явится сам собой вопрос: почему не состоялся Гоголь второго тома “Мертвых душ” и Жуковский “автор национального русского эпоса. Ответу без обиняков: состоялись, и поздний Гоголь и поздний Жуковский. И если второй том был признан Гоголем годным к сожжению, то здесь следует видеть скорее ритуал, чем плоды комплекса самосовершенствования. А тексты позднего Жуковского есть тоже своего рода ритуал, только осуществлены без помощи пламени, - в них самих полыхает огонь могучих его устремлений.

Розанов совершенно издевательски выводит “симптомы мании преследования” у Гоголя из публикуемых самим критиком писем Но если “молитвенное” письмо 1850-го года исполнено закликательных формул, то и десятилетиями раньше Гоголь создает новогодние молитвы с заклинаниями: “я совершу, я совершу!”. И все это плод лишь полного, я бы сказал, полноценного осознания своей избранности, исключительности, мистико-романтического кредо поэта. Проблема “Гоголь и чёрт” в действительности заботит не одного только Мережковского, но всех “новомодных” критиков. Труды же Котляревского и, скажем, Гиппиуса кажутся таким рудиментарным биографическим литературоведением, не выходящим за пределы биографизма и панегиризма. В жуковсковедении утвердился куда более спокойная традиция. И тому есть простая причина: поэт “субъективного чувства” не создавал великих сатирических полотен, не ополчался на “мертвую душу” России, напротив, воспитывал очередного венценосного “мучителя”, погряз в переводах и на старости лет попросту “выжил из ума”. Современное литературоведение признает за Жуковским позднего периода лишь одну (и то сомнительную ибо безрезультатную) доблесть - он-де предпринял попытку “вочеловечить” эпос. Но ведь тленно Жуковский, творя своей поэзией поэтический ритуал (сравни в “Агасвере” рассуждение о природе молитвы и поэтического вдохновения; см. об этом ниже), осуществил беспримерный прорыв в совершенно диковинном для русской словесности направлении - стал основателем поэтического переложения, тонкой адаптации классических текстов “Апокалипсис” в изложении жуковскового, смею утверждать, явился именно откровением для русского слова. Последний же, и притом самостоятельный совершенно эпос его - “Агасвер. Вечный жид”, оборванный лишь самой смертью поэта, справедливо представляется самому Жуковскому наивысшим из его творений.

Важно и то, что "мистическая связь" Жуковского с Гоголем (в известной степени верно и обратное расположение имен), выводимая исследователями чуть ли не из их сверхчувственного взаимодействия и увенчанная самим фактом скоротечности смерти Жуковского вслед за известием о смерти Гоголя, совершенно не нуждается ни в каких иных объяснениях кроме наличия реального творческого и духовного родства поэтов, обоюдного их стремления к ритуальному и романтико-мистическому увенчанию своей жизни.

Как известно, Гоголь изначально нацелен на предельное раскрытие своего творческого гения, устремленного к воплощению глубинной перемены всего строя российской действительности. Смех Гоголя всегда соединяется с молитвой, "горький" смех этот как бы пролагает молитве свободный от порока, прямой и чистый путь. Смех - только средство самопознания. Гоголь-проповедник, Гоголь "Выбранных мест" и "Авторской исповеди" осознал себя самого в той мере готовым к молитве "за всех соотечественников", к которой стремился всю жизнь. Но именно здесь, в этой точке своего восхождения он становится реакционером и ретроградом, некогда "великим, но кончившимся теперь человеком". Впечатляет не то, что разбуженные социализмом всезнайки не сломили у Гоголя-мистика, а скорее, то, что причину всех зол, обид и терзаний России поэт стал искать лишь в самом себе. Не имея возможности предаться молитве совместно с Россией, он стал молиться один за нее. Общественный порядок, идея "служения", социальные проекты были заменены в душе Гоголя новым молитвенным строем, новой псалтырью, не оставлявшей уже места для бесполезного теперь смеха.

От первых стихотворных опытов и до окончательного "опыта психологического эпоса" Жуковский проникнут стремлением к возвышению и очищению духа, к снятию печати проклятия и рабства, которым отмечено отечество. Именно это, а не только лишь развитие возможностей русской стиховой речи, делают его "литературным Колумбом Руси". О последнем периоде творчества, об упорстве, с которым Жуковский трудится в Бадене над "Странствующим жидом" (именуемым поэтом не иначе как "достойным заключением" его "поэтической деятельности"), Плетнев вспоминает как о работе без усталости, без перерыва. Время создания "Агасвера" и предшествующий период биограф описывает в таких словах: "быстрота в исполнении его предприятий, жажда к трудам новым, неистощимость в начертании планов, день ото дня разнообразнейших..."; эта кипучая деятельность представляла собой иной, чем у Гоголя, по форме, но тот же по сути ритуал, сводимый к поэзии-молитве, даже, к молитвопоэзии. Жуковский творит свой трекбик, свою молитву. Его псалтырь оказывается опытом "психологического эпоса", творимого вопреки всем и всяческим недугам старческим, в полной тьме утраты

прения, сам-друг с камердинером-тезкой.

Так появляется искомая формула: "Поэзия - земная сестра небесных молитвы, голос Создателя изнутри создания, к нам исходящий чистым отголоском в гармонии восторженного слова" ("Странствующий жид"). Создатель "русской Одиссеи" отыскал единственно возможный путь для своего "психологического эпоса" - путь романтико-мистического овладения Святой Землею, через которую проглядывает Иерусалим Новый его поэтического переложения Апокалипсиса.

Два поэта вполне по-разному пришли к Святой Земле. Гоголь стал "поклонником", т.е. паломником, предпринял исполненное лишений и лишенное всяких "комфорта" восхождение в Иерусалим; Жуковский же ступил на землю обетованную имминативно, духовно, охватил ее мыслью и чувством.

Тем важнее и значимей кажется факт, что одним из немногих своих корреспондентов, находясь в Палестине, Гоголь имел именно Жуковского, именно ему он направлял "живые картины" страны, ставшей местом действия "психологического эпоса". Это обстоятельство трудно переоценить уже потому, что оба поэта стремились к святыне с единственной целью - творчески восхвалить ее и благославить Россию именем ее.

Теперь бы мне хотелось высказать суждение о палестинских записях Гоголя, суждение, возможно, субъективное, но вполне, мне кажется, основательное. Описания Святой Земли по насыщенности цвета, мощи метафорики, проникновению в символическую сущность пейзажей, по десятку других параметров могут быть отнесены к неоспоримым гоголевским шедеврам, подобным описанию "красот Малороссии" в "Вечерах". Романтико-мистический элемент, легко обнаруживаемых в этих пейзажных миниатюрах, определенно, указывает на ареол таинственности, что был столь существенен не только для самого Гоголя, но и для его главного корреспондента, поэта, который трудился над стихотворным запечатлением Святой Земли, т.е. для Жуковского. Вглядимся же пристальнее в гоголевские пейзажи и в тексты позднего Жуковского, ставя перед собой единственную цель - обнаружить связующие нити между романтико-мистическими устремлениями обоих поэтов. Предварительно же следует подчеркнуть, что многие из гоголевских корреспонденций Жуковскому, его послания о "красотах" Палестины стали реальностью спустя лишь два года после совершения поломничества (по просьбе Жуковского Гоголь сообщает ему свои путевые впечатления, именно здесь "милый гоголек", как именует в своих письмах Жуковский автора "Мертвых душ" становится соавтором эпоса "Агасвер. Вечный жид"), что не меняет, естественно, существа дела, составляя единство с теми немногими строками, которые были направлены из Иерусалима или Бейрута. Так пишется единый "сон".

Описывая храм Гроба Господня, Гоголь делает ударение на том обстоятельстве, что "литургия совершалась на самом гробовом камне". Именно это ощущение достоверности, подлинности и близости к святыне воодушевило поэта: "Все это было так чудно! Я не помню, молился ли я. Мне кажется, я только радовался тому что поместился на месте, так удобном для моления и так располагающем молиться; молиться же собственно я не успел. Так мне кажется." Гоголь настаивает на том, что все вспоминаемое им "видится ему как сквозь сон", в почти нереальном освещении. Главный топос христианского мира, литургия, которая "неслась... так быстро, что самые крылатые моления не в силах были угнаться за нею", само усилие воспоминания и отзвук восторга, испытанного путешественником, мыслятся, как почти ирреальное событие, оставившее по себе неизгладимый, но и неразборчивый след.

Именно так, как во сне видит Агасвер Жуковского руины своего некогда великого града, того самого Иерусалима, где совершились все великие деяния и исполнились все предсказания. Но яркость палитры агасверова сна впечатляюща: "Еще над сенью маслин Гефсиманских тонкий пар / Лежал, но вдалеке уже горела В сияньи утреннем Голгофа. Черным / Остовом посреди них весь еще / Покрытый тению от Элеонской / Горы, лежал Ерусалим, как будто / Сиянья воскресительного ждущий..."

Гоголь вспоминает: "Как сквозь сон, видится мне самый Иерусалим с Элеонской горы, - одно место, где он кажется обширным и великолепным... Помню, что на этой, Элеонской горе видел я след ноги вознесшегося, чудесно вдавленный в твердом камне, как бы в мягком воске, так что видна малейшая выпуклость и впадина необыкновенно правильной пяти".

В "Агасвере" мы находим отзвук легенды: вернувшийся на руины Иерусалима, он ищет следы покаравшего его и припадает к земле, помнящей чудесные прикосновения.

В письме, посланном Жуковскому уже в 1850-м году, Гоголь дает один из лучших образчиков своей пейзажистике. Это описание Мертвого моря, бесспорно, именно заключенным в нем таинственным, романтико-мистическим колоритом, сослужило бесценную службу творцу "Агасвера":

"Еще помню вид, открывшийся мне вдруг среди однообразных серых возвышений, когда, выехав из Иерусалима и видя перед собою все холмы да холмы, я уже не ждал ничего - вдруг с одного холма вдали, огромным полукружием предстали горы. Странные горы: они были похожи на бокал или карнизы огромного, высунувшегося углом блюда, дно этого блюда было Мертвое море. Бока его были голубовато-красноватого цвета, дно голубовато-зеленоватого. Никогда не видал я таких странных гор. Без пик и остроконечий, они сливались верхами в одну ровную линию, составляя повсюду равной высоты исполинский берег над морем. По ним не было

приметно ни отлогостей ни горных склонов; все они как бы состояли из бесчисленного числа граней, отливавших разными оттенками сквозь общий мглистый голубовато-красноватый цвет. Это вулканическое произведение нагроможденный вал бесплодных камней - сияло издали красотой несказанной."

В "психологическом эпосе" Жуковского находим немало "мистических" пейзажей, глубоко родственных гоголевскому описанию Мертвого моря. "Таинственность", "странность" и сновиденческая ирреальность сопутствуют Агасверу в его мытарствах, вновь и вновь возвращая его к картине величия прежнего Иерусалима, к руинам погибшего града, ведя его к славе Небесного Иерусалима, к тайне патмосских видений.

"И от лица Сидевшего на троне Безали небо и землями места им не нашлось нигде, и видел я, Как глубина земли и моря мертвых Всех возвращала, как с живыми вместе Они стекались к трону, как пред ними Раскрылася на суд последний книга Животных, как был страшный вечный суд Произнесен, как смерть и ад на веки В глубь озера пылающего были Низвержены, и как потом явились Другое небо и земля, и новый С небес сошел Ерусалим, святой Град Божий, светлый, как невеста..."

Т.К. Чорторизька Гоголівські художні образи і стилістичні прийоми у творчості Т.Г.Шевченка.

М.В.Гоголь і Т.Г.Шевченко жили й писали свої твори в один і той же історичний період, багатий на великі звершення й злобутки в російській та українській національних культурах. Проте вони не були особисто знайомі. Постає питання: чи був творчий взаємозв'язок двох видатних майстрів слова і який він мав характер.

У листі до В.М.Рєпніної Т.Г.Шевченко писав з Оренбурга 7 березня 1850 р.: "Я никогда не перестану жалеть, что мне не удалось познакомиться лично с Гоголем. Личное знакомство с подобным человеком неоцененно, в личном знакомстве случайно иногда открываются такие прелести сердца, что не в силах никакое перо изобразить!" (VI, 65)[1]. Проте український поет, навіть перебуваючи на засланні, читав багато творів російського письменника, добре знав і високо цінував їх. У вищезгаданому листі він писав: "Я всегда читал Гоголя с наслаждением" (VI, 65). У тяжкі часи неволі він у листах до друзів не раз просив вислати ті чи інші твори М.В.Гоголя, зокрема, поему "Мертвые души", яку називав "бессмертным созданием",

а також усе написано про нього. Так, своєму другові Бр.Залеському він дякував за надіслані йому "Мертвые души" Гоголя (VI,33), А.М.Маркевичу - за "Записки о жизни Н.В.Гоголя", З.М.Репніну прохав надіслати йому "последнее сочинение Гоголя "Письмо к друзьям" (VI, 42).

Т.Г.Шевченко був дуже високої думки і про творчість, і про особистість М.В.Гоголя. В своїх художніх і особливо в мемуарно-епістолярних творах він називав письменника "незабвенным нашим Гоголем (III,361), "бессмертным Гоголем" (VI), людиною з благородною і праведною душею (VI,100). У вже цитованому листі до В.М.Репніної він захоплено писав: "Перед Гоголем должно благоговеть как перед человеком, одаренным самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям!... наш Гоголь - истинный вестатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! и самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним как перед человеколюбцем!" (VI,65).

Найніжніша любов до людей - одна в багатьох моральних рис, що ріднила Т.Г.Шевченка з М.В.Гоголем. Невипадково у вірші "Гоголю" ("За думою дума роєм вилітає") український поет звертається до російського письменника з словами "великий мій друже", "брате".

У своїй російській прозі і в щоденнику та листах він неодноразово цитував твори М.В.Гоголя, посилався на нього, звертався до його мовних зображальних засобів при змалюванні картин тогочасної дійсності, життя й побуту народу. Наприклад: "Великороссийская деревня - это, как выразился Гоголь, наваленные кучи серых бревен с черными отверстиями вместо окон, вечная грязь, вечная зима! Нигде прутика зеленого не увидишь, а по сторонам непроходимые леса зеленеют" (V, 68); "Наверное можно сказать, что покойный Гоголь и мельком не видал сего нарочито грязного города [Тарашу], иначе его родной Миргород показался бы ему если не настоящим городом, то по крайней мере прекрасным селом" (IV, 264); "Я страшно простудился, едучи с Хорола, и верите ли, что знаменитый Миргород не имеет ни врача, ни аптеки, а больница градская красуется на главной улице: в отношении Миргорода Гоголь немножко прав" (VI, 37); "Гоголь, вероятно, тоже не без основания заметил, что русский человек, коли хороший мастер, то непременно и пьяница" (VI., 220); "Марко, несмотря на его юность (я, как Гоголь говорит, юркость) не отставал от него [Якима] ни на минуту" (III,131).

Досить часто Т.Г.Шевченко, створюючи художні образи персонажів, звертається до гоголівських образів, зокрема в контекстах компаративних різних структурно-семантичних моделей. Наприклад: "До прибытия Марка из школы старый Яким был похож на Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны, с тою разницей, что в доме и вообще в хозяйстве не было заметно того печального запустения, какое было видно в доме Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны" (III, 130);

"Тетушка ее, хотя и сладко он ее описывает, напоминает мне гоголевскую сваху, которая отвечает [на вопрос] искателя невесты, оженит ли она его? "Ох, оженю, голубчик! Да так ловко, что и не услышишь". Приятель мой, разумеется, не имеет ничего общего с гоголевским героем" (IV, 239); "Ко всему этому он [штабс-капитан Зосим Никифорович] с необыкновенным успехом являл свою, можно сказать, гениальную способность делать и не платить долги, за что нередко его величали не Ноздревым (астраханской просвещенной публике еще не казались "Мертвые души"), а называли его просто шеремыжником, за что он нисколько не был в претензии. Счастливый темперамент!" (IV, 83); "Исполать тебе и тетенька Грусова, ты так естественно-зло исполнила роль помещицы Лепешкиной, что сама Коробочка перед тобой побледнела" (V, 174); "Кто знает, что значит золотая медаль для молодого художника, тот поймет отвратительную душонку юноши-скареды. Перед ним Плюшкин просто мотыга" (IV, 160). Наведені приклади наочно підтверджують не лише відміне знання Шевченком гоголівських художніх текстів та образів, але й майстерне використання їх, унаслідок чого відтворені поетом картини реальної дійсності, життя й побуту людей, змалювані ним художні образи персонажів набули більшої рельєфності й виразності, стали яскравішими й зрозумілішими для російського читача, добре знайомого з творчістю М.В.Гоголя.

Т.Г.Шевченко у своїх творах, зокрема в повістях неодноразово підкреслював свою вірність реалістичним принципам гоголівського напрямку в літературі і мові. Багато які дослідники-шевченкознавці, зокрема Н.С.Крутікова, Г.П.Іжакевич та ін., висвітлюючи в своїх працях питання творчих взаємозв'язків Т.Г.Шевченка та М.В.Гоголя, особливо в галузі мови та стилістики, уже відзначали свідоме використання в поетичних і прозових творах українського митця слова гоголівських стилістичних прийомів і художньо-зображальних засобів мови.

До таких прийомів, творчо сприйнятих і розвинутих Т.Г.Шевченком, дослідники відносять передусім прийом сатиричного зображення людей засобами використання зооморфізмів для підкреслення звірячої натури, жорстокості та інших негативних рис моралі й поведінки персонажа. У творах М.В.Гоголя цей стилістичний прийом найчастіше застосовується при змалюванні образів переважно поміщиків, наприклад, образу Собакевича: "Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги... Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение; его даже звали Михаилом Семеновичем". (V, 133-134) [1].

В українських і російських творах Т.Г.Шевченка цей гоголівський прийом застосовано у ширшому діапазоні з використанням властивих мові поета лексичних засобів при створенні образів царів, поміщиків, ченців і т.п., при характеристиці їх не лише за зовнішніми, а й за внутрішніми рисами душительів усього прогресивного. Так, у поемі "Сон" ("У всякого своя доля") образ царя Миколи I змальовується спочатку за допомогою порівняння з ведмедем: "Піти лишень подивиться До царя в палати... Неначе з берлоги Медвідь виліз, ледве, ледве Переносить ноги; Та одутий, аж посинів: Похмілля прокляте Його мучило" (1, 250-251). Потім автор метафорично зближує образ царя з цим диким звіром, використовуючи для контрасту зменшувальну форму слова з відтінком зневажливості - медведик: "Дивлюся я, що дальш буде, Що буде робити мій медведик!" (1, 251). І нарешті створення образу завершується підкресленням цілковитої подібності царя до ведмеда за допомогою словосполучення ведмежа натура: "Стоїть собі, Голову понурих Сіромаха. Де ж ділася Медвежа натура? Мов кошеня, такий чудний" (1, 251). У цій новій семантичній якості слово ведмідь виступає опорним словом у перифразі із значенням "цар", ужитий Шевченком в одному із щоденникових записів: "С художником Лукашевичем был в Эрмитаже... И в этом великолепном храме искусств сильно запечатлелась тяжелая казарменная лапа неудобозабываемого дрессированного медведя" (V, 221).

Підкреслюючи сатиричне вживання семантично оновленої лексики ведмідь в українських і російських творах Т.Г.Шевченка, Ю.О.Івакін писав: "Порівнюючи Миколу з медведем, Шевченко прагнув не стільки намалювати зовнішньо достовірний портрет царя, скільки сатирично визначити його внутрішню суть. Медвідь тут - втілення лютості, тупості і грубої фізичної сили. Своїм порівнянням сатирик підкреслював ворожість царя усьому людському, його звірство. Не випадково через багато років Шевченко повторив цей образ у щоденнику, коли писав про "тяжелую казарменую лапу неудобозабываемого дрессированного медведя" [3].

Сатиричне звучання слова ведмідь стає особливо відчутним на фоні вживання Шевченком цієї лексичної одиниці у пряму значенні: "великий хижий звір", наприклад: "[Відьма]... (співає)... [Циган]: Співуча, нічого сказати. Якби собі таку достати, Та ще й з медведем..." (I, 362); "А вместо сельского праздника он предложил своим гостям, кому угодно, облаву на медведя" (III, 294); "У Михайлова, - продолжала она, - небось я не убрала. Пускай себе со своим мичманом валяются, как медведи в берлоге, мне какое дело" (IV, 209) і в метафорично-образному осмисленні при характеристиці позитивного персонажа-барabanщика, "недобитого рекрута" Тумана, якого солдати за його неспритність і незграбність добродушно називали ведмедем: "наш Туман, или как солдаты его навивали, медведь, выбивал на барабане зорю, да так искусно, что сам учитель завидовал. Ротный командир видит,

что медведь не совсем бестолков, предложил ему быть форменным барабанщиком" (III, 373).

Гоголівський прийом метафоричного зближення образів людей і хижих тварин використаний Т.Г.Шевченком, при вживанні слова лев та його похідних як лексичного засобу сатиричної характеристики царя, цариці і царят. Наприклад, у "Подражанні Іезекілю": "Воєплач, пророче, сине божий! І о князях і о вельможах, і о царях і о вельможах, і о царях отих. І рци: -Нащо та сука, ваша мати, Зо львами кліщилась, щенята? (у варіанті твору: "Нащо та львиця, ваша мати, Зо львами купилась, щенята?") (II, 591)... Отож львєня те дике! люте! Підстерегли його, взяли. Та, закувавши добре в пута, В Єгипет люде одвели - на каторгу. А люта мати! Спустила друге бісновате Своє скаженеє звіря. Та вже такого сподаря, що гради й весі пожирало. Земля тряслася, трепетала - Од рику львицища того. Окули люде і цього. Заперли в щелепи удила і в Вавілоні посадили в тюрму глибоку, щоб но чуть Було на світі того рику Самодержавного владкии, Царя неситого..." (II, 375).

У повістях Т.Г.Шевченка слова лев і львиця у пряму значенні "великий хижий звір" використовуються у компаративах для підкреслення негативних рис персонажа, наприклад: "Он же рыкнул на меня, аки лев свирепый" (IV, 123); "раздраженная, аки львица, Марья Федоровна" (III, 329). Крім того, у відповідних контекстах вони набувають сатиричного забарвлення значення "законодавець (законодавиця) мод, манер, правил поведінки у світському товаристві", наприклад: "Любую повесть прочитайте, ... везде вы встретите описание если не столичного, то уж непременно провинциального бала, и, разумеется, с равными прибавлениями насчет нарядов, хваток или манеров и даже самых физиономий, как будто природа для провинциальных львиц и львов особенные формы делала. Вздор! Формы одни и те же, и львицы и львы одни и те же, и ежели есть между ними разница, так это только та, что провинциальные львы и львицы ручнее столичных" (III, 216).

До лексико-семантичного ряду ізоморфізмів, використаних Т.Г.Шевченком для характеристики переважно негативних персонажів в аспекті вищезазначеного гоголівського прийому, входять також найменування інших представників тваринного світу, наприклад онагрів, пантер, поліпів, кабанів. У відповідних контекстах ці слова набувають такого ж значення і стилістичного забарвлення, як і слова ведмідь, лев, львиця, львичище. Наприклад: "И если бы продлилось ее [светской красавицы] уединение еще год-другой в этом темном углу без кровожадных обожателей, т.е. без львов и онагров, я уверен, что она бы одурела или сделалась бы настоящей идиоткой" (IV, 237), "слух пронесся о выпускном акте и бале в институте, на котором покажут себя публично будущие пантеры и львицы" (IV, 333).

Сатиричне звучання образу поміщика Арновського (у повісті "Музикант") посилюється завдяки порівнянню цієї людини з поліпом: "Он не стар еще, но опередил даже дряхлых стариков. Повисшие едва сжимающиеся губы, полураскрытые бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и вдобавок серые, жиденькие волосы и глухота делают его чем-то отвратительным, чем-то на полипа похожим" (IV, 272).

В українських поетичних творах Т.Г. Шевченка сатирична характеристика представників вищого світського товариства стає ще виразнішою при порівнянні їх з годованими кабанями. Наприклад, у поемі "Сон" ("У всякого своя доля"): "За богами - панства, панства В серебрІ та златі! Мов кабани годовані - Пикаті, пузаті! (1,244), а потім при метафоричному зближенні людей з цими тваринами у вірші "Не жаль на злого, коло його": "Значить, пан у себе з причетом гуляють. Оцей годований кабан!" (II, 108).

Слід підкреслити, що міцним підґрунтям для реалізації потенційних можливостей вищенаведених і подібних до них ізоморфізмів у російській прозі Т.Г.Шевченка стала його українська словесно-художня творчість, що дала неперевершені зразки вживання зазначених лексем у плані розвитку мовних традицій М.В.Гоголя.

М.В.Гоголь широко використовував у своїх творах стилістичний прийом змалювання образів персонажів через зближення людей з предметами або з абстракціями з метою створення сатиричного або комічного ефекту. Наприклад: "- Бейте его [Чичикова]! - кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под неприступную крепость... Но... крепость, на которую он шел, никак не была похожа на неприступную. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа ее спряталась в самые пятки" (V, 123-124); "У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик" (V, 162).

Цей прийом використав у своїх повістях і Т.Г.Шевченко, наприклад, при змалюванні образу поміщика Курнатовського: "Я снова оглянулся и, кроме тройки и ямщика, увидел стоящую в телеге фигуру в черной бурке и каком-то мудреном картузе. Через минуту тройка, телега и стоящая на ней фигура очутились у самого окна дормеза. Потом фигура в бурке и картузе приподнялась и хриплым голосом стала кричать на ямщиков, чтобы подавали скорее лошадей" (IV, 261).

Від Гоголя Шевченко сприйняв прийом поєднання гострої сатири з високою патетикою і ліризмом. Тавруючи ганьбою пороки кріпосницького суспільства, письменник водночас палко любив "братів отих німих", на сторожі коло яких він поставив своє огненне й пристрасне поетичне слово.

У творах Т.Г.Шевченка є чимало спільних рис з творами

О.С.Пушкіна, М.Гоголя, М.Ю.Лермонтова, І.С.Тургенєва, Г.Ф.Квітки-Основ'яненка та інших класиків української і російської літератур. Ці риси виявляються, наприклад, у ліричному забарвленні оповіді шляхом використання певних зворотів мови, словесно-синтаксичних формул для передачі безпосередньої розмови з читачем, у способах використання різних шарів лексики, у семантико-стилістичному навантаженні літературних антропонімів. Однак ці спільні риси не слід вважати впливом одного письменника на іншого, скажімо, Гоголя на Шевченка. Вони ніскільки не нівелювали яскравої своєрідності ідіостилю Т.Г.Шевченка.

І поетична, і прозова мовна творчість Т.Г.Шевченка неповторно оригінальна. Його художня майстерність, на думку І.Я.Франка та інших шевченкознавців, полягала в умінні передавати високі ідеї та глибокі почуття звичайними словами без зайвої афектації й штучності, в майстерності живописати словом, як фарбами, створюючи неперевершені художні образи людей і природи.

Література:

1. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: В 6тт. - К.: Вид-во АН УРСР, 1964. Тут і надалі вся цитатія шевченківських текстів наводилася за цим виданням. Том і сторінку подаємо в дужках після цитати у тексті.
2. Н.В.Гоголь Собрание художественных произведений: В 5 тт. - М.: Изд-во АН СССР, 1952. В дальнішому цитатія гоголевського текста производится по настоящему изданию, поэтому там и страницу указываем в тексте.
3. Івакін Ю.О. Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. - К.: Наук. думка, 1964. - С.181.

Гоголь і Бодяньський

Осип Максимович Бодяньський (1808-1877) народився в містечку Варва Полтавської губернії. Він відомий як український і російський філолог-славіст, історик і письменник, професор Московського університету, секретар Московського товариства історії і старожитностей російських, редактор видання цього товариства "Чтения в императорском обществе истории древностей российских". Автор праць з історії і фольклору й мови слав'ян [1]. За редакцією О.М.Бодяньського вийшли майже всі українські літописи. Він відстоював самостійність української мови і літератури. Був у дружніх стосунках з Т.Шевченком, М.Максимовичем, П.Кулішом, М.Гоголем та іншими вченими і письменниками-українцями, які жили і

працювали в Росії. Їх дружба і співробітництво ґрунтувались на терені любові до України, її героїчної, драматичної і трагічної історії. Певне значення для дружби і творчого співробітництва між М.Гоголем і О.Бодянським мало і те, що вони були земляками, уродженцями Полтавщини. М.Гоголь в листуванні з друзями називав його не інакше як земляком. Усі знали, що він мав на увазі саме його, О.М.Бодянського.

На жаль, в повному обсязі цю тему немає можливості висвітлити, бо важливе джерело дослідження - листування між М.Гоголем і О.Бодянським - не збереглося. Величезна бібліотека О.Бодянського після його смерті була розпродана його дружиною і частково вивезена за кордон. До неї входило багато матеріалів з історії Московського університету, листування вченого з Т.Шевченком, М.Погодіним, М.Гоголем та іншими діячами української і російської культури. Втрачено і багато інших безцінних документів [2].

Ось тому для дослідження співпраці між письменником М.Гоголем і істориком, славістом і етнографом О.Бодянським, автор цієї статті користувався листуванням М.Гоголя з іншими особами, де згадується і прізвище О.Бодянського. Ці листи поміщені в повному зібранні його творів. Використаний і щоденник О.Бодянського, який теж повністю, на жаль, не зберігся, а також інші друковані матеріали, де йде мова про дружбу і творче співробітництво М.Гоголя і О.Бодянського.

Перше знайомство М.Гоголя з О.Бодянським відбулося в 1832р., коли він був ще студентом Московського університету і жив на квартирі у М.Максимовича [3]. М.Максимович писав: "О.Бодянський, будучи студентом, жив у мене в Ботанічному саду" [4]. Там М.Гоголь знайомиться з вченими, яких об'єднувала любов до української літератури, фольклору, народної пісні. Це були Аксакови, І.Кириєвський, М.Погодін, М.Щепкін [5]. Вони збирали і вивчали пам'ятки народної творчості. До них ще із студентських років належав і О.Бодянський. Близькими були і їхні стосунки і з деканом факультету славістики Московського університету та редактором "Московитянина" С.П.Шеврьовим.

Інтерес М.В.Гоголя до російської і української історії, до історії слов'янства та усної народної творчості була в нього ще до поїздки за кордон. В 1836 р. він просив М.П.Погодіна, а пізніше і О.М. Бодянського прислати каталоги книг з історії та літератури слов'янства. Він цікавився працями чеського вченого П.І.Шафарика, з яким співробітничав у галузі дослідження слов'янства О.М.Бодянський. Особливо його цікавила праця, видана М.П.Погодіним, "Слав'янські старожитності". Перші дві книги вийшли в 1837 р., а третя - в 1838. Переклад із слов'янських мов здійснив О.М.Бодянський, який досконало знав 14 слов'янських мов і діалектів [6].

Не поривались зв'язки між М.В.Гоголем і О.М.Бодянським, коли вони перебували за кордоном. У листі до М.П.Погодіна в 1838 р. М.В.Гоголь писав, що отримав його лист в листі О.М.Бодянського із Карлсбада [7]. У

цьому ж році М.В.Гоголь писав М.П.Погодіну про свій приїзд в Рим і що вони мусять там зустрітись із О.М.Бодянським [8].

Коли М.В.Гоголь перебував за кордоном, в його житті відбулася важлива подія: його було обрано почесним членом Московського університету. Це не випадково, адже його творчість була тісно пов'язана з професорами і вченими цього навчального закладу, і в першу чергу - з О.М.Бодянським і М.П.Максимовичем. В документі про його обрання говорилось: "Под Высочайшим покровительством, всепресветлейшего, державного Государя Николая I, императора и самодержца всероссийского и прочая, и прочая, и прочая, Императорский Московский университет, уважив отличные в ученом свете заслуги и литературные труды по части русской словесности господина коллежского советника Николая Васильевича Гоголя, признает его почетным своим членом, с полною уверенностью в его содействии Московскому университету во всем, что к успехам наук способствовать может. Дан в Москве 16 июля 1845 г." [9].

Після повернення М.В. Гоголя і О.М.Бодянського із-за кордону зв'язки між ними стали ще більш тісними.

Зимою 1848-1849 рр. М.В.Гоголь почував себе чудово. Часто бував у Аксакових, читав їм "Одісею" в перекладі Жуковського, а також російські пісні, зібрані А.В.Терещенком. О.М.Бодянський навчає його сербської мови, щоб зрозуміти красу пісень, зібраних Буком Караджичем [10]. Ще раніше О.М.Бодянський допомагав йому вивчати чеську мову.

21 грудня 1849 р. М.В.Гоголь прийшов до О.М.Бодянського, щоб поздоровити його "с перемогою над супостатами", тобто з поверненням його на роботу в Московський університет. В цей же день вони обговорювали питання про видання українських пісень [11].

Що ж це за перемога О.М.Бодянського над супостатами? Звільнення його з Московського університету та усунення від виконання обов'язків редактора і закриття журналу "Чтения в императорском обществе истории древностей российских" було пов'язано з так званою "Справою Флетчера". В журналі була надрукована його книга, в якій він піддав гострій критиці правління Івана Грозного, російське духовенство і тодішні звичаї і спосіб життя в Росії. Вперше ця книга про подорож Д.Флетчера до Росії вийшла в Англії в 1591 р., а потім була перекладена на російську мову. В той час Міністром освіти був С.С.Уваров, який посилив контроль за учбовими закладами і за видавництвами. Приводом до цього був арешт членів Кирило-Мефодіївського братства та судовий процес над його учасниками. Однією з причин звільнення О.М.Бодянського була боротьба і неприязнь між графом С.Б.Строгановим - попечителем Московської округи і Міністром освіти С.С.Уваровим. С.Б.Строганов був ліберальних поглядів і симпатизував Бодянському, із повагою ставився до нього, цінував його як видатного вченого, він завжди був солідарний з ним в питанні побудови

структури журналу "Чтения...". Внаслідок цієї боротьби найбільше постраждав О.М.Бодянський. Його друзі і шанувальники болісно переживали і щиро співчували йому. П.Куліш писав Бодянському: "Мне показалось, что вместе с Вами пала история, пала народная словесность, пали и погибли навсегда драгоценные остатки нашей старины" [12].

Після звільнення О.М.Бодянський залишився без засобів для існування. П.Куліш позичив йому дві тисячі асигнацій на невизначений термін, без відсотків [13].

М.В.Гоголь теж переживав і співчував О.М.Бодянському, і коли дізнався від М.Максимовича про поновлення його на роботі, в Московському університеті, першим прийшов, як уже говорилося, на квартиру до О.М.Бодянського і з радістю його привітав з торжеством правди і справедливості. З 1858 р. він знову став редактором журналу "Чтения..." і секретарем товариства російських старожитностей при Московському університеті.

В 1849-1850 рр. М.В.Гоголь найчастіше бував у Аксакових. Там один час він жив постійно на квартирі, відзначав дні свого народження. Бував на варениках, їх готувала для трьох українців-М.В.Гоголя, М.О.Максимовича і О.М.Бодянського - С.М.Аксакова. Ці зустрічі, як правило, відбувалися в неділю. Завершувались вони співом українських пісень. Особливо чарівний голос був у доньки Аксакових, яка співала із збірника українських пісень, виданого М.Максимовичем, і покладених на ноти для фортепіано Липинським. На цих вечорах часто присутніми були А.С.Хом'яков і С.М.Соловйов [14].

12 травня 1850 р. О.М.Бодянський відвідав М.В.Гоголя. Вони вели мову про сучасну літературу. Гоголь запропонував видавати у Москві під редакцією О.М.Бодянського журнал, подібний до "Чтения в императорском обществе истории древностей российских", де був би започаткований відділ "Изящная словесность" [15].

М.В.Гоголь весь час мріяв поїхати на Україну. 22 вересня 1850 року він їде, щоб відвідати хвору матір, але застудився і з Калуги повернувся до Москви. Першим, кого він відвідав, був О.М.Бодянський, який познайомив його з Г.П.Данилевським [16].

Дружба, наукове і літературне співробітництво між М.В.Гоголем і О.М.Бодянським, яке було започатковано ще в 30-ті роки XIX століття, не припинялись до останніх днів життя М.В.Гоголя. О.М.Бодянський дуже переживав і шкодував, що так рано пішов із життя М.В.Гоголь. У листі до Г.П.Данилевського він писав: "Вы желаете, чтобы я написал Вам о последних минутах Гоголя, о моих последних свиданиях с ним, об его

смерти, бумагах и о Москве, потерявшей его. Не скажу, добродию, не скажу. И теперь еще хожу, как угорелый, на лекции по сю пору не соберусь никоим путем; все он, в уме и глазах. Когда-нибудь, может быть, и соберусь с духом порассказать Вам о последних минутах его, нынче же замечу только: недели за две до смерти покойник видимо чах, он предчувствовал недоброе и потому на Масляной говел и приобщался; в половине 1-й недели Великого поста соборовался и 21-го в четверг в 8-м часов утра его не стало... Всем нам суждено умерети! Это еще не беда, но вот беда, что покойный в ночь с понедельника на вторник, часу во втором или 3-м, сжег все бумаги до тла. От що горе! Премного провинились в этом окружавшие его, из коих одному он отдавал все в портфель, туго набитый, а тот разумник, поцеремонился, как сам потом имел еще дух рассказывать. От що горе, так горе! Нема нашего Рудого Панька більше, та й не буде поки світ стоять буде! Прощайте далекі ж не пишеться! Бувайте здорови, благополучия и не забывайте щирого Вашего земляка" [17].

Література:

1. Українська радянська енциклопедія, т.І,К.,1977,с.507.
2. Ірина Войцехівська. "Володимир Іконников- бібліотекознавець та бібліофіл" "Бібліотечний вісник", №1, 1998, с.42.
3. Н.Гоголь, Т.Х,письма 1820-1835. Л.,194и,с.456.
4. Там само.
5. М.Сперанский."К истории собрания песен Н.В.Гоголя". "Сборник историко-филологического общества князя Безбородко в Нежине", Нежин, 1912-1913 гг. Т. VIII,с.9.
6. Там само С.7.
7. Н.В.Гоголь.Том II. Письма 1836-1841 ,Л.,1952,с.390.
8. Там само, С.165,188.
9. М.Сперанский. Названа праця,С.1.
10. Н.В.Гоголь. Том 14,письма 1848-1852,Л.,1952,С.14.
11. Там само,С.18.
12. "Русский архив".М.,1892,книга седьмая,С.356.
13. Володимир Данилов."О.М.Бодянский і його листування з м.Максимовичем". "Україна",книга шоста,1927,С.92,93.
14. "Осип Бодянский и его дневник 1849-1850". "Русская старина", С.-Петербург, С.4, 9.
15. Н.В. Гоголь. Т.14,письма 1848-1852. Л.,1952,С.19.

С. Нахлік

М.Гоголь і П.Куліш як світоглядно-психологічні типи (порівняльний аналіз)

М.Гоголь і П.Куліш зазнали прикметного повороту в своїй долі, світосприйманні, поглядах і стилі життєдіяльності – після довгих років літературної та наукової активності у них з'явилися амбіції стати навчителями й духовними проводирями народу і нації. За спостереженням П.Анненкова над ідейно-психологічною переорієнтацією Гоголя, “успехи его внушили ему идею об особенном его призвании на Руси, не просто литературном, а реформаторском” (лист до М.Стасюлевича від 24 жовтня н. ст. 1874 р.) [1]. Куліш у собі таке покликання реформатора й пророка (а не просто національно-культурного лідера, як це було в 1860-х роках) відчув зі середини 1870-х років і до останнього подиху силкувався виконувати добровільно взяту на себе проповідницьку місію. У своїх учительно-реформаторських погугах обидва письменники стали “невизнаними пророками”.

Куліш від самого початку своєї довготривалої творчої і культурно-громадської діяльності був натхнений християнськими ідеалами (“я был очень религиозен <...>, был энтузиастом библейского слова”, – згадував він [2]). Як один з чільних учасників визвольного руху київських патріотів початку і середини 40-х років XIX ст., в основі якого, за Кулішевим-таки свідченням, лежав християнський світогляд (тодішня “київська молодіж” “була глибоко просвічена Святым Письмом; <...> се була молодіж високої чистоти духовної і <...> апостольство любови до ближнього доходило в ній до ентузіазму” [3]), початкуючий письменник стояв на євангельських засадах у питаннях соціального прогресу та національного визволення, у прагненні змінити міжособистісні й особливо суспільні відносини на тогочасній Україні. Християнське віровчення значною мірою визначало політико-філософські погляди Куліша не тільки в юнацькому, а й у зрілому віці і ледь чи не вирішальним чином позначилося на його історіософській концепції.

Гоголь же прийшов до активної, цілеспрямованої проповіді християнських ідеалів фактично під кінець свого письменницького шляху, після того, як всерйоз задумався над морально-повчальним смислом своєї творчості й інтенсивно взявся за “узнанье тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще” [4]. “<...> я пришёл ко Христу, — згадував Гоголь про своє “познанье людей и души человека” в часі роботи над “Мёртвыми душами”, — увидевши, что в нём ключ к душе человека и что ещё никто из душезнателей не всходил на ту высоту познания душевного, на которой стоял он” [8, 443]. Водночас у середині 1840-х років Гоголь цілком визначено, свідомо став на християнські засади в розумінні не тільки морально-психологічного ества людини, а й смислу історичного поступу

люодства. Гоголівська історіософія теж наскрізь релігійна. У “Выбранных местах из переписки с друзьями”, опрацьованих у червні–жовтні 1846 р. і виданих окремою книгою у Петербурзі 1847 р., читаємо про історію: “Без Бога не выведешь из неё великих выводов; выведешь одни только ничтожные и мелкие” [8, 347].

Є ще одна особливість гоголівського переходу до активної проповіді християнських ідеалів як самодостатньої мети і водночас засобу вдосконалення міжособистісних і суспільних відносин — він прийшов до неї у період духової кризи. У Куліша ж проповідь християнських вартощів жодною мірою не була пов'язана зі світоглядною кризою — він обстоював їх і в Рззквіті духових і творчих сил (до арешту 1847 р., на зламі 1850–1860-х, 1860–1870-х, у 1880–1890-х роках), і в часах психологічного пригнічення та певної творчої стагнації (на засланні в Тулі в 1847–1850 рр. і аж до повернення йому права друку в 1856 р.), в період власної ідеологічної переорієнтації та перецінки цінностей (середина 1870-х років).

За певної подібності філо- та історіософських поглядів Гоголя і Куліша, кожен з яких розбудовував свої світоглядні уявлення на християнських засадах, між обома письменниками-мислениками є істотні відмінності в рецепції християнства, пов'язані з їхніми різними психологічними типами. Гоголівський тип я б визначив як дидактично-мазохістський. В основі Гоголевої проповіді християнських вартощів (любови до ближнього, смирення, милосердя, всепрошення) лежить не тільки прагнення поширити християнську мораль на конкретні стосунки людей (родинні, побутові, громадянські, соціально-класові), а насамперед спроба відповідним чином змінити свій підхід до взаємин з найближчим оточенням. Письменник поставив за обов'язок передусім самому собі, а відтак усім іншим неухильне дотримання християнського принципу братолюбства у ставленні не лише до абстрактних людей (чи людства як такого), а першою чергою до конкретних осіб, а надто ж до своїх недоброзичливців чи недругів. Констатуєчи у “Выбранных местах...”, що в XIX столітті “обнять всё человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека” і “стали утверждать, что следует ближе ввести Христов закон как в семейный, так и государственный быт” [8, 411], Гоголь рівночасно з гіркотою бачив тодішній кричущий розрив між християнською риторикою і реальним життям суспільства, між щонайкращими християнськими поривами і суперечною їм повсякденною поведінкою тих, що вважали себе щирими християнами. Особливо на Великдень, зазначав він, “видиш, как бледны все его [XIX] века. — Е. Н.] христианские стремленья и как все они в одних только мечтах и мыслях, а не в деле. И если, в самом деле, придётся ему обнять в этот день своего брата, как брата — он его не обнимет. Отделись от этого человечества, которому он готовит такое великодушное объятие, один человек, его оскорбивший, которому повелевает Христос в ту же минуту простить, — он

уже не обнимет его. Отделись от этого человечества один, несогласный с ним в каких-нибудь ничтожных человеческих мнениях, — он уже не обнимет его. Отделись от этого человечества один, страждущий видней других тяжёлыми язвами своих душевных недостатков, больше всех других требующий сострадания к себе, — он оттолкнёт его и не обнимет. И достанется его объятие только тем, которые ничем ещё не оскорбили его, с которыми не имел он случая столкнуться, которых он никогда не знал и даже не видал в глаза. Вот какого рода объятие всему человечеству даёт человек нынешнего века, и часто именно тот самый, который думает о себе, что он истинный человеколюбец и совершенный христианин!" [8, 411–412].

Захопившись ідеєю запровадження Христового закону в повсякденну практику побутових та офіційних відносин, Гоголь вимагав від кожного християнина послідовного застосування цього закону у стосунках зі своїм найближчим оточенням, з тими конкретними особами, з якими доводиться найчастіше спілкуватися (вдома, на людях, при виконанні службових обов'язків). "Если взглянешь на место и должность как на средство к достиженью не цели земной, но цели небесной, во спасенье своей души, — повчав він в <"Авторской исповеди">, написаній у травні–липні 1847 р., — увидишь, что закон, данный Христом, дан как бы для тебя самого, как бы устремлён лично к тебе самому, затем, чтобы ясно показать тебе, как быть на своём месте во взятой тобою должности. Христианину сказано ясно, как ему быть с высшими, так что, если хотя немного он из того исполнит, все высшие его полюбят. Христианину сказано ясно, как ему быть с теми, которые его пониже, так что, если хотя отчасти он это исполнит, все низшие ему предадутся всею душой своей. Всю эту всемирность человеколюбивого закона Христова, всё это отношение человека к человечеству может из нас перенести всяк на своё небольшое поприще. Стоит только всех тех людей, с которыми происходят у нас частные неприятности наищекотлившие, обратить именно в тех самых ближних и братьев, которых повелевает больше всего прощать и любить Христос. <...> Весь мир не полюбишь, если не начнёшь прежде любить тех, которые стоят поближе к тебе и имеют случай огорчить тебя" [8, 461–462].

Таким чином, гоголівський категоричний імператив слідування християнській моралі набував виразно конкретного, суто індивідуального і цілком практичного спрямування. До того ж, він мав і глибоко особистісну основу, бо ж Гоголь сам фанатично намагався буквально дотримуватися християнських настанов. Переконаючи інших почати з себе, він сам щиро прагнув явити приклад послідовно християнського ставлення до ближніх не тільки на словах, а й у ділах. Відтак закликав це зробити й інших. Полеми боротьби за утвердження християнської моралі в суспільстві мала стати, за Гоголевим задумом, індивідуальна душа кожної людини (і першою чергою його власна); письменник звертався до кожного із закликом перевиховувати

не так інших, не так своє оточення, як самого себе, гадаючи, що таким чином вдасться перебудувати людські взаємини на християнських засадах: "Стоит только не смотреть на то, как тебя любят другие, а смотреть только на то, любишь ли сам их. Стоит только, не оскорбляясь ничем, подавать первому руку на примиренье. Стоит поступать так в продолжение небольшого времени — и увидишь, что и тебе легче с другими, и другим легче с тобою, и в силах будешь точно произвести много полезных дел почти на незаметном месте" (<"Авторская исповедь"> [8, 462]).

Егоцентричний моральний мазохізм Гоголя яскраво виявився у його наступних твердженнях: "Если даже тебе случится рассердиться на кого бы то ни было, рассердись в то же время и на себя самого, хотя за то, что сумел рассердиться на другого. И это делай непременно! <...> Имей всегда в предмете себя прежде всех. Будь эгоцентристом в этом случае! <...> Позаботься прежде о себе, а потом о других; стань прежде сам почище душой, а потом уже старайся, чтобы другие были чище" [8, 282–283].

Як бачимо, автор "Вибраних мест..." закликав читачів спрямовувати психічну енергію не на перевиховання інших, не на зміну суспільства, а на приборкання самих себе і при цьому сам пробував починати зі себе. Це й дає підстави назвати такий тип підходу до проповіді християнських настанов дидактично-мазохістським.

Про поєднання аскетичного покаяння з проповідництвом як найприкметнішу рису "Вибраних мест..." писав свого часу протоєрей Георгій Флоровський: "В опыте Гоголя есть несомненные элементы аскетического надрыва, болезненная перенапряжённость покаянной рефлексии... Но именно в том своеобразии Гоголя, что с этим острым аскетизмом он соединяет очень настойчивую волю к общественному действию... В этом весь смысл роковой книги Гоголя "Вибранные места из переписки с друзьями"..."[5].

Крім того, чисто мазохістською була потреба Гоголя стимулювати своє моральне самовдосконалення дошкульною критикою ззовні. Прикметні зізнання про це, у зв'язку з неприйняттям багатьма "Вибраних мест...", знаходимо в ряді листів письменника 1847 р.:

до П.Плетньова від 5 січня н. ст.: "<...> настаёт наконец такое время, когда упрёки, жёсткие слова и даже несправедливые поступки от других становятся жизнью и потребностью душевной, и от них удивительно уясняется глаз, растёт ум, силы, и, словом, растёт всё в человеке" [13, 167–168];

до Н.Шереметьєвої від 20 березня/1 квітня: "Упрёки мне нужны, упрёками воспитывается моя душа, и упрёки составляют теперь мою пищу, которою питаюсь. Как ни несправедливы многие из них, но в основании их лежит всегда какая-нибудь правда, и это меня заставляет всякий раз постороже оглянуться на себя, и внутренний глаз мой становится после того светлее,

точно як будто бы слетає з него яка-небудь шелуха. Главной виной того множества упреков, которым подверглась моя книга, есть незрелость моя. Те же самые вещи можно было сказать гораздо обдуманнее, точнее, определительней, проще, скромнее и смиреннее – и книга моя имела бы больше защитников. Но зато я бы не достал бы себе этого множества упреков, которые мне нужны, и мне бы не было средств поумнеть, как следует” [13, 272];

до А.Россега від 15 квітня н. ст.: “Что же касается до того, что при этом деле пострадала моя личность (я должен вам признаться, что доньше горю от стыда, вспоминая, как заносчиво выразился во многих местах, почти а la Хлестаков), то нужно чем-нибудь пожертвовать. Мне также нужна публичная оплеуха и даже, может быть, более, чем кому-либо другому” [13, 279];

до М.Константиновського від 9 травня н. ст.: “Есть люди, которым нужна публичная, в виду всех данная оплеуха. Это я сказал где-то в письме, хотя и не знал тогда, что получу сам эту публичную оплеуху. Моя книга есть точная мне оплеуха. <...> Мне нужно зеркало, в которое я должен глядеться всякий день, чтобы видеть своё неряшество” [13, 302].

Психологічно мазохістською була й Гоголева схильність до морального самоприниження і самокатування: “Малодушнее меня, я думаю, нет в мире человека, несмотря на то, что есть действительно способность быть великодушным”, – писав він М.Погодіню 7 грудня н. ст. 1847 р. [13, 401]. До речі, на гоголівське самоприниження і самобичування в “Выбранных местах...” звернув увагу вже В.Белінський у листі до автора книги від 3/15 липня 1847 р.: “Смирение, проповедуемое Вами, <...> отзывается, с одной стороны, страшною гордостью, а с другой – самым позорным унижением своего человеческого достоинства. <...> Вы позволили себе цинически грязно выражаться не только о других (это было бы только невежливо), но и о самом себе – это уже гадко, потому что если человек, бьющий своего ближнего по щекам, возбуждает негодование, то человек, бьющий по щекам самого себя, возбуждает презрение” [8, 507–508].

Гоголь навіть постійно виправдовувався за свої твори. За спостереженням І.Золотуського, все життя Гоголя — це “оправдание его максим, как и многие писания Гоголя — оправдание перед читателями за собственный смех.

В “Театральном разезде” он оправдывается за “Ревизора”, в предисловии ко второму изданию “Мёртвых душ” — за “Мёртвые души”, в “Развязке Ревизора” — вновь за “Ревизора”, а в “Выбранных местах из переписки с друзьями” — за всю свою жизнь и за всё творчество. Не обошлось и без оправдания за “Выбранные места”: им стала “Авторская исповедь” [6].

У Куліша такої схильності до болісного самовиправдання з докорами сумління не спостерігається. Він радше схильний був у своєму ідейно-естетичному розвитку до певного самозаперечення: у 1870–1890-х роках

критично ставився до ряду своїх творів 1840–1860-х років, написаних під впливом романтичного козакофільства (“Михайла Чарнышенко”, “Повести об украинском народе”, “Орисі”, початку “Чорної ради”, більшості віршів і поем “Досвіток”), але окремі принагідні виправдання за них мають у нього характер сповнених гідності й усвідомлення власної правоти пояснень зрілого мужа, який усвідомив помилки молодості і зосередився натомість на проповіді нових ідей.

Як Гоголь на сучасній йому Русі православній, так і Куліш на рідній Україні знаходив мало християнського і переймався тим, що євангельська мораль ще надто слабо вкоренилася серед народу. “Велика шкода, що в нас християнська висока наука мало ввійшла в жизнь, — бідкався він у листі до сестер Милорадовичівен 19 липня 1857 р. — <...> Тільки біда да горе робить нас, которе вдасться живуще, християнами <...>. Горе нам, горе, що скілько то єсть земель, куди Христос іще не приходив! Така земля й наша Україна; бо скажіть, хіба се християне, що один другому вік заїдає, і ніхто в своїй душі не має святого християнського впокою серед недолі?” Фактично в цьому листі Куліш порушив дуже важливе питання: чи можна вважати, що в країні, де панівною є християнська церква і більшість населення якої становлять християни, панує й Христова віра? Як покаже відповідь письменника, він усвідомлював, що ці речі нетотожні: панування християнської церкви і зовнішнє, атрибутивнє — на рівні культурових обрядів — панування християнської релігії не означає ще панування самої Христової віри. Справжніх християн Куліш знаходив серед перших мучеників Христової церкви: “Розгорніть історію стародавньої церкви християнської, як іще християнство боролось із лукавим миром за те, будь йому чи не будь. Оттам Ви побачите праведних християн, котрі серед мук і неволі, яко на небі, ликовали. Оце ж вони й мир од послідньої пагуби вдержали; оце ж їх великий дух і досі по всьому миру дише і не дає нам од Христової науки зовсім одцуратись” [7].

Задумувався Куліш і над іншим важливим релігійно-філософським питанням, суперечки над яким не вщухають і досі: чи і наскільки самі євангельські тексти, а понадто, християнство як релігія, що самовизначилася й утвердилася протягом століть, відповідають істинному вченню Ісуса Христа? На відміну від Гоголя, Куліш підходив до Євангелії з певною дозою релігійно-філософського критицизму, вважаючи, що справжнє вчення Христа треба відреставрувати в євангельських переказах від не завжди точного відтворення і навіть від затуманення його самими ж Христовими учнями. “Євангеліє надобно читати с критикою, — почав Куліш Ганну Рентель у листі від 6 грудня 1860 р., пояснюючи: — Оно ведь не самим Иисусом написано, не тотчас по его смерти написано и подверглось многим переделкам, пока вошло во всеобщее употребление. <...> Вообще божество соответствует степени морального развития своих поклонников. <...> В

Евангелии, в этой высоко-либеральной книге, которая мимо того что загромождена сором неразумия человеческого, нравится самым пылким и возвышенным умам, есть указание, как узнать истинного бога: “Если будете верны словам моим, тогда воистину будете моими учениками и уразумете истину, и истина сделает Вас свободными”. Но первые последователи Евангелия были уже не верны словам Иисуса, потому что не поняли их, а не понявши, плохо положили их на бумагу, а их последователи напустили в рукопись ещё больше туману и затруднили этим распространение учения Иисусова, так что в 1860 лет оно сделало весьма мало успехов и выродилось в отвратительную пародию”. Як бачимо, сміливість філософської думки Куліша простягалася до того, що сучасне йому офіційне християнство, а надто ж, очевидно, його побутування серед широких мас, він був навіть схильний розглядати як огидну пародію на Христове вчення.

Диференційовано підходив Куліш і до самих чотирьох євангелістів, віддаючи перевагу останньому, Йоанові, у якого знаходив найадекватніше відтворення Христового вчення (у тому-таки листі він спрямовував свою адресатку: “Вы пишете, что прочли двух евангелистов. До сих пор Вы, конечно, прочли 3-го; теперь читайте 4-го, и уж к первым трём не возвращайтесь, потому что этот всех лучше выразил сущность учения Иисусова и рукопись его наименее подверглась вставкам и переделкам со стороны невежественных ревнителей новой веры в первые века христианства”)[8].

У такому розрізненні Христової віри і пізнішого християнства та християнської (а не Христової!) церкви Куліш ближчий до непримиренного Гоголевого опонента Белінського. Не виключено, що до вищенаведених роздумів підштовхнули Куліша дорікання цього критика Гоголеві у відомому листі до нього від 15/3 липня 1847 р. (користуючись доступом до архівних матеріалів Гоголя під час роботи над його біографією, Куліш мав би читати цього листа в оригіналі; міг з ним ознайомитися і за одним із поширюваних списків, а також за першодруком у “Полярной звезде на 1855” Герцена). У приводу викладеної у “Выбранных местах...” релігійно-соціальної утопії Белінський у цьому листі закидав Гоголеві, зокрема, таке: “Что Вы подобное учение опираете на православную церковь — это я ещё понимаю: она всегда была опорой кнута и угодницей деспотизма; но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между ним и какою-нибудь, а тем более православною церквью? Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения. И оно только до тех пор и было спасением людей, пока не организовалось в церковь и не приняло за основание принципа ортодоксии. Церковь же явилась иерархией, стало быть, поборницею неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницею братства между людьми, — чем и продолжает быть до сих пор. Но смысл учения Христова открыт философским

унижением прошлого века. И вот почему какой-нибудь Вольтер, орудием насмешки потушивший в Европе костры фанатизма и невежества, конечно, больше сын Христа, плоть от плоти его и кость от костей его, нежели все Ваши попы, архиереи, митрополиты и патриархи, восточные и западные” [8, 403].

Куліш сам звіряв свої помисли і вчинки з Ісусом — “сидим, — як писав, вічним взором чоловіка” — і закликав це робити інших — зосібна І.Пулюя в листі до нього від 9 березня 1882 р. При цьому він орієнтувався і на гуманізм Христа, і на його підхід до земного світу з божественної перспективи; письменникові особливо імпонувало те, що “божественний Ісус, носячи в грудях найжалібніше до людей серце”, не замикався лише на їхніх минутих земних турботах, а розглядав людське життя з погляду вічності. “Горняя мудрствуйте, а не земная!! На те живеш, щоб умирати, на те вмираємо, щоб жити вічно, вічно!” — повчав він І.Пулюя[9].

Водночас Куліш тверезіше, ніж Гоголь, дивився на проблему відповідності — чи, радше, невідповідності — гріховної за своєю природою людини вимогам християнського ідеалу. У більш розсудливого, раціоналістично мислячого і бойовитішого Куліша ніколи не було тоголівського комплексу зразкового християнина в повсякденні. Куліш мирився з тим, що людина у грішному земному житті неспроможна дорівнятися до християнського ідеалу, але наполягав на тому, що вона може й повинна повсякчас прагнути до нього, переборюючи власну недосконалість. “Звершеного духу між людьми нема, — розважливо визнавав Куліш у листі до І.Пулюя від 10 жовтня 1871 р. — Один ближче, другий далше стоїть від ідеалу звершення, від (Отця нашого небесного, та вже й тим треба вдовольнятися, що силкується чоловік бути так звершеним, як той височенний Ісус, що на його вказав наш Христос”. А тому не треба жадати від близьких ідеальної поведінки, вчинків, повністю адекватних своїм сподіванням: “Коли так самі робитимете, — мудро повчав Куліш І.Пулюя, — то й од Вас не вимагатимуть приятелі всеї повні добра духового, як собі думкою здумали” [10].

На переконання Гоголя, “страшным”, “непреборимым препятствием” [8, 412] неухильному дотриманню індивідом християнської моралі є гордість, зокрема “гордость ума” [8, 413], що охопила індивіда XIX ст.: “И тень христианского смирения не может к нему прикоснуться из-за гордыни его ума. <...> И человеку ли такого века уметь полубить и почувствовать христианскую любовь к человеку?” [8, 414]. Тим часом, за Гоголем, найприкметнішою рисою християнської поведінки є смирення: “христианин покажет прежде всего смирение, своё первое знамя, по которому можно узнать, что он христианин” [8, 276].

На протипагу Гоголеві, Куліш якраз до кінця життя був прийнятний “гордістю розуму”, що визначило його зовсім інше, ніж у пізнього Гоголя,

ставлення до опонентів: автор численних інвектив і філіппік у “Дзвоні” (Женева, 1893), автобіографічної поеми “Куліш у пеклі” (1890-і рр.) гостро полемізував з ними, нещадно засуджував, звинувачував, таврував їх, завзято відстоюючи свою позицію. У цьому він ближчий до “Псалтиря” (позначився вплив цієї біблійної книги, що її переспівав Куліш українською мовою в 1868–1869 рр.), але відходить від букви і духу Євангелії. Куліш не раз категорично нав’язував свої релігійно-історіософські ідеї іншим, бичував не згідних з ним — його проповідь християнських вартостей, таким чином, виявляє ознаки дидактично-садиського підходу.

Подібно до Гоголя, який сумлінно збирав усі відгуки на “Выбранные места...”, Куліш спочатку теж дуже цікавився відгуками на свої новаторські книги “История воссоединения Руси”, “Хуторна поезія”, “Крашанка” та ін. Але коли ці відгуки не виправдали його сподівань, виявилися не конструктивно-прихильними, а гострокритичними, а то й лайливими, Куліш перестав звертати на них увагу, усамітнівся, здійснив “втечу” у власний світ і завдяки цьому не піддався руйнівному впливові нещадної критики, відстояв, принаймні, для самого себе, свою історіософську концепцію, а головне — зберіг цілісність власної особистості і рівновагу духу. Пізній Куліш уже майже не читав критичних відгуків на свої твори, а якщо випадково йому й траплялося знайомитися з ними (як от з критичною рецензією І.Франка на “Дзвін”), то він просто ігнорував їх, не допускаючи близько до свого серця, не переймався ними, відгороджував себе від них гордовитістю і впертістю. Так, про “львівських писак”, які безцеремонно пускали критичні стріли убік “Хуторної поезії” (Львів, 1882), а також про інших своїх опонентів Куліш згодом у “Дописках” до поеми “Куліш у пеклі” (1890-і рр.) у характерному для себе тоні згадував: “Що тільки тупі їх пера змогли вимудрувати, все вони друкували в своїх мізерних часописах. А Куліш читав і сумував про їх серця запеклі. Не все ж він і читав: бо до його приносили поштарі такі часописи, що він і назви їх не знав. От він усе те й покинув у Львові нерозпечатаним, так само, як на хуторі карповську “Защиту Богдана Хмельницкого”. Но то часописи да й листи нерозпечатані є в його на хуторі, а коли з незначтця розпечатані, дак нечитані” [11].

Таке утвердження християнських засад способами, які, здавалося б, суперечать один одному (дидактично-мазохістським і дидактично-садистським), не є чимось виїнятковим в історії християнства. Навпаки, ці, на перший погляд, несумісні одна з одною спроби часто поєднуються, доповнюючи одна одну. Наприклад, християнство утверджувалося на Русі-Україні не тільки відповідним релігійним культом, чернечим аскетизмом, постами (“мазохізм”), а й запроваджувалося (за княжих часів) і оборонялося від татаро-турецької (мусульманської) експансії (в козацькій добі) військовою силою (“садизм”). (Те, що її застосування не відповідає духові Євангелії, — інше питання.) З цього погляду можна сказати, що Куліш виступив

закономірним доповненням Гоголя — вони разом торували єдиний літературно-проповідницький садо-мазохістський шлях оборони й поширення християнської моралі в духовому житті Руси ХІХ ст.

Література:

1. М.М.Стасюлевич и его современники в их переписке. — СПб., 1912. — Т. 3. — С. 309.
2. Кулиш П.А. Хуторская философия и удалённая от света поэзия. — СПб., 1879. — С. 87.
3. Куліш П. Історичне оповідання // Твори: В 2 т. — К., 1994. — Т. 1. — С. 359.
4. Гоголь Н.И. <Авторская исповедь> // Полн. собр. соч.: В 14 т. — Л.; М., 1952. — Т. 8. — С. 443. Далі покликаюся на це видання в тексті, зазначаючи том і сторінку.
5. Флоровский Г.В. Пути русского богословия // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М., 1990. — С. 306.
6. Золотусский И. Оправдание Гоголя: К 180-летию со дня рождения // Литературная газета. — 1989. — 29 марта. — № 13. — С. 5.
7. Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані. — Нью-Йорк; Торонто, 1984. — С. 118.
8. Листи Куліша до Г.Рентель №№ 1–19 // Петров В. Романи Куліша. — К., 1930. — С. 196–197.
9. Вибрані листи Пантелеймона Куліша... — С. 244.
10. Там само. — С. 203.
11. Куліш П. Твори: В 2 т. — К., 1994. — Т. 2. — С. 656.

Л.М. Остапенко

“Дневник писателя” Ф.М. Достоевского: к диалогу с Н.В.Гоголем

Несмотря на растущее в последнее десятилетие внимание к “Дневнику писателя”, который по числу цитирований может быть отнесен к прецедентным текстам, определение его роли и места в творческом наследии Достоевского, как и в истории литературы в целом, остается по-прежнему актуальным. Появление ряда исследований, касающихся проблемы функционирования “Дневника” [1], само по себе свидетельствует о

необходимости пересмотра статуса “Дневника писателя”, который занимает маргинальную позицию по отношению к романному творчеству Достоевского. И учитывая то, что Достоевский, еще при жизни ставший классиком романа, в завершение своего творческого пути обратился к “Дневнику”, вероятно, именно в нем он собирался решить принципиально важные творческие задачи и сказать свое “последнее слово”.

Одним из моментов, проясняющих значение “дневникового” эксперимента Достоевского, представляется анализ интертекстуального уровня “Дневника писателя” в рамках историко-литературного диалога его автора с Н.В. Гоголем, в частности, обращения к “Выбранным местам из переписки с друзьями”. Подобная “ориентация” весьма симптоматична, поскольку именно “Выбранные места” стали вехой в формировании Гоголем “новой эстетики слова, призванной повернуть пути развития русской литературы” и состоявшей в попытке “возродить учительную литературную традицию, соединив ее с новейшими романтическими веяниями...” [2].

Подтверждением тому, что “учительное” слово Гоголя служило Достоевскому своеобразной точкой отсчета в построении собственной эстетической концепции в “Дневнике”, является ряд прямых реплик в его адрес, присутствующих и в тексте “Дневника писателя”, и в подготовительных материалах к нему и касающихся, главным образом, “апостольских” претензий Гоголя и его позерства, уравнивающего “подполье” с игрой в мессианство: “Это бахвальство Гоголя и выделанное смирение ш у т а (Курсив автора. - О.Л.) [3]; “Про этот золотой фрак мне пришла первая наглядная мысль, вероятно, еще лет тридцать тому назад, во время путешествия в Иерусалим, “Исповеди”, “Переписки с друзьями”, “Завещания” и последней повести Гоголя. <...> Вероятнее всего, что Гоголь сшил себе золотой фрак ещё чуть ли не до “Ревизора” [4]. В письме к И.С. Аксакову (от 4.11.1880 г.) Достоевский характеризует позицию “писателя” в “Дневнике” в противовес гоголевскому “апостольскому” тону. “Каков я есмь, - пишет Федор Михайлович, - таким меня и принимайте, вот бы как я посмотрел на читателей. Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в “Переписке с друзьями”) - есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает” [5].

Однако, картина функционирования “образа” Гоголя в “Дневнике” останется непроясненной без привлечения игрового поведения самого автора, способов его репрезентации в тексте, в том числе и посредством гоголевского текста, которые и определяют сюжет “пророческого слова” собственно в “Дневнике”. Система авторских масок, использованная уже во “Вступлении к “Дневнику” 1873 г. (маска “публичного самоуничижения автора”, маска “сумасшедшего”, маска “писательской исключительности”) и предопределившая всю последующую “игру” Достоевского с читателями, представляет собой заявку на переосмысление литературного опыта Гоголя

и его понимания сущности писательства. Ироничное упоминание слов из “Выбранных мест” (“У нас говорить с другими наука <...> . Прежде, например, слова “я ничего не понимаю” означали только глупость произносившего их; теперь же приносят великую честь. Стоит лишь произнести с открытым видом и с гордостью: “Я не понимаю религии, я ничего не понимаю в России, я ровно ничего не понимаю в искусстве”, - вы тотчас же ставите себя на отменную высоту. И это особенно выгодно, если вы в самом деле ничего не понимаете” [6]; Ср.: “Вы понадеялись, что я знаю Россию, как пять моих пальцев; а я в ней ровно не знаю ничего” [7].) имеет характер снижающего жеста по отношению к Гоголю как одному из общепризнанных литературных кумиров. Мотив самоуничижения, генерализующий весь текст “Выбранных мест”, используется Достоевским в “Дневнике” в сниженном варианте - в качестве оппозиции моделированию собственного образа “писателя”, что определяет его восприятие как поиск здоровой альтернативы “учительному” слову Гоголя. Ставя под сомнение убедительность прямого, проповеднического слова и возможности его воздействия (“... если заявит, что уже капельку понял и желает высказать свою мысль, то немедленно всеми оставляется” [8].); Достоевский репрезентирует свой “Дневник” как реализацию потенциала слова игрового. “Попа” Гоголя остается одним из способов проявления автора в “Дневнике” - маски “сумасшедшего”, создающей фиктивную ориентированность текста на автокоммуникацию и подчеркивающей изначальную театрализованность действия: “Я сильно подозреваю, что “Гражданину” еще долго придется говорить самому с собой и для собственного удовольствия. Взять уж то, что по медицине разговор с собой обозначает предрасположение к помешательству <...>. Но буду и я говорить сам с собой и для собственного удовольствия, в форме этого дневника, а там что бы ни вышло” [9]. Демонстративно декларируя ориентацию и на Гоголя, и на героя известных записок, Достоевский обеспечивает себе мнимую дистанцию по отношению к общественному мнению и полную свободу игровых ходов.

Дальнейшее развитие “антигоголевская” направленность “Дневника писателя” получает в художественных текстах “Бобок: Записки одного лица” и “Полписьма “одного лица”, где принципиально важный в эстетическом плане “диалог” с Гоголем воплощается Достоевским посредством игрового слова. Маска “одного лица”, созданная посредством искусственной “маргинализации” автора, передачи компетенций автора пишущему персонажу, исполняет роль “двойника” Достоевского и в то же время используется для пародирования Гоголя, его “авторского” мифа и духовного завещания. Подобным приемом “разжалования” привилегированного положения автора по отношению к персонажу Достоевский наследует опыт Гоголя, который наделял “литераторским статусом” персонажей и “в конце концов сам превратился в литературного персонажа” [10].

... пародия становится, в первую очередь, методы сакрализации своего образа, его претензии на "апостольство", характер повествования в "Выбранных местах". В "Бобке" пародирует тот же тип литератора-неудачника, проповедника и нравственного учителя, который имел место в "Селе Степанчикове" и прототипом которого, по мнению Ю. Тынянова, был Гоголь периода "Переписки с друзьями" [11]: "Все увещания и советы даю, критикую и путь указую, - говорит о себе "одно лицо" [12].

В "Записках одного лица" Достоевский воспроизводит и историю с портретом Гоголя, который должен был служить сакрализации его публичного профиля: "Я не обижаюсь, я человек робкий, но, однако же, вот и меня сумасшедшим сделали. Списал с меня живописец портрет из случайности: "Все-таки ты, говорит, литератор". Я дался, он и выставил. Читаю: "Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо" [13]. (Еще в большей степени автор подчеркивает профанизирующий характер истории, композиционно аргументируя позицию "остранения" сведением своих полномочий к чисто технической функции "редакторства" в финале: "Снесу в "Гражданин"; там одного редактора портрет тоже выставили (Здесь и далее подчеркнуто мною. — О.Л.). Авось напечатает" [14].)

Одним из пунктов "Завещания" Гоголя, как известно, был его запрет на дальнейшую публикацию и последующее распространение своего портрета. Речь шла о помещенной в №11 "Москвитянина" за 1843 г. М.П. Погодиным, без согласия Гоголя, литографии П.Зенькова с портрета Гоголя работы А. Иванова (1841). Согласно мнению Н.Г. Машковцева, изображение Гоголя, по его словам, "забуддыгой", "неряхой, с длинными, взъерошенными волосами..." (письмо к С.П. Шевыреву от 14.12.1884 г.) нарушило тайный замысел его предстать перед публикой в образе "ближайшего ко Христу" [15].

В том же письме Гоголь объясняет причины своего недовольства поступком Погодина нарушением эстетической стороны облика "писателя", и, следовательно, его духовной и нравственной исключительности, долженствующей служить образцом для подрастающего поколения: "... у многих <...> бывают чистые стремления; но у них всегда бывает потребность рисовать себе каких-нибудь идолов. Если в эти идолы попадает человек, имеющий точно достоинства, это бывает для них еще хуже. Достоинств самих они не узнают и не оценят как следует, подражать им не будут, а на недостатки и пороки прежде всего бросятся: им же подражать так легко! Поверь, что прежде всего будут подражать в пустых и глупых вещах" [16]. Подобным же образом мотивирует свое недовольство портретом "одно лицо": "Оно пусть, но ведь как же, однако, так прямо в печати? В печати надо все благородное; идеалов надо, а тут..." [17].

В "Записках..." пародируется и прием сакрализации Гоголем своего портрета. Технология указанного приема, составляющего основу

иконографии Гоголя в "Выбранных местах", о чем свидетельствует исследование П.В. Михеда [18], состоит в авторском намерении скоординировать в сознании читателя процесс замещения собственного изображения ликом Христа. "Завещание портрета" художнику, работающему над гравюрой по картине Рафаэля "Преображение" (Ф.И.Иордану), первоначально мотивированное благотворительными целями ("Он всем пожертвовал для труда своего <...>. Но по причине высокой цены и малого числа знатоков эстамп его не может разойтись в таком количестве, чтобы вознаградить его за все; мой портрет ему помог бы" [19]), в заключение "Завещания" проясняет истинную мотивацию стремления Гоголя компенсировать неудачу с портретом: "А еще будет справедливей, если ... станут вместо портрета моего покупать самый эстамп "Преображенья Господня..." [20]. С помощью подобного приема Гоголь искусно моделирует образ личной духовной исключительности и определяет свою роль — как человека и как писателя - в качестве посредника между миром и Христом, "ближайшего ко Христу" уже скорее в небесной, а не земной иерархии.

В связи с этим любопытен и комментарий своего портрета со стороны "одного лица": "Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. <...> Ну и как же у него на портрете удались мои бородавки, - живые! Это они реализмом зовут" [21]. Учитывая традиционную литературную семантику "родинки" как знака высокого благородного происхождения, и, соответственно с местом их нахождения - свидетельства особого расположения высших сил, наличие двух (градационный признак) бородавок на лбу героя "Записок" можно рассматривать как пародийно "сниженное" осмеяние Достоевским гоголевских претензий на "Преображение Господне". А сентенция о реализме обыгрывает нарушенный историей с портретом замысел писателя о мистификации собственного образа, романтический ореол которого неминуемо разрушался представлениями о нем как "реальном" "лице".

Пародия на "Переписку" осуществляется в рассказе и на уровне сюжетной схемы. Посещение кладбища "одним лицом" в сниженном варианте реализует высказанное в "Завещании" намерение Гоголя отправиться в путешествие по Святым Местам. При этом подслушанный разговор мертвецов используется автором для погружения в бурлескный контекст сакральной для Гоголя темы смерти. Осуществленная в "Завещании" театрализация Гоголем собственной смерти - и фиктивной - с целью мотивации создания духовного завещания, и реально ожидаемой, с чем связаны его указания о захоронении ("Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения" [22]), реализуется в "Бобке" на уровне мотива временной смерти "одного лица", а также ситуации "загробной" жизни, вечно профанизирующей "смерти таинство":

“...наверху, когда ещё мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь ещё раз как будто оживает, остатки жизни сосредотачиваются, но только в сознании. Это -не умею вам выразить - продолжится жизнь как бы по инерции. Все сосредоточено <...> где-то в сознании и продолжится ещё месяца два или три...” [23]. Возможно, таким образом Достоевский намекает и на высказанную Гоголем в “Выбранных местах...” его причастность к тайне смерти (“Я был тяжело болен; смерть уже была близко”; “... уже во время самой болезни находили на меня минуты жизненного онемения, сердце и пульс переставали биться...” [24]).

В пародийном ключе в рассказе обыгрывается материализация гоголевских метафор, объединенных темой смерти, причем, с соблюдением их композиционного расположения в “Завещании”. Окончание похоронной процессии при участии “одного лица” соотносится с упомянутыми наизданиями Гоголя о ритуале собственного погребения. Следующий пункт завещания (“... не ставить надо мною никакого памятника” [25], послуживший материалом для пародии и в “Селе Степанчикове”: “Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент...” [26]), функционирует в “Бобке” в виде профанизированной детали: после процессии герой рассказа “...прилегал на длинном камне в виде мраморного гроба” [27]. Косвенным подтверждением данного предположения может служить привлечение интертекстуального плана “Выбранных мест” - Похвального слова св.Иоанна Златоуста св.Евстафию, архиепископу Антиохийскому, с которым, по свидетельству В.А.Воропаева, был знаком Гоголь: “Памятниками для святых служат не места погребения их, не гробницы, не столпы <...> каждый из вас <...> есть гроб его одушевленный, духовный гроб” [28]. Таким образом произошедшее в рассказе “снижение” “гроба духовного” до уровня “гроба” в буквальном смысле, вероятно, имеет целью дискредитацию Достоевским гоголевских претензий на святость.

Аналогичным образом в рассказе обыгрывается возникающий в “Завещании” Гоголя мотив предсмертного покаяния: “Страшна душевная чернота, и зачем это видится только тогда, когда неумолимая смерть уже стоит перед глазами!” [29]. Псевдоисповедальность “Бобка” является своеобразной реализацией “предсмертных ощущений” Гоголя с отрицательным знаком, по словам одного из героев, “...тут вонь слышится, так сказать, нравственная - хе-хе! Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться... и что это, так сказать, последнее милосердие...” [30]. Пародийная интерпретация Достоевским гоголевских сентенций о памяти смертной приобретает и явно выраженную антиправославную направленность. Карнавальная логика сюжета рассказа соотносится со странствием христианской души от смерти к воскресению (“... воистину душа по мытарствам ходит!” [31]), с чем связана и семантика Великого Поста, положенная в основу композиционного построения “Выбранных мест”.

Можно предположить, что финал “Записок”, подытоживающий опыт временной смерти героя (“Заключаю невольно, что все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают от всякого смертного” [32]), содержит иронический намек на слова Гоголя в “Завещании”, где он выступает в роли “посвященного”, услышавшего Глас Божий и доносящего его к современникам: “Замирает от ужаса душа при одном только предельшании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, перед которыми пыль все величие Его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся.... Может быть, “Прощальная повесть” моя подает сколько-нибудь на тех, которые до сих пор ещё считают жизнь игрушкой, и сердце их услышит хотя отчасти строгую тайну ее и сокровеннейшую небесную музыку этой тайны” [33]. Учитывая тот факт, что упоминание Гоголем “Прощальной повести” оказалось очередной мистификацией [34] (“...не может явиться в свет; что могло иметь значение по смерти, то не имеет смысла при жизни” [35]), а его посвященность в тайну смерти так и не покинула пределов мира иного, можно допустить, что “одно лицо”, странствующий по могилкам и подслушивающий разговоры мертвецов, является десакрализирующей маской “умиравшего” и “предельшавшего”, но так и не открывшего “тайну” Гоголя.

Объектом пародии в “Дневнике” является не только конкретный текст Гоголя, система его приемов, и даже не набор его личностных характеристик, но в целом - его схема мышления, понимание им сущности писательского труда и миссии писательства. Для Достоевского принципиально неприемлема и “поза” Гоголя, и его склонность ко всякого рода духовному экзгибиционизму, внешней мотивацией которого служит идея христианского “просвещения”, и, следовательно, задачей писательства - духовное просветительство, зачастую приобретающих форму публичной духовной флагаляции: “Введите же хотя меня в познание настоящего. Не смущайтесь мерзостями и подавайте мне всякую мерзость! Для меня мерзость не в диковинку: я сам довольно мерзок. Пока я ещё мало входил в мерзости, меня всякая мерзость смущала, я приходил от многого в уныние <...> с тех же пор, как стал я побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом; передо мною стали обнаруживаться исходы, средства и пути<...>. И теперь больше всего благодарю Бога за то, что сподобил Он меня <...> узнать мерзости как мои собственные, так и бедных моих собратьев” [36]. Способность к созерцанию извращений человеческой природы используется Гоголем в качестве подтверждения его духовной исключительности: “И если есть во мне какая-нибудь капля ума, свойственного не всем людям, так и то оттого, что всматривался я побольше в эти мерзости. И если мне удалось

оказать помощь душевную некоторым близким моему сердцу <...> так это оттого, что всматривался я побольше в эти мерзости. И если я приобрел наконец любовь к людям не мечтательную, но существенную, так это все же наконец от того же самого, что всматривался я побольше во всякие мерзости". [37] Подобный путь "просвещения", смещающий эстетические и нравственные критерии, находит отражение в функционирующем как рефрен рассказа каламбуре: "Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом" [38]; "... дух действительно нестерпимый, даже и по здешнему месту" [39]; "... признаки могильного воодушевления..." [40], - кощунственного по отношению к Святому Духу, и в поведенческой модели героев, реализующих экзистенциальную и художническую программу Гоголя, заявленную в "Выбранных местах..."

В пародийном ключе тема "Выбранных мест..." присутствует и в дополняющем "Записки" "Полписьма "одного лица", само название которого недвусмысленно указывает на гоголевский текст. Предваряющий его "редакторский" комментарий даёт основания полагать, что одним из прототипов "одного лица" является все тот же Гоголь периода "Выбранных мест...". В данном случае Достоевский обращается к использованному Гоголем приему литературной мистификации с намерением выдать собственные мысли как обмен мнениями. Причем сам же Достоевский иронично обыгрывает этот прием в предисловии к "письму": "Даже признался мне с гордою, но вредящею себе откровенностью, что писал вовсе не для того, чтобы защищать меня, а единственно чтобы провести при сем случае свои мысли..." [41]. Мотивация заглавия редакторской правкой текста, по-видимому, продиктована желанием Достоевского дать точный ориентир прочтения письма и, в то же время, обнаружить средства "маскировки" смысловой исчерпаемости и стилистического несовершенства, предпринятой автором "Выбранных мест...". Он ни за что не хотел, чтобы я начал с точки, и настоял на том, чтобы печатание полуписьма его началось с полужапы, именно так, как отрезалось ножницами: пусть, дескать, увидят, как меня искажали! Он же отстоял и заглавие... он непременно потребовал, чтобы озаглавлено было "Полписьма "одного лица" [42].

В характеристике особенностей стиля "одного лица" ("Пишет он обо всем, отзывается на все с горечью, с яростью, с ядом и со "слезой умиления". "Девяносто процентов на яд и один процент на слезу умиления!" - объявляет он сам в одной своей рукописи" [43]) присутствует явный намек на слова Гоголя о "Прощальной повести" ("Оно было источником слез, никому не зримых <...> Но умоляю, да не оскорбится никто из моих соотечественников, если услышит в нем что-нибудь похожее на поученье" [44]) и, возможно, еще на один источник: 7-ю молитву св. Иоанна Златоуста "Господи, даждь ми слезы и память смертную, и умиление", которую, по воспоминаниям А.О.Смирновой, зафиксированных Кулишеш [45], часто читал Гоголь.

Учитывая далеко не полную картину интертекстуальных связей "Дневника писателя" с "Выбранными местами...", можно говорить о том, что игровое переосмысление Достоевским образа Гоголя и гоголевских традиций в "Дневнике" направлено не только на сознательное сопротивление эстетическим установкам "учительного" слова, но представляет собой своеобразный "прием унижения в сфере литературного поведения".

Развенчивание романтических масок самообразов (self - images) героя равно автору используется им с целью десакрализации того понимания сущности письма и миссии Писателя, которое исповедывал Гоголь.

Незримое присутствие в тексте Гоголя в качестве инварианта авторского образа, иначе говоря, двойника самого Достоевского, возможно, имеет еще одну функцию. Совмещение Достоевским в "одном лице" гоголевского лика и собственного отражения в сущности представляет собой механизм такого же рода манипуляций с сознанием читателя, которые были свойственны моделированию авторского профиля в "Выбранных местах...". Столь "некорректное" использование в литературной игре подобных "авторитетов" дает основание предположить, что одним из скрытых мотивов этой игры была возможность компенсации Достоевским неких личных писательских претензий на "апостольский пьедестал" Гоголя.

Следуя Гоголю в стремлении расширить сферу компетенции литературы, ее функционального диапазона, Достоевский определяет художественные приоритеты "Дневника" как альтернативные по отношению к "канонизированному" опыту своего великого предшественника. В "Дневнике" он пытается осуществить трансформацию "сакрализованного" слова Гоголя, и "Дневник писателя" репрезентирует переход от "сакральности" слова к его десакрализации посредством игры. Принимая во внимание непонятость Гоголя и необедительность его "учительного" слова, Достоевский, преследуя те же цели, что и Гоголь, использует для "проповеди" игровое слово - превращает "проповедь" в "игру". Создавая в "Дневнике писателя" оппозицию "Выбранным местам...", которые были восприняты уже современниками Гоголя как "...начало собственно русской литературы" (письмо П.А. Плетнева к Гоголю от 01.01.1847 г.), Достоевский заведомо определяет место и роль своего творческого проекта: как нового этапа в развитии литературы.

Литература:

1. Захарова Т.В. "Дневник писателя" 1870-х гг. и его место в творчестве Ф.М.Достоевского: Автореф. канд. дис. - Л., 1975; Смирнова В.В. "Дневник писателя" и проблема творческого самоанализа Достоевского//Русская литературная критика: История и теория: Меж-вуз, науч. сб. - Саратов, 1988. - С. 66-80; Фокин П.Е. Структура и образ автора в "Дневнике писателя" 1876-77 гг. Ф.М. Достоевского: Автореф. канд. дис. - Спб., 1995.

2. Михед П.В. Способы сакрализации художественного слова в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Н.В. Гоголя (заметки к новой эстетике писателя)//Гоголезнавчі студії. - Ніжин, 1997. - Вип. 2. — С. 54.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. - М., 1982. - Т. 24. - С. 305.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 25. - С. 250.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 30. Кн. 1. - С. 226-227.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 21. - С. 6.
7. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1994. - Т. 6. - С. 94.
8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 21. - С. 7.
9. Там же.
10. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. - М., 1994. - С. 71.
11. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С.215.
12. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 21. - С. 42.
13. Там же. - С. 41-42.
14. Там же. - С. 54.
15. Машковцев Н.Г. История портрета Гоголя//Н.В.Гоголь. Материалы и исследования; В 2 т./Под ред. В.В.Гиппиуса. - М.;Л., 1936. - С. 413.
16. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 425.
17. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 21. - С. 42.
18. Михед П.В. Указ соч. - С. 54-64.
19. Гоголь Н.В. Указ соч. - С. 13.
20. Там же.
21. Достоевский Ф.М. Указ. соч. - С. 42.
22. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 9.
23. Достоевский Ф.М. Указ соч. - С. 51.
24. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 9.
25. Там же. - С. 10.
26. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 3. - С. 146.
27. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. - Т. 21. - С.144.
28. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 423.
29. Там же. - С. 11.
30. Достоевский Ф.М. Указ. соч. - С. 51.
31. Там же. - С. 53.
32. Там же.
33. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 11.
34. Барабаш Ю.Я. Гоголь. Загадка "Прощальной повести" ("Выбранные места из переписки с друзьями"). Опыт непредвзятого прочтения). - М., 1993. - С. 56.
35. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 12.
36. Там же. - С. 103.

37. Там же.
38. Достоевский Ф.М. Указ. соч. - С. 43.
39. Там же. - С. 46.
40. Там же. - С. 48.
41. Там же. - С. 61.
42. Там же. - С. 62.
43. Там же. - С. 51.
44. Гоголь Н.В. Указ. соч. - С. 11.
45. Кулиш П. (Николай М.) Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя; В 2 т. - Спб., 1856. - Т.2. - С. 266.

Г.А.Киричок

Гоголь в художественном мире Глеба Успенского

В какой-то мере проблема влияния художественной традиции Гоголя на творческий поиск Гл. Успенского (1843-1902) уже имеет свою собственную историю, поскольку в том или ином аспекте затрагивалась ещё современной писателю литературной критикой и первыми исследователями прозы писателя-демократа (А.И.Введенский, В.В.Буш, К.Ф.Головин, В.Е. Чашихин-Ветринский, А.С.Глинка-Волжский, А.М. Скабичевский, И.И.Ясинский). Позже гоголевское влияние на становление творческого метода рассматриваемого автора фиксировалось на уровне общей констатации в известных читателю работах Н.И.Пруцкова, Н.И.Соколова, М.М.Гина, В.В.Тюрина и некоторых других учёных-литературоведов, обращавшихся к имени Гл.Успенского. Из публикаций последнего времени можно выделить доклад В.Б.Смирнова, сделанный им на II Гоголевских чтениях в Полтаве (1984 г.), где данная проблема рассматривалась в контексте вопроса эволюции литературного народничества, что существенно корригирует сам "угол зрения" на рассматриваемое явление [1].

Согласно идее В.Б.Смирнова, гоголевский феномен в творчестве Гл.Успенского ощущается не только в плане формирования основных принципов изображения действительности, но и значительно шире - в плане создания концепции мира (особенно его философский и нравственно-этический аспекты). Применительно к основной задаче предлагаемой работы одним из формально-содержательных моментов, предельно способствующих интегрированию гоголевского художественного опыта в творческую палитру преемника-последователя оказывается литературная

аллюзия, чьё терминологическое наполнение, к сожалению, до конца не уяснено в современном литературоведении [2]. Как считает Л.А. Машкова, один из ведущих специалистов в этом вопросе, "с помощью аллюзии осуществляется сложное и многоплановое взаимодействие между литературно-художественными произведениями: произведением, содержащим аллюзию, и соответствующим литературным источником" [3]. Вертикальный контекст в самом общем плане понимается здесь как включение конкретного литературно-художественного произведения (текста) в историко-литературный контекст, с помощью чего создаётся "приращение смысла" (В.В. Виноградов) [4]. В его структуре аллюзия помогает осознать соотношение "своего" и "чужого" слова, уяснить диалог двух имён, контакт последнего из них с литературной традицией и охарактеризовать определённые конкретные моменты художественного подтекста. Внимание к раннему периоду творчества Глеба Успенского мотивируется прежде всего тем, что данный формальный приём наиболее полно прослеживается на количественном и качественном уровнях и является одной из характернейших черт поэтики анализируемого автора.

Гл. Успенский, вслед за Гоголем, пытается передать диалектический характер взаимоотношений "частного" и "общего", перерастающих в синтетическое единство. В одном из своих первых рассказов - "Старьёвщик" (1863) - он ставит перед собой именно такую художественную задачу. "В обыденной картине писатель придал незначительному общий смысл. Эта манера, по малому и частному узнавать большое и общее, роднит Успенского с Гоголем, она характеризует его творческий метод и в дальнейшем" [1, 737], - считает один из комментаторов полного собрания сочинений [5].

Гоголевский принцип изображения маленького человека для Глеба Успенского был во многом и по преимуществу отправной точкой для интенсивного художественного поиска. Как и его предшественник, он в первую очередь обращается к литературному портрету персонажа, он в рассказе "Будни" (1864) Глеб Успенский как бы "повторяет" уже известный своему читателю портрет Акакия Акакиевича Башмачкина. Его герой, подобно герою Гоголя, обладает поразительно схожими чертами и, главное, аналогичной жизненно-философской позицией (в плане выбираемой им "эмпирии философствования"): "Вообще вся фигура покойного возбуждала всеобщую жалость, она словно говорила, что он и тут ёжится, и с головой хочет уйти в свой воротник, как, быть может, ёжился всю жизнь" [1, 138]. Повторение жеста подчёркивает "узнаваемость" героя, соотносённость его с определённой литературной типологией. Другой герой Глеба Успенского в рассказе "Учителя" (1864) своей судьбой (биографией) напоминает основной сюжет жизни гоголевского героя: "С самого дня рождения он был чем-то обижен; словно во время родов его разбудили на самом интересном

месте сна и таким образом заставили сразу исподлобья смотреть на всё окружающее" [1, 186]. Человек становится какой-то непонятной ему самому функцией; поэтому - "и всё, что ни делалось с ним, делалось будто вприсосках" [1, 186]. Само собой разумеется, что гоголевская мотивация первична на диахронном уровне и поэтому определяется более глубинными интенциональными характеристиками, которые можно изложить с помощью формулы - "видимое/иллюзия - невидимое/реальность" [6].

Не менее показательным, что аллюзивным характером обладает у раннего Глеба Успенского и изображение чиновничьего мира, которое, как можно предположить, настойчиво апеллирует к опыту Гоголя. Например, в том же рассказе "Будни" использован опыт первого тома "Мёртвых душ". "А между тем с разных сторон начинали вползать сослуживцы и своим крайне заплесневелым видом заставили бы изумиться человека постороннего, заставили бы подумать, что здесь соборще каких-то увечных, калек, порченных. Но шелеуховский глаз присмотрелся к этим фигурам и этим лицам, тем более, что и сам Шелеухов всем существом своим принадлежал к той же породе и его ничуть не дивило то обстоятельство, что у одного почему-то ухо неизмеримых размеров, другой старается закрыть платком яркое сияние фонаря, третий поминутно хватается за поясницу, за живот, кричит, охает и дивится только, что не помогает ему какая-то самодельная, зелёного цвета мазь, которою он мажется каждый вечер. У иного сапог, словно зев, извергает некоторую чёрную материю: что ни шаг, то по полу чёрная выпуклая лужа, тряпка, выглядывающая будто язык из сапожного зева, размазывает эту лужу в разные стороны" [1, 145-146]. Нетрудно заметить, "повторяется" принцип видения описываемого объекта (шаржирование, гротескная деталь и т.д.).

Глеб Успенский, удачно используя опыт Гоголя и отсылая к нему своего читателя, подчёркивает механистический характер жизни чиновничьего мира и его обитателей: "(...) канцелярная машина тронулась в путь. В углу раздался усиленный зуд перьев, и все винты и гайки поспешили занять свои места. Настаёт полное царство чернил и песку" [1, 146].

Как и героев Гоголя, так и персонажей Глеба Успенского окружает "лес вещей" (О. Мандельштам). С учётом читательского фонового знания воспроизводится вещный мир, рисуется интерьер и пейзаж. В "Провинциальных эскизах" (1866) Глеб Успенский с помощью литературной аллюзии напоминает читателю и о маниловском доме, усадьбе, и о хрестоматийно-знаменитой "плюшкинской куче": "Посреди посёлка стоит дом русского мужика барина, с такими признаками барства: железная крыша, а дыра в крыше заткнута соломой, комнаты большие с диванами красного дерева, но без подушек, с огромным барским зеркалом, в котором осталась только половина стекла; тут же "сляпанная" деревенским мужиком лавка, тут же и корыто с проросшим картофелем и с песком. На стене с

поскутами шпалер торчат лубочные картины” [II,296]. В этом случае, конечно, перед нами не что иное, как использование гоголевского принципа контраста, “соседство” в одном и том же объекте несовместимых реалий, предметов и т.п. В художественном мире Глеба Успенского человек оказывается своеобразным дополнением или же продолжением мира вещей... Так, в “Нравах Растеряевой улицы” (1866) автор в интерьере-портрете подчёркивает как раз именно эту мировоззренческую мысль. Жизнь мещанина Лубкова - это продолжение окружающих его предметов (ср. гоголевский интерьер в “Мёртвых душах”): “Беспорядок, отпечатавшийся на доме и на хозяине, отмечая едва ли не в большей степени и все действия его” [II,63]. Аллюзивная соотнесенность помогает в данном случае актуализировать читательское сознание, вызвать определённую эстетическую реакцию на изображаемое.

Короткая фраза героя Глеба Успенского в “Нравах Растеряевой улицы” тонко намекает на знаменитую реплику-ответ Плюшкина Чичикову в “Мёртвых душах”. Прохор Порфирыч, как и гоголевский герой, страдаем жадной наживы и обогащения, должен, в конце концов, произнести свой ответ-самоопределение, ответ-самохарактеристику: “А что я вам скажу ... Дом-то ... Дом-то, ведь он мой-с!” [II,45]. Ср. у Гоголя: “Эх! А вить хозяин-то я!” [7]. Естественно, что смещены психологические, событийные и прочие акценты, но в принципе остаётся главное: моральное, нравственное падение человека в погоне за наживой, золотым тельцом.

Для Глеба Успенского важна проблема соотнесенности иерархии духовных ценностей и так называемой общественной лестницы, приводящая, при доминировании последней во внутреннем мире героя, к его нивелиации, т.е. к той ситуации, которая была определена Гоголем с помощью лапидарной этической формулы “ни то - ни сё”. Персонаж у Глеба Успенского, если точнее, - его внешний облик, - отчётливо напоминает портретную характеристику Чичикова. Подобное аллюзивное совпадение можно наблюдать в очерке “Из чиновничьего быта (Эскиз пятый)” (1865): “Жених был небольшого роста чиновничек, физиономию которого можно назвать только аккуратною, не было в ней ни малейших признаков красoty, точно так же как не было и отъявленного безобразия - было что-то ровное, благообразное, чинное, выбритое и причёсанное” [I,209-210].

Не менее показательно, что ассоциативным характером обладает авторский выбор самого имени в ранней прозе Глеба Успенского (в данном случае здесь уместна поговорка: по имени и судьба). Так, герой уже упоминаемого рассказа “Учителя” (замечу, он включался писателем последовательно в циклы “Из чиновничьего быта” (1866), “Из прошлого” (1875), “Очерки переходного времени” (1891)) своей судьбой напоминает (правда, в несколько сниженном, упрощённом и профанирующем виде) судьбу Павла Ивановича Чичикова. Своеобразной подсказкой,

психологическим декодером-указателем оказывается фраза: “Золотой век выпал на долю первенца-сына Павла” [I,172]. Повторяется лишь отправная ситуация, изначальный мотив (проблема), заданные Гоголем и его героем. Характерно, в частности, что совпадение происходит в каких-то основных чертах; повторяется человеческая судьба и парадигма её основных (типологических) решений.

Мотив скучной жизни (возможно, вернее было бы скуки жизни) будет внимательно изучен Глебом Успенским именно через гоголевское его понимание и саму интерпретацию феномена. Хрестоматийное (в плане общеизвестности) восклицание Гоголя в финале “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”) (“Скучно на этом свете, господа!”) [8] - повторится у Глеба Успенского, но уже в виде рационально констатируемой мысли, где буквально сквозит голос рассудочной мысли. Таково содержание фразы-резюме в очерке “Из чиновничьего быта”: “Скучная жизнь, и скука этой жизни неизбежна ...” [I, 229]. Идея не просто дублируется, ретранслируется, но получает логическую глубину через сопоставление с гоголевской эмоциональной оценкой всего происходящего в мире.

Показательно в этой связи, что город Гоголя и город Глеба Успенского имеют неодинаковую природу. Но Глеб Успенский пытается повторить топические точки (общие места), чтобы вызвать у читателя определённую эмоционально-психологическую реакцию. В своих “Петербургских очерках” (1866) он делает уточнение-штрих: “Дело происходило на Невском проспекте” [I,572]. Не подлежит сомнению, что здесь сразу же возникает ассоциация с повестью Гоголя “Невский проспект”. Движение героя Глеба Успенского своеобразно повторяет (дублирует) пространственное перемещение персонажей Гоголя по центральной улице русской столицы. “Спокойствие и довольство самим собою сразу оставило прекрасного молодого человека и повергло его в бездну ужасных мучений. “Всё погбило! - шептал он. - Всё! Карьера - и деревенская баба, такт - и ребёнок!.. возможно ли? совместимо ли?”

Лягаев, как полоумный, бежал по затопленному народом тротуару, злобным взглядом окидывая всех встречных: и людей, и экипажи” [I,566].

То, что произошло с героем, оказывается никем не замеченным. “В таком океане, который называют Петербургом, такая шутка вовсе незаметна” [I,567]. Ср. судьбу одного из героев “Невского проспекта”.

Любопытно отметить, что Глеб Успенский также иногда прямо называет имена гоголевских героев, давая повод для сопоставительных характеристик, определённых аксиологических действий. Так, в “Фельетоне (Из провинциальной жизни)” (1865), характеризуя своего персонажа (“Человек не грозный и не одержимый богатыми чинами”), автор приходит к выводу, что тот “неволью становится в положение известного Ивана

Александровича Хлестакова" [1,428].

И сам образ Гоголя, его литературная проекция, становится для Глеба Успенского художественным ориентиром, постоянным напоминанием, органической частью творческой мысли. В цикле "Новости" (1866), в его третьей части, он признаётся: "я невольно припомнил те громадные отвороты, о которых в параллели между Москвою и Петербургом, упоминает Гоголь" [11,328].

Исходя из сказанного, можно считать, что литературная аллюзия занимает значительное место в становлении поэтики ранней прозы Глеба Успенского. В каждом конкретном случае (как это мне хотелось показать) она выполняет специфическую роль, поэтому требует предельной конкретизации. В коммуникативной системе "автор - текст - читатель" литературная аллюзия актуализирует фоновое знание читателя. По справедливой мысли Л.А.Машковой, "в этом смысле филологический вертикальный контекст является своеобразным индикатором филологического фонового знания эпохи" [9]. Следовательно, тем самым предельно усложняется значение "чужого" слова в общем контексте "своего", что и составляет, по-моему, одну из характернейших черт ранней прозы Глеба Успенского.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Смирнов В.Б. К проблеме гоголевских традиций в литературном народничестве (Гоголь и Глеб Успенский) // Тезисы докладов Вторых гоголевских чтений... - Полтава, 1984. - С.53-54.
2. Теория литературной аллюзии и её функциональная природа рассмотрена в работе: Машкова Л.А. Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вести. Московск. ун-та. - Сер. 9. Филология. -- 1989. - № 2. - С.25-33.
3. Машкова Л.А. Указ. соч. С.7.
4. Концепция вертикального контекста детально изложена в монографии И.В.Гюббенет "К проблеме понимания литературно-художественного текста (На английском материале)" - М.,-1981.
5. Успенский Г.И. Полн.собр.соч.: В 14 тт. М.,- Л.,1940-1954. Здесь и дальше цитирую с указанием тома и страницы в тексте.
6. Содержание этой формулы художественного кода Гоголя раскрыто в статье А.Т.Парфенова "Гоголь и барокко: "Игроки" // Мировое древо.- М.,1996.- Вып.4.- С.142-160.
7. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 7тт.- М.,1978.- Т.5.- С.110.
8. Гоголь Н.В. Т.2.- С.230.
9. Машкова Л.А. Указ.соч. С.27.

Проблема "мертвых душ" в поэзии и прозе Марины Цветаевой

В литературно-критических статьях, дневниках и письмах Марина Цветаева часто обращалась к наследию Н.В.Гоголя. Гоголь был для нее писателем, полностью сохранившим свою актуальность, необходимым двадцатому веку не меньше, чем девятнадцатому. "Господи! Сколько сейчас в России Ноздревых (кто кого и как не ошельмовывает! кто чего на что не выменивает!) - Коробочек ("а почем сейчас в городе мертвые души?" "а почем сейчас на рынке дамские манекены?..") - Маниловых ("Храм дружбы", "Дом Счастливой Матери") - Чичиковых (природный спекулянт!) А Гоголя нет. Лучше бы наоборот," - писала Цветаева в 1919 году [4,т.4, С.540].

В охваченной революцией России Марина Цветаева оказалась свидетелем невиданного ожесточения человека. Она не обманывалась относительно сущности нового режима. "Когда людей, скучивая, лишают лика, они делаются сначала стадом, потом сворой," - записано в дневнике поэта [4,т.4,С.550]. Цветаева не могла примириться с принесением личности в жертву толпе. Она увидела в революции отказ от истинных ценностей, "поклеп на красоту и душу" [4,т.1, С.411]. В восприятии поэта страна превратилась в царство "мертвых душ", где

С коробом страшно, страшней - с душой!

Тыщи - в кубышку, товар - в камыш...

Ну, а души -то не утаишь! [4,т.1, С.407].

Ситуация была поистине апокалиптической. В лирике Цветаевой появился ряд образов, свидетельствовавших об одном и том же: Россия в замкнутом круге, внутри которого свирепствует стихия. Один из этих образов - смерч, сближающийся с блоковской вьюгой, но несущий большие разрушения (Цветаева использовала созвучность слов "смерч" и "смерть"). Другой характерный образ - "красный хоровод вокруг древа майского" [4,т.1, С.569]. Он указывает на новое, сознательное отпадение человека от Бога. Люди вторично вкусили запретный плод и вместо забытой в грехе души получили смерть. Но вода хоровода на месте грехопадения, они испытывают не раскаяние, а упоение содеянным. Одержимая бесами Русь часто представляется Цветаевой "нераскаянным конем", сбросившим седока [4,Т.2, С.59], а вместо знаменитой гоголевской тройки возникает жуткая

... телега красная,

За ней - согбенные - моей страны

Идут сыны. Золотокудрого воздев Ребенка - матери

Вопят. На паперти

На стяг
Пурпуровый маша рукой беспалой
Вопит калека, тряпкой алой
Горит безногого костыль
И красная - до неба - пыль.
Колеса ржавые скрипят.
Конь пляшет, взбешенный, Все окна флагами кипят,
Одно - завешено [4, Т.1, С.571].

Действительность была настолько страшна, что казалась тяжелым сном. Мотив сна, беспамятства стал сквозным в цветаевской лирике этих лет. Цветаева писала о современниках, усыпивших свои души, и о поэте - герольде, не имеющем права спать. Как и М.А. Волошин, она стремилась "в дни революции быть Человеском, а не Гражданином" [1]. Единственную возможность прорыва за пределы смертельного круга Цветаева видела в соблюдении закона "протянутой руки, души распахнутой" [4, Т.1, С.569]. Она призвала сограждан:

Мракобесие. - Смерч. - Содом.
Берегите Гнездо и Дом.
Долг и Верность спустив с цепи,
Человек молодой - не спи!..
Берегите от злобы волн
Садик сына и дедов холм... [4, Т.1, С.407]

Любовь к отцу и сыну, прошлому и будущему является залогом "самостоянья человека" [3]. Пренебрежение ими, напротив, ведет к бездушности и жестокости. Это понимала Цветаева. В 1933 году, в пору своей зрелости, она вновь вернулась к дорогой для себя мысли в повести "Дом у Старого Пимена". Проблема "мертвых душ" получила здесь всестороннее истолкование. Неомифологический характер "Дома у Старого Пимена" позволил Цветаевой достичь огромной глубины в осмыслении катаклизмов XX века.

Повесть была написана с сознательной установкой на мифотворчество, понимаемое автором как синоним творчества вообще. "Все миф... не-мифа - нет, вне-мифа - нет, из мифа - нет... миф предвосхитил и раз навсегда изваял всё," - утверждала М.И. Цветаева [4, т.5., с.111]. И действительно, "Дом у Старого Пимена" имеет структуру текста- мифа, охарактеризованную в работе З.Г. Минц [2]. План выражения задается в этом произведении картинами русской действительности конца XIX - начала XX века, а план. содержания образует соотношение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает "функцию языка, шифра - кода, проясняющего тайный смысл происходящего" [2].

Объектом художественного исследования становится в повести

московская семья, в которой один за другим умирают дети. Все они испытывают на себе магнетическое воздействие со стороны отца, известного историка Иловайского. Этот персонаж удивительно равнодушен ко всему живому. От него веет древностью и холодом, даже его возраст измеряется в повести в зимах. Не снисходящий ни до чего, кроме истории, Иловайский больше похож на памятник, чем на человека. Он становится для рассказчика "мертвой душой", с которой может уживаться только смерть.

М. Цветаева делает Иловайского героем мифа о Старом Пимене, бесстрастно ведущем летопись возле своих умирающих детей, им убиенных Дмитриев. Связан этот персонаж и с античными мифами. Он предстает в повести то Хроносом, пожирающим своих детей, то Хароном, перевозящим их в ладье через Лету, то владыкой Аида Гадесом, то гнетущим смертных Зевсом. "Иловайский в доме был тираном, но тираном идейным, т.е. не мелочным... И больше олимпийцем, чем тираном: он до детей просто не снисходил," - пишет Цветаева. Перенесла же идейный домострой на детей жена историка Александра Александровна, еще одна "мертвая дуда" в доме Иловайских.

Разница между ней и её мужем была, по словам поэта, "разница между Папой, санкционирующим, и рядовым членом братства Иисуса" [4, т.5, С.115]. Образ Александры Александровны снижен по сравнению с образом историка, поэтому его истоки коренятся не в мифе, а в сказке. Как сказочная героиня, Иловайская не может простить дочерям их красоты и молодости, подсознательно вымещает на них "собственную загубленную жизнь" [4, т.5, С.115]. Она становится в повести слепым орудием нависшего над семьей рока. С образом Александры Александровны связан в "Доме у Старого Пимена" миф о "родителях, откупившихся от смерти детьми" [4, Т5, С. 116], ибо туберкулез, ставший очевидной причиной их смерти, юные Иловайские получили в наследство от матери.

Иловайские (дети) выполняют в повести "страдательную" функцию. В доме, где ничему живому и юному нет места, они обречены на вымирание. Слишком идеален и потому нереален Сережа. На этом "херувимчике", "лебеде среди окружающих белоподкладочников", чуть ли не с самого рождения лежит печать смерти [4, т.5, С.122]. Ставший юношей, он кажется рассказчику представителем минувших поколений, "живым 1812 годом" [4, т.5, С.112]. Поэтому земная жизнь Сержи естественно ассоциируется с недолгим пребыванием в гостях. Его сестра Надя, "вся каштановая и розовая как персик на солнце" [4, т.5, С.112], наоборот, является воплощением жизни и весны. Но красота этой девушки остается востребованной в доме "мертвых душ" и засыпает под невидящими взглядами стариков. Надя умирает в период своего цветения и только через 30 лет просыпается, как спящая красавица, в цветаевской прозе. Старшая дочь историка Варвара Дмитриевна становится в повести новой Персефоной. Ей удалось выйти

замуж, стать матерью двоих детей, но даже после этого дом у Старого Пимена не отпустил свою заложницу. Гранатовые бусы, которые носила героиня, должны были постоянно напоминать ей о связи с Аидом. Смерть тоже пришла к Варваре Дмитриевне в виде гранатового зерна - маленького кровавого сгустка, внезапно прекрывшего дыхание.

Важным аспектом мифопоэтической концепции повести является её пространственная и временная организация. Хронотоп "Дама у Старого Пимена" может быть расшифрован при помощи мифов и произведений искусства. Иловайские проживают на Старопименовской улице в районе под названием Малая Димитровка. Цветаева связывает эти пространственные координаты с пушкинским "Борисом Годуновым" и кладет их в основу мифа о старом историке, вытесняющем из жизни своих детей.

Не менее значимым оказалось для Цветаевой и внутреннее пространство дома Иловайских. Дети здесь занимали нижний этаж, а родители - верхний, таким образом, дети "жили под родителями как под спудом" [4, т.5, С.114], постоянно ощущали на себе их давление. Эта ноша оказалась непосильной для юных Иловайских. Однако и сами родители были, по словам рассказчика, "гнетомыми": "гнел дом, сам дом со всеми прежде в нем жившими и жившими так, как нынче жить уже нельзя" [4, т.5, с.117]. С образом дома в произведении входит тема рока. Обреченная на вымирание семья Иловайских напоминает героев новеллы Э.По "Падение дома Ашеров". И новелла По, и повесть Цветаевой заканчиваются символическим описанием "падения" дома, поглотившего всех своих жильцов.

Не меньше, чем дом, угнетал психику персонажей близлежащий сад с его мнимой свободой, сыростью, свежестью, с калиткой, не ведущей никуда. В восприятии М.Цветаевой сад всегда был положительно окрашенной частью пространства. С ним связывались представления о естественной смене поколений, нормальном течении времени. Но в "Доме у Старого Пимена" сад является своей противоположностью. Он исключает рост, цветение, созревание... Это неплодоносящий сад. Все деревья здесь старые, гнилые от сырости, превратившиеся в "древесное сырье" [4, т.5, С.117].

Сад, плотным кольцом охвативший дом, ограждает страшное пространство Старого Пимена. Так в повести возникает уже знакомый нам замкнутый круг, внутри которого хозяйничает смерть. Конфликт человека и времени - неразрешимый по сути - определяет трагический финал произведения.

Причину падения дома Иловайских М.И.Цветаева видела в разрыве связей между поколениями, безразличии и враждебности родителей к своим детям. Единственная оставшаяся в живых дочь историка Ольга покинула семью, "променяла все Плутонovy сокровища на пшеничный колос земли, любви" [4, т.5, С.118]. Поступив вопреки воле родителей, вопреки всем

внушавшимся с детства нормам поведения, она фактически осуществила свое юношеское обещание взорвать дом у Старого Пимена.

Желание молодого поколения расправиться со своим прошлым не менее страшно, чем пренебрежение будущим старших Иловайских. В обеих этих тенденциях М.Цветаева увидела тревожные симптомы назревавших общественных катаклизмов. Именно отказом от всего созданного предками, разрывом связей между поколениями и отдельными людьми была обусловлена русская революция и последовавшая за ней братоубийственная война. И почти так же страшна оказалась судьба страны, охваченной бессмысленным бунтом. "Лжет Революция, эта великая ненавистница гербов и дубов, лжет Революция, именуя себя страстью к будущему. Осуществленная Революция - страсть к сегодняшнему: ни вчера (гербов!), ни завтра (дубов!). Принцип Революции - это принцип саранчи (для поля) топора (для леса), принципы Людовика 15: "После меня хоть потоп", - писала Цветаева в 1919 году [4, т.4, С.263]. Но пророческие слова поэта не могли изменить судьбы его родины.

В 1933 году, когда, создавался "Дом у Старого Пимена", страшные изменения в общественном сознании становились заметно не только в России. Казалось, весь мир сошел с ума. Повесть Марины Цветаевой стала ответом поэта бездушному веку. Её пронизывает идея ценности и неповторимости человеческой личности. Автор настаивает на гармонии в отношениях между людьми, преемственности поколений, неразрывной связи времен. Вместе с тем, Цветаева с горечью замечает, что её современник, попавший в круговорот истории, все чаще становится лишь игрушкой в руках судьбы. В совесть, являющуюся мифом о современном мире, открыто входит тема рока, уничтожающего отдельные семьи и целые государства.

Проблема "мертвых душ" заняла важное место в цветаевском творчестве. Цветаева считала, что "душа - область поэта" [4, т.7, С.554], а потому стремилась отстоять души своих современников, всю жизнь опровергала "поклеп" мира на красоту и душу. Галерея цветаевских "мертвых душ" велика и разнообразна. Ей принадлежат грубые мещане и рафинированные эстеты (к последним поэт испытывал особую неприязнь), пресыщенные богачи и озлобленные нищие. Цветаева, как никто другой, остро чувствовала железную поступь своего века, который "10 Пушкиных бы отдал за еще одну машину" [4, Т.6, С.396]. Но и отторгнутый жесточившимися согражданами, поэт, по мысли Цветаевой, должен был хранить верность своему предназначению. "Даже в гоголевской тройке - России я поэт не вижу пристяжной," - утверждала она [4, Т.5, С.340].

Однажды Марина Цветаева сравнила, творчество Ремизова с "подвигом солдата на посту" [4, Т.4, С.121]. Она и сама много лет осуществляла подвиг раядения за душу. И если есть мир, в котором людей судят за сущность (а Цветаева верила в его существование), её подвиг будет оценен. Ибо "какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе

своей повредит? или какой выкуп даст человек за душу свою?» [Матф. 16, 26].

Литература:

1. Волошин М.А. "Средоточье всех путей...": Стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники.-М., 1989.- С.195.
2. Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов //Уч.зап. Тартуск.ун-та.-Вып.459/ Творчество А.А.Блока и русская культура XX в. //Блоковский сб.-3.-Тарту, 1979.-С.80.
- 3.Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6тт.- М., 1949.- Т.2.- С.119.
- 4.Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т.- М.,1995. Здесь и дальше цитирую по настоящему изданию с указанием тома и страницы в тексте.

Л.И.Хоменко

Петербург Гоголя в "Египетской марке" Мандельштама и "Поэме без героя" Ахматовой

А.Ахматова и О.Мендельштам - две колоритные фигуры в акмеизме, создатели особой, семантической поэтики, обусловленной изменениями в культурно-исторической ситуации. Происходящие в ней сдвиги вызывают преобразования в структуре слова, влекущие за собой повышение смысловой емкости. Семантическая поэтика явилась коррелятом к представлению о синхронической истории, где события разных эпох сосуществуют в современности и скрепляются памятью человека, руководимого чувством долга по отношению к прошлому, настоящему и будущему.

Не случайно с этой точки зрения обращение А.Ахматовой и О.Мандельштама к петербургской теме: с Петербургом связаны их биографии; Петербург обладает значительной исторической и культурной памятью, наработанной за сравнительно небольшой промежуток времени; без него немислимы судьбы России, поэтому он занял свое достойное место в творчестве обоих художников. "Поэма без героя", которая во многих отношениях представляет собой итог творческого пути Ахматовой, - наиболее яркое ее петербургское произведение. Уже заглавные буквы названия составляют аббревиатуру Пбг. "Египетская марка" О.Мандельштама выделяется из всего контекста мандельштамовского творчества: "Тон - захлебывающийся; одна метафорическая волна посылается вдогонку другой, и эти метафорические эксцессы не отпускают читателя от начала до конца" [11, с. 50].

Тема Петербурга предполагает обращение к классической литературе

XIX века, где одной из крупнейших фигур, воспевавших город, явился Гоголь. Созданный им образ существенно повлиял на литературу рубежа веков и своеобразно запечатлелся в творениях многих авторов, в том числе и у А.Ахматовой и О.Мандельштама.

Вследствие неидентичного воплощения гоголевского Петербурга в их творчестве представляется целесообразным последовательное рассмотрение вышеуказанных произведений. Обратимся к "Египетской марке" Мандельштама.

Традиционное осмысление образа Петербурга включает, в первую очередь, противопоставление его Москве, идущее из петербургского фольклора, литературы XVIII века. В классической литературе оно актуализировано, прежде всего, Гоголем: "А какая разница, какая разница между ними двумя! Она до сих пор еще русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесанная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку шеголь-Петербург!" [3, с. 171]. Противопоставление у Мандельштама закодировано в заглавных буквах первой фразы (А.Фейнберг): "Прислуга-полька ушла в костел Гваренги - посплетничать и помолиться Матке Божьей" [8, с.59], где присутствует метасмысл, основанный на истинности/неистинности высказывания, сигналом которого является авторская транскрипция имени Кваренги, расходящаяся с общепринятой - через "к". Аббревиатура ПГ-МБ читается как ПБГ-М. Данное противопоставление актуализирует целую цепочку тем, объединенных проблемой нравственного значения власти: темы неустойчивости и непрочности империи, начинающихся с непрочности трона, государственного и революционного терроризма. Знаком введения этих тем служит слово "костел": "Среди соборов, храмов, усыпальниц, построенных с 1779 по 1817 год на территории Российской империи... нет ни одного костела. Единственное исключение - жемчужина творчества Кваренги, связанная с православным храмом, - Мальтийская капелла. Но она всегда сохраняет свое имя. Костела Гваренги нет" [11, с.42]. Мальтийский орден был задуман как идеальная модель военно-монашеского государства и должен был заменить структуру империи, созданной Петром I и Екатериной II, слившись со старыми формами правления. Таким образом, мальтийская символика побуждает к размышлениям о нравственно-этическом аспекте истории. Так слово О.Мандельштама становится "чудовищно-уплотненной реальностью", необычайно емким вместилищем смыслов.

Важным звеном гоголевского Петербурга стал Невский проспект, фантастика которого воспета в одноименной повести. В художественном мире Мандельштама Каменноостровский проспект, с которого начиналось строительство города Петра, представлен не менее значительным. Он становится средоточием историсофских идей автора: каждый объект

Каменноостровского актуализирует события, с ним связанные, как, например, вышеназванная Мальтийская капелла. Как эстетический же объект "Каменноостровский" - это легкомысленный красавец, нахрамливший свои две единственные рубашки, и ветер свистит в его трамвайной голове. Это молодой и беззаботный хлыщ, несущий под мышкой свои дома, как бедный шеголь свой воздушный пакет от прачки" [8, с.41-42]. Образ аналогичен гоголевскому "шеголю-Петербургу", в нем также есть реминисценции из повести "Невский проспект": "А какие вы встретите рукава на Невском проспекте! ... Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара..." [4, с.12]. Легкомыслие, шегольство и пустота характерны для публики, наводнившей Невский у Н.Гоголя: "Один показывает шегольский сюртук с лучшим бабром, другой - греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая - пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый - перстень с талисманом на шегольском мизинце ..." [4, с. 13]. Невский у Гоголя тоже персонифицируется: "Он жмет во всякое время, этот Невский проспект ..." [4, с.56]. В данном случае О.Мандельштам мифологизирует Каменноостровский и отсылает его к образу классической литературы, что создает ощущение универсальности текста, его отнесенности к мировому литературному контексту.

В истории главного героя "Египетской марки" по-разному отражаются и преломляются судьбы героев предшествующей литературы. Автор указывает на его родословную, куда входят и гоголевские персонажи: "Впрочем, как это нет родословной, позвольте, - как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские ассессоры, которым "мог Господь прибавить ума и денег". Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой..." [8, с.84]. Так Мандельштам помещает своего героя в единый ряд с персонажами литературы XIX века, что придает обобщающую силу образу.

Имя главного героя мандельштамовской повести - Парнок ("парнокопытное"). Как и имя гоголевского Башмачкина ("Шинель"), оно обнаруживает предельную степень униженности (в обоих случаях намек на обувь). С героями повестей Гоголя (Башмачкиным, Ковалевым, Поприциным) роднит Парнока и ряд внешних черт (низкий рост, лысина, немолодой возраст), а также личностных качеств (инфантилизм, желание утвердиться в обществе, самовозвеличание). Образ Парнока в тексте обыгрывается, метафоризируется: "Комарик (мар-ка - ко-мар - Л.Х.) звенел:

- Глядите, что случилось со мной: я последний египтянин - я плакальщик, пестун, пластун - я маленький князь-раскоряка - я нищий Рамзес-кровопийца - я на севере стал ничем - от меня так мало осталось - извиняюсь!...

Я князь невезенья-коллежский ассессор из города Фив..." [8, с.84]. Парнок - египетская марка - никогда не видел Египта также, как Поприцин - испанский король не был в Испании. Гипертрофированная форма самовозвеличания маленького человека Поприцина аналогична образу комарика-Рамзеса. Это амбивалентно-антический образ, организующий восприятие текста по принципу "неслиянной нераздельности", в которой сосуществуют противоположности.

На вышеуказанные характеристики опирается "комплекс непринадленности" (А.К.Жолковский), выражающийся в равнодушии и презрении мира к герою, невпускании/изгнании его, а также в зависимости героя, отсутствии прав на желаемое, чувство озлобления и страха по поводу непричастности и т.п. Непричастным оказывается майор Ковалев после исчезновения носа, который стал для него воплощением общественной значимости, личностной ценности. Этот мотив обыгрывается в тексте, подчеркивая отторгнутость героя, например, в беседе с чиновником газетной экспедиции: "Напечатать - то, конечно, дело небольшое, - сказал чиновник, - только я не предвижу в этом никакой для вас выгоды. Если уже захотите, то отдайте тому, кто имеет искусное перо, описать это как редкое произведение природы и напечатать эту статейку в "Северной пчеле" (тут он понюхал еще раз табак) для пользы юношества (тут он утер нос) или так, для общего любопытства..."

"Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой анекдот. Не угодно ли вам понюхать табачку? ... Говоря это, чиновник поднес Ковалеву табакерку, довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпке.

Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева." [4, с. 75-76].

Акакий Акакиевич не может занять равноправное положение среди сослуживцев, получить более высокую должность, а полностью вытесненные романтические стремления подменяются мечтой о шинели. Непричастность к высшему кругу, благам, связанным с ним, к желанной женщине сводит с ума Поприщина. Мандельштамовский Парнок - "человечек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами" [8, с.64]. Мотив непринадленности доводится автором до отвлеченности: "Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, - со страшным скандалом, позорно выведут - возьмут под руки и фьюнт - из симфонического зала, из общества ревнителев и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник - неизвестно откуда, - но выведут, ославят, осрамят ..." [8, с. 64]. Здесь вновь присутствует установка на обобщенность, что расширяет смысловые рамки текста.

С комплексом непринадленности связано исчезновение вещи героя и

ее безрезультатные поиски. С. В. Полякова обращает внимание на тот факт, что история пропажи шинели из одноименной гоголевской повести в "Египетской марке" повторена дважды: ранним утром в комнате Парнока и в прачечной [10, с.457]. Гоголевский сюжет трансформируется в два равноправных варианта; подобная многовариантность увеличивает смысловую емкость.

Мотив непринадлежности героя достигает кульминации в сцене самосуда, в которой А. К. Жолковский выделяет ряд лейтмотивов [5, с. 147] и которая в "Египетской марке" развернута до предела.

В культурологической перспективе эта сцена воспроизводит архетип "ритуального жертвоприношения, сплечающего коллектив против "козла отпущения" [8, с.69].

Попыткой вступить за жертву Парнок идет на подрыв "круговой поруки", что не имело прецедента в евангельской истории, а характерно для ее более поздней интерпретации. Аналогией у Гоголя является сцена издевательств молодых чиновников над Акакием Акакиевичем. Она не столь развита, но здесь явно присутствует мотив самоотжествления защитника и хриstopодобной жертвы, хотя в несколько измененном виде [4, с. 138]. Аспект этой темы дублируется в эпизоде беседы со Значительным лицом. У Н.Гоголя эта сцена свидетельствует о неосознанной мифологизации произведения; у О.Мандельштама она имеет архетипическую подоплеку и вписывается в широкий культурологический контекст, чем достигается выход произведения за пределы литературы; подобная задача задавалась и решалась акмеистами вполне сознательно.

К сцене самосуда подводят эпизоды, в которые вплетаются образы еды, связанные с темой живодерни (терм. А.К.Жолковского). Толпа, которая ведет человечка, вызывает у Парнока тошноту: "Они воняют кишечными пузырями". - подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово "требуха" [8, с. 69]. Или: "... на масляной везли глыбы хорошего донного льда. Лед был геометрически-цельный и здоровый ... Но на последних дровнях проплыла замороженная... хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу. Черный сахар снега проваливался под ногами..." [8, с. 64]. Сам Петербург предстает перед читателем Нероном, поедающим похлебку из раздавленных мух [8, с. 71]. Тема живодерни дублирует ведущий мотив жертвоприношения, усиливая его; смысл как бы иррадирует и растворяется в тексте.

Ярким образцом этой темы в гоголевских повестях является завтрак цирюльника Ивана Яковлевича, нашедшего нос запеченным в хлебе ("Нос"). Другой пример - посещение майором Ковалевым частного пристава, "чрезвычайного охотника до сахара". Дома у него "... вся передняя, она же и столовая, была уставлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы" [4, с.76]. Называя куски сахара "головами", автор

подчеркивает "плотоядие" пристава. Пристав распекает Ковалева по той причине, что тот пришел не вовремя, т. е. после обеда, и по отношению к нему занимает позицию сильного мира сего, божества, жреца, совершающего жертвоприношение. У Гоголя тема живодерни присутствует как одна из характеристик петербургской действительности.

Совершенно по-иному отразился гоголевский образ города в "Поэме без героя" А.Ахматовой. Н.Гоголь здесь не столь заметен, как, например, Блок, Пушкин, Данте, однако мелкие детали позволяют обнаружить его присутствие в ахматовской поэме. Ряд таких деталей выявлен Д.С.Лихачевым, который слова "И валились с мостов кареты" (2, с.332) считает реминисценцией из заключительной фразы "Невского проспекта": "Мириады карет валятся с мостов" [4, с.57], где опущена типичная для Н.Гоголя количественная гипербола, с помощью которой он создавал космические и потусторонние ассоциации.

Кроме того, по мнению Д.С.Лихачева, оба произведения сближает гофманиада. А.Ахматова приход гостей из тринадцатого года называет "полночной Гофманиадой" [2, с.325]. Н.Гоголь в повести "Невский проспект" намекает на его гофманиаду, давая двум своим персонажам фамилии двух немецких классиков Шиллера и Гофмана, используя при этом прием "иронической ассоциации".

Все вышеуказанные реминисценции касаются фантастики обоих художников. И если у Гоголя она призвана объяснить уродливые петербургскую действительность ирреальными факторами, то у Ахматовой сама грандиозная историческая реальность порождает фантастические формы, которые находятся в тесном переплетении и взаимодействии с ней и скреплены волей автора, вносящего смысл в хаотическое нагромождение разнородных, разноплановых элементов.

Интерес для нас представляет также сюжет о самоубийстве мальчика-поэта, аналогичный гоголевскому о гибели Пискарева в "Невском проспекте". Главные герои обоих сюжетов - люди творческого склада, чувствительные натуры - художник и поэт. И тот и другой начинают жизнь самоубийством на любовной почве. Однако, если у Гоголя виновницей гибели героя является петербургская действительность, которая довлеет над ним, то у А.Ахматовой виновен и сам герой, не понявший своего исторического предназначения: "Он не знал, на каком пороге/ Он стоит и какой дороги/ Перед ним откроется вид..." [2, с.334]. А.Ахматова дает своему герою возможность выбора, не случайно он драгунский корнет, не раз, должно быть, близко встречавшийся со смертью и "в проклятых мазурских болотах", и "на синих карпатских высотах" [2, с.334]. Героя Н.Гоголя к трагическому концу подводит обманчивый свет фонаря, при котором он преследует незнакомку; у А.Ахматовой гибель героя сопровождается аналогичными обстоятельствами: "Он за полночь под окнами бродит,/ На

него беспощадно наводит/ Тусклый луч угловой фонарь,-/ И дождался он. Стройная маска/ На обратном "Пути из Дамаска"/ Возвратилась домой... не одна!" [2, с.334]. В глазах героя свет фонаря вдруг превращается в пламя костра, символизирующего бедствие: "Недвусмысленное расставанье/ Сквозь косое пламя костра/ Он увидел. Рухнули зданья..." [2, с.334]. Фонарь у Ахматовой и Гоголя является примером мифологизации уличного освещения, однако если в гоголевской повести он содействует злу, то в "Поэме без героя" сам творит это зло. Кроме того, превращение света фонаря в пламя костра делает образ амбивалентно-антитетическим, что расширяет его семантические границы.

Образ Героини в "Поэме без героя" также имеет связи с гоголевскими женскими персонажами. Слова "Вся в цветах, как "Весна" Боттичелли/ Ты друзей принимала в постели" [2, с.331] вызывают в памяти образ "перуджиновой Бианки" - проститутки из "Невского проспекта". Упоминание о творениях великих мастеров вводит тему портрета; и у Гоголя, и у Ахматовой она получает дальнейшее развитие. Другая характеристика "На щеках твоих алые пятна..." [2, с.330] - возможная реминисценция, относящаяся к тому же гоголевскому персонажу: "Она была свежа; ей было только 17 лет; видно было, что еще недавно настигнул ее ужасный разврат; он еще не смел коснуться к ее щекам, они были свежи и оттенены тонким румянцем..." (4, с.23). Алые пятна у ахматовской Коломбины - деталь, имеющая большую смысловую нагрузку. Это и печать разврата, и ассоциация с пятнами крови, свидетельствующая о преступности, ведь героиня относится к типу роковой плясуньи (терм. Т.А.Пахарева), ведущей свою генеалогию от библейской Саломеи.

Женский образ А.Ахматовой соотносится также с Психеей из повести Гоголя "Портрет". Несмотря на отсылку имени Путаница-Психея к пьесе Ю.Беляева, образ ассоциируется с гоголевским персонажем, о чем свидетельствует ряд деталей: присутствие героини на полотне, а также значительная степень абстрактности образа, конечно, при разном характере этой абстрактности. Сравним: у Н.Гоголя: "Это было личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела" [4, с. 128].

У А.Ахматовой абстрактность как бы принимает более конкретные формы, но все они являются мифологизированными, порождающими каждая свой круг образов, и лицо героини теряется не из-за отсутствия определенных черт, а по причине существования большого количества разнообразных ассоциаций, относящихся к ней: "Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она Козлоногая, посередине Путаница, слева портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим Донна Анна (из "Шагов командора")" [2, с. 328]. Попутно отметим, что тема портрета довольно развита в "Поэме без героя" и сопровождается

гоголевскими реминисценциями. Например, слова: "Шутки ль месяца молодого, / Или вправду там кто-то снова/ Между печкой и шкафом стоит?" [2, с. 326] перекликаются с фразой из "Портрета": "Свет ли месяца, несущий с собой бред мечты, и облекающий все в иные образы, противоположные положительному дню, или что другое было причиною тому, только ему (Чарткову - Л. Х.) сделалось вдруг страшно сидеть одному в комнате" [4, с. 106].

Женские образы Гоголя органично вписываются в петербургскую действительность и представляют собой губительное начало, тесно связанное с inferнальным миром. Это подтверждается множеством примеров, из которых автор делает вывод: "Женщина влюблена в черта. Вы думаете, она глядит на этого толстяка со звездой? Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиной. Вон он спрятался у него в звезду. Вон он кивает оттуда к ней пальцем. И она выйдет за него. Выйдет" [4, с.56]. Ахматовская героиня связана с персонажем "без лица и названья", обладающего демоническими чертами: "Гавриил или Мефистофель/ Твой, красавица, паладин?" [2, с.330]. Но образ спутника красавицы вновь-таки изменен в сторону большей семантической емкости, поскольку он вмещает в себя противоположные начала.

В заключение необходимо отметить, что и А.Ахматова, и О.Мандельштам уважительно относились к традиции, в акмеизме существовала установка на принятие, а не на полемику с ней, однако это отнюдь не исключает творческого подхода к наследию, ведь все заимствования у Гоголя значительно дополнены в соответствии с собственными художественными принципами.

Литература:

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама// Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х тт.-Т1.- М.:Худ.лит.,1990.
2. Ахматова А.А. Сочинения: В2 тт. Т.1.- М.: Правда, 1990.
3. Гоголь Н.В. Петербургские записки 1836 года// Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 5тт.- Т.3.-М.:Худ.лит.,1978.
4. Гоголь Н.В. Петербургские повести// Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 5тт.- Т.3.- М.,1960.
5. Жолковский А. К. Попытки "зависти" у Мандельштама и Булгакова// Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. - М.:Наука,1994.
6. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма// Russian Literature.- 1974/75.- № 4/5.
7. Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь// Лихачев Д.С. Литература - реальность - литература.- Л.:Сов.писатель,1984.

8) Мандельштам О.Э. Египетская марка// Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2-х тт.-Т. 2,- М.:Худ.лит., 1990.

9. Пахарева Т.А. Художественная система Анны Ахматовой.- К., 1994.

10. Полякова С. В. "Шинель" Гоголя в "Египетской марке" Мандельштама// Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. - М.:Наука, 1991.

11. Фейнберг А. Каменноостровский миф// Литературное обозрение.- 1991.- № 5.

И.И.Московкина

Смех против черта в прозе Н.В.Гоголя и Л.Андреева

После исследований Д.С.Мережковского /8/, К.В.Мочульского /10/, Ю.В.Манна /6/, В.М.Марковича /7/ и др. нет необходимости доказывать, что по религиозным представлениям Н.В.Гоголя черт был некой мистической сущностью и реальным существом, в котором сосредоточилось онтологическое зло, отрицающее Бога. Ученые убедительно охарактеризовали эволюцию художественного осмысления и воплощения образа черта в гоголевском творчестве. Его истоки обнаружались в демонологии немецкого романтизма /Тика, Гофмана/ и украинской народной сказке с ее исконным дуализмом, борьбой Бога и дьявола. Направление же эволюции образа черта было обусловлено усилением трагизма и эсхатологизма в мироощущении Гоголя.

Поначалу (в "Вечерах на хуторе близ Диканьки", 1831-1832) гоголевская чертовщина чаще всего представляла довольно уморительной ("Сорочинская ярмарка", "Ночь перед Рождеством", "Пропавшая грамота" и др.), но уже тогда забавное время от времени уступало место ужасному ("Вечер накануне Ивана Купала", "Страшная месть"). Следующим этапом был разрыв с народной фантастикой и перенесение проблемы в плоскость современной, вполне реальной действительности. Демонические силы развоплотились: рога, копыта и мордочки с пятачками исчезли. Как писал К.В.Мочульский, "отныне Гоголь будет изображать не веселую суматоху, поднимаемую "бесовским племенем", а невидимые глазом "порождения злого духа, возмущающие мир" /10/. Поскольку для Гоголя черт - это "нуменная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин - вечная плоскость, вечная пошлость" /8/, писатель одним из первых сумел увидеть и показать "вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического", "не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине", "не в самом великом, а в самом малом" /8/.

Именно такую идейно-художественную трактовку онтологического

зла будет развивать "вышедшая" из мира Гоголя русская реалистическая литература XIX века. И лишь в начале XX века в творчестве символистов /Д.Мережковского, Ф.Сологуба, А.Блока, А.Белого и др./ чертовщина вновь воплотится и предстанет в образах "низовой" народной и литературной демонологии /чертей, недотыкомки серой, пузыря земли и т.п./, а также в облике самого Дьявола. Все названные художники признавались в том, что Гоголь и для них был учителем и предтечей. Этот факт сегодня тоже общеизвестен. Однако, как показывает исследование, влияние Гоголя, умевшего в дисгармонии социума прозревать ее онтологические основы, распространялось на более широкий круг писателей "серебряного века". Так, "гоголевское начало" отчетливо просматривается в прозе Л.Андреева.

На первый взгляд, между глубоко религиозным писателем-моралистом Гоголем и скептиком-адогматиком Андреевым, сомневающимся в возможности человека с помощью разума или веры познать истину, не могло быть идейно-художественной близости. Однако при всем различии их этико-философских и эстетических взглядов в мироощущении писателей обнаруживаются очень важные, сближающие их моменты. Прежде всего, это присущее им обоим ощущение всеобщего безумия, хаоса, абсурда и эсхатологизм. Важно и то, что оба писателя пытались спастись от этого ужаса с помощью смеха.

Гоголь признавался: "На меня находили припадки тоски мне самому необъяснимой... Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать" /3/. Почти теми же словами близкие Андрееву люди характеризовали его борьбу с тоской и ужасом в стенах собственного дома. К.И.Чуковский писал: "эта веселость была, как и все у Андреева, - чрезмерная, имела характер припадка, от нее становилось не по себе, и вы радовались, когда она наконец проходила. После этого припадка веселости он становился мрачен и чаще всего начинал монологи о смерти. Это была его любимая тема... тут было истинное его призвание: испытывать смертельный отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах, и я думаю, что именно от этого ужаса он спасался, хватаясь за цветную фотографию, граммофон, живопись" /5/ и, повторим, как когда-то Гоголь, - смех".

О смехе Гоголя сказано очень много. Подчеркнем лишь несколько моментов. По определению Д.С.Мережковского, "смех Гоголя - борьба человека с чертом" /8/. "Он чувствовал, что самый смех его страшен, что сила этого смеха приподымает какие-то последние покровы, обнажает какую-то последнюю тайну зла" /8/. Но в его ранней прозе, как уже говорилось, звучал и веселый смех. Недаром К.В.Мочульский называл произведения, подобные "Ночи перед Рождеством", демонологическими анекдотами /10/. В них, как и в сказках, борьба человека со злом заканчивается поражением и посрамлением чертовщины.

Как показывает исследование, в прозе Андреева присутствуют обе ипостаси смеха. Первая из них /трагическая и ужасная/, воплощенная в большинстве его произведений /от ранних новелл, вроде "Смеха" /1901/, до зрелых повестей "Жизнь Василия Фивейского" /1903/, "Красный смех" /1904/ и др. и последнего романа "Дневник Сатаны" /1919/, охарактеризована довольно обстоятельно /2,4/. Поэтому обратим внимание лишь на самую страшную повесть Андреева - "Он. /Рассказ неизвестного/" /1913/. В связи с рассматриваемой проблемой она интересна тем, что в ней наиболее откровенно отразилась борьба андреевского смеха с ужасом.

Господин Норден и все обитатели его дома, включая главного героя-рассказчика, так же безрезультатно пытались побороть тоску и ужас, навешиваемые на них безымянным и безмолвным призрак: "За столом всегда смеялись - трудно сказать почему, но смеялись. Сам хозяин рассказывал анекдоты и всех настойчиво приглашал смеяться... И кончилось тем, что я начал хохотать, как все, - помню до сих пор тот конвульсивный, нелепый, идиотский смех... Помню то мучительное чувство страха и какой-то дикой покорности, когда, оставшись один,... я вдруг начинал испытывать... безумное и наглое требование смеха, хотя мне было не только не смешно, но даже не весело" /1, т.4, с.265-266/.

Обитателям дома Норденов так и не удалось победить ужас и смерть: вслед за дочерью и первой женой Нордена умирает его вторая жена; сходит с ума и медленно гибнет герой-рассказчик; на то же самое обречены и все остальные домочадцы. Хронотоп повести за счет суггестивно включенного в него художественного мира "таинственной" новеллы Э.По "Падение дома Ашеров", а также благодаря образам-символам (безжизненного замерзшего моря, ассоциировавшегося с концом земли и света; зимнего сада, в котором теплолюбивые растения были заколочены в ящики-гробы, как бы возвещающие о наступлении часа последнего суда, и т.п.), приобретает предельно обобщающее, мифологическое значение. Поэтому история дома Норденов оборачивается историей рода человеческого, стоящего у последней черты, накануне какого-то всемирного катаклизма.

В этой повести Андреев был вынужден констатировать, что человечество так и не нашло верный способ борьбы с ужасом смерти и тоской. Дело в том, что все герои страшно одиноки. Такими их сделало современное миросостояние, обезличивающее и обездушивающее людей. Человек же еще больше усугубляет это одиночество тем, что неверно борется с ним с помощью лжи и неискреннего смеха. Стремление героев сделать вид, что им весело, а не страшно и одиноко, забыть вчерашнюю трагедию, лишь усугубляет ее. О бессилии неискреннего смеха Андреев писал и в "Рассказе веселого человека. /Искренний смех/" /1910/.

Таким образом, ужасу и безумию /и его носителю - черту/ может противостоять только искренний, по природе своей - веселый, смех. Об этой

ипостаси андреевского смеха, воплощенной в его новеллах-анекдотах /"Оригинальный человек", "Сын человеческий", "Ослы" и т.п./, иронических, антидидактических "Сказочках не совсем для детей", анекдотах с "черным юмором" /"Мои анекдоты"/, написано гораздо меньше /9/. Но среди иронической малой прозы Андреева есть и такие произведения, которые до сих пор вовсе не исследованы. Между тем, именно они наиболее интересны в связи с рассматриваемой проблемой, т.к. тоже могут быть названы демонологическими анекдотами со сказочным началом и сопоставлены с гоголевскими. Речь идет о "Правилах добра" /1912/ и "Черте на свадьбе" /1915/.

Зачин "Правил добра" - сказочный и, одновременно, парадоксально-анекдотичный: "Кто не любит добра? Случилось так, что некий здоровенный пожилой черт, по тамошнему прозвищу Носач" / подобно черту из "Сорочинской ярмарки" /"вдруг возлюбил добро" /1, т.4, с.13/. Ему тоже надоело пакостничать, т.к. поколебалось его убеждение, "будто ад и адские порядки есть окончательное воплощение разума в бессмертную жизнь". Он устроился при одной маленькой католической церкви во Флоренции в качестве соблазителя, и тут же "было положено начало его новой подвижнической жизни" /1, т.4, с.13/. Подвижничество черта заключалось в том, что он посвятил себя познанию добра и воплощения его в жизнь.

Эта исходная ситуация реализуется в сказочно-анекдотическом сюжете, воссоздающем несколько неудачных попыток черта и помогавшего ему попики постичь теорию и практику добра. Следуя инструкциям своего наставника, черт каждый раз попадает впросак и оказывается побит людьми /ср. с "Ночью под Рождество", где черт вынужден делать добро, помимо своего желания/. В итоге не только черту, обладавшему незаурядными интеллектуальными способностями, но и попику с его наивной верой в незыблемость евангельских истин становится ясно: человеческая жизнь настолько сложна и противоречива, что ориентирование в ней не может опираться на раз и навсегда выработанные универсальные или конкретные "правила".

Вместо финального сказочного поучения /"сказка - ложь, да в ней намек, добру молодцу урок" / в андреевском произведении анекдотически-неожиданно провозглашается принципиальная невозможность "урока". По Андрееву, человеку кроме своей интуиции не на что и не на кого /даже на Бога/ надеяться: "Кому же верить, как не Богу, а сам Бог нынче одно говорит, завтра другое, а то и сразу говорит и то и другое; в каждой руке у Него по правде, и на каждом пальце по правде, и текут все правды, не смешиваясь, но и не соединяясь, противореча, но где-то в своем противоречии странно примиряясь. Но где?" /1, т.4, с.27/. Не наделенный интуицией и непосредственным чувством черт так и не находит ответ на этот вопрос. Правда, авторская ирония в адрес нелепого Носача к концу сказки

смигчается, уступая место доброй улыбке и даже сочувствию. Это связано с тем, что черт, пожив рядом с сердобольным, самоотверженным попиком, настолько очеловечился, что вопреки своей природе привязался к своему наставнику, а значит все-таки обрел толику добра. Более того, Носачу на несколько мгновений приоткрывается благодать красоты мироздания. Она запечатлена в финальном лирическом пейзаже, созерцаемом чертом и умирающим попиком: "И оба стали смотреть и радоваться. А уж близилось к закату солнце, и по ту сторону Арно на высоком холме чернели кипарисы, готовые своими острыми вершинами как бы пронзить падающее светило. На высоте же, откуда сегодня утром поднялось ликующее солнце, воздушной цепью залегли недалекие горы; и мнилось, будто гигантскими гирляндами благоухающих сиреневых цветов опоясан прекрасный город... - А звезды-то! Вы еще не посмотрели, святой отец. Вы еще на луну не взглянули, а уже идет она, святой отец, поднимается, вот-вот бледным светом ляжет на наши родные плиты" /1, т.4, с.32/.

Контрастная и неожиданная смена иронии на лиризм создает новеллистический эффект: "переключает" осмысление анекдотической фабулы на более высокий, философско-обобщающий уровень. Подобное сопряжение иронии и лиризма было характерно и для гоголевских демонологических анекдотов. Достаточно вспомнить финал "Майской ночи": "И через несколько минут все уже уснуло на селе: один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала. Так же прекрасна была земля, в дивном серебряном блеске; но уже никто не упивался ими: все погрузилось в сон. Изредка только прерывалось молчание лаем собак, и долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату" /3, т.1, с.136/.

Однако андреевская сказочка завершается не лирико-философским аккордом /который оказался ложным финалом/, а еще одним новеллистически-анекдотическим переломным моментом в развитии сюжета. "Прозрение" черта оказалось недолгим, и он опять принялся выполнять предписания попаика, периодически впадая в отчаяние: "Буду жить в отчаянии и творить предписанное, никогда не зная, что я такое творю. Проклят я вовеки!" /1, т.4, с.35/. Созерцание его тщетных усилий вызывает у повествователя и стоящего за ним автора ироническую фразу /"Кто не любит добра?"/, с которой и начиналась сказка. Круг замкнулся: начавшись с вопроса, сказочка им и закончилась. По Андрееву, вопрошать истину - это все, что остается человеку. Поэтому острие авторской иронии направлено не столько на черта, сколько на проповедников, верующих в то, что обладают истиной, и на их столь же наивных учеников.

Не случайно в последнем романе-мифе "Дневник Сатаны" /1919/ об-

разы черта и попа кощунственно-гротескно слились в образе "носатого Топпи" /1, т.6, с.133/. Этот вочеловечившийся черт, продолжая пахнуть шерстью и верно служить Сатане, приобретает облик пастора, пахнущего ладаном. О том, что такой парадоксальный синтез был вполне закономерным, свидетельствует и первое вочеловечивание Топпи: "Когда-то - давно - он уже принимал человеческий образ и настолько проникся религиозными идеями, что - подумай! - вступил в монастырь братьев францисканцев, прожил там до седой старости и мирно скончался под именем брата Винченца. Его прах стал предметом поклонения для верующих, - недурная карьера для глупого Черта" /1, т.6, с.121/.

Объектом иронии в "Правилах добра" стал и сам дидактический жанр, претендующий на воплощение абсолютной истины. Вопреки жанровым канонам сказки, Андреев создал еще одну ее адогматическую разновидность. К этому времени уже было написано большинство "Сказочек не совсем для детей" /1907-1913/, а впереди были "Мои анекдоты" /1915/. Таким образом, во многом следуя Гоголю-художнику, в том числе и его манере изображения посрамленного черта, сопрягавшую иронию и лиризм, важную роль гротеска и контраста и др., Андреев, в то же время, вступал в полемику с Гоголем-моралистом, а заодно и с его последователями, считавшими своим долгом поучать читателя (от сказочника Салтыкова-Щедрина и Л.Толстого с его "народными рассказами" до богоискателя Мережковского и богостроителя М.Горького). Смеховой мир Андреева, противостоящий дидактизму и морализаторству, отразил кризис как рационализма и позитивизма, так и христианства. Писатель запечатлел крах веры человека XX века в разумность и целесообразность не только конкретно-исторических форм его существования, но и мироустройства в целом.

Апофеоз абсурда Жизни Человека воплотился в иронической миниатюре Андреева "Черт на свадьбе" /1915/, которую по аналогии с гоголевскими произведениями можно назвать демонологическим анекдотом, или в духе Э.По - экстравансией. Фабула этой миниатюры сказочно-анекдотична. Она варьирует традиционную фольклорную сюжетную ситуацию - появление черта на каком-либо празднике /в данном случае - на свадьбе/, завершающееся скандалом. Следуя своему принципу синтезирования элементов, принадлежащих различным художественным мирам, Андреев сопрягает эту фольклорную основу с мотивами и образами русской и западноевропейской литературы. В данном случае, видимо, используется сюжетная ситуация переполоха, произведенного слухом о Красной свитке /"Сорочинская ярмарка" Гоголя/, и смятения, устроенного чертом в местечке Школькофремен /"Черт на колокольне" Э.По/. В первом случае скандал ограничивался рамками ярмарки:

"На ярмарке случилось странное происшествие: все наполнилось

слухом, что где-то между товаром оказалась красная свитка. Старухе, продававшей бублики, почудился сатана, в образине свиньи, который беспрестанно наклонялся над возами, как будто ища чего. Это быстро разнеслось по всем углам уже утихнувшего табора... к ночи все теснее жались друг к другу; спокойствие разрушилось, и страх мешал всякому сомкнуть глаза свои..."/3, т. 1, с.79 /.

Проделки цыган, выбивших стекло в хате кума Черевика и выставившего в окно страшную свиную рожу, привели всех находившихся в доме в ужас. "Кум с разинутым ртом превратился в камень... Высокий храбрец, в непобедимом страхе, подскочил под потолок... А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям и, как полумумный, бежал по улицам..." /3, т.1, с.83/.

В экстравагантце Э.По черт переполошил весь городок, где он неожиданно появился со скрипкой, "почти в пять раз больше его самого". "Выделявая фантастические па", черт "вспорхнул прямо на башню" ратуши, избил скрипкой зрителя, а затем что-то сотворил с башенными часами, по которым сверяли время все жители городка. Обычный ритм и ритуализованный образ жизни был резко нарушен: "Казалось, сам нечистый вселился во все, имеющее вид часов", которые "заплясали, точно бесноватые" и "не переставали отбивать тринадцать часов". Кошки и свиньи "метались, царапались, повсюду совали рыла, визжали и верещали, мяукали и хрюкали, кидались людям в лицо и забирались под юбки - словом устроили самый омерзительный гомон и смятение" /1, т.2, с. 105-106/. Картина всеобщего переполоха дополнялась колокольным звоном, устроенным чертом, и его фальшивой игрой на скрипке.

В андреевской экстравагантце Черт Карлович тоже быстро разрушает чинный ритуал сельской свадьбы. Сначала он заставляет музыкантов играть такую мелодию, под которую, забыв все приличия, неистово заплясала не только молодежь, но и старики. Когда же к Черту Карловичу присоединилось еще 22 черта, в пляс пошел и дом: "дом два раза кувыркнулся через голову и лег на спину. Танцоры завалились, старики в кучу, старухи хохочут. Что ж! Танцуют на стене, а дедушка сидит на стенных часах и ловит спятника... Новобрачному, по недоразумению, свернули скулу, дедушка надел на голову барабан, а бабушка бьет его палкой" /1, т.5, с. 17-18/.

Так праздник анекдотически превращается в скандал гораздо большего масштаба, чем у Гоголя и даже Э.По. Об этом свидетельствует финал миниатюры и выразительная реплика одного из дерущихся гостей: "Помню я, как еще в детстве влез я на гору, откуда виден рай. Прелесть! Тишина! Ручейки, птички, звери друг у друга блох за ушами ищут, и полное отсутствие огнестрельного оружия! Но меня не пустили! Не пустили! Наддай!" /1, т.5, с.18/. На этот раз обезумевших людей опять ждет не рай, а

его противоположность. Под хохот и улюлюканье чертей "дом подумал-подумал и, как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде, в черной воде" /1, т.5, с.18/. В андреевском демонологическом анекдоте в эксцентрически-иронической форме запечатлен Конец света, который заслужили глупые, доверчивые, недалекие люди. Это Апокалипсис в восприятии и изображении писателя-абсурдиста XX века.

Такое истолкование "Черта на свадьбе" подтверждается ближайшим контекстом прозы Андреева, который, на наш взгляд, составляют лирические миниатюры "Три ночи" и "Воскрешение всех мертвых" (обе -1914). Во второй из них в мажорных тонах воссоздана картина Второго пришествия. В первой же, по нашим наблюдениям, Андреев варьирует мотивы лермонтовского цикла 1830 года /"Ночь. I", "Ночь. II", "Ночь. III"/, в свою очередь, восходящего к стихотворениям Байрона "Ночь" и "Сон". Комментатор четвертого тома недавно вышедшего собрания сочинений Андреева /М.В.Козьменко/ справедливо рассматривает эти миниатюры как "диптих" и пишет: "Если в первом главная тональность - это безысходность земного существования личности, вместе с концом которой рушится целая вселенная, то во втором, как бы продолжая эту тему, - высвечивается пронзительная надежда на спасение, на светлое преобразование всего лика земли, на преодоление ужаса небытия" /1, т.4, с.604/.

По нашему мнению, масштабы этого микроцикла шире, т.к. в него включается и "Черт на свадьбе", где предложен "смеховой" вариант осмысления все той же коллизии. Он гласит, что человечество стоит на пороге пришествия не Христа, и даже не Антихриста, а всего лишь полчища чертей, которые с легкостью могут его погубить. В то же время, "Черт на свадьбе" вписывается и в более широкий контекст творчества Андреева. Вместе со всей иронической прозой этого писателя "серебряного века" демонологический анекдот, как когда-то в творчестве Гоголя, продолжал борьбу смеха с чертом.

Литература:

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. - М., 1990-1996. - Т.3,4,5.
2. Беззубов В.И., Карлик Л.С. Художественное пространство в прозе Л.Андреева 1898-1904 г. //Уч. зап. Тартуск.ун-та.-Вып.491 / Труды по рус. и славян. филологии. - № 31.-1979.-С.59-83.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. - М., 1984. - Т.1,7.
4. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева /1892-1906/. -Л., 1976.
5. Книга о Леониде Андрееве. -Пбг., 1922. - С. 50.
6. Манн В.М. Поэтика Гоголя. -М., 1988.
7. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. -Л., 1989.
8. Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте. -М., 1991. - С.213, 214, 244.

9. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева: Жанровая система, поэтика, художественный метод. - Харьков, 1994. - С. 126-135.

10. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. - М., 1995. - С. 12, 17.

11. По Э. Собрание сочинений: В 4 т. - Харьков, 1995. - Т. 2. - С. 105-106.

А.В. Чоботько

Один день из жизни писателя (10 мая 1915 года):

К вопросу о месте творчества Гоголя в художественно-эстетической системе В.Розанова

Впервые почувствовал жуткость Гоголя... Розанов. Бердяев Н.А. Духи русской революции.

Вынесенные в эпиграф строки из знаменитого произведения блестящего русского философа только лишний раз подтверждают собой мысль о том, что именно Розанов был одним из первых "переосмыслителей" устоявшегося в русской критике взгляда на творчество Гоголя. Мысли Розанова о личности и творческом наследии Гоголя резко контрастировали с теми, которые были известны до активной писательской деятельности самого автора "Опавших листьев", в свою очередь также оставившего после себя полемическую систему художественно-эстетических воззрений.

При постановке вопроса о роли и месте Гоголя в творчестве Розанова необходимо учитывать один момент. Нужно быть предельно осмотрительным, делая выводы о каком-либо из многочисленных розановских тезисов, трактуя их, то как "первоначальную", "переходную", то как "итоговую", "завершающую" мысль писателя, поскольку его творчество невозможно представить в виде некоего поступательно-эволюционного процесса. Оно предельно антиномично: Розанов может противоречить сам себе даже в пределах одной статьи.

Следует отметить, что антигоголевская тенденция оформилась уже при жизни самого автора "Мертвых душ". Так, в частности, А.И. Герцен, указывая на неоднозначное восприятие произведений Гоголя не только в среде писателей и критиков, но и, что важно, в самом русском обществе того времени, писал: "Славянофилы и антиславянисты разделялись на партии. Славянофилы №1 говорят, что это /" Мертвые души" - А. Ч. / - апотеоза Руси, Илиада наша, и хвалят, след., другие бесятся, говорят, что тут анафема Руси и за то ругают. Обратное тоже раздвоились

антиславянисты" /1/. Критические отзывы о творчестве Гоголя можно также встретить у К.П. Масальского, О.И. Сенковского, Н.А. Полевого. И.С. Тургенева, Ф.В. Чижова, Н.И. Надеждина, Н.И. Греча, Ф.В. Булгарина, П.Я. Чаадаева и других /2/.

В какой-то мере близкими к розановским были некоторые мысли Ф.М. Достоевского и, в особенности, К. Леонтьева. Так, в первой части статьи "Книжность и грамотность" Ф.М. Достоевский писал: "Явилась... смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом, не выражавшимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля. И вот после этого смеха Гоголь умирает пред нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог не смеяться" /3/. К. Леонтьев же "... питал к Гоголю / почти личное нерасположение". В нем "неискоренно было то живое эстетическое чувство, которое больше дорожит поэзией действительной жизни, чем художественным совершенством ее литературных отражений". Писатель также отмечал, что "... последние и самые зрелые, но злые все-таки и сухие творения / Гоголя / " Ревизор", " Игроки", " Мертвые души" / почти заслонили... все... другие восхитительные его повести / " Тарас Бульба", " Рим", " Вий" /; восхитительные не только по форме, но и по содержанию, по выбору авторского мировоззрения" /4/.

Розановская интерпретация гоголевского творчества в своей эволюции претерпела лишь одно значительное качественное изменение. В его основу легло, казалось бы, имеющее далекое отношение к литературе, одно из самых значительных общественно-политических событий в истории начала XX века - Октябрьская революция 1917 года в Российской империи. Первоначальный взгляд, культивировавшийся Розановым на протяжении чуть ли не тридцати лет / правда, колебавшийся в незначительных, но все время в негативных по отношению к Гоголю, диапазонах, время от времени дополнявшийся новыми нюансами /, был отброшен. Суть его, в общих чертах, сводится к следующему: Гоголь - пример "формального гения" / "Гений формы" /, который "мертвым взглядом посмотрел на жизнь" / "Легенда о Великом инквизиторе" / и "мертвил все окружающее" / "На закате дней" /. В послеоктябрьский период отношение Розанова к Гоголю качественно изменилось: революция, по мысли критика, вынесла автору "Ревизора", оправдательный приговор.

10 мая 1915 года Розанов сделал ряд записей, которые впоследствии вошли в текст "Мимолетного". Сейчас невозможно восстановить все действия Розанова в тот день. Да это и не нужно. Можно только с полной убедительностью утверждать, что мысли писателя в этот день были о Гоголе. Из десяти записей, сделанных автором "Листвы" 10 мая 1915 года и вошедших в текст "Мимолетного", в четырех идет речь о Гоголе.

Книга Розанова "Мимолетное. 1915 год" состоит из записей и

размышлений писателя 1915 года. Но в то время в силу различных причин она издана не была. Неопубликованное произведение, по образному замечанию исследователя и издателя творческого наследия Розанова А.Н.Николюкина, стало "тайным завещанием художника, обращенным в будущее, к судьбам России" /5/. Хотя отрывки из "Мимолетного" и публиковались в различных периодических изданиях, но впервые полный текст произведения появился лишь в 1994 году, в предпринятой издательством "Республика" попытке издания собрания сочинений Розанова. Рукопись же произведения находится в ОР РГБ /6/.

Нужно подчеркнуть, что 1913-15 годы в творчестве Розанова отмечены чрезвычайно резким отношением с его стороны к личности и творческому наследию Гоголя. Приход Гоголя в литературу, по мнению Розанова, вызван вмешательством в течение земных процессов злых inferнальных сил: "Дьявол помешал палочкой дно: и со дна пошла токи мути, болотных пузырьков... Это пришел Гоголь" /7/. Гоголь уже для Розанова не человек, а лишь "подобие человеческое", и никогда еще ничего "более страшного...не приходило на нашу землю" /8/.

Эта мысль неоднократно повторяется и в "Мимолетном": приход Гоголя в литературу - это приход дьявола, дьявола "без добродетели". Его смех - смех "бездушного демона", как бы обращающегося к читателям: "Вы пойдите в театр и посмотрите моего "Ревизора?... Хи-хи-хи" /9/. В первой из записей от 10 мая 1915 года, где встречается имя Гоголя, читаем: "Гоголь в русской литературе" - это целая реформация, ... Не меньше" /10/. В который раз Розанов задумывается над настоящим положением Гоголя, его истинным местом в истории русской литературы. Он признается: место Гоголя - место реформатора, но реформатора "без Бога, без Царя", "без идей, без идеала" /11/. Гоголь - "колдун", который владел волшебной палочкой, способной превращать всех в "мушкарю". После Гоголя окончательно оформилось "самодовольное мещанство", которое, как указывает Розанов, можно с полным правом назвать "гоголевским". Таким образом, автор "Мимолетного" приписывает ему решающее значение в оформлении и консолидации этой социальной группы и признается в собственном бессилии противопоставить какие-нибудь аргументы влиянию Гоголя, который одержал победу над всеми.

Главная "заслуга" Гоголя видится Розанову в том, что он одолел "царствование", "и оттого назвал "Мертвые души" и назвал их "поэмою" /12/. В этом автору "Уединенного" видится и главное функциональное отличие творчества Гоголя от творчества Пушкина: Пушкин был "в царствовании", менее его, скромнее его, бессильнее его..." /13/. После выхода в свет "Мертвых душ" "балладникам, песенникам и бандуристам" в России уже не пелось. Они потеряли голос: из их ртов "вырвался стон и волчий вой..." /14/. Так, констатирует Розанов, изменилась жизнь "на Руси"

после Гоголя.

Розанов также приходит к выводу о том, что "реформаторство" Гоголя носило только разрушительный характер. Он предстает перед Розановым в виде "страшного идиота", чудовищного монстра, который видел, что Россия "катится в яму" и был готов в любой момент "подтолкнуть" ее, чтобы она "слетела в пропасть", туда, откуда уже нет выхода. Гоголь видится Розанову предвестником всех будущих катаклизмов в жизни России, которые не заставили себя долго ждать и свидетелем которых стал сам писатель. "Русь" после Гоголя может отражаться только в "черном зеркале": везде "темно. Мрачно. Твердь" /15/. Гоголь же чрезвычайно доволен: он как бы видит свою земную миссию выполненной. "Русь" как никому не нужная "дохлятина", должна посмотреть в "черное зеркало" и "умереть с тоски". Не стесняясь в выражениях, Розанов подвел итог своему видению места Гоголя в истории русской литературы. Он наделил его весьма неординарными и довольно спорными качествами, качествами "реформатора" и идеолога новой социальной прослойки - "самодовольного мещанства".

Другой вопрос, поднятый Розановым 10 мая 1915 года, - вопрос о путях преодоления вредности гоголевского творчества, о выработке и поисках универсального "механизма" борьбы против его влияния. И здесь Розанов делает небольшой экскурс в годы учебы и первых проб пера. Он говорит, что первая его работа "О понимании" является ключевой для "понимания" всего его дальнейшего творчества, хотя это философское сочинение и прошло в свое время практически незамеченным. Он сравнивает свой философский трактат с одним из первых произведений Гоголя - поэмой "Ганц Кюхельгартен". Но между этими произведениями Розанов видит поразительное отличие. Это отличие проводится им через оппозицию "мысль—безмыслие": "Ганц Кюхельбрюкер" /так он называет юношеское произведение Гоголя/ - "что-то глупое и бессмысленное у Гоголя", "у него нет мысли", "у него "сразу всем все стало понятно", п.ч. глупо", "потому что ничего нового" /16/. У себя же Розанов находит "мысль, достигающую до самых граней возможного" /17/.

Розанов также находит объяснение "успеху" Гоголя в России. Он пишет, что после Гоголя "грубого хохота...стало еще больше", что "успех" Гоголя "весь и объясняется тем, что кроме плоско-глупого содержания, он ничего не говорил, и, во-вторых, что он попал, совпал с самым гадким и пошлым в национальном характере - с цинизмом, с даром издевательства у русских, с силою гогоучей толпы, которая мнет сапожищами плачущую женщину и ребенка, мнет и топчет слезы, идеализм и страдание..." /18/. В который раз Розанов акцентирует внимание на том, что в произведениях Гоголя полностью отсутствует содержание, что он только "гений /небывалый/ формы", что у него только "форма+ничего". Всего Гоголя,

отмечает Розанов, можно понять только тогда, когда перестать “в нем искать души, жизни... остановиться на мысли, что это был именно идиот... что “Мертвые души” - страшная тайная копия с самого себя” /19/. В основу розановской интерпретации гоголевского творчества легло полное “отсутствие содержания” в его произведениях. И в этом мнении Розанова укрепил П.Флоренский, указавший однажды писателю на то, что сила Гоголя как раз и заключается в его “глупости” /20/.

В последней записи этого дня, в которой речь идет о Гоголе, Розанов намечает некий “универсальный путь для русских”, “путь Розанова”, по которому должна пойти Россия. Именно став на этот путь - путь “фаллизма” - Розанов преодолел силу гоголевского негативного влияния: ведь у Гоголя “кровь застыла” ввиду “поражительного отсутствия родников жизни” /21/, питающих все и вся.

На эту мысль Розанова, как он сам отмечает, натолкнуло знакомство с одной из статей, опубликованных в “Богословском Вестнике”, в которой упоминаются Элевсинские таинства /мистерии/ /22/. Розанова больше всего поразило в них указание на “живое зерно, которое прорастает и дает из себя колос” /23/. И он сделал вывод о том, что все “вечно и живо” /24/. Хотя Элевсинские таинства и были впоследствии интерпретированы отцами церкви как “мерзкие”, “гнусные”, “порочные”, хотя в них и было “больше греха, чем мысли, и больше “нравственного переворота”, нежели философских идей...”, но все это не помешало писателю “древнюю Элевзинскую любовью возлюбить все это, полюбить все это...” /25/. Элевсинские таинства близки Розанову “униженностью вида”, “целующей униженностью”, “навозностью”, тем, что составляет прямую противоположность Гоголю. Только из всего этого возможно рождение “бесконечности содержания”, содержания, которое полностью отсутствует у автора “Мертвых душ”. “Фаллизм” /26/, констатирует Розанов, - вот тот путь, с помощью которого можно одолеть Гоголя, единственно верный путь для дальнейшего развития России, “путь Розанова” и, в свою очередь, “антигоголевский” путь. Ведь “Розанов, - овца, без ума и с кой-какой жизньюшкой”, которая “во всем мире возродила вновь силу и жажду есть и /с пропуском одной буквы тоже/” /27/. Дальнейшее видение Розановым развития России представляется в правильном обустройстве жизни русского человека: создание семьи, рождение и воспитание детей. Правильное обустройство жизни способствует установлению такого духовного микроклимата в обществе, который должен максимально благоприятно сказаться на развитии страны в целом. А творчество Гоголя, в конечном счете, было направлено против этого, поскольку носило в своей основе разрушительный характер.

В рассуждениях Розанова 10 мая 1915 года просматривается определенная логическая цепочка: он указывает на “истинное” место Гоголя

в истории русской литературы, рассматривает степень и качество его влияния на “умы и сердца” современников и потомков, пытается найти и выработать единственно верный, универсальный “механизм” преодоления творческого наследия автора “Ревизора”. Как и в массе других случаев, выводы Розанова предельно субъективны, чрезвычайно спорны и неоднозначны. Но нельзя не увидеть то, что эти выводы поразительно расходились с существовавшими точками зрения о роли Гоголя в русской литературе и истории. Новизна и оригинальность розановских мыслей о Гоголе только лишней раз подтверждают особый статус этого незаурядного мыслителя в культурном диалоге XIX и XX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т.- М., 1954.- Т.2.- С.220.
2. См.: Греч Н.И. Похождения Чичикова, или Мертвые души// Северная пчела. 1842, 22 июня.- №132, Булгарин Ф.В. Очерки русских нравов...- СПб., 1843; Сенковский О.И. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма Гоголя// Библиотека для чтения.- 1842.- Т.53. - Отд.б.- С.24-55 или Сенковский О.И. Собр. соч.: В 9т.- СПб., 1859.-Т.9.- С.407-409; Полевой Н.А. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма Гоголя// Русский вестник.- 1842.- №5-6.- С.33-58; Тургенев И.О. ПСС и писем: В 28т.- Письма.- М., Л., 1961.- Т.2.- С.141-142, 184, 196-197; Письма Ф.В.Чижова к Н.В.Гоголю/ / Русская старина.- 1889.- №8.- С.369-371; Чаадаев П.Я. ПС и избранные письма: В 2т.- М., 1991.- Т.1.- С.537.
3. Достоевский Ф.М. Книжность и грамотность// Достоевский Ф.М. ПСС.- Изд.б-е,- СПб., 1906.- Т.10.- С.92.
4. Леонтьев К. Страницы воспоминаний.- СПб., 1922.- С.26-27.
5. Николоюкин А.Н. Комментарии // Розанов В.В. Мимолетное.- М., 1994.- С.473.
6. См., в частности: Диалог.- М., 1991.- №3; Начала.- М., 1992.- №2; Новый журнал.- Нью-Йорк, 1968.- №92; 1993.- №190-193.
7. Розанов В.В. Опавшие листья. Короб первый// Розанов В.В. Уединенное.- М., 1990.- С.152.
8. Там же.- С.118.
9. Розанов В.В. Мимолетное.- М., 1994.- С.17.
10. Там же.- С.106.
11. Там же.- С.113.
12. Там же.- С.114.
13. Там же.- С.114.
14. Там же.- С.114.
15. Там же.- С.114.
16. Там же.- С.117.
17. Там же.- С.117.

Проблема генезиса взглядов В.Розанова на творчество Гоголя.

18. Там же. - С.117.

19. Там же. - С.118

20. Там же. - С.94.

21. Там же. - С.119.

22. Элевсинские таинства - это таинственные обряды, в которые эволюционировали древнегреческие элевсиний. Элевсинии сначала проходили на протяжении девяти дней. Это были хлебоборские празднества, посвященные богине Деметре. В основу элевсинии легли представления об умирании и возрождении зерна, которые, в свою очередь, тесно связаны с мифом о Персефоне, дочери Деметры. Персефона была выкрадена Аидом. Аид заставил ее съесть гранатовые зерна, символизовавшие собой неразрывность брака. Греки во время элевсинии пытались задобрить богов /жертвоприношениями, просом, ячменем, винами и т.п./, чтобы те послали им урожай. В дальнейшем элевсинии приобрели мистический характер, подпав под влияние дионисийских празднеств: к участию в них стали допускаться только избранные, которые давали клятву о неразглашении и поэтому современная наука располагает довольно незначительной информацией по этому вопросу /См., напр.: Словник античної міфології К., 1989. С.96-97/.

23. Розанов В.В. Мимолетное. - С.117.

24. Там же. - С.117.

25. Там же. - С.118.

26. Природа этого понятия, в частности и в розановской интерпретации, имеет мифологические корни. В большинстве мифологических систем фаллические культы носили ярко выраженный "производительный" характер, а фаллос выступал в качестве символа плодоносящих сил земли /например, символика, связанная с Дионисом, Приапом и сатирами в греческой мифологии/. Но термин "фаллизм" наполняется Розановым и новым содержанием. Хотя мы и не сталкиваемся с его буквальной "расшифровкой", но из контекста размышлений писателя можно судить о том, что к первоначальному, уже закрепленному за этим термином значению, добавляется принципиально новое его понимание, как-то: создание семьи, как одна из главных целей человеческого существования в розановской системе воззрений, и, следовательно, последующие "бытовые" заботы, которые становятся для человека преобладающими и которые ведут к превращению его в "бытовое" существо. А разумная организация быта в мировоззренческой концепции Розанова всегда играла доминирующую роль, была одной из основ безболезненного развития общества.

27. Розанов В.В. Мимолетное. - С.119.

Трактовка творчества Гоголя В.Розановым - одной из самых интересных, противоречивых и загадочных фигур русского культурного социума начала века - была оппозиционной не только по отношению к культурной традиции XIX века, закрепившей за автором "Мертвых душ", казалось, незыблемое место в истории русской литературы, но и взглядам, утвердившимся в 1890-1900-е годы. Розанов предъявил Гоголю целую систему различных требований. Но, следует отметить, что он, предъявляя эти требования, исходил из собственной мировоззренческой установки, из сложившейся и выработанной им системы приоритетов, имевшей четкую ценностную иерархическую структуру. Одной из центральных проблем в розановской мировоззренческой системе была проблема определения смысла и сущности человеческого существования, роли и места в судьбах отдельных личностей церкви, литературы, государства и т.д. В большинстве случаев находимые им решения были противоположными гоголевскому пониманию этих центральных проблем человеческого бытия.

Первые обращения Розанова к творческому наследию Гоголя относятся к началу 1890-х годов, ко времени выхода в свет его работы "Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского". В отличие от первого большого отдельного издания - философской работы "О понимании...", прошедшей практически незамеченной не только широким читательским кругом, но и профессиональной аудиторией, "Легенда..." получила целый ряд различных по своему характеру и тональности отзывов. На выход ее в свет откликнулись своими рецензиями Ю.Н.Говоруха-Отрок, Ф.Э.Шперк, И.Ф.Романов /Рцы/, Н.А.Бердяев и, что было особенно приятно ее автору, глубокоуважаемые им Н.Н.Страхов и К.Н.Леонтьев. Возможно, Розанова, прежде всего, интересовали не суть и характер этих отзывов /хотя этот момент полностью отрицать нельзя/, а само их появление, тем более, что эти рецензии принадлежали ведущим критикам и философам России того времени. Наличие столь широкого спектра мнений не могло не сказаться на творческих замыслах "молодого" писателя.

Без сомнения, выход в свет "Легенды..." был событием не только в жизни ее автора. После публикации ее в "Русском вестнике"/1891, №1-4/ работа выдержала на протяжении чуть более десяти лет три отдельных издания. В самом произведении Розанов, в силу характера своего творчества, не мог сосредоточиться исключительно на проблеме, вынесенной в ее

главным безусловно, центральное место в этом сочинении занимает вопрос о семантической нагрузке "Легенды о Великом инквизиторе" и ее месте в структуре последнего романа Ф. Достоевского. Но это, тем не менее, не помешало Розанову уделить значительное внимание и другим вопросам: он обращается к творчеству Гончарова, Тургенева, Толстого, пытается определить роль и место Гоголя в истории русской литературы. "Гоголевские" места в "Легенде..." составляют особый пласт. Здесь Розановым впервые даются те характеристики автора "Мертвых душ" и его творчества, которые на многие годы вперед станут доминирующими в его системе воззрений. В пользу этого тезиса говорит и тот факт, что писатель вынужден был дать некоторые пояснения как в предисловии к первому отдельному изданию "Легенды...", так и в значительно расширенном вступительном слове ко второму самостоятельному выходу произведения, а также к опубликованному в "Золотом руне" в 1906 году "Послесловию к комментарию "Легенды..."". Розанов также включил в отдельное издание "Легенды..." дополнительный раздел, состоящий из двух этюдов, назвав его "О Гоголе" /1/. Без сомнения, одной из причин появления и первого, и второго предисловий, и послесловия 1906 года была попытка дополнительного комментария Розановым своего видения места творческого наследия Гоголя в истории русской литературы.

Все эти дополнительные авторские комментарии явились своеобразной цепной реакцией пояснений на отзывы и рецензии, появившиеся после выхода в свет "Легенды...". Так, статья "Пушкин и Гоголь" была своего рода ответом на рецензию Ю.Н. Говорухи-Отрока "Нечто о Гоголе и Достоевском: По поводу статьи В. Розанова "Легенда о Великом инквизиторе" Ф. М. Достоевского" /"Московские ведомости". 26 января 1891 года, №26/. В "Предисловии к первому изданию" /1894 год/ Розанов даже вынужден был оговориться, что "главный труд" в его произведении, суть его заключена непосредственно в самом названии, а "гоголевские" этюды вызваны к жизни только "многочисленными возражениями, какие встретил в нашей литературе взгляд на этого писателя, мною побочно выраженный в "Легенде об Инквизиторе" /2/. В плане оценки главной тематической линии "Легенды..." писатель, безусловно, прав. Но именно вторая глава работы и последовавшие за ней статьи о Гоголе, в которых Розановым была впервые высказана совершенно новая точка зрения на творчество автора "Ревизора", явились отправной точкой отсчета неприятия его наследия, первым шагом на пути планомерного опровержения устоявшегося в обществе и литературной критике взгляда на гениального "малоросса" как родоначальника сатирического направления в русской литературе. Провозглашенная в этих набросках мысль будет доминировать в

розановской эстетической системе несколько десятилетий, вплоть до эпохальных событий в жизни народов Российской империи 1917-18 годов.

Нужно отметить, что в подходе к оценке творческого наследия того или иного писателя, исторического явления, события в своей жизни или в жизни другого человека Розанов пользовался довольно оригинальным методом, впервые изложенным им в философской работе "О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания". Эта книга, объемом более семисот страниц, как уже отмечалось выше, осталась практически незамеченной в кругу широкой читательской аудитории, а появившиеся печатные отклики только подтвердили то, что она так и осталась непонятой и "непрочитанной". По мысли Розанова, художественное произведение, будучи неким целостным духовным единством, своеобразной микровселенной, может быть постигнуто и осмыслено только в случае максимально всеохватывающего и всеобъемлющего проникновения в него, своеобразного "вживания" в текст. Только тогда и только таким образом можно прийти к определенным суждениям. В основе такого проникновения в текст лежит, по мысли Розанова, метод "понимания". Подобный подход также дает возможность выделить особенности произведения /тематические, образные, сюжетные, композиционные/, позволяет сконструировать некий код, с помощью которого можно правильно анализировать и вычленять авторские мысли и идеи, "зашифрованные" в сюжете, композиции, образах и т.п. Естественно, что при таком подходе к оценке произведения, исторического события, бытового явления /как "произведений" реальной жизни/, когда во главу угла ставится первичное, предельно субъективное впечатление, сформировавшееся, в первую очередь, под воздействием чувств и эмоций, а не после строгих логических операций, об объективной расстановке акцентов не могло быть и речи. Поэтому в выработанной Розановым системе ценностей, хоть и подвергавшейся довольно частому пересмотру и переосмыслению. Гоголю было отведено место на отрицательном полюсе мировоззренческой парадигмы, хоть временами и варьировавшееся в незначительных, но, что тоже важно, сугубо негативных диапазонах по отношению к автору "Выбранных мест". Практически во всех работах, где есть упоминание имени Гоголя, на него обрушиваются нескрываемые потоки злости.

Первое печатное выступление Розанова против Гоголя не было спонтанным, "хаотическим", что и позволяет судить о нем как о продуманном и готовившемся к печати своеобразном эстетическом демарше писателя, тем более, что размышления о природе и сущности гоголевского творчества заняли отдельную главу в композиции "Легенды...".

Продуманность этого выступления подтверждается также и использованием совсем не характерного для Розанова приема: писателем приводится последовательный и внутренне непротиворечивый набор аргументов, сгруппированных вокруг центральной мысли, которая сведена им к, своего рода, некой формуле. Суть этой формулы довольно проста: "вся наша новейшая литература... в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него" /3/. Розанов, в начале 1890-х годов еще не пользовавшийся славой "Иудушки от литературы" /как его позже охарактеризует Вл. Соловьев/, славой человека, способного противоречить самому себе даже в пределах одной статьи, должен был представить такую систему аргументов для доказательства своей точки зрения по данному вопросу, которая была бы в состоянии поколебать уже сложившееся у русского читателя представление о роли творчества Гоголя и его значении в истории русской литературы.

Для Розанова при оценке роли писателя и, следовательно, произведений этого писателя, на первое место выдвигался критерий общественной пользы от этих произведений. Польза представляется Розановым в совершенно четком и однозначном виде: художественное произведение, будучи порождением творческого гения художника, должно играть, прежде всего, очистительную и облагораживающую роль, должно быть направлено на "очистение всякой человеческой души". Исходя из этого тезиса, Розанов и проводит главную отличительную линию между творчеством Гоголя и творчеством русских писателей-реалистов. Эта линия выступает также и в качестве, своего рода, разграничительного рубежа между ними, позволяет безошибочно определить роль и место художественного произведения в процессе эволюции каждой человеческой "души" в отдельности и общества в целом, состоящего из человеческих "душ". Розанов видит основное противоречие между Гоголем и реалистами в качественно различном их отношении к действительности. Для него является однозначным вопрос о том, что русская критическая мысль, характеризуя роль и значение творчества Гоголя, исходила из анализа и осмысления только его "внешней" стороны и полностью игнорировала другую его сторону - "внутреннюю", содержательную. Подобный взгляд представлялся в качестве единого на протяжении нескольких десятилетий. Розанов же согласен только с частью этого утверждения. Видя в качестве основных составляющих "внешнюю" сторону творчества Гоголя "приемы художественного творчества, его формы и предметы" /4/, Розанов признает в нем "гениального живописца внешних форм" /5/. Но для самого Розанова важна, прежде всего, "внутренняя" сторона творчества, основой которой выступает содержательная канва произведения, определяющаяся

отношением художника к действительности, к жизни. Исходя именно из такой категориальной посылки писателем и строится система его дальнейших рассуждений.

Розанов отмечает, что, избрав в качестве объекта своего изображения жизнь, Гоголь и реалисты подошли к воплощению своих идей и замыслов с разных позиций. В основу различия между этими позициями Розанов положил фактор нравственного эстетического воздействия их произведений на развитие человека и общества: Гоголь подошел к изображению жизни без "души", а реалисты - с "душой". Произведения реалистов, таким образом, могут быть использованы в качестве "средства" или "орудия" воспитания, поскольку в них заключено "тонкое понимание внутренних движений человека" /6/. Более того, образы гоголевских произведений и, прежде всего, образы "Мертвых душ", представляются Розанову в значительной степени автобиографическими, о чем и свидетельствует, по его мнению, третье письмо "... к разным лицам по поводу "Мертвых душ" ", вошедшее в "Выбранные места из переписки с друзьями".

Известно, что всякий художественный образ реалистического произведения только тогда может быть признан созданным удачно, если он избрал в себя наиболее максимальную амплитуду мыслей и поступков, всесторонне характеризующих изображаемую личность. Изображение, в той или иной мере претендующее на объективность, должно подразумевать под собой определенную "срединность". Тогда же критериями отнесенности персонажа к "положительным" или "отрицательным" типам героев будут служить не только его конкретные поступки и действия, но также его помыслы и желания. Эти составляющие в своей сумме и позволяют судить о поведенческом логотипе героя. В большинстве случаев в высокохудожественном произведении отнесенность образа к какому-либо определенному типу героев весьма затруднительна, поскольку лишь тот образ будет считаться созданным удачно, который соответствует вышеуказанным критериям.

В этом случае перед Розановым возникает еще одна дилемма. Он пытается найти ответ на вопрос о причинах хорошей запоминаемости гоголевских произведений и персонажей этих произведений, все время характеризующихся им как ничего не значащие и не встречающиеся в действительности. Вывод о том, что эти образы являются карикатурными, только лишний раз подтверждает предельную субъективность розановского взгляда. Ведь, по его мысли, карикатурность способствует максимальному выражению, предельной выпячиваемости какой-либо одной черты изображаемого, доводимой до своего внутреннего предела, и, следовательно, Розанов проецирует свой чисто "литературный" вывод на всю

дальнейшую судьбу Гоголя, находит в этом объяснение тайн его жизни: писатель был лишен простых человеческих черт и умер "от бессильного желания вложить хоть в одну из /форм - А.Ч./ какую-нибудь живую душу" /7/. "сгорел в бессильной жажде прикоснуться к человеческой душе" /8/. В качестве примера для иллюстрации своей мысли Розанов приводит предпринятую Гоголем попытку создания "положительных" героев во втором томе "Мертвых душ", завершившуюся полным крахом. Через характеристику образов гоголевских произведений как "механических", "восковых", "без души" Розанов попытался взглянуть и на тайну смерти писателя. Он пришел к выводу, что разгадка смерти Гоголя как раз и лежит в недостатке человеческой природы самого автора "Мертвых душ", с отсутствием у него "души" и связанных с ней порывов и поступков, присущих всем живым людям. Такая формулировка вошла в противоречие с доминировавшей в то время в мемуарно-биографической литературе версией о poste Гоголя и его смерти от голода. Сконструированная Розановым схема разгадки тайны смерти Гоголя явилась логическим завершением видения им всего жизненного и творческого пути писателя, итоговой чертой под всей системой взглядов автора "Опавших листьев" 1890-х годов.

Само гоголевское признание в том, что "добродетельных людей... в голове не выдумаешь...пока не станешь сам сколько-нибудь на них походить, пока не добудешь постоянством и не завоеуешь силою в душу несколько добрых качеств" /9/, в значительной мере позволило Розанову приблизиться к раскрытию тайны художественного метода автора "петербургских" повестей. В качестве исходной точки для построения своей мировоззренческой парадигмы Розанов использует именно признание самого Гоголя, которое, в свою очередь, мыслится им в качестве первостепенного фактора для раскрытия изначальных импульсов природы создания образов художественных произведений писателя. Розанов видит в каждом из этих образов своеобразную проекцию какой-то авторской сугубо негативной черты, максимально расширенной и углубленной. Невозможность существования подобных личностей в действительности делает их легко и надолго запоминающимися. Художественные образы Гоголя мыслятся Розановым предельно статичными, чуждыми всяких человеческих качеств и не способными к развитию/как к положительному, так и отрицательному/. За видимой стороной их действий и поступков скрыта изначальная авторская запрограммированность, что, в свою очередь, и ведет к дальнейшему предугадыванию читателем хода их мыслей. Такая точка зрения вполне применима и к представлению о жизни этих персонажей как о механически повторяющемся цикле, включающем в себя набор

стандартных для всех поступательных временных периодов в жизни человека элементов: рождение — рост, становление, "взросление" — физиологическое влечение — циклическое механическое времяпрепровождение — смерть. Подобный подход к изображению человека со стороны Гоголя позволил Розанову представить личность великого русского писателя в образе клеветника на человеческую природу, лишившего человека всех тех благородных чувств, которыми наполнены последующие произведения реалистической литературы, явившиеся, своего рода, доказательствами от противного, опровергающими вредоносность идей автора "Ревизора". Доминирующие в них "живые чувства любви и ненависти", "страха и достоинства", "труда и приобретения", т.е. чувства, присущие всем без исключения людям, явились прямой противоположностью "безчувствию" гоголевских персонажей.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что довольно частое обращение Розанова к произведениям Гоголя, постоянное отрицание его мыслей и концептуальных идей, временами переходившее в явную, нескрываемую ненависть и злобу, лишь подтверждает то, что освободиться от влияния творчества гениального "малоросса" автор "Уединенного" так и не смог до конца своей жизни. А первое обращение Розанова к творчеству Гоголя, наметившее дальнейшие магистральные линии противоборства с ним, было впервые осуществлено в "Легенде о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Обращение к этим этюдам в настоящей работе не предусматривается ввиду ее объемной ограниченности. Но, без сомнения, они представляют единое целое с "гоголевской" главой самой "Легенды..."
2. Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского// Розанов В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского.- М.,1996.- С.7.
3. Там же.- С.18.
4. Там же.- С.18.
5. Там же.- С.18.
6. Там же.- С.18.
7. Там же.- С.21.
8. Там же.- С.21.
9. Цит. по: Розанов В. Указ. соч.- С.20.

С.Н. Шошур

Сенкевич и Гоголь

/к вопросу о творческой перекличке/

Привлекая внимание исследователей [2,3], вопрос о чертах сходства между произведениями польского писателя Генрика Сенкевича и Н.В.Гоголя, по нашему мнению, нуждается в дальнейшей разработке.

Сопоставительный анализ книг двух выдающихся представителей славянских литератур - "Тараса Бульбы" Н.В.Гоголя и первой части "Трилогии" Г.Сенкевича - романа "Огнем и мечом" — показывает, что между этими произведениями существуют точки соприкосновения.

Их сближает, прежде всего, изображение одной и той же исторической эпохи в жизни украинского и польского народов - событий XVII века, когда взаимоотношения между двумя нациями приняли резко обостренный характер. В этих книгах обращает на себя также внимание трактовка поведения персонажей, принадлежащих к украинской нации. Так, Иван Богун у Сенкевича, как и Андрий у Гоголя, предстают на страницах произведений личностями, поступки которых определяются одним и тем же чувством - любовью к женщине-польке. В "Тарасе Бульбе" Гоголя - это любовь Андрия к дочери польского воеводы. У Сенкевича такое же чувство испытывает украинский казак Иван Богун к польской княжне Елене Курцевич.

С точки зрения интересующей нас проблемы общей в произведениях Гоголя и Сенкевича является и такая их особенность, как наделение положительных персонажей комическими чертами. Скажем, если Гоголь в комическом освещении передает потасовку между Тарасом Бульбой и его сыновьями или же поведение казаков в Запорожской Сечи, то в романе Сенкевича аналогичную окрашенность приобретают фигуры Володыёвского, Заглобы, Лонгина Подбипенты.

Сходство обеих книг, на наш взгляд, и в том, что персонажи, противостоящие героям произведений, наделяются авторами положительными чертами. К примеру, в "Тарасе Бульбе" Н.В.Гоголя в положительном свете предстает фигура молодого поляка, брата возлюбленной Андрия, жаждущего сразиться с запорожскими казаками. Аналогичным образом в романе Сенкевича обрисованы представители украинского народа, противостоящие любимым героям писателя (Иван Богун, Богдан Хмельницкий, молодой Кривонос, Бурдабуг).

Наконец, перекличку произведений писателей следует видеть также и в том, что порою персонажи, выражающие симпатии авторов, раскрываются и в явно непривлекательных сторонах своего поведения. В гоголевской повести — это упоминание о беспощадности Тараса Бульбы по отношению

к польскому населению после казни сына Остапа. У Сенкевича - это рассказ о жестокой расправе поляков над запорожским казаком Сухоруком.

Отмеченные в обоих произведениях черты сходства, однако, не имеют однозначного истолкования. Так, установленный исследователями факт знакомства Г.Сенкевича с творчеством Н.В.Гоголя [3] позволяет высказать предположение об использовании польским писателем художественного опыта своего российского предшественника при изображении в романе персонажей-украинцев. При этом гоголевская традиция, как нам кажется, дает о себе знать в форме полемики польского писателя с трактовкой Н.В.Гоголем украинского национального характера. Скажем, при сходстве мотива поведения у гоголевского Андрия и Ивана Богуна у Сенкевича - любовь к женщине-польке - он в произведениях писателей выполняет различные функции. Признавая возможность и такого типа поведения казака-украинца, Гоголь, однако, подчеркивает его исключительность, нехарактерность для представителей украинской нации. Авторскую концепцию характера украинца - личности героической, для которой служение отечеству, православной христианской вере, идее товарищества является главным, определяющим в жизни, выражают другие персонажи - Тарас Бульба, его сын Остап и их многочисленные соратники по национально-освободительной борьбе.

Образы персонажей-украинцев у Сенкевича создают иное, чем у Гоголя, представление о национальном украинском характере. В изображении польского писателя характер украинца определяют прежде всего его личные чувства, возвышенные (как у Ивана Богуна) или низменные (как у Кривоноса или даже у Богдана Хмельницкого). Думаем, что именно такое понимание характера украинца Сенкевичем наложило свой отпечаток и на изображение Запорожской Сечи, у представителей которой автор всячески подчеркивает анархизм поведения и необузданность страстей. Оно, на наш взгляд, дает о себе знать даже при изображении украинской природы, в которой подчеркивается ее дикость, негостеприимность по отношению к человеку [2].

Однако свести все приведенные факты переклички обеих книг лишь к использованию Сенкевичем традиций Н.В.Гоголя нельзя. Такая особенность в изображении положительных персонажей у обоих авторов, как наделение их чертами комического, на наш взгляд, свидетельствует о влиянии не только на Гоголя [1], но и на Сенкевича, тех книг западноевропейской литературы, где комическое изображение персонажей основано на использовании их создателями элементов народной смеховой культуры (как например, Франсуа Рабле в "Гаргантюа и Пантагрюэле").

Кроме того, раскрытие персонажей, противостоящих героям произведений, с одной стороны, в привлекательном свете, а, с другой, - изображение последних и в отрицательных моментах поведения - все это,

по данному мнению, свидетельствует о чертах реализма в книгах обоих авторов, их стремлении раскрыть поведение, психологию человека с учетом особенностей исторической эпохи, в которую они действуют.

Наконец, обращение писателей к одному и тому же историческому периоду в жизни украинской и польской наций объясняется причиной общественно-политического характера - стремлением противопоставить жизни своих современников судьбу сограждан в очень сложное, драматическое время. Показав, как достойно, мужественно действуют герои в сложившихся обстоятельствах, писатели на примере предков стремились внушить современному читателю уверенность в возможность успешного преодоления трудностей своего времени.

Таким образом, не претендуя на исчерпывающее освещение поставленной проблемы, проведенный анализ, как нам кажется, все же позволил расширить и уточнить представление о чертах сходства и об их причинах в книгах двух выдающихся славянских авторов. Тем самым в какой-то мере углублено понимание конкретного вклада каждого из названных писателей в художественное освещение одной из драматических страниц в истории взаимоотношений двух славянских народов.

Литература:

1. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975;
2. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича. - М.: Наука, 1966. - С. 77, 144-145.
3. Г. Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX в. в. - М.: Изд-во МГУ, 1978. - С. 34-35.

Л. П. Коваленко

Н. В. Гоголь и Ярослав Гашек

Образы и сюжетные ситуации Гоголя бессмертны, они - в большом времени (М. Бахтин).

Н. В. Гоголь оказал огромное влияние на зарубежные славянские литературы, в особенности, на чешскую. Плодотворность его воздействия на художественное сознание многих писателей Чехии осознавалась еще в XIX веке. Творчеством автора "Ревизора" и "Мертвых душ" восхищались

писатели, испытавшие в разное время его влияние на себе: Ян Неруда, Витезслав Галек, Йозеф Тыл, Карел Гавличек-Боровский.

В произведениях Гоголя чешские писатели и критики более всего ценили художественную правду, критическую направленность, гуманистический пафос, национальный колорит.

Поэт и прозаик В. Галек в статье "Ищу Гоголя", опубликованной в 1872 году в газете "Народни листы", выразил надежду на приход в отечественную литературу своего Гоголя, который бы смело и бескомпромиссно разоблачал пороки современного общества, особенно "чешского буржуа с полным карманом и пустой головой".

В XX веке гоголевская традиция в литературе Чехословакии в наибольшей степени проявилась в творчестве Ярослава Гашека, писателя, чьи книги давно вышли за национальные рамки и получили мировое признание [1].

Заметим, однако, что применительно к автору знаменитого романа "Похождения бравого солдата Швейка" понятие традиции (и не только гоголевской, но и раблезианской, и сервантесовской, и свифтовской, и шедринской) - это не столько следование определенным творческим принципам, сколько, главным образом, их развитие и обогащение, но уже на отечественной, национальной почве, в конкретной исторической обусловленности.

В произведениях Гашека мы редко найдём прямые сюжетные или стилистические переключки с Гоголем, аналогии в образах, сходство на уровне проблем, подробностей. Однако можно обнаружить иную, более глубинную и опосредованную связь. Она ощутима в духовном присутствии Гоголя-гуманиста и сатирика в творчестве Гашека. И это присутствие проявляется прежде всего в мастерском изображении гротескных образов, в парадигме гротескных ситуаций, в комических преувеличениях, в повествовательной манере Гашека-ирониста и парадоксалиста.

Постоянной мишенью сатиры Гашека были чешские наследники гоголевских персонажей из "Ревизора", "Миргорода", "Мертвых душ", "петербургских повестей" - пошлые мещане, обыватели - помещики, продажные чиновники, тупые полицейские-держиморды, военные. При этом стрелы сатиры были направлены также и против реакционных режимов России и США ("О парламенте", "О балах", "Забытый юбилей", "В парикмахерской", "Ход жизни" и другие).

В "Похождениях бравого солдата Швейка", - констатирует И. Бернштейн, - высмеивается не только загнивающая Австро-Венгрия с её безголовыми правителями, окостеневшими бюрократами, тупыми и злобными вояками и развратными священниками - отрицаются социальные, политические, идеологические и нравственные основы современного буржуазного общества в целом [2].

Не только в знаменитом романе о похождениях храброго солдата Швейка, но и в своих рассказах и фельетонах Гашек много раз описывал проявление самодурства, тупости, бездушия, формализма в судах, чиновных ведомствах, полиции, армии.

Так, в рассказах "Министерство правосудия на скамье подсудимых", "Служебный долг" писатель в обобщенных карикатурных образах-аллегориях показывает бюрократический государственный аппарат косных чиновников, призванных его защищать и охранять. Правосудие вырастает в аллегорическую гротескную фигуру паралитика, страдающего "умственным расстройством и совершающим одно преступление за другим".

Гашек, как и Гоголь, умело использует разнообразные формы комического - от веселой и легкой иронии до беспощадного сарказма. Сфера сатиры распространяется как на внутренний, так и на внешний облик персонажа, на его жесты и позы, манеру речи, отдельные детали, что нередко приводит к крайнему преувеличению, гротеску.

Шаржированный натурализм, например, очевиден в отношении к еде как обжорству у Собакевича в "Мертвых душах" и у Балоуна в "Похождениях храброго солдата Швейка".

Очевидна гоголевская реминисценция о речевой "изысканности" провинциальных дам ("просто приятной" и "приятной во всех отношениях") в рассказе Я.Гашека "Сатисфакция": "Попадалась мне в руки книга со следующей инструкцией: "Воспитанный человек никогда не посмеет употреблять салфетку вместо носового платка. При насморке нельзя чихать в тарелку... Красть салфетки неприлично... А если неожиданно какая-нибудь дама вгонит вам в глаз шпильку, не смейте притворяться оскорбленным. Вы должны с почтением приподнять шляпу и вежливо сказать: "Не извольте беспокоиться, сударыня" [3].

В обличении "пошлости пошлого человека" Гоголь сыграл для Гашека стимулирующую роль. Справедливо замечание критика: "Гоголь усиливал в Гашеке интерес к крестьянству, сочувствие к униженному "маленькому человеку". Гоголевский гротеск восхищал писателя. Он следовал ему в своем творчестве" [4].

Главный стилистический прием Гашека в романе о Швейке (написанном, как и "Мертвые души" Гоголя, в жанре путешествия - обзора) - это выявление несоответствия внешней видимости сути явления.

Сродни Гоголю здесь широкая панорама реального быта, социально-психологические типы, представленные в гротескных ситуациях и в комическом обличье.

Гашек, подобно автору "Ревизора", был великим мистификатором. Маска наивного простака Швейка, например, как атрибут мистификации, помогала писателю вскрыть абсурдное в самой жизни. Так же как и Хлестаков в обличье мнимой важной персоны по воле случая оказался

разоблачителем преступлений, творившихся не только в российском захолустье, но и во всей России, так и храбрый солдат, прошагавший бодрым маршем многие километры по военным дорогам разных стран, помог обнаружить читателю глобальное неблагополучие и бесчеловечность социальных отношений.

Комическая мистификация осуществляется Гашеком на различных уровнях художественной структуры и с использованием разнообразных сатирических приемов. Укажем на наиболее близкие гоголевской поэтике: прием разноплановых параллелей, когда в рассуждения героя о высокой политике, о государственных деятелях вклиниваются всевозможные бытовые ассоциации, сравнения с заурядными событиями и лицами. Это проявляется в особенности в анекдотических повестушках Швейка "к случаю". Или, например, нарочитый показ мнимой наивности героя или автора (своеобразная стратегия маскировки), прием, позволяющий обнажить социальный алогизм жизни, истинную сущность явления.

Творчество Ярослава Гашека - органическая часть богатейшей чешской литературы. Оно вобрало в себя лучшие черты национальной, народной смеховой культуры, замечательные фольклорные традиции. Гашек как художник достиг высокого уровня, присущего лучшим сатирическим произведениям критического реализма XX века. Одним из его главных учителей на пути к славе и бессмертию был Н.В.Гоголь.

Литература:

1. Бернштейн И.А. Швейк на мировом фронте // Чешский роман XX века и пути реализма в европейских литературах. - М., 1979.
2. Бернштейн И.А. Швейк на мировом фронте... - С.70-71.
3. Гашек Я. Сатисфакция // Неделя. - 30 апр., -1963. - С.23.
4. Еланский Н.П. Ярослав Гашек. - М., 1980. - С.28.

Г.В.Самойленко Наследие Н.В.Гоголя в годы Великой Отечественной войны

Историко-функциональный подход к изучению конкретных явлений позволяет определить не только "долгожителство" (Н.В.Осьмаков) шедевров русской и мировой литературы, но и выявить их воздействие на сознание последующих поколений, увидеть, как по-разному они воспринимаются и интерпретируются в различные периоды, какова их социально-эстетическая функция.

У крупных художников слова всегда есть то, что связывает его не только с современной ему действительностью, но и будущим. Каждое поколение новой эпохи находит для себя в творчестве писателя что-то особое, близкое ему. Советские читатели на различных этапах развития государства обращались к наследию Гоголя. Сам характер восприятия во многом зависел от специфики, характерных особенностей самого времени. Так, в годы борьбы советского народа за свободу и независимость страны в центре внимания читателей была повесть Гоголя "Тарас Бульба". В мирное время, когда приходилось искоренять недостатки, бичевать бюрократизм, бралась на вооружение сатира писателя. Советских людей также интересовали нравственные, общечеловеческие проблемы, которые ставил и решал Гоголь в своем творчестве.

Период Великой Отечественной войны был особым как в развитии советской литературы, так и в восприятии наследия писателей прошлого. К сожалению, тема "Роль классической литературы в годы борьбы с фашизмом" почти не исследована, а она представляет значительный интерес. Наша статья является первой попыткой осмыслить характер восприятия и интерпретации творчества Гоголя в годы войны. Произведения Гоголя в этот период выдержали несколько изданий. Его пьесы шли на сценах театров, отрывки из спектаклей входили в репертуар фронтовых актерских бригад. В воспоминаниях фронтовиков, работников театров находим немало свидетельств о том, как воспринимали солдаты эти спектакли. Особой популярностью пользовались сцены из "Женитьбы" Гоголя. Генерал Г.Коротков вспоминал, как в 22-й армии, которой он командовал, родился фронтовой театр, в котором раскрылось артистическое дарование Федора Мишина, в будущем актера Малого театра, великолепно исполнявшего сцены в гоголевской "Женитьбе" [8, С.275].

Отрывки из "Ревизора", "Мертвых душ" показывали артисты Малого театра, МХАТа и других коллективов.

В 1941 году были завершены работы над двумя кинофильмами по произведениям Гоголя: "Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" (с великолепным актерским ансамблем: В.Попов, С.Блинников, О.Абдулов, Ф.Раневская, В.Владиславский) и "Майская ночь" (среди актеров назovem С.Шкурата, Н.Ужвий, Т.Окуневскую). В 1944 году в Алма-Ате был создан фильм "Черевички". Эти три работы советских кинематографистов демонстрировались не только в городах и селах, но и во фронтовой обстановке.

Перелистывая сегодня пожелтевшие страницы фронтовых и армейских газет, встречаем в них в качестве боевых лозунгов слова из произведений Гоголя: "Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!"; "Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, - поднялась отомстить за посмеяние прав своих, за позорное унижение свое, за

оскорбление предков": "Да разве найдется на свете... такая сила, которая бы пересилила нашу силу, русскую силу!".

По-новому эти слова воспринимались в боевой обстановке. Они были не только своеобразным напоминанием о выполнении каждым солдатом своего гражданского долга, но и вселяли надежду, веру в торжество победы над фашизмом.

На страницах газет встречаем рисунки и подписи к ним, взятые из произведений писателя, под общей рубрикой "Почти по Гоголю", "На гоголевские темы" [13, 4 апреля] и другие. На одном из плакатов "Окон ТАСС" был изображен Тарас Бульба. Художник смог при помощи гоголевского образа выразить призыв к защите Родины, к стойкости, непокоренности, к святому гневу. О силе этих рисунков и плакатов хорошо сказал поэт-фронтовик Борис Палийчук: "Никогда не забыть мне боевых, суровых дней 1943 года. После разгрома гитлеровских полчищ под Сталинградом наша Советская Армия начала свой победоносный исторический путь на Запад. В одном из фронтовых изданий был напечатан рисунок. На нем художник изобразил непокоренного, несломленного Тараса Бульбу, хотя враги и привязали его к столбу и подожгли. Рядом в огонь и дым с автоматом наперевес шел советский воин. Он спешил на зов народа, спешил изгнать с родной земли гитлеровских извергов. Под плакатом короткая подпись: - Слышишь, сынку? - Слышу, батько!

Эти несколько перефразированные гоголевские слова волновали солдатскую душу, звали на победный бой, в бой за Родину, за свободу, за счастье народа" [4, 29 марта].

Повесть Гоголя "Тарас Бульба" политработники использовали в своей работе с бойцами. М.Осипов в статье "Книга на фронте" рассказывал, как он однажды перед лекцией подошел к политработнику и спросил, о чем он будет вести речь. И тот протянул листок. Все вопросы были так или иначе связаны с обороной. Один пункт показался М.Осипову оригинальным: "У Дубно Тарас Бульба расстрелял за измену своего сына Андрия. О долге и преданности". [11, 28 ноября].

На огромную силу классической литературы, и, в частности, Гоголя, в воспитании у бойцов чувства патриотизма, гордости за свою Родину указывал и С.Киселев. [5, 11 декабря].

Бессмертная книга Гоголя "Тарас Бульба" вдохновляла советских людей на подвиг. Один из партизанских отрядов в самом начале войны был назван именем гоголевского героя. О бесстрашных подвигах этого отряда ходили легенды. С.Журахович в очерке "Отряд Тараса Бульбы" писал: "Он не погиб. Нет, не погиб славный Тарас Бульба. Он живой и бессмертный, как живы и бессмертны славные традиции нашего народа, его вековая борьба за честь, за свободу... Живут и бесстрашно воюют славные внуки Тараса Бульбы, навевают страх на фашистов. И в лесах

украинских рождается чудесная легенда: партизанский Тарас Бульба, бессмертный воин и патриот, бьет и громит преданного проклятию врага нашей Отчизны". [6,20 сентября].

В годы войны бойцы в промежутке между боями читали произведения Гоголя. Так, воины из подразделения сержанта Горинкова путем громких чтений познакомились с "Сорочинской ярмаркой" [7,1943,1 ноября], а солдаты других подразделений читали коллективно в затишье после боя при тусклом свете коптилки повесть "Тарас Бульба" [7, 1943,4 октября]. Заместитель политрука Геннадий Булдаков в трудные дни под Москвой, когда приходилось выкраивать несколько часов для сна, на лестничной площадке, едва освещенной коптилкой, в разбитом Плавске читал "Тараса Бульбу", "Третий раз перечитываю..., говорил он, - До чего же сильно. Другое читаешь - полное равнодушие, а тут все забирает, прямо до души доходит" [9, 23 февраля].

Г. Булдаков на фронте перечитывал "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Мертвые души", "Ревизор" и другие произведения. Слово Гоголя помогало бойцам преодолевать трудности, зажигало их на новые подвиги. У поэта-фронтовика были все основания сказать:

И в сорок первом шли на смерть солдаты.

С его "Тарасом Бульбой" в вещмешке.

К наследию Гоголя обращались и писатели. Строки из его произведений, гоголевские образы вводились в фельетоны, публицистические статьи. Так, фельетон Д. Заславского "Балканы в Берлине" построен на основе диалога Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем [3].

М. Марьянов своеобразно вводит гоголевского Поприщина в фельетон "Вшивые колумбы", повествующего о несбыточных мечтах Гитлера и его генералов стать новыми Наполеонами и Колумбами [10].

А. Твардовский, используя традиции фольклора и классической литературы, создает стихотворный фельетон "Письмо", в котором воспроизводит "грамоту-послание", написанное "потомками Тараса Бульбы" танкистам непобедимой части Киевского Особого округа". "Гитлеру мерзкому, палачу безумному" [7,1941,27 июля].

А. Довженко в статье "Я вижу победу", написанной в своеобразной поэтической манере и повествующей о вступлении советских войск на территорию Украины, использует слова Тараса Бульбы о товариществе. "В великое время мы подали, товарищи, руку на братство..." "Прошумели столетья, - пишет далее А. Довженко. - Грянул гром, и среди грома и грохота переклички веков звенят могучим набатом гордые слова Тарасовых правнуков... Поднимем же, братья, товарищество на такую высоту, чтоб радовало оно и освещало весь добрый человеческий мир". [7,1942,22 июля].

Слова о товариществе, о беззаветной любви к Родине приводятся и в передовой статье газеты "Красная Армия", посвященной "богатырскому подвигу Николая Голубятникова" [7,1943,3 июля].

Советские писатели в своих публицистических статьях и выступлениях используют не только отдельные выражения из произведений Гоголя, но и обращаются к художественно-изобразительным средствам. Поэтику повести Гоголя использует В. Кондратенко ("Потомки Тараса Бульбы" [7,1942,20 января]). А. Фадеев ("Бойцам Нижнеднепровской стрелковой дивизии 37 армии" [1]) и другие.

В годы войны наблюдается своеобразное явление, когда гоголевские образы "трансплантируются" в другие произведения, переносятся в иную эпоху, в частности, в период борьбы с фашистскими захватчиками. Для К. Симонова образ Тараса Бульбы является символом мужества и стойкости и как бы подчеркивает глубокую связь между прошлым и новым поколениями в борьбе за свободу и независимость Родины. Рассказывая о последних минутах жизни гоголевского героя, о том, как "в дыму задыхается старый Тарас, прикрученный к дубу тройными цепями", как "сквозь пламя и дым куренным он велит рубиться весь век с бусурманскими псами", поэт переносит читателя на поле боя с фашистами, на котором находится танк с экипажем советских воинов, принявших решение сгореть, но не сдать врагу.

Мы вспомним Тараса и песню споём,
Как пули свистали в клубящемся прахе,
Как трое танкистов сгорели живьем,
Не сдавшись в неволе, на Киевском шляхе.
Я знаю - Отчизна им силу дала,
Им службу Тарасова кровь сослужила,
Я знаю - она в это время текла
В их черных, от пламени вздувшихся жилах [14,26 апр.]

Поэт Л. Первомайский прибегает к приему "оживления героя", который сохраняет присущие ему характерные черты, но действует уже в новых исторических условиях, Тарас Бульба пытается помочь своему старшему сыну Остапу, который попал к гитлеровцам в плен. И на призыв Остапа Тарас отвечает:

Чую, сину!
Гнів людський виходить з берегів.
Хоч загину, а звільню Україну
Від неситих, лютих ворогів. [13,11 апреля]
"Нынешнему, нашему Тарасу - потомку Тараса Гоголя, - писал

академик А.И.Белецкий, - бесконечно дорога вся неразделенная советская Родина, созданная в результате совместного труда и борьбы. Гоголь был также одним из деятелей этого объединения, этого родства не по крови, а по душе" [13, 11 апреля]. На это обратил внимание и М.Рыльский. Анализируя стихотворение Л.Первомайского, он подчеркнул, что поэт сумел в произведении выразить чувства любви к Родине всех честных украинцев, когда давал проекцию легендарного образа Тараса Бульбы.

Тему ответственности каждого человека перед Родиной, своим народом, верности клятве, данной перед товарищами по оружию, освещают многие писатели военных лет. Оригинально она интерпретируется и в творчестве писателей непрофессионалов. Белорусский партизан Е.Авсянкин создал поэму "Отец-патриот", которая вышла в типографии партизанской бригады им. А.Флегонтова. В ней поэт использует сюжет гоголевского "Тараса Бульбы", в частности, казнь Тарасом Андрия, но эта ситуация раскрывается на современном для автора материале. Обращение Е.Авсянкина к гоголевскому образу не случайно. Тарас Бульба был близок и дорог партизанам.

В поэме "Отец-патриот" рассказывается о том, как у старика Мирончика, который честно прожил свою жизнь, сын с приходом фашистов становится полицейским громилой. Отец не мог перенести такого стыда и уходит в партизаны. В одном из боев он встречается с сыном. Не задумываясь, он стреляет в него.

Поздно в бою сдаваться.
Быстро винтовку поднял,
выстрел мгновенно раздался
И сын, покачнувшись, упал. [2, с.23].

Эти и другие примеры свидетельствуют о том, что для советских писателей образы и отдельные сцены из повести Гоголя "Тарас Бульба" служили средством более глубокого раскрытия остро звучащих в годы войны тем о мужестве, долге, чести и т.д. Умелое вплетение в художественную ткань стихотворения, очерка знакомого образа или эпизода приближало произведение к читателю.

Некоторые художники слова, создавая свои произведения, опираются на гоголевские традиции. Как свидетельствуют многочисленные факты, к Гоголю обращаются обычно те писатели, которые любили его произведения. А.Фадеев, например, неоднократно перечитывая "Вия" и "Тараса Бульбу", читал наизусть многие куски своим знакомым в писательском кругу. Этим, очевидно, объясняется и то, что в "Молодой гвардии" находим отдельные сходные реминисценции с повестью Гоголя. Ощущаются в романе А.Фадеева и стиль "Тараса Бульбы", его поэтика. Вспомним сцену, как в

страшных мучениях, в тоске невыносимой, душа Шульги обращалась к Проценко и вопрошала: "Где же ты, Иван Федорович? Як ты? Чи жив ты? Бьешь ли ты проклятых ворогов, переселил ли ты их, перехитрил ли ты их?" Заметны они и в описании боя партизан с фашистами, когда Проценко, как Тарас Бульба, обращается к своим товарищам. "Ну як Корней Тихонович, трохи жарко?" - "Та не могу сказать, щоб прохладно, но еще и не жарко", - отвечает тот [15, т.3, с.290, 226].

Составляя план произведения, А.Фадеев писал: "Шульга и Валько в тюрьме. Юмор, взаимная поддержка, презрение к немцам, как казаки-запорожцы". Эта мысль нашла очень яркое художественное воплощение в романе. Поведение Валько и Шульги в тюрьме во время допроса, их диалог после схватки /"А ты дюжий казак, Матвей..." - "И ты добрый сичевик, Андрий, ох добрый!" /напоминают сходные ситуации их жизни гоголевских героев, отдельные их черты. В то же время Фадеев показывает, что стойкость и мужество Шульги и Валько, их ненависть к врагам, взаимовыручка формируются в иных исторических условиях. Перед нами советские люди, которые формировали свою волю в борьбе с врагами Отечества, с теми трудностями, которые приходилось преодолевать им в жизни.

Далее Фадеев развивает мысль о товариществе. Исповедываясь друг другу о пройденном пути, Шульга и Валько гордятся тем, что они всю свою жизнь честно трудились, не уходили от трудностей, были всегда на переднем крае вместе с народом. Шульга и Валько - это товарищи по тому святому делу, которому они служили всю жизнь: борьбе за счастье людей. И Валько горд, что они с Шульгой - товарищи по борьбе и труду - остаются такими же честными и стойкими и в свой смертный час.

Эти и другие примеры свидетельствуют о том, что Фадеев творчески развивает гоголевские традиции, умело использует стилистические приемы его произведений.

В критике уже неоднократно указывалось и на влияние "Тараса Бульбы" Гоголя на повесть Б.Горбатова "Непокоренные". Гоголевское начало заметно как в пафосе изображения народной борьбы против фашизма, так и в аналогии имен основных героев, в использовании романтических приемов, фольклора, в развитии психологизма, гуманизма, гражданственности, в ритмическом повторении фраз. Но самое главное это то, что Б.Горбатов, вслед за Гоголем изображает своих героев в неразрывной связи с народными массами, с борьбой всего украинского народа. Образы Тараса, Степана, Насти при всей их монументальности ярче видятся именно в сочетании со всей многоликой народной средой, в недрах которой таятся силы, помогающие выстоять в жестокой борьбе. Смысл жизни для обоих Тарасов - в свободе их Родины и народа. Сравнимая многие эпизоды из жизни героев, поступки Тараса Бульбы и Тараса Яценко, Остапа и Степана, Андрия Бульбы и Андрия Яценко, отношения отцов к своим детям,

находим немало сходного. Но это не слепое подражание, а творческий, новаторский подход к использованию традиций великого предшественника.

Внутреннее родство этих двух произведений заметил и известный кинорежиссер М.С.Донской. Создавая в годы войны фильм "Непокоренные" по повести Б.Горбатова, он заявил в своем интервью: "Эпиграфом к фильму "Непокоренные" мы избрали слова Тараса Бульбы: "Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая пересидела бы русскую силу!" Этот мотив звучит во всем поведении Тараса Яценко, в его поступках, мыслях, порывах и желаниях. Эти чувства - чувства людей, непокорившихся немцу, и уверенных в своей победе, владеет каждым украинцем" [13, 29 июля].

Приведенные нами примеры, а их можно было бы увеличить, свидетельствуют о том, что произведения Гоголя нашли своего читателя среди бойцов на фронте, использовались в пропагандистской работе, служили средством патриотического воспитания, осмеяния врага. Гоголевские традиции получили дальнейшее развитие в творчестве советских писателей. "Трансплантация" гоголевских образов, их оживление, ретроспектива помогли Л.Первомайскому, К.Симонову, В.Луговскому и другим писателям глубже выразить мысль о защитниках Родины, раскрыть лучшие черты нашего народа. Обращение А.Фадеева, Б.Горбатова к повести Гоголя не лишило их творческой оригинальности, а, наоборот, помогло глубже, интереснее, художественно достовернее раскрыть важнейшие проблемы, связанные с борьбой народа с фашистскими захватчиками.

Творческое наследие Гоголя оказалось действительным и в самые трудные для нашей Родины дни борьбы с фашизмом, помогало приблизить нашему народу счастливый день Победы.

Литература:

1. Вопросы литературы, 1972.
2. Зазеко И.В. Традиции русской и белорусской литературы на страницах партизанской печати // Учен. зап. / Белорус. гос. ун-т. / Вып. 39. Серия филологическая, 1957.
3. Заславский Д. Фельетоны. - М.: Правда, 1949.
4. Київський комсомолець, 1959.
5. Киселев С. Художественное слово на вооружении бойца // Красная Армия, 1943.
6. Комунист, 1941.
7. Красная Армия. Красноармейская газета Киевского особого военного округа, затем Юго-Западного фронта.
8. Коротков Г. Слово о Федоре Мишине // Когда пушки гремели. - М.: Искусство, 1973.

9. Литература и искусство. 1944.

10. Марьянов М. Вшивые голубы // Красная Армия, 1941.
11. Осипов М. Книга на фронте // Красная звезда, 1941.
12. Первомайский Л. Тарас Бульба // Правда Украины, 1941.
13. Правда Украины. 1944.
14. Симонов К. Тарас Бульба // За честь Родины, 1944.
15. Фадеев А.А. Собр. соч. В 7 тт. - М.: Худож. лит., 1970.

О.В.Забарний

Гоголь у поезіях студійців університету

Літературна студія Ніжинського педуніверситету - одна з найстаріших на Україні. Коріння її початкується ще від XIX століття, часів, коли з просторих аудиторій білоколонного красеня полинули в світ перші рядки творів Миколи Гоголя, Нестора Кукольник, Віктора Забіли, Євгена Гребінки, Леоніда Глібова, Францішека Богушевича, Якова де Бальмена та багатьох інших відомих діячів культури. Започаткована на засадах справжньої демократії, вільнодумства, високої інтелектуальної та морально-етичної культури студія на усіх етапах свого історичного розвитку продовжувала формувати не просто педагога, а педагога-митця. Адже для багатьох випускників студії шлях у велику літературу починався від учительського столу.

Серед випускників студії письменники, лауреати Державної премії України імені Т.Г.Шевченка Юрій Збанацький та Євген Гуцало, відомі українські поети Олекса Ющенко, Леонід Горlach, Володимир Мордань, прозаїки Петро Клименко, Анатолій Давидов. Лише за останні два десятиріччя до Спільноти письменників України було прийнято 18 випускників студії, більш як сто п'ятдесят випускників були прийняті до Спільноти журналістів України.

У чому ж запорука успіху роботи студії? Сміливо можна стверджувати - в людях, які її очолювали і очолюють (а серед них - лауреат Державної премії імені Т.Г.Шевченка, член-кореспондент НАН України Д.С.Наливайко, лауреат літературної премії ім.М.Коцюбинського, член Спільноти письменників України Павло Сердюк, лауреат премії ім.Б.Грінченка, член Спільноти письменників України Олександр Астаф'єв), у тих формах роботи, що запроваджуються для створення справді творчого процесу. А ще - завдяки традиціям, які передаються у спадок від покоління до покоління і створили у студії неповторну ауру добра і професійності.

Любов і шана до рідного вузу, до його історії, природи, що оточує - вже давно стали провідними мотивами поезій студійців. І чільне місце у

літературному доробку студії відведено Миколі Гоголю.

Микола Васильович Гоголь для Ніжинського університету не лише випускник, не лише історія - це символ, дух, яким опромінена вся діяльність вузу. Його духовна присутність відчувається і в стінах "білого лебедя" - навчального корпусу, в аудиторіях та читальних залах, і у красі Графського саду. То ж не дивно, що вона органічно увійшла і в поетичні твори випускників та студентів вузу:

У Гоголівським космосі літаєм,

— Чи там себе зумієм відшукать? [1]

— ці слова Євгена Гуцала сміливо можна брати за епіграф до "поетичної гоголіани", яка творилася студійцями протягом десятиріч. Саме Гоголь ставав для багатьох із них відкривачем отого "літературного космосу", що змушував братися за перо. Ось як про це пише Олекса Ющенко:

В свідомість нашу він ввіходив

Весняним шумом рідних рік,

Закоханим співцем народів

Тарасом Бульбою навів!

Ми з юних літ запам'ятали

Ніч українську і Дніпро,

Що й птиці не перелітали...

Нас дивна мова чарувала

Й тому всі брались за перо.

(“Гоголь”) [2].

У 1959 році, до 150-ї річниці з дня народження М.В.Гоголя, членами літературної студії було випущено літературний альманах “Перший заспів”. Євген Гуцало (на той час голова студії) писав:

Це тут із бездонних народних глибин,

забутих царями і богом,

від піль неосяжних, безкраїх долин

до слави підводився Гоголь. [2]

У поезіях цієї збірки образ Гоголя не канонізовано, це не сліпе поклоніння, не маніпуляція іменем. Здебільшого ведеться щира розмова, як із другом чи порадиником.

Ми виходили в світ повні духу стійкого,

Щоб не впасти від бур, від негоди і скрут.

І здавалось, що вийшов із Ніжина Гоголь

З нами теж покидаючи свій інститут

(Віталій Пригоровський. “Незабутнє”).

Присутність Гоголя у поезіях не була випадковою. Його письменницький доробок ставав підмурівком у формуванні світогляду студійців, морально-естетичних критеріїв їх світосприймання. На диво

актуально ще й сьогодні звучать рядки з поезії Володимира Моравія

Ти любив народ свій богатирський,

Разом з ним на “трійці” брав розгін.

Кликав Русь летіти далі...

А не йти до інших на поклін [с.24]

Потреба в спілкуванні з духовним наставником була органічною для більшості студійців:

І сьогодні Гоголь йде між нами,

Як живий з живими розмовля...

(Ольга Демиденко).

Стріляє в серце Гоголь вогнелиций,

В очах його - твого безсмертя пломінь.

Спішишь до його в сяйві дня вклонитись

Студентів вірна, незрадлива повинь.

(Анатолій Мельник) [3].

На початку 70-х років, коли вузом прокотилася хвиля репресій супроти національно свідомих викладачів та студентів, образ Гоголя набув нової якості. Він став символом нищівного сміху, сарказму, іронії над існуючими порядками та прислужництвом. Літстудієць тих часів, нині відомий український поет Анатолій Мойсієнко писав:

Титане кривний, гордий мій народі,

Ту пісню, що світанкове зачав,

Топтать воліли кривдники-заброди

Й свої покривдці, згірш від яничар.

Сюди вривались царські держиморди,

Та рикотали владно струни лір,

Сміявся Гоголь над землею гордо

І Глібов клав зажуру на папір.

І щасний я, коли знаходжу слово

І влити можу у дзвінкий мотив.

У чистім небі громом оркестровим

Мій вуз українське сонце покотив.

“Рідному вузові” [3].

Та не одним сарказмом жила в ті часи літературна студія. В ній зріло добірне зерно національно свідомої інтелігенції, що згодом, у восьмидесятих, очолить рух у Придесенському краї на оборону українського слова, української культури. Жила і віра в те, що ці часи вже не за горами:

Та звидніє день отой відколи
В Ніжині...

Зійде слово Гоголя Миколи.
(Володимир Сапон).

Дуже часто у поезіях образ Гоголя поєднується з образом Графського парку. Таке поєднання дозволяє авторам зробити природу співучасницею поетичного дійства. І через неї перекинути місток з минувшини у сучасність:

стежиною іду між лип струнких,
Крислаті липи скільки пам'ятають...

Ось липа Гоголя,
Про віщо шелестиш,
Різблене лися і гілля зелене?
(Микола Скороспехов).

Усміхається неба розлив,
І дзвенять, мов би струни, колони,
Парк старий розправляє вже крони,
Під якими ще Гоголь ходив.
Чути й досі: "У добрий вам путь..."
Крізь віки його погляд нам світить.

(Іван Просяник) [3].

Минали десятиліття, час ставив і вирішував нові завдання, приходили до літературної студії нові студенти, не полишали зв'язку з нею випускники... Але у віршах кожного покоління студійців знаходилося тепле, сердечне слово до Миколи Гоголя, і до храму науки, який він освятив своїм ім'ям.

Симфонія січня,
Білосніжна мить.
І Гоголь правічно
У далеч зорить... [4].

Ці рядки з поезії нинішнього покоління студентів, покоління, яке розпочне свою трудову діяльність вже у новому тисячолітті. І чудово, що туди разом з ним вирушає Микола Гоголь.

Література:

1. Гуцало Євген. Напередодні нинішнього дня. - К.: Рад. письменник, 1998.
2. Перший заспів. - Ніжин, 1939, 60с. Далі цитуємо з цього видання, вказуючи назву поезії.
3. Твори, які зберігаються в архівах університету.
4. Газ. "Альма Матер" за січень 1997, Ніжин, №54.

ІМІСТ

МИХЕД П.В.
(Ніжин)

ЖАРКЕВИЧ Н.М.
(Ніжин)

САМОЙЛЕНКО Г.В.
(Ніжин)

МАЦАПУРА В.М.
(Полтава)

ХАЗАГЕРОВ Г.
ШУЛЬЦ С.А.

(Ростов-на Дону)

МИЛЮГИНА Е.Г.
(Тверь)

КРАСНОБАЄВА О.Д.
(Луцьк)

МОЙСЕЇВ І.
(Київ)

ГЕТМАН Л.І.
(Ніжин)

ШИНКАРЕНКО О.В.
(Ніжин)

АРВАТ Н.Н.
(Ніжин)

НЕЩЕРЕТ Е.Н.
(Ніжин)

Історія соціальної свідомості

Рухливість пастораль і місто на сторінках журналу "Висілка старина"

М.Гоголь і Ніжинська міська рада

"Простак" В.А.Гоголя і "Вечера"
Н.В.Гоголя..... 22

Філософія тропу в творчестві Гоголя..... 28

Ідея романтичного універсализма і
філософсько-естетическіе взгляды
Н.В.Гоголя..... 38

О некоторых аспектах исследования поэ-
тики украинских повестей Н.Гоголя..... 44

Микола Гоголь: національна самокритика...49

Тематичність художественного текста.....60

Этномифологеми Н.В.Гоголя как средство
выражения национальной специфики.....66

Прямая речь как компонент структуры
текста (Повесть Н.В.Гоголя
"Тарас Бульба")..... 71

Сравнение как семантико-стилистический
прием номинации лиц повести Н.Гоголя
"Тарас Бульба"..... 83

БУКАРЕВА А.Н. (Ніжин)	Повтор как средство выразительности в повести Н.Гоголя "Тарас Бульба".....	86
БОНДАР Н.А. (Ніжин)	Словообразовательные особенности антропонимов в повести Н.Гоголя "Тарас Бульба".....	90
КОВАЛЕНКО В.Г. (Ніжин)	Выражение категории информативности в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба".....	94
СИДОРЕНКО В.А. (Ніжин)	Словарная работа в процессе изучения повести "Тарас Бульба".....	99
БОЙКО Н.І. (Ніжин)	Экспрессивна лексика і проблеми її перекладу (на метаріалі повісті "Тарас Бульба").....	102
ЗЕЛЕНСЬКИЙ А.Г. (Днепропетровск)	Специфика мифологизма в "Записках сумасшедшего" Н.В.Гоголя.....	107
ПЕТРОВ А.В. (Томськ)	Субстрат жанра идиллии и проблема национального бытия в поэме Н.В.Гоголя "Мертвые души".....	111
СМИРНОВ А.С. (Гродно)	Риторическое высказывание в повествовательной структуре "Мертвых душ" Н.В.Гоголя.....	117
СВЕРБИЛОВА Т.Г. (Киев)	Экстраверсия как психологическая доминанта характера в драматургии Гоголя.....	122
ЕВСЕЕВ Ф.Т. (Нежин)	Образ Богородицы в художественном мире повестей Н.Гоголя.....	128
КРАВЕЦ В.В. (Киев)	Н.В.Гоголь в Святой земле. К вопросу о "романтическом" и "Эпическом" началах в творчестве позднего Н.В.Гоголя и А.Жуковского.....	134

ЧЕРТОРИЗЬКА Т.К. (Киев)	Гоголівські художні образи і стилістичні прийоми у творчості Т.Г.Шевченка.....	139
КОСТЕНКО І.П. (Ніжин)	Гоголь і Водянський.....	145
НИХЛИК С. (Львів)	М.Гоголь і П.Куліш як світоглядно-психологічні типи.....	150
ОСТАПЕНКО Л.М. (Ніжин)	"Дневники писателя" Ф.Достоевского: к диалогу с Н.Гоголем.....	159
КИРИЧОК Г.А. (Ніжин)	Гоголь в художественном мире Глеба Успенского.....	169
БУНИНА С.Н. (Харьков)	Проблема "Мертвых душ" в поэзии Марины Цветаевой.....	175
ХОМЕНКО Л.И. (Киев)	Петербург Гоголя в "Египетской марке" Мандельштама и "Поэме без горя" Ахматовой.....	180
МОСКОВКИНА И.И. (Харьков)	Смех против черта в прозе Н.В.Гоголя и Л.Андреева.....	188
ЧОБОТЬКО А.В. (Нежин)	К вопросу о месте Гоголя в художественно-эстетической системе В.Розанова.....	196
ЧОБОТЬКО А.В. (Нежин)	Проблема генезиса взглядов В.Розанова на творчество Гоголя.....	203
ШОШУРА С.Н. (Николаев)	Сенкевич и Гоголь: к вопросу о творческой переключке.....	210
КОВАЛЕНКО Л.П. (Луганск)	Н.В.Гоголь и Ярослав Гашек.....	112
САМОЙЛЕНКО Г.В. (Нежин)	Наследие Н.В.Гоголя в годы Великой Отечественной войны.....	215
ЗАБАРНИЙ О.В. (Нежин)	Гоголь у поезиїв студійців університету.....	223