

Ніжинський орден Трудового Червоного Прапора
державний педагогічний інститут ім. М. В. Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 3

М. В. Гоголь — випускник Ніжинської гімназії
вищих наук та його творчість

Ніжин — 1992

У збірнику подається матеріал, який знайомить читача з ранньою творчістю М. Гоголя, формуванням його світогляду, естетичних смаків, а також публікуються статті, в яких аналізуються твори видатного російського письменника, творча доля якого була тісно пов'язана з Україною.

Редакційна колегія: Г. В. Самойленко (відп. ред. і упорядник), Н. М. Арват, Ф. С. Арват, Н. І. Бойко, О. Г. Ковальчук, П. В. Михед.

Література та культура Полісся: М. В. Гоголь випускник Ніжинської гімназії вищих наук та його творчість. Вип. 3. /Відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. — Ніжин: НДПІ, 1992. — с.

М. В. ГОГОЛЬ
У
НІЖИНСЬКІЙ ГІМНАЗІЇ
ВИЩИХ НАУК

...Мое сердце
всегда останется
привязанным
к священным местам
Родины...

Гоголь — матери.

САМОЙЛЕНКО Г. В. (Нежин)

РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ

Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) — выдающийся представитель, русской и украинской культуры, учился в Нежинской гимназии высших наук с 1 мая 1821 г. по 27 июля 1828 г.

«Гоголь представляется нам красивым белокурый мальчиком, в густой зелени сада Нежинской гимназии, у вод поросшей камышом речки, над которой взлетают чайки, возбуждавшие в нем грезы о родине. Он — любимец своих товарищей, которых привлекала к нему его неистощимая шутливость; но между ними немногих только и самых лучших по нравственности и способностям он избирает в товарищи своих ребяческих затей, прогулок и любимых бесед, и эти немногие пользовались только в некоторой степени его доверием. Он многое от них скрывал, по-видимому без всякой причины, или облакал таинственным покровом шутки. Речь его отличалась словами малоупотребительными, старинными или насмешливыми; но в устах его все получало такие оригинальные формы, которыми нельзя было не любоваться». (1, с. 362). Так писал один из первых биографов Гоголя П. Кулиш.

Однако трудно согласиться с утверждением ученого, что «Гоголь мало вынес познаний из Нежинской гимназии высших наук» (1, с. 363). Здесь, нам думается, исследователь слепо пошел за воспоминаниями учителя Н. Гоголя по латинскому языку И. Г. Кулжинского, который утверждал: «Надобно признаться, что не только у меня, но и у других товарищей моих он, право, ничему не научился» (2). Как известно, у Гоголя с И. Г. Кулжинским были особые отношения. Латынь, действительно, трудно давалась юному Гоголю, и ему на помощь часто приходил его сокурсник Н. Билевич. Хотя в ведомостях того же И. Г. Кулжинского стоят и отличные оценки. Мысль о том, что Н. Гоголь плохо учился, повторяли почти все дореволюционные исследователи творчества великого

писателя, в том числе Н. А. Лавровский (3) и И. А. Сребницкий (4). Это, очевидно, объясняется тем, что не учитывалось то обстоятельство, что в гимназии была четырехбалльная система. Как показывает Д. Иофанов, исследовавший ведомости успеваемости Н. Гоголя на протяжении семи лет, будущий писатель получал в гимназии хорошие оценки (5, с. 136—146). Нелегко шла математика и иностранные языки, но это не свидетельствовало о слабой общей подготовке Гоголя. Естественно, что и у Гоголя, как и у других гимназистов, были любимые предметы и увлечения, которым он отдавал предпочтение. Любил он литературу, рисование, которое преподавал известный художник К. С. Павлов, увлекался театральными постановками, сбором фольклорного материала, выпуском рукописных журналов и альманахов. Все это он делал из любви к ним, а не потому, что «находил удовлетворение своему чистолюбию и своему стремлению выделиться и высказать свое превосходство над товарищами» (6, с. 29).

И. Г. Кулжинский говорит, что «это был талант, неузнанный школою и, ежели правду сказать, нехотевший или неумевший признаться школе. Между тогдашними наставниками Гоголя были такие, которые могли бы приголубить и прилелеять этот талант, но он никому не сказался своим настоящим именем. Гоголя знали только как ленивого, хотя, по-видимому, не бездарного юношу, который не потрудился даже научиться русскому правописанию. Жаль, что не угадали его. А кто знает, может быть, и к лучшему» (6, с. 29). Вряд ли можно принять сегодня эту характеристику Гоголя, ибо многие факты говорят об обратном. И. Г. Кулжинский воспринимает Гоголя как своего ученика по латинскому языку (и здесь будущий писатель действительно проигрывает по сравнению, например, с В. И. Любичем-Романовичем или с Е. П. Гребенкой). Но учитель мог и не знать истинных интересов ученика. А интересы его, как уже говорилось выше, были разнообразны. Общая творческая атмосфера гимназии этого времени не могла не втянуть в себя и Гоголя. Увлечение историей, литературой, театром — все это оказывало сильное воздействие и на его раннее творчество. В отличие от других литераторов Нежинской высшей школы, Гоголь не занимался переводами. В остальном он был сроден с Н. Кукольником, Н. Прокоповичем, Е. Гребенкой и другими.

Писать Гоголь начал рано. Как заметил исследователь его творчества В. Щеголев, в письме к родителям от 13 июня 1824 года имеются следы первых литературных занятий Гоголя, его стремление к «высокому» стилю. «До сих пор письма Гоголя были извещениями, их стиль был деловым, без картинных выражений, без обзоров, без эпитетов. В этом письме встречаются литературные фразы, отделанные в стиле того времени; уже с этих пор риторика начинает вить гнездо в произведениях Гоголя» (6, с. 28). Напомним строки этого письма: «Я вам писал о приятном путешествии, которое мы скоро предпримем, о радостном нашем свидании, о удовольствиях, которые я буду вкушать. Разве это такой мелочный предмет, который должно оставить без внимания? Верьте, любезные родители, что вся так сказать жизнь моя основана на этом. Сие блаженное время я почитаю центром моих желаний, источником моих удовольствий... Ожидаю со дня на день сего времени (отъезда). Уже вижу все милое сердцу, вижу вас, вижу милую родину, вижу тихий Псел, мерцающий сквозь легкое покрывало, которое я скоро сброшу, наслаждаясь истинным счастьем, забыв протекшие быстро горечи. Одна счастливая минута может вознаградить за годы скорбей».

О литературных склонностях Гоголя свидетельствуют и другие письма, в частности, от 1 октября 1824 г., в котором он поздравляет мать с днем ангела, и т. п.

Письма, воспоминания соучеников Гоголя, архивные документы дают возможность восстановить то, что было создано автором будущих «Вечеров...» в стенах гимназии.

В рукописном журнале «Метеор литературы, январь 1826», Гоголь помещает стихотворение «Новоселье», которое передает его душевное состояние после тяжелой утраты — смерти отца. В нем ощущается влияние думы К. Рылеева «Смерть Ермака».

Лирический герой разуверился в действительности и

...радость жизни разлюбил

И грусть зазвал на новоселье.

Раньше он был весел, устремлен в будущее, но что-то со временем с ним случилось, и он начал угасать:

Теперь, как осень, вянет младость

Угрюм, не веселиться мне,

И я тоскую в тишине,

И дик, и радость мне не в радость.

Стихотворение написано в духе романтических традиций. Среди других лирических стихотворений назовем элегию «Непогода», балладу «Две рыбки» (навечно годовщиной смерти брата).

Гоголь, как и другие гимназисты, увлекался историей. Некоторые ранние произведения юного писателя воскрешают страницы исторического прошлого. Стихотворение «Битва при Калке», опубликованное в «Метеоре литературы» за 1826 год, является отрывком эпической поэмы «Россия под игом татар». В нем ощущается влияние «Россиады» М. Хераскова. Поэму Гоголь тщательно переписал в отдельную тетрадь, украсил ее собственными рисунками и переслал матери из Нежина по почте. Уезжая в Петербург, увез поэму. Дальнейшая ее судьба неизвестна.

Для очередного выпуска «Метеора» Гоголь подготовил повесть «Братья Твердиславичи». Написана она в романтическом духе и посвящена жизни древних славян. Высокий стиль, отвлеченность событий не были приняты друзьями Гоголя.

«Первая прозаическая вещь Гоголя, — вспоминал В. И. Любич-Романович, — была написана в гимназии и прочитана публично на вечере Редкина. Называлась она «Братья Твердиславичи, славянская повесть». Наш кружок разнес ее беспощадно и решил тотчас же предать уничтожению. Гоголь не противился и не возражал. Он совершенно спокойно разорвал свою рукопись на мелкие клочки и бросил в топившуюся печь. «В стихах упражняйся, — дружески посоветовал ему тогда Базили, — а прозой не пиши: очень уж глупо выходит у тебя. Беллетрист из тебя не вытанцуется, это сейчас видно» (7). Хотя, как указывает П. Кулиш, эта повесть была помещена в журнале «Звезда», но не дошла до нас, как и многие другие пробы пера Гоголя.

Как замечает В. И. Любич-Романович, произведения Гоголя не воспринимались серьезно его товарищами, подвергались насмешкам. «Однажды, впрочем, мы поместили в «Навозе Парнасском» одно небольшое стихотворение Гоголя из мало-российской жизни на тему, «как жили в старину», но и то лишь потому, чтоб над ним потом посмеяться и отблагодарить его за эти вирши фунтом медовых пряников, которые он любил и которые были ему преподнесены через особую депута-

цию в одной из аудиторий, перед классными занятиями. Но на это Гоголь страшно рассердился и швырнул подарок чуть не в лицо депутатам, а потом, оставив класс, почти две недели не появлялся под предлогом болезни» (8).

«Первые мои опыты, первые упражнения в сочинениях, к которым я получил навык в последнее время пребывания моего в школе, — вспоминал Гоголь в своей «Авторской исповеди», — были почти все в лирическом и сурьезном роде. Ни я сам, ни сотоварищи мои, упражнявшиеся также вместе со мной в сочинениях, не думали, что мне придется быть писателем комическим и сатирическим» (9, т. 6 с. 426). Гоголь здесь не совсем точен. Согласиться можно с тем, что в гимназии действительно он не думал быть писателем-сатириком, — но то, что уже здесь проявилось его основное дарование, — это факт. Соученик Гоголя Г. С. Шапошников в своих воспоминаниях подчеркивал: «Его веселые и смешные рассказы, его шутки и самые шуточки, всегда умные и острые, без которых не мог он жить, до того были комичны, что и теперь не могу вспомнить об них без смеха и удовольствия» (5, с. 158).

Об этом своеобразном таланте Гоголя рассказывают и другие гимназисты. Да и сам Гоголь на это обращает внимание: «Несмотря на мой меланхолический от природы характер, на меня часто находила охота шутить и даже надоедать другим моими шуточками, хотя в самых ранних суждениях моих о людях находили уменье замечать те особенности, которые ускользают от внимания других людей, как крупные, так мелкие и смешные. Говорили, что я умею не то что передразнить, но угадать человека, то есть угадать, что он должен в таких и таких случаях сказать, с удержаньем самого склада и образа его мыслей и речей. Но все это не переносилось на бумагу, и я даже вовсе не думал о том, что сделаю со временем из этого употребление» (9, т. 6, с. 426).

Крупницы из того, что все-таки переносилось на бумагу, дают возможность обнаружить своеобразную особенность писателя, о которой речь шла выше. Известен, например, акrostих на гимназиста Федора Бороздина, с которым Гоголь был в сложных отношениях. За низкую стрижку волос Гоголь прозвал его Расстригою Спиридоном. Однажды вечером, в день именин Ф. Бороздина, 12 декабря, — вспоминает Г. Высоцкий, — Гоголь выставил в гимназической зале транспарант

собственного изделия, с изображением черта, стригущего дровиша, со следующим акростихом:

Се образ жизни нечестивой,
Пугалище монахов всех,
Инок монастыря Строптивой,
Расстрига, сотворивший грех.
И за сие-то преступленье
Достал он титул сей.
О ттец! имей терпенье,
Начальные слова в устах запечатлей.

В сатирических произведениях Гоголь освещал жизнь гимназистов и жителей города Нежина. В «Метеоре литературы» была помещена эпиграмма «Насмешнику не кстати», в которой порицался порок гимназиста Пашенко, любившего в своих рассказах далеко отступать от истины.

Наш Вралкин в мире сем редчайший человек!
Подобного ему не сыщешь в целый век.
Как станет говорить — заслушаться всем надо,
Как станет — так и рай вдруг сделает из ада.
Был в Риме, в Лондоне... да где он не бывал,
Весь мир на языке искусно облетал...

Пашенко ответил Гоголю не менее острым и язвительным стихом.

Известна эпиграмма Гоголя и на немца-воспитателя Зельднера. В ней он передал внешние черты надзирателя. Гимназисты часто распевали о нем стишок во время прогулок:

Гицель — морда поросычья,
Журавлины ножки;
Той же чортик, что в болоте,
Тильки пристав рожки.

Объектом насмешек Гоголя был гимназист Михаил фон Риттер. Каких только не давал Гоголь ему прозвищ. Называл его бароном Кунжут-фон-Фонтиком Девинье, Барончиком, Доримончиком, Купидончиком, Хопчики, Дюсенькой. В письмах к Г. И. Высоцкому запечатлен своеобразный портрет этого юноши, наполненный различными сатирическими деталями. Воображение так сильно работало у Гоголя, что он

иногда выдумывал несуществовавшие ситуации или же преувеличивал отдельные факты: «Барон-фон-Фонтик, табачный, таможенный пристав, иначе, заводчик кунжутного масла, служивший только что перед этим всем драгунским юнкерам подрядчиком в торговле, пьяный подрался с Канчотихою, судились в земском суде. Но, наконец, батюшка фона, узнавши об его проказах, прислал за ним крытую кибитку, чтобы притащить свое чудо в Прилуку, и поместить его в хозяйственные форпосты. Но Давинье объявил, что он «никогда не занимался таковою презренною наукою, какова политическая экономия», а непременно хочет ехать в Московский Университет, и вот слова его присланному: «Скажи дураку папинеке, что я лучше его знаю, что должно мне делать». Но наконец побивши Лауру (учитель грамматики и чистописания К. А. Персидский) и разнесши по всем Магеркам страх и опустошение, отправился во свояси. Вообрази, что и это утешение отняли у нас» (9, т. 7, с. 39). Подобные происшествия нежинской или гимназической жизни Гоголь также описывает в юмористическом плане. Острота взглядов Гоголя не упускала деталей, напрашивавшихся на осмеяние.

Особую известность получила сатирическая повесть «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», рассказывающая о жизни города, а также о греческой колонии. Повесть состоит из пяти частей: «Освящение церкви на греческом кладбище», «Выборы в греческий магистрат», «Всеядная ярмарка», «Обед у предводителя П***», «Роспуск и съезд студентов».

Заметим, что с середины XVII в. в Нежине поселились греки, которые играли важную роль в торговой жизни города и края. Колония настолько разрослась, что имела свое управление — магистрат. Богдан Хмельницкий положительно относился к грекам, способствовал развитию их торговли, предоставил им свободу от всех служб и тягостей. С присоединением Украины к России греческая колония в Нежине стала еще больше разрастаться. После захвата Турцией Греции и Болгарии сюда переселяются некоторые семьи. В 1692 г. нежинское греческое общество построило деревянную церковь всех Святых, которая сгорела. В 1725 г. построили каменную Архангело-Михайловскую церковь, отличавшуюся «легкой и красивой архитектурой», в византийском стиле, с высокой, оканчивающейся шпилем, колокольней». Она сохранилась до нашего времени. В церкви жили греческие монахи, и богослу-

жение велось на греческом языке. При церкви образовалось братство, которое имело судебные права. В 1785 г. Екатерина II подтвердила все прежние пожалованные грамоты нежинским грекам, переименовав только название суда братства в Нежинский греческий магистрат. Бывшие судьи были названы бургомистрами и ратманами. По данным на 1782 год в Нежине проживало 408 греков мужского и 357 женского пола. Греческий магистрат, утвержденный грамотой 1-го сентября 1785 г. и подтвержденный грамотой Александра I от 29 декабря 1801 г., существовал до 1870 г. К началу века в Нежине проживало более 1,5 тыс. греков.

В конце XVIII века, когда торговля переместилась в южные города Одессу, Керчь, Мариуполь, Таганрог и когда Нежин потерял роль приграничного города, часть нежинских купцов уехала из города, но они посылали деньги в Нежин. Этот капитал составил 152.000 руб., который шел на различные нужды, в том числе и на образование. Оставшиеся греки заменили заграничную торговлю мелочной или обратились к различным ремеслам.

В 1817 г. бургомистр греческого магистрата Буба добился открытия Нежинского Александровского греческого училища. В его библиотеке находились старинные издания XVI—XVII веков греческих и латинских классиков. Правительство разрешило также принимать греков в Нежинскую гимназию высших наук. Самой заметной среди них фигурой был К. М. Базили, с которым Гоголь находился в дружеских отношениях.

Быт, нравы греков, порядки в колонии, их обывательский мир были известны Гоголю. Он видел существовавшее среди греков неравенство, наслышан был о бесконечных ссорах во время избрания в магистрат. В письме к Г. И. Высоцкому от 19 марта 1827 г. Гоголь сообщал: «В Нежине теперь беспрестанные движения между греками, шумят, спорят в магистрате, хотят нового образа правления, в прошедшую субботу мятежные сенаторы самовольно свернули архонта Бафу, а на его место и в сенаторское достоинство возвели до того неизвестного Афендулю. Базиль уже заключил с ним трактат и открыл греческую лавку» (9, т. 7, с. 39—40).

Все это и нашло отражение в сатире Гоголя «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан». Повесть не сохранилась. О ее содержании можно узнать лишь из воспоминаний Г. И. Высоцкого и Н. Я. Прокоповича.

В первой главе Гоголь описывает освящение церкви на греческом кладбище. Это было важное событие в колонии, но и здесь проявилось социальное неравенство. Те греки, которые, победнее, пришли к месту торжества раньше, чем богатые купцы. Последние не могли согласиться с тем, что они оказались в задних рядах, и начали пробираться наперед. Началась сутолока, ругань, дошло и до кулачных боев. Святое дело потеряло всю святость. Свидетелем всего этого и был Гоголь. В описанной им сцене он воспроизвел выразительные образы купцов. Некоторые зарисовки носили явно выраженный сатирический характер.

Отдельным эпизодам торжественных актов были посвящены и другие главы сатиры. Гоголь настолько верно передал характеры нежинских греков, что многие указывали на реально существовавших прототипов. Это возмутило купцов, и они, как указывает легенда, явились с подарками к И. С. Орлаю и просили, чтобы тот выдал им сочинителя. Подарков И. С. Орлай не принял, но пообещал разобраться. Вызвал автора и заставил его уничтожить свое сочинение. Гоголь не мог послушаться директора гимназии.

Копия этого сочинения находилась у окончившего гимназию товарища Гоголя Г. И. Высоцкого. Мы могли бы узнать подробно содержание этой сатиры. «Но Гоголь, находясь еще в гимназии, выписал ее от него из Петербурга, под предлогом — будто бы потерял подлинник и уже не возвратил» (1, с. 364). Так погибло первое значительное сатирическое произведение молодого писателя.

О тяготении Гоголя к юмористическим, сатирическим зарисовкам свидетельствуют и его письма, отосланные разным адресатам из Нежина. Мы уже говорили о письме к Г. И. Высоцкому. В этой связи хотелось бы вспомнить также и письмо Гоголя Варваре Петровне Косяровской от 13 сентября 1827 года, в котором он воссоздает юмористический портрет их общей знакомой Ксении Федоровны Тимченко, прозванной «Чцющюшка»: «Драгоценнейшая тетинька Варвара Петровна! Приветствую вас из-за 300 верст и желаю вам наилучшего, найуспешнейшего окончания всех ваших дел, работ и занятий, и проч. и проч. Уделяю вам на всю жизнь две части веселости и здоровья, одну часть денег и четвертую часть — порядочный запас друзей и приятелей. Хорошо ли проводите время? Я думаю Ксения Федоровна бывает у вас

часто. — Э, мини казав Чцюцюшка з ...каже з... мене, каже
нихто уже юбить, каже, Пупую (Пупура — имя собаки)
юбять ючше, чим мене и Каяяшку э... отако э, каже Чцюцюш-
ка э, бачете, шо вона каже, э... э... А панич нежинский мини
письмо пише, э. А шо, чи вы бачили? — Ось воно. Э.

Э...!!»

Д. Иофанов приводит отрывки из «Ревизора» (сцена спо-
ра между Бобчинским и Добчинским) и «Тяжбы» (разговор
между Бурдюком и Пролетовым), в которых обыгрывается
междометие «...э» как прием сатирической характеристики
персонажа. Исследователь указывает, что Гоголь в этих сце-
нах повторяет прием, который зафиксирован в обозначенном
выше письме.

Эти и другие примеры свидетельствуют о том, что сатири-
ческие задатки Гоголя начали формироваться еще в Нежинс-
кой гимназии. Но он их сдерживал, не давал им возможность
полностью раскрыться, так как по его мнению, это был низ-
кий жанр, и продолжал создавать более серьезные произведе-
ния.

В 1829 г. в журнале «Сын Отечества» (№ 12) Гоголь пуб-
ликует без подписи автора стихотворение «Италия». Привез
ли его юный поэт из Нежина или сочинил в Петербурге, ког-
да в безделии ожидал места, неизвестно. Гоголь вообще час-
то скрывал свои произведения. Так как это стихотворение
почти недоступно читателю, публикуем его полностью.

Италия

Италия — роскошная страна!
По ней душа и стонет и тоскует;
Она вся рай, вся радости полна,
И в ней любовь роскошная вѣснует.
Бежит, шумит задумчиво волна
И берега чудесные целует;
В ней небеса прекрасные блестят;
Лимон горит, и веет аромат.
И всю страну объемлет вдохновенье;
На всем печать протекшего лежит;
И путник зреть великое творенье,
Сам пламенный, из снежных стран спешит,
Душа кипит, и весь он — умиленье,

В ючах слеза невольная дрожит;
Он погружен в мечтательную думу,
Внимает дел давно минувших шуму.
Здесь низок мир холодной суеты,
Здесь гордый ум с природы глаз не сводит;
И радужной в сияньи красоты
И ярче, и ясней по небу солнце ходит.
И чудный шум, и чудные мечты
Здесь море вдруг спокойное наводит;
В нем облаков мелькает резвый ход,
Зеленый лес и синий неба свод.
А ночь, а ночь вся вдохновеньем дышет.
Как спит земля, красой упоена!
И страстно мирт над ней главой колышет.
Среди небес, в сиянии луна
Глядит на мир, задумалась и слышит,
Как под веслом проговорит волна;
Как через сад октавы пронесутся,
Пленительно вдали звучат и льются.
Земля любви и море чарований!
Блистательный мирской пустыни сад!
Тот сад, где в облаке мечтаний
Еще живут Рафаэль и Ториват!
Узрю ль тебя я, полный ожиданий?
Душа в лучах, и думы говорят,
Меня влечет и жжет твое дыханье,
Я — в небесах весь звук и трепетанье!..

Эти стихи были опубликованы в марте 1829 года, т. е.
через три месяца, как Гоголь появился в Петербурге. В мае
1829 года он подает в цензуру свою поэму «Ганц Кюхельгар-
тен» и получает разрешение на ее публикацию. Произведение
появилось отдельной книжкой под псевдонимом В. Алов. На
заглавном листке была обозначена цифра 1827 год, т. е. год
написания поэмы. Это был последний год учебы Гоголя в
гимназии, пора «восемнадцатилетней юности». Об истинном
авторе знал только Н. Я. Прокопович, его земляк и соученик
по гимназии, с которым он был в дружеских отношениях и
жил вместе на одной квартире. Поэма была издана на собст-
венные деньги Гоголя. По экземпляру он разослал инкогнито
известным критикам: П. А. Плетневу, М. Погодину, О. Со-

мову и другим. Молодой поэт с нетерпением ждал, как решится его судьба, что скажут о его творении в печати. «Ожидания его не оправдались. Знакомые молчали или отзывались о «Ганце» равнодушно, а между тем Н. Полевой прихлопнул ее в своем журнале насмешкою, от которой сердце юноши-поэта сжалось болезненной скорбью. Он бросился со своим верным слугой Якимом по книжным лавкам, отобрал у книгопродавцев экземпляры, нанял номер в гостинице и сжег все до одного» (1, с. 367).

Неизвестно, знал ли Гоголь об отзыве О. Сомова на поэму. Очевидно нет, так как эта оценка появилась в альманахе «Северные цветы» в 1830 г. Критик, по сравнению с другими собратьями по перу, был более доброжелателен к начинающему поэту. Орест Сомов в статье «Обозрение российской словесности за первую половину 1829 года» указал, что «в сочинителе виден талант, обозначающий в нем будущего поэта». В то же время отметил «молодость воображения», незрелость слога автора и рекомендовал не спешить печатать свои произведения, в этом случае «надежды доброжелательной критики не будут обмануты».

Что собой представляет поэма, созданная в Нежине? На этот вопрос пытались ответить литературоведы. Поэма и все, что связано с ней, были в центре внимания как дореволюционных, так и советских исследователей творчества Н. Гоголя. С. Машинский в своей книге «Гоголь и «дело о вольнодумстве» подчеркивал, что «содержание и смысл «Ганца Кюхельгартена» могут быть поняты лишь в соотношении с той атмосферой умственной жизни, которая окружала Гоголя в последние годы его пребывания в Нежине. В этой поэме нетрудно увидеть отражение раздумий молодого Гоголя о жизни, о назначении человека» (10, с. 228). И это действительно так. Без знания подробностей жизни Гоголя нежинского периода, без изучения его переписки этого времени, воспоминаний соучеников писателя нельзя выявить и всей глубины идейного содержания произведения.

Д. Иофанов сопоставил письма Гоголя 1827 года к Г. И. Высоцкому и П. П. Косяровскому с текстом «Ганца Кюхельгартена» и обнаружил любопытные совпадения мыслей писателя и его героя.

«Как тяжело быть зарыту вместе с созданиями низкой

неизвестности в безмолвии мертвом», — писал Гоголь Г. И. Высоцкому в июне 1827 года. Звучит та же мысль и в поэме:

Все решено. Теперь ужели
Мне здесь душою погибать?
И не узнать иной мне цели?
И цели лучшей не сыскать?
Себя обречь бесславью в жертву?
При жизни быть для миру мертву? (9, т. 1, с. 227).

А вот отрывок из письма дяде П. П. Косяровскому (октябрь 1827 г.). «Погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом, — быть в мире и не означить своего существования — это было бы для меня ужасно». Эти слова как бы повторяет Ганц:

Душой ли, к счастью не остывшей,
Вольненья мира не испытать?
И в нем прекрасного не встретить?
Существованья не отметить?

Для того, чтобы глубже понять и автора поэмы, и центрального ее героя, напомним еще один отрывок из письма дяде от 3 октября 1827 года: «В эти годы, эти долговременные думы мои я затаил в себе. Недоверчивый ни к кому, скрытный, я никому не говорил своих тайных помышлений, не делал ничего, что бы могло выявить глубь души моей. — Да и кому бы я поверил и для чего бы высказал себя, не для того ли, чтобы смеялись над моим сумасбродством, чтобы считали пылким мечтателем... Никому, и даже из своих товарищей, я не открывался, хотя между ними было много истинно достойных» (9, т. 7, с. 48—49). Это письмо объясняет как причину того, почему никто из товарищей Н. Гоголя не знал о существовании поэмы, так и характер центрального героя, его основную черту — грусть.

И дореволюционные, и советские исследователи указывают на то, что толчком для создания поэмы «Ганц Кюхельгартен» была лирическая идиллия немецкого поэта Иоганна-Фридриха Фосса «Луиза» в переводе П. Теряева, с которой Гоголь познакомился в гимназии. И все же мы не склонны так категорично утверждать это. Здесь все намного сложнее. Сходство некоторых деталей в «Луизе» и «Ганце Кюхельгар-

тене» дает думать только о некотором влиянии Фосса. В это время Гоголь находился под сильным воздействием Пушкина, его романтических поэм и появившихся глав «Евгения Онегина». Перечитывая «Ганца Кюхельгартена», даже ощущаешь в некоторых местах пушкинскую ритмику:

Живого юности стремленья
Так испестрялися мечты
Порой небесного черты,
Души прекрасной впечатленья
На нем лежали; но чего
В вольненьях сердца своего
Искал он думою неясной,
Чего желал, чего хотел,
К чему так пламенно летел
Душой и жадною, и страстной,
Как будто мир желал обнять, —
Того и сам не мог понять. (9, т. 1, с. 220).

Не отрицая пушкинского влияния на молодого писателя, все же нельзя не заметить в «Ганце Кюхельгартене» своеобразного самовыражения Гоголя, определенного его эстетической и гражданской позицией данного времени. Внутренний порыв юного Гоголя был направлен на познание мира, активное приобщение к тому далекому и невиданному, что так еще неясно виднелось впереди.

О чем поэма? О грезах юного Ганца, родившихся в неудовлетворявшей его действительности. Юноша познал любовь прекрасной Луизы. Все, казалось, располагало к их счастливой личной жизни. Но душа Ганца была с более широкими запросами, а мысли намного свободнее, чем у окружающих его людей. Ганц хочет познать манящий мир, возникающий в его воображении. И он решается на смелый поступок: оставляет свою возлюбленную и отправляется в путь искать «земли роскошные края». Гоголь подчеркивает, что этот надуманный мир возникает в воображении Ганца как результат прочтенных книг. Этот мир раскрывается перед Луизой, когда она попадает в кабинет Ганца:

Вот входит в комнату она;
Но в ней все пусто. В стороне
Лежит, в густой пыли, том давний,

Платон и Шиллер своенравный,
Петрарка, Тик, Аристофан
Да позабытый Винкельман (9, т. 1, с. 232).

И сновиденье, и посещение кабинета — все это напоминает детали, связанные с пушкинской Татьяной. Но и только. Ход дальнейшего развития событий в поэме Гоголя несколько иной.

Ганц, наконец, встречается с тем, о чем мечтал. Это была далекая Греция.

Печальны древности Афин.
Колонн, статуй ряд обветшалый
Среди глухих стоит равнин.
Печален след веков усталых:
Изящный памятник разбит,
Изломлен немощный гранит,
Одни обломки уцелели.
Еще доньше величав,
Чернее дряхлый архитрав,
И вьется плющ по капители;
Упал расщепленный карниз
В давно заглохшие окопы
Еще блестит сей дивный фриз,
Сии рельефные метопы (9, т. 1, с. 236).

Это описание развалин древних Афин во многом напоминает изображение, воспроизведенное на картинах, которые висели еще при Гоголе в гимназии и сейчас находятся в музее его имени в Нежине. Гоголю они помогли воочию представить то, о чем он мог читать в книгах.

Возникает вопрос, зачем именно в Грецию, а не в другое место направил свои стопы Ганц? Ответить на него помогут факты, с которыми сталкивался Гоголь в гимназии высших наук. От своего товарища К. Базили Гоголь знал о той борьбе, которую вел греческий народ с турками за свободу своей родины. Отец К. Базили был приговорен к смертной казни, и только случайность помогла ему спастись. Эти события получили отражение и в литературе. Можно предполагать, что и своего героя Гоголь направляет в Грецию, чтобы он примкнул к борьбе. Однако там уже все было кончено. Турки покорили некогда вольный край.

Печальны древности Афин.
 Туманен ряд былых картин.
 Облокотясь на мрамор хладный,
 Напрасно путник алчет жадный
 В душе былое воскресить,
 Напрасно силится развить
 Протекших дел истлевший свиток, —
 Ничтожен труд бессильных пыток;
 Везде читает смутный взор
 И разрушенье и позор.
 Промеж колонн чалма мелькает,
 И мусульманин по стенам,
 По сим обломкам, камням, рвам,
 Коня свирепо напирает,
 Останки с воплем разоряет (9, т. 1, с. 236—237).

Если не связывать освободительную цель поездки Ганца в Грецию, то трудно поверить в то, что даже романтический герой мог совершить это трудное предприятие, оставить свою Родину, свой привычный мир лишь для того, чтобы увидеть старые развалины. У него была благородная цель. Но Ганц разочарован, опечален:

Ему и горестно и жаль,
 Зачем он путь сюда направил.
 Не для истлевших ли могил
 Кров безмятежный свой оставил,
 Покой свой тихий позабыл? (Там же).

Ганц разочарован, он не такой представлял в своем романтическом воображении страну, в которую стремился. И все же одна деталь — мусульманин в чалме, который «с воплем разоряет» останки великой цивилизации, заставляет нас осознать, что наш герой находится не в какой-то выдуманной, а реальной стране, в Греции, за свободу которой воевал Байрон, в которую стремились попасть многие русские патриоты, в том числе и Пушкин.

Ганц возвращается к родному дому, окунается в тот мир, который ранее не принимал. И в это можно поверить. Разве мало было таких юношей, которые после 1825 года отошли от благородных порывов и зажили совершенно другой жизнью. В XVII картине Гоголь характеризует этот мир:

Как гробы, холодны они;
 Как тварь, презреннейшая, низки;
 Корысть и почести одни
 Им лишь и дороги и близки.
 Они позорят дивный дар:
 И попирают вдохновенье,
 И презирают откровенье;
 Их холоден притворный жар,
 И губельно их пробужденье.
 О, кто б нетрепетно проник
 В их усыпительный язык!
 Как ядовито их дыханье!
 Как ложно сердца трепетанье!
 Как их коварна голова!
 Как пустозвучны их слова! (6, т. 1, с. 241).

В XVII картину помещает Гоголь «Думу», лирическое отступление автора, в котором он выражает свое отношение к назначению человека:

Благословен тот дивный миг,
 Когда в поре самопознанья,
 В поре могучих сил своих
 Тот, небом избранный, постиг
 Цель высшую существованья;
 Когда не грез пустая тень,
 Когда не славы блеск мишурный
 Его тревожат ночь и день,
 Его влекут в мир шумный, бурный,
 Но мысль, и крепче и бодря,
 Его одна объемлет, мучит
 Желаньем блага и добра;
 Его трудам великим учит.
 Для них он жизни не щадит.
 Вотще безумно чернь кричит:
 Он тверд среди сих живых обломков.
 И только слышит, как шумит
 Благословение потомков (9, т. 1, с. 242).

В этих словах виден Гоголь последних лет пребывания в Нежинской гимназии с его благородными порывами и высокими представлениями о назначении человека, связан-

ном с честным служением общественному благу и добру, с непоколебимой твердостью и решимостью преодолеть все трудности и превратности судьбы. Но Гоголь, мечтая о будущем, так же боялся разочарований при соприкосновении с жизнью. И тревожное предчувствие оправдалось. На первых порах самостоятельной жизни Гоголь ощутил то же самое, что и Ганд. Но герой поэмы мог возвратиться к своей возлюбленной, Гоголю же нужно было искать себя, чтобы утвердиться в жизни. Назад в Васильевку дороги у него не было.

Детали нежинской жизни Гоголя дали возможность несколько по-иному прочесть поэму, чем это сделали первые ее критики.

Без глубокого знания жизни Гоголя нежинского периода нельзя до конца понять и характер работы писателя над произведениями, созданными как в первые, так и последующие годы после окончания гимназии.

Уже неоднократно указывалось, что детские и юношеские впечатления нежинского периода нашли отражение и в «Ревизоре», и в «Мертвых душах», да и в других произведениях Гоголя. Например, в образе Александра Петровича, учителя Андрея Ивановича Тентетникова (первая глава второго тома «Мертвых душ»), немало характерных черт, присущих профессору Н. Г. Белоусову, которого так уважал Гоголь. Знакомство с личностью Н. Г. Белоусова, его влиянием на гимназистов, умением увлекать их наукой, понимать душу воспитанников — все это дает нам право утверждать, что Александр Петрович не выдуманный воображением художника идеальный герой, а взятый из жизни Д. А. Оболенский, который вместе с А. О. Россет слушал чтение Гоголем этой главы, вспоминал: «По окончании чтения Россет спросил у Гоголя: «Что, Вы знали такого Александра Петровича или это Ваш идеал наставника?» При этом вопросе Гоголь несколько задумался и, помолчав, ответил: «Да, я знал такого». Я воспользовался этим случаем, чтобы заметить Гоголю, что, действительно, его Александр Петрович представляется каким-то лицом идеальным... он сравнительно с другими действующими лицами как-то безжизнен. «Это справедливо, — отвечал мне Гоголь и, подумав немного, прибавил: — Но, он у меня оживет потом» (11).

Описывая учебу юного Андрея Тентетникова, Гоголь также воспроизводит обстановку нежинской гимназии. Более

того, он отмечает в жизни героя, его быте, характере такие детали, которые были характерны для его жизни в Нежинский период.

Работая над «Ревизором», Гоголь намеревался связать судьбу своих героев с Нежином. Но затем в процессе шлифовки сцен пьесы, монологов действующих лиц писатель убрал даже малейшие признаки конкретного места действия. Гоголь стремился к типизации явлений, хотя многие нежинские купцы и чиновники могли себя узнать в «Ревизоре».

После окончания Гимназии высших наук в июле 1828 года Гоголь еще несколько раз бывал в Нежине. Когда в декабре 1828 г. Гоголь вместе с Данилевским уезжал в Петербург, он отправился по белорусской дороге на Нежин, Чернигов, Могилев, Витебск и т. д. В Нежине они прожили несколько дней, повидались с некоторыми товарищами, а также с Прокоповичем, который еще продолжал учиться в гимназии.

На Черниговщине Гоголь бывал неоднократно. Большинство его поездок связано с посещением Качановки, имения В. В. Тарновского, товарища по Нежинской гимназии. Сюда он приезжал в 1835, 1837 и в 1850 годах. В 1835 г. он читал здесь комедию «Женитьба», о которой М. Щепкин сказал: «Подобного комика не видел и не увижу». С В. В. Тарновским Гоголь несколько лет переписывался, бывал у него в гостях.

В Петербурге Н. Гоголь продолжал поддерживать связи со своими товарищами по гимназии. Они носили самый разнообразный характер. С одними, как Н. Прокопович, А. Данилевский, И. Пашенко — это были чисто дружеские, хотя и затрагивали творческие проблемы; с другими — профессиональные (К. Базили, Н. Кукольник, П. Мартос); с третьими — приятельские (В. Любич-Романович, А. Мокрицкий) и т. п. В письме из Парижа к Н. Прокоповичу от 25 января 1837 г. Н. Гоголь писал: «Что ты ничего не пишешь обстоятельней о тех литературных новостях, которые хоть и не так сильно выглядывают, но дороги нам потому, что творцы их или кумовья, или другие близкие нам родственники...» А далее Н. Гоголь интересуется творческой и жизненной судьбой Н. Кукольника, К. Базили, А. Мокрицкого, Н. Данченко и др. «Обо всем этом непременно нужно говорить; все это родственники, которые будут интересовать нас в продолжение всей нашей жизни» (9, т. 7, с. 155). И действительно, Н. Гоголь до

конца своей жизни поддерживал связь со многими представителями нежинской школы.

Литература

1. Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. — СПб, 1881.
2. Москвитянин. — 1854 — № 21. — с.
3. Лавровский М. А. Гимназия высших наук кн. Безбородко в Нежине (1820—1832). — Киев, 1879. — с. 52.
4. Сребницкий И. А. Материалы для биографии Гоголя из архива Гимназии высших наук // Гоголевский сборник. Под ред. проф. М. Сперанского. — К., 1902. — с. 301.
5. Иофанов Д. Детские и юношеские годы Н. В. Гоголя. — К., 1951.
6. Гоголь Николай Васильевич. Его жизнь и сочинения. — М., 1910.
7. Шевляков М. Рассказы о Гоголе и Кукольнике В. И. Любича-Романовича). // Исторический вестник. — 1892. — Декабрь. — с. 695.
8. Любич-Романович В. И. Гоголь в Нежинском лицее // Исторический вестник. — 1902. — Февраль. — с. 551.
9. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Худож. лит., 1979.
10. Машинский С. Гоголь и «дело о вольнодумстве» — М.: Сов. пис., 1959.
11. Русская старина — 1873. — Декабрь. — с. 947.

Н. М. ЖАРКЕВИЧ (Нежин)

Н. В. ГОГОЛЬ И И. Г. КУЛЖИНСКИЙ (К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ)

Формирование творческой личности Н. В. Гоголя началось, как известно, в Нежине.

Какую роль в этом процессе сыграли его учителя и наставники? Ответить на этот вопрос помогают не только гимназические журналы и ведомости, но и то, что вышло впоследствии из-под пера как самого ученика, так и его учителей.

Одним из них был Иван Григорьевич Кулжинский. Выпускник Черниговской духовной семинарии, он был приглашен И. С. Орлаем главным образом как учитель латинского языка. Однако круг его интересов, если судить по публикациям, был значительно шире: от украинских фольклора и этнографии («Малороссийская деревня», 1827) до теории литературы («О различии между классической и романтической поэзией», 1830) и всеобщей истории («Курс всеобщей истории», 1859).

О взаимоотношениях Н. В. Гоголя и И. Г. Кулжинского до сих пор принято судить отрицательно. Поводом для этого послужило известное письмо Н. В. Гоголя Г. И. Высоцкому от 19 марта 1827 г. (1), а также не менее известные «Воспоминания учителя», принадлежащие И. Г. Кулжинскому (2).

Однако в действительности эти отношения, представляется, были более сложными. Во всяком случае, обращает внимание, что в своих письмах к Г. И. Высоцкому, сообщая приятелю о разнообразных подробностях гимназического бытия, Гоголь большинство преподавателей называет слегка фамильярно, только по фамилии. На этом фоне Кулжинский оказывается едва ли не единственным (исключение составляет И. С. Орлай), к фамилии которого будущий писатель уважительно добавляет имя-отчество: «Теперь у нас происходят забавные истории и анекдоты с Иваном Григорьевичем Кулжинским...» (VIII, 15). Это позволяет думать, что к учителю, печатавшему свои произведения как в журналах, так и отдельными книгами, члену столичного общества любителей российской словесности, тесно связанному с «харьковско-кибе-

нецким кружком» (М. Н. Сперанский) этнографов, ученик относился с известной симпатией.

С другой стороны, И. Г. Кулжинский в своих «Воспоминаниях...» пишет о Гоголе не только как о ленивом, но и как «о таланте, не узнанном школою», отмечает его актерское дарование, столь ярко раскрывшееся в гимназических спектаклях, и искренне скорбит о преждевременной кончине своего прославленного ученика: «Мир праху вашему, любезные мои ученики Гоголь и Гребенка! Не мне бы следовало писать воспоминания об вас; ...Но вы опередили многих своих учителей во всем: и в славе, и в могиле» (2).

Предположение о том, что И. Г. Кулжинский мог иметь определенное влияние на формирование творческих взглядов Н. В. Гоголя, уже высказывалось в нашем гоголеведении (3). Однако оно не нашло широкой поддержки (4). Нам, однако, думается, что оно не лишено оснований. В частности, в связи с формированием не только фольклорных, но и исторических интересов и взглядов Н. В. Гоголя. Правда, исторические сочинения И. Г. Кулжинского «О значении России в семействе европейских народов» (1840), «Рассказы из русской истории» (1853), «Курс всеобщей истории» (1859), «История Польши» (1864) начали появляться в печати только с 40-х годов, но вряд ли можно допустить, что в атмосфере всеобщего интереса к истории, сложившейся в первые годы существования Гимназии, когда, по воспоминаниям Н. Кукольника, студенты вынашивали идею составить курс всеобщей истории, когда И. С. Орлай обратился к Конференции с предложением организовать «историческое общество», которое бы занялось изучением прошлого местного края, исторические увлечения учителя остались неизвестны его ученикам.

Сразу же оговоримся: исторические труды И. Г. Кулжинского не имеют сколько-нибудь оригинальной, самостоятельной концепции. В большинстве своем они представляют добросовестную компиляцию со ссылкой на использованный источник и носят скорее популяризаторский характер. Тем не менее они интересны не только своим осмыслением исторического прошлого в целом, но и самим отбором фактов, а также некоторыми принципами изложения исторического материала.

В этом плане прежде всего обращает внимание интерес Гоголя и Кулжинского к сходному кругу вопросов, включаю-

щих проблемы как отечественной, так и всеобщей истории. Не менее показательны также и то, что оба они стремятся представить отечественную историю и шире — историю славянских народов как органическую часть всемирной истории. Так, в частности, уже первое сочинение, ставшее печатным дебютом Кулжинского-историка, имело, как помним, весьма показательное заглавие — «О значении России в семействе европейских народов» (М., 1840). Немало страниц его «Курса всеобщей истории для среднего возраста» посвящены истории славянских земель и народов. И, как следует из «Предисловия», написанного Кулжинским к своей «Истории Польши» (К., 1864), сам замысел названного труда оказался обусловленным тем, что «учебники всеобщей истории довольно невнимательны к славянскому племени и едва удостоивают краткого воспоминания славянского государства» (5).

Аналогично этому Н. В. Гоголь в свой курс «Из университетских лекций по истории средних веков» включил фрагмент «Состояние Европы неримской и народов, основавшихся на землях, не принадлежавших Римской империи», большая часть содержания которого посвящена славянам (6). Широко известно также и его замечание о том, что украинское казачество представляет собою «одно из замечательных явлений европейской истории» (VII, 55).

Отсюда характерен интерес обоих авторов к вопросам, связанным с происхождением славян, местами их расселения, этимологией их названия — «славяне», др. Причем в осмыслении их можно обнаружить известное сходство. Так, в частности, оба разделяют идею автохтонности славянских племен в Восточной Европе, оба считают непосредственными предками славян сарматов и скифов, оба склонны возвести название «славяне» к древнегреческому слову «спора», переводящемуся как «рассеянные по земле» (7).

Интересную интерпретацию приобретает в работах Кулжинского и Гоголя в связи с историей древних славян и вопрос об этнической природе варягов. В исторических научных кругах того времени, как известно, широкое хождение имела теория норманнского происхождения славянского государства. И содержание статьи Кулжинского «О значении России в семействе европейских народов» дает основания думать, что ее автор являлся последовательным сторонником этой теории. «...Известно, — читаем в ней, — что Россия образова-

лась из двух основных начал — Славянского и Варяжского» (8). Однако в «Курсе всеобщей истории» он обнаруживает иной взгляд на проблему. «Жителей этих стран (скандинавских. — Н. Ж.), — отмечает Кулжинский, — называют норманнами, т. е. северными людьми; но это же имя придавалось и северным славянам побережья..., коих называли варягами». И далее: «Некоторые писатели под именем варягов разумеют сборную, союзную дружину. ...Слово варяг было именем не рода и не племени, но промысла и происходит от *wa reg* — бродяга. Новгородские славяне так называли у себя сборщиков податей...» (9). Такое толкование этнической природы варягов заставляет вспомнить статью И. С. Орлая «История о карпато-россах...», опубликованную еще в 1804 г. в «Северном вестнике» и, кстати, хорошо известную также и Гоголю, в которой ее автор, один из первых директоров Нежинской гимназии, пытался связать этимологию слова «варяг» с финским «верни» — бить, «верегедни» — драться. «Варяжский народ, — пишет он в своей статье, — не составляет особенного какого-нибудь народа, но был составлен из разных народов, занимавшихся одинаковым ремеслом» (10).

Небезынтересно, что в «Набросках и материалах по русской истории» Н. В. Гоголя, работе, оставшейся незавершенной, можно найти отголоски как первого, так и второго толкования вопроса, что объясняется, на наш взгляд, стремлением писателя уяснить для себя всю сложность данной проблемы и найти максимально объективное ее решение.

Показательно также, что подчас учитель и ученик, Кулжинский и Гоголь, прибегают к специфической терминологии. Н—р, употребляют слово «поколение» в значении «племя», «ветвь племени». Так, у Кулжинского встречаем: «Русская земля испокон века была заселена славянским племенем. Это племя разделилось на многие поколения, и каждое поколение имело особенное название», «поляки составляли одно из поколений великого славянского племени. (11).

Аналогично этому в статье «Взгляд на составление Малороссии» Н. В. Гоголя находим: «Это страшное событие (нашествие монголов. — Н. Ж.)... дало между тем происхождение новому славянскому поколению в южной России» (VII, 50).

Особую страницу в исторических «штудиях» Кулжинско-

го и Гоголя являет собою история Украины, история казачества, особенности его нравов и т. д.

Ограниченные рамки статьи не позволяют нам охарактеризовать ее во всем объеме и сложности. Остановимся лишь на некоторых, наиболее существенных, с нашей точки зрения, аспектах данной проблемы. Прежде всего следует отметить, что оба автора воспринимают историю Украины, как ограниченную часть истории всех русских земель (12). Известные переключки можно обнаружить у них и в решении таких вопросов, как причины образования казачества, особенности его обычаев, нравственного облика, др. Однако наиболее интересно, как нам кажется, что каждый из них проводит известную аналогию между запорожским казачеством и средневековыми европейскими рыцарскими орденами. Ср.: у Кулжинского: «Мало-помалу из этого свободного народонаселения (бежавшего за Днепр. — Н. Ж.) в южных приднепровских странах образовалось воинствующее христианское общество, или рыцарство, называвшееся черкасами, а потом казаками» (13).

У Гоголя: «Дикий горец, ограбленный россиянин, убежавший от деспотизма панов, польский холоп, даже беглец исламизма, татарин, может быть, положили первое начало этому странному обществу по ту сторону Днепра, впоследствии поставившему целью, подобно орденским рыцарям, вечную войну с неверными» (VII, 56).

Выше уже говорилось об интересе обоих авторов к вопросам всеобщей истории. В этом плане обращает внимание следующее — особое их отношение к эпохе средних веков, рассматривавшихся большинством тогдашних (а отчасти и нынешних) историков как времена варварства и невежества. Как Гоголь, так и Кулжинский воспринимают средние века истории по-другому. Правда, если для первого это эпоха, в которой получило начало и зародыш «все, что мы имеем и чем пользуемся..., устройство и искусное сложение наших административных частей, все отношения разных сословий между собою, самые даже сословия, наша религия, наши права и привилегии, нравы, обычаи, самые знания, совершившие такой быстрый, прогрессивный ход...» (VII, 23), то для второго величие средних веков определяется иными критериями. «Средние веки, — отмечает Кулжинский в своем «Курсе всеобщей истории», — ...называется обыкновенно веками неве-

жества: название не совсем точное и верное. От варваров... нельзя было требовать такого просвещения, каким отличался, например, век Августа. Но эти варвары, немедленно по занятии своих мест на развалинах империи, начали просвещаться христианскою верою... В архитектуру они также внесли свой вкус, усвоенный надолго всею Европою (готическая архитектура)» (IV). Но при этом показательно, что каждый из них, Гоголь и Кулжинский, в качестве главной силы, направляющей развитие всей европейской жизни в середине века, считали католицизм — «власть папы».

Наконец, в заключение скажем несколько слов о некоторых сходных для обоих авторов принципах изложения исторического материала. К их числу, с нашей точки зрения, можно отнести следующие. Во-первых, осмысление исторической науки не как некоей совокупности происшествий и фактов, но в соответствии с причинами, обусловившими каждое из них, и следствиями, из этих событий и фактов вытекающими. Во-вторых, требование увязать историю с географией, без учета которой, нельзя, по мнению обоих, понять внутренний смысл большинства исторических событий. В-третьих, сознательное использование многочисленных параллелей и сравнений между событиями, имевшими место в разных странах и частях света в одно и то же время. Н—р, между царствованием Гарун-аль-Рашида на Востоке и правлением Карла Великого на западе («Программа университетских лекций по истории средних веков») 1. Наконец, в-четвертых, неотъемлемой частью исторических «штудий» каждого является характеристика состояния науки, культуры, просвещения на том или ином историческом отрезке времени, у того или иного народа.

Подводя итоги сказанному, в заключение отметим. Приводя все указанные выше параллели и сближения в работах Кулжинского и Гоголя, мы, разумеется, далеки от мысли расценивать их как свидетельства прямого влияния учителя на ученика. Однако, учитывая ту атмосферу творчества, общения, обмена мыслями, которая сложилась в Нежинской гимназии в то время, когда в ней находились Кулжинский и Гоголь, и которая заботливо поддерживалась ее директором И. С. Орлаем, нельзя отрицать той очень небольшой и косвенной роли, которая может принадлежать Кулжинскому в становлении исторических интересов и взглядов Гоголя.

Литература.

1. См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. — М., 1984. — С. 15. В дальнейшем все цитаты гоголевских текстов, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по настоящему изданию. Том и страницу указываем в тексте.
2. Кулжинский И. Г. Воспоминания учителя //Москвитянин. — 1854. — Т. 6. — № 21. Смесь. — С. 5.
3. См.: Сперанский Н. М. Один из учителей Н. В. Гоголя. — Нежин, 1906.
4. Данилов В. В. К характеристике И. Г. Кулжинского и его литературной деятельности. — Киев, 1908.
5. Кулжинский И. Г. История Польши. — Киев, 1864. — С. III.
6. См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В XIV т. Т. IX. — М. — Л., 1952. В дальнейшем: Гоголь... Т. IX. — С. ...
7. См.: Кулжинский И. Г. Курс всеобщей истории. СПб, 1859. — С. 163; его же: История Польши. К., 1864. — С. 5; Гоголь..., Т. IX. — С. 29—34, 131.
8. Кулжинский И. Г. О значении России в семействе европейских народов. — М., 1840. — С. 14.
9. Кулжинский И. Г. Курс всеобщей истории. — С. 146.
10. Северный вестник. — 1804, — Ч. I, № 2. — С. 106.
11. Кулжинский И. Г. Рассказы из русской истории. СПб, 1853. — С. 1; его же: История Польши. — С. 5.
12. См.: Кулжинский И. Г. История Польши. — С. 15; Гоголь Н. В. Взгляд на составление Малороссии. //Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т., Т. 7. — М., 1984. — С. 53.
13. Кулжинский И. Г. История Польши. — С. 87.
14. Кулжинский И. Г. Курс всеобщей истории. С. 111.

В. Д. ДЕНИСОВ (С.-Петербург)

**УЧЕНИК — УЧИТЕЛЬ
(К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ
ГОГОЛЯ И КУЛЖИНСКОГО)**

Они встретились в 1825 г., когда молодой способный выпускник Черниговской семинарии, так и не обнаруживший в себе призвания священника, был приглашен директором Нежицкой гимназии высших наук И. С. Орлаем преподавать латинский язык. Среди учеников И. Г. Кулжинского три года числился и худенький болезненный юноша. Разница в их возрасте была небольшой, всего шесть лет. Замкнутый, не без способностей, но ленивый, — таким он запомнился учителю — воспитанник Николай Гоголь-Яновский даже к выпуску «не знал спряжение глаголов ни на одном языке». В то время учитель уже прослыл «писателем», потому что активно сотрудничал в московских журналах и даже выпустил книжку, которая стала объектом гимназических насмешек, а значит, пристального внимания, любопытства, определенного изучения. В дальнейшем пути Гоголя и Кулжинского разошлись: ученику суждена слава великого русского писателя, короткая жизнь; учитель же с 1847 г., после отставки, поселился в Нежине, где дожил до глубокой старости, изредка печатая различные сочинения и делясь воспоминаниями о своем педагогическом поприще — учителя, директора гимназий в Луцке и Немирове, инспектора того же Лицея кн. Безбородко, наконец, директора училища Закавказья. Современники вежливо удивлялись его ясной памяти.

Еще в дореволюционном гоголеведении (М. П. Сперанский, В. В. Данилов) сложилось довольно серьезное, аргументированное мнение о негативном и весьма ограниченном воздействии на юношу Гоголя известной ему книги И. Г. Кулжинского. Правда, резкий приговор ей: «...литературный урод... печатный бред...» — в письме Г. И. Высоцкому от 19 марта 1827 г. принадлежал не столько автору, сколько, по его интерпретации, всему гимназическому сообществу. Позднее «Вечера на хуторе близ Диканьки» будут в определенной мере полемичны по отношению к «Малороссийской деревне» И. Кулжинского как отражение «истинно малороссийских» обычаев, поверий, обрядов, речений и т. д. Единственное пря-

мое указание на это — в «Предисловии Рудого Панька», где говорилось о «вечерницах» (как у Кулжинского). Чуть ниже, характеризуя своих гостей-рассказчиков, пасичник, особо выделяет панича, который, «бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать — вычурно да хитро, как в печатных книжках!.. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» Затем в назидание паничу следует присказка Фомы Григорьевича о «школьнике-латыньщике», что позабыл родной язык, — намек, понятный именно в нежинском кругу.

Вероятно, подобный намек содержала обрисовка бывшего семинариста Ивана Осиповича в главе «учитель» из малороссийской повести «Страшный кабан» (Литературная газета, 1831). Причем, сохранив основные приметы своего литературного прототипа — незадачливого учителя Ичабода Крана в переводной новелле «Безголовый мертвец» Вашингтона Ирвинга (Московский телеграф, 1826. — № 11—12), этот комический персонаж чрезвычайно искателен по отношению к высшим — характерная, как показано В. В. Даниловым, черта преподавателя и чиновника И. Г. Кулжинского.

Однако творческие взаимоотношения бывшего ученика и его учителя не исчерпываются подобными намеками. Так, в «Невском проспекте» 1835 г. мы находим отголоски повести Кулжинского «Знакомство с меценатом» (Дамский журнал, 1829. — № 33). Описанные там «talанты» любимца общества барина-мецената Блесткина напоминают «множество талантов» поручика Пирогова, который также «показывал страсть ко всему изящному и поощрял художника Пискарева...». Следует отметить и типологическое сходство Пискарева с бедным юношей-поэтом Эрастом, живущим в мире грез и робеющим обратиться к чему-либо покровительству, напомнить о себе. Сентенции последнего: «Все в мире сем непостоянно и неверно!.. все суета!..» — предвосхищают известные нам рассуждения повествователя в «Невском проспекте».

По-видимому, такие совпадения не случайны. Гоголь (возможно, бессознательно) по-своему использовал элементы подобного романтического повествования, чтобы обнажить историческую суть конфликта: современный мир по своей природе враждебен художнику и его искусству, и потому любые попытки примириться с окружающим, найти в нем непорочную красоту, любовь, гармонию или жить по его мерканти-

льным законам неминуемо ведет одухотворенного героя к гибели. У Кулжинского это противоречие попросту снималось, когда в финале обманутый меценатом поэт вместо славы вознаграждался филистерским счастьем — женитьбой на «прекрасной девушке» и «чистым, светлым домиком».

Особое внимание привлекает то, как часто у Гоголя и Кулжинского совпадает не только жанрово-тематический «спектр» произведений (малороссийская историческая повесть и драма, статьи о малороссийском фольклоре, фрагменты аллегорического плана, повесть о художнике), не только движение от поэзии к прозе, к циклу, роману, а затем к исторической драме, но и само направление научных и творческих поисков. Так, судя по письмам и свидетельству современников, в начале 1830-х гг. Гоголь пытался осуществить замыслы грандиозных трудов по всеобщей истории, истории Средневековья и Малороссии, хотя впоследствии от этого отказался. Уже после смерти ученика, в 1859 г., латинист И. Г. Кулжинский издает трехтомный «Курс всеобщей истории», а в 1864 — «Историю Польши». Все это объясняется, на наш взгляд, как общими закономерностями историко-литературного процесса, «идеями времени», отчасти — взаимовлиянием авторов в начале 30-х гг., так и некоторыми исходными творческими установками, формировавшимися у них под воздействием «нежинской школы».

ВИВЧЕННЯ СПАДЩИНИ М. В. ГОГОЛЯ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Ф. Т. ЕВСЕЕВ (Нежин)
ОБ ИСТОЧНИКАХ «СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ»
Н. В. ГОГОЛЯ

Художественный мир, сотворенный Н. В. Гоголем, с удивительной для девятнадцатого века полнотой и системностью сохраняет особенности архаического мировосприятия, мифопоэтические ментальные структуры и специфику их взаимодействий. В последние годы все чаще выходят в свет исследования, посвященные установлению древнейших мифологических и ритуальных истоков поэтики произведений писателя — от «Вечеров» до «Мертвых душ» (см. работы М. М. Бахтина, Вяч. Вс. Иванова, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна и др.). В русле отмеченной научной тенденции имеет смысл поставить вопрос о разграничении рационального знания Н. В. Гоголем отечественных и европейских «мифографических» теорий, с одной стороны, и чрезвычайно сложного синкретизма собственно гоголевской мифологизации явлений действительности с «универсальными мифопоэтическими схемами» (В. Н. Топоров), интуитивно (через посредство фольклорного мировидения?) воссозданными писателем в его творчестве, с другой. Само собой разумеется, что предложенное разграничение сразу же влечет за собой проблему взаимодействия этого знания с авторской рецепцией собственно мифопоэтических традиций. Определенный материал для решения вопроса о «метамифологической» компетенции писателя, имеющий косвенное отношение и к его творческой практике, предоставляет небольшая часть исторического труда Гоголя, получившая название «Славянская мифология»: существенно обратить внимание на то, что заглавие дано самим писателем.

В общих чертах «Славянская мифология» — это целостный фрагмент текста, представляющий собой конспективную характеристику славянских языческих божеств и обрядов. К этому фрагменту примыкает и как бы служит его логическим продолжением замечание писателя об отношении Нестор-летописца к язычеству. Указанные тексты вошли в состав подготовленных писателем в 1834—35 годах материалов по русской истории. В «Полном собрании сочинений» Н. В. Гоголя им присваиваются соответственно четырнадцатый и пятнадцатый порядковые номера (1), но какие либо примечания

к ним отсутствуют, что объясняется, по видимому, общим состоянием отечественной гуманитарной науки 40—50-х годов, когда древнеславянское язычество и мифология фактически не изучались. Эти мифологические материалы Н. В. Гоголя не попали в поле зрения исследователей и позднее, поэтому можно считать, что объектом специального рассмотрения они становятся в данной статье впервые.

В «Славянской мифологии» Гоголем описан главным образом «классический» пантеон славянского язычества. Называем его в порядке расположения писателем: Усад, Тур, Студенец, Стриба, Сива, Позвизд (Посвист), Корс (Корисы), Коляда, Зимцерла, Водяной дедушка, Догода, Дидилия, Купало. — Волос. — Лель. — Дид. — Лад. — Полель, Буг. Исключение в этом перечне составляют Студенец — «священное» озеро и буг «священная река. Описание языческих божеств, озера и реки, осуществленные в соответствии с давно установившейся традицией в форме словарных статей, перемежаются отдельными зарисовками древнейших славянских ритуалов, связанных с почитанием воды, и семика.

Текстологическое сопоставление «Славянской мифологии» с известными опытами изучения древнеславянского язычества в XVIII — первой трети XIX веков, предпринятыми М. В. Ломоносовым, М. Чулковым, М. Поповым, А. Кайсаровым, П. Строевым и другими, позволяет прийти к выводу, что ее непосредственным источником служил «Словарь русских суеверий» М. Д. Чулкова, получивший большую известность по названию второго издания — «Абевега русских суеверий». В этом убеждает последовательное текстуальное совпадение материалов мифологии Гоголя с соответствующими описаниями из книги Чулкова. Например, статья об озере Студенце подана в «Словаре» («Абевеге») в такой форме: «Студенец, так называлось священное озеро бывшее на острове Ругене в густом лесу; оно изобиловало весьма рыбою; однако никто не смел не единыя выловить, почитая их святыми; а ежели кто преступал сию заповедь, то весьма жестоко был наказан. Славяне почитали также многие ключи, источники, озера, реки и колодези святыми (2), приносили водам их жертвы, ожидая плодородия. Для здравия своего и святости рек по вскрытии купались во оных, несмотря ни на какую холодную погоду, даже делали то и во время жестокой зимы, от чего и ныне есть, что в день Богоявления купаются в прорубях, не смотря на жестокость

мороза, а оттого многие простудившись умирают; но сие почитают необходимым; (точка с запятой поставлена здесь, скорее всего, ошибочно — Ф. Е.) те, кои в святки на игрищах наряжались чертями, или вздевали на себя, в так называемых интермедиях, хари» (3).

В редакции Гоголя приведенное описание приобрело такой вид: «Студенец, священное озеро на острове Ругене, в густом лесу. Рыбы его святы, и никто не смел их ловить».

Ключи, источники, озера, реки и колодцы считались святыми, им приносили жертвы в ожидании плодородия, и потому в честь им купались тотчас по скрытии рек, несмотря на холодную погоду. И ныне в день богоявления, несмотря на мороз, купаются иногда в прорубях. Это особенно считают необходимым те, которые наряжались на святках чертями или вздевали на себя хари» (1, С. 40). Сравнение этого и других текстов из «Славянской мифологии» с первоисточником показывает, что гоголевские выписки — это конспекты, то пространные, то лишь фиксирующие имя божества, «заготовки», предназначенные для последующего осмысления в общей структуре специального исторического труда. Заимствуя материал, Гоголь несколько видоизменял его, приводил в соответствии с современными синтаксисом и грамматическими нормами, производил стилистическую правку, сокращал, нередко значительно, описание божеств. Отмеченные особенности редактирования источника наблюдаются во всех словарных статьях, отобранных писателем. Только в описании древнерусского обряда «семик» Гоголь, сократив по обыкновению статью, приведенную Чулковым, часть текста со слов «девки и бабы...» до слов «...остаться дома», выписал почти без изменений, сохранив при этом архаичные синтаксические конструкции источника.

Проводим для сравнения текст из книги Чулкова: «Семик, сей день и следующие по нем еще три, древние славяне праздновали сладострастному богу Туру, употребляя при этом всякую роскошь и веселие. Девки и бабы, собираясь хороводами, плясали, и свивая из ветвей венки, целовались сквозь оные с мужчинами, а потом бросали в воду, загадавши, ежели венок поплывет, то быть ей тот год замужем, а когда потонет, то остаться еще дома, а притом вмешивались тут и всякие любовные действия в честь и жертву идолу Туру» (3, С. 243).

В выписке Гоголя он получил такой вид: «В семик девки и бабы, собираясь хороводами, плясали и свивали из ветвей венки, целовались сквозь оные с мужчинами, потом бросали в воду загадавши, если венок поплывет, то быть ей тот год замужем, а когда потонет, то остаться дома» (1, С. 40).

В этой выдержке, как нетрудно заметить, писатель произвел незначительную правку: преобразовал деепричастный оборот, устранил союз «а» и наречие «еще», словоформу «ежели» заменил на «если». Вовсе не привел Гоголь чулковских характеристик божеств Купало, Волос, Лель, Дид, Ладо, Полель, так как их функции, видимо, были ему хорошо известны из устных преданий или других письменных источников.

Одна из особенностей гоголевской мифологии состоит в том, что словарные статьи располагаются в ней в строго обратной последовательности по отношению к алфавиту, так сказать, по алфавиту «наоборот». Нарушает эту систему только перечень божеств «Купало. — Волос. — Дид. — Лель. — Ладо. — Полель». Обратная последовательность расположения статей может объясняться сохранением порядка выписок из книги Чулкова, если, конечно, они производились писателем на отдельных листках бумаги. Не исключено также, что Гоголь таким нехитрым способом пытался закамуфлировать источник и тем самым отвести возможные обвинения в прямом заимствовании. Но до конца прояснить этот вопрос будет возможно лишь при визуальном ознакомлении с беловым автографом «Славянской мифологии» и черновыми набросками, если они сохранились.

Непросто определить, каким из двух изданий труда М. Чулкова воспользовался Н. В. Гоголь при составлении своей мифологии. Фрагментарные сведения о функционировании этих изданий в конце XVIII — начале XIX веков показывают, что большей известностью пользовалось второе издание «Словаря», озаглавленное автором «Абебега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шаманства и проч.» (М., 1786). Однако на текстологическом уровне разрешить эту задачу не представляется возможным, поскольку статьи в обеих книгах идентичны. Увеличение общего объема «Абебеги» и соответственно возрастание пагинации достигается не столько за счет незначительного включения в нее нового материала, сколько вследствие технических, типографских осо-

бенностей. Косвенными аргументами в пользу второго издания могут служить, во-первых, включение Гоголем в перечень божеств Полеля, статьи о котором в «Словаре» отсутствует, во-вторых, и это более существенно, в реестре книг, отправленных Гоголю из России в Рим в 1841 году, под номером 95 указана «Абевега русских суеверий» (4).

Трудно сказать определенно входила ли «Абевега» в личное собрание книг Н. В. Гоголя в начале 30-х годов к моменту его работы над «русской историей», несомненно одно — это исследование Чулкова было хорошо известно писателю.

Установление источника гоголевской мифологии вызывает ряд других вопросов: почему писатель обратил внимание именно на «Абевегу» Чулкова? Получило ли знакомство с трудом Чулкова отражение в художественном наследии Гоголя? Были ли известны писателю исследования по славянской мифологии иных авторов? С тем, чтобы дать хотя бы предварительные ответы на поставленные вопросы, обратим более пристальное внимание на творческую, прежде всего «мифографическую» деятельность М. Д. Чулкова.

Задолго до выхода в свет «Словаря русских суеверий» М. Чулков составил и издал «Краткий мифологический лексикон» (Санкт-Петербург, 1767 г.). Этот «Лексикон» включал в свой состав лаконичные сведения об основных персонажах древнегреческой и римской мифологий, отчасти скандинавской («варяжской»), а также славянской были описаны важнейшие функции двадцати трех славянских божеств. Статьи «Словаря» располагались в алфавитном порядке по заглавной букве наименования божеств, независимо от их национальных истоков. Несмотря на чрезмерную лапидарность статей одного из первых отечественных мифологических словарей, его автор имел все основания написать в «Предуведомлении» к «Лексикону» следующее: «Краткий сей Лексикон предпринял я собрать с тем, чтобы услужить моим одноземцам тем, которые не знают иных языков, о пользе же его говорить считаю я за излишнее, ибо они сами употребляя его в нужных случаях узнают, сколько он потребен» (5).

Мысль о подготовке и издании специального словаря, охватывающего известные Чулкову мифологические персонажи нескольких европейских духовных традиций, возникла у него, несомненно, под влиянием мифологической части «Древней

Российской истории» М. В. Ломоносова, опубликованной в 1766 году и получившей отражение как в романе Чулкова «Пересмешник или Славенские сказки», две части которого вышли из печати в том же году, так и в «Лексиконе» 1767 года и особенно в «Словаре» 1782 года (6).

Особенности поэтики «Пересмешника», одного из первых отечественных авантюрно-плутовских романов, — условность художественного времени и пространства, событий и поступков героев в новеллах («сказках»), формирующих «романную» структуру произведения, — представляли широкую возможность автору называть в одном повествовательном ряду Зевса, Перуна, Меркурия, Пана, Купидона, Афродиту, Венеру, Ладу, Аполлона, Услава, Зимцерлу, Аврору, Минерву, Люцифера и других мифологических персонажей. Преднамеренная установка на создание условно-исторического колорита «русской земли» побуждала М. Чулкова обращаться не только к историческому материалу, реалиями той или иной эпохи, но и национальному «баснословию». И в этом отношении автору «Пересмешника» надо отдать должное: для своего времени он обладал исчерпывающими познаниями в области славянской мифологии. Позднее в статье, посвященной простонародным святкам, Чулков не без оснований писал, что «Суеверство древних Славян столь было пространно, сколько у Греков и Римлян, а сие все осталось нам после их» (7), (т. е. древних славян — Ф. Е.).

Некоторые литературоведы склонны усматривать влияние художественных особенностей «Пересмешника» уже на раннюю прозу Н. В. Гоголя. Так, по мнению О. Л. Калашниковой «...барочный в основе принцип соединения несоединимого: сказки и бытовой картины современных нравов (как в «Пересмешнике» Чулкова — Ф. Е.) и был использован Гоголем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (8). На наш взгляд, если в типологическом отношении схождения в области поэтики «Пересмешника» и «Вечеров» сомнений не вызывают, то мнение о непосредственном использовании Гоголем творческих опытов М. Чулкова нуждается в дополнительной, в том числе и основательной текстологической, аргументации; во всяком случае, в тезисном изложении О. Л. Калашниковой она не представляется достаточно убедительной.

От «Краткого мифологического лексикона» прямой путь к описанию собственно славянской мифологии, являвшейся,

если следовать ходу рассуждений М. Чулкова, аналогом античной. Однако славянские мифологические божества (наряду с частью псевдомифологических) были впервые специально охарактеризованы в книге М. И. Попова «Описание древнего славянского языческого баснословия, собранного из разных писателей и снабженного примечаниями» (Спб., 1768), в работе над которой по правдоподобной версии Г. А. Гуковского принимал участие и М. Чулков. Вполне возможно также, что М. Чулков предоставил М. Попову — а с ним он был в дружеских отношениях — определенную часть подготовленных им материалов по славянской мифографии. Кроме того, сама идея воссоздания славянского языческого-мифологического пантеона, вне всякого сомнения, принадлежала М. Чулкову, вызревшая в его творческом сознании постепенно, от одной работы к другой, от «Пересмешника» к «Лексикону», а от последнего — к специальным работам по славянской мифологии, какими и явились «Описание» и «Словарь». В обе эти книги почти без изменений были перенесены характеристики славянских божеств из «Древней Российской истории» М. В. Ломоносова.

В академической «Истории русского романа» дана, в частности, такая оценка мифологическим разысканиям М. Чулкова и М. Попова: «Античная мифология заменена славяно-русской, большей частью придуманной совместно Чулковым и Поповым» (2). Этот «вердикт» нельзя признать справедливым как в его первой части, так и во второй. Прежде всего отметим, что ни в художественном, ни в мифографическом творчестве писатели не заменили одну мифологию другой, да и цели такой не ставили, они только впервые практически реализовали идею, занимавшую еще раньше М. В. Ломоносова: воссоздать славянскую мифологию (разумеется, в их понимании), которая, как им представлялось, функционально близка античной. По эстетической и ментальной значимости эти национальные мифологии признавались равноценными, хотя все же, если говорить о приоритете, то предпочтение отдавалось ими, безусловно, античной, как общепринятой, наиболее совершенной в эстетическом отношении и, кроме того, выполнявшей в европейских странах роль художественной «латыни», «общего языка» (9). Еще более решительные возражения вызывает утверждение о придуманности «славяно-русской» мифологии М. Чулковым и М. Поповым. Действительно, в исследо-

вании посвященном творчеству Чулкова и изданном в начале тридцатых годов, ее автор В. Б. Шкловский писал, например, следующее: «Богов не хватало. Их выдумывали», или что Чулков «много придумывал, много записывал чужих выдумок» (9, с. 99, 97). Однако уже в середине сороковых годов эти утверждения Шкловского (как и аналогичные его предшественников и последователей) были пересмотрены П. Н. Берковым (6, с. 116—126). Изучив источники мифологических штудий Чулкова, Берков сделал однозначный вывод: никаких личных изобретений славянская мифология Чулкова не содержит, включая и такие спорные божества, как Услад и Зимцерла. Если все же предъявлять к Чулкову претензии по существу, то только в том, что он без достаточных оснований наделил мифологическими признаками немалое число летописных и фольклорных образов, некритически воспринял мифологические разыскания своих предшественников.

Мы еще раз коснулись в общем решенной темы о мнимых «выдумках» Чулкова, чтобы подчеркнуть: проблемы национальных мифологий являются материей сверхделикатной, вследствие чего их рассмотрение предполагает принятие во внимание всех концептуальных решений.

Целый ряд статей «Словаря русских суеверий» — это по сути лишь незначительно обновленные (стилистически) материалы, содержащиеся в «Описании» М. Попова. В то же время атрибуты и признаки некоторых божеств Чулков описал заново, в «Словаре» представлен и большой оригинальный материал, отражающий обычаи и верования не только русского и украинского, но и многих других народов и народностей России. Весьма желательно, конечно, до конца прояснить вопрос о конкретном вкладе Чулкова и Попова в изданные ими работы. Вместе с тем, независимо от решения этого вопроса, есть все основания констатировать, что бескорыстными «рачениями» М. В. Ломоносова, М. Д. Чулкова и М. И. Попова была осуществлена задача, эпохиальной значимости: мифология славянских народов предстала как явление идеологически и эстетически целостное, как особая область исследования, требующая соответствующих аналитических подходов и понятийного аппарата. Их труды уже держали в себе зерна сравнительного изучения национальных

мифологий, фольклорных и этнографических реалий. С выходом в свет описательно-систематизированных мифологий Чулкова и Попова не только классическая античная, но и славянская мифология могла выполнять функцию своеобразного «языка» поэзии, особой знаковой системы, «кодирующей» глубинные духовные традиции славянского мира.

Ресурсы поэтического «языка» теперь как бы удваивались: наряду с античной мифологией, являвшей собою один из основных компонентов общеевропейского художественного сознания, возникает и узаконивается лексико-символическая система со славянской фольклорно-мифологической коннотацией. Последовательное обращение к этому «языку», целенаправленные включения его элементов в художественную ткань произведений, что наблюдается в творческой практике М. Чулкова, М. Попова, В. Левшина, — составит один из важных аспектов их художественного метода. Со временем, углубляясь, охватывая все более обширные области народно-поэтической культуры, теоретические и художественные открытия писателей восемнадцатого века будут восприняты В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным, В. И. Далем, М. Ю. Лермонтовым и — в особенности — Н. В. Гоголем.

В «Словаре русских суеверий» (как и в «Абевеге») репрезентовано около пятидесяти ритуалов и верований. Н. В. Гоголь отобрал из «Абевеги» Чулкова семнадцать божеств, два описания священных мест и нескольких обрядов. Очень сложно прояснить мотивы, какими Гоголь руководствовался при отборе материалов. Допуская в отборе определенный элемент случайности, отметим и субъективное ощущение профессионального, писательского подхода к внутренне близким мифологическим и обрядовым традициям, достойным не только исторической интерпретации, но и художественного воплощения.

Сопоставление «Славянской мифологии» с повестями «Вечер на хуторе близ Диканьки», в которых народные демонологические, «низшей» мифологии и фольклорные конструктивные компоненты проявляются с наибольшей отчетливостью, не обнаружило да и не могло обнаружить между ними взаимодействий, поскольку «Вечера» были написаны до подготовки Гоголем исторических сочинений. Более близкими или даже совпадающими по времени создания с историческими работами являются произведения из другого сборника писателя — «Миргород». Среди повестей «Миргорода» наибольший интерес

для суждений о фольклорно-мифологических воззрениях их автора представляет, разумеется, загадочный «Вий». На совпадающие элементы образной структуры этой повести с отдельными статьями «Словаря русских суеверий» не так давно обратил внимание Д. М. Молдавский (10). В частности, он обнаружил сходство одного из поверий «Словаря» о страданиях женщины, которая во сне придавила ребенка (она должна стоять в церкви одна три ночи, «очертившись кругом мелом» и испытывая издевательства бесов над собой и ребенком до третьих петухов), с центральным, «легшим в основу повести» мотивом, где описываются перепитии Хома Брута, случившиеся с ним в течение трехночного (!) чтения молитв при умершей «ведьме» в церкви. Заслуживает внимания и предположение Д. Молдавского о возможных источниках непосредственного виновника смерти Хома — Вия. Имя этого образа, как считает исследователь, возникло вследствие наложения элементов двух слов «Ний» и «вия» («Ний — вия — Вий»), причем Ний в формах Ния или Ниян значит в «Словаре» (а также — заметим мы — в «Абевеге») Чулкова и наделен признаками божества преисподней: «Ния или Ниян, идола сего славяне признавали богом, или царем адским» (С. 152). Очень важные аналоги отметил Д. Молдавский в структуре образа Ния, которая сформировалась в мифологиях и художественном творчестве XVIII века, с теми признаками, которыми наделил своего демонологического героя Гоголь. Если наблюдения Д. Молдавского справедливы, то можно полагать, что «Вий» Н. В. Гоголя создавался не только на основе устных преданий об оборотничестве «ведьм», активно бытующих и в настоящее время на Украине, в том числе и в городе отрочества и юности Гоголя Нежине, но и с использованием книжных — во всяком случае — чулковских материалов.

«Славянская мифология» Н. В. Гоголя была применена и по прямому назначению: отзвуки ее отражаются в одном из блестящих исторических «эскизов» писателя — во «Взгляде на составление Малороссии». В четвертом параграфе очерка Гоголь писал, что в южной России славяне «сохранялись в прежней цельности, со всеми языческими поверьями, детскими предрассудками, песнями, сказками, славянской мифологией; так простоудушно у них смешавшейся с христианством» (11). Этот фрагмент, как и следующий, где Гоголь пишет о «народе» Гедимины, боготворившего Перуна и поклонявшегося

древнему огню в нетроганных топором рощах, и уточняют представление об осведомленности писателя в области славянской мифологии, и служат дополнительным свидетельством того, насколько глубоко он осмыслил ее суть. В частности, задолго до ученых русской «мифологической» школы он отметил «простодушное», то есть естественное, смешение славянской и христианской мифологий.

Как уже говорилось, в небольшом фрагменте, примыкающем к «Славянской мифологии», Гоголь выражал свое отношение к великому древнерусскому летописцу Нестору, создателю «Повести временных лет», в связи с запечатленными им языческими божествами. Приведем этот примечательный текст полностью: «Как обломки их, языческие имена укрыли русскую землю то в праздниках, то в названье деревни, то в песне, то в сказке.

Не только одних тех, о которых говорил Нестор, должно допустить в слав(янскую) мифологию. Нестор, как историк, как монах, как христианин, не имел никакого побуждения входить во все подробности славян(ской) мифологии» (1, с. 47). Мы не будем сейчас касаться вопроса об объективности гоголевской оценки историографической деятельности Нестора. Отметим только, что суждение Гоголя об «обломках» языческих имен в фольклорно-этнографических материалах может составить часть научной программы и современного специалиста-мифолога, важно и то, что отношение писателя к летописной мифологии еще раз засвидетельствовало: воззрения его на славянскую мифологию совпадали с мифологической концепцией, утвердившейся в русской науке со второй половины восемнадцатого века. Эта концепция была воспринята Н. В. Гоголем, как мы пытались обосновать, в первую очередь через посредство «Абевеги русских суеверий» М. Д. Чулкова. Обращение Гоголя к книге М. Чулкова было естественным и закономерным, поскольку она, по признанию специалистов (А. Н. Пыпина, М. К. Азадовского), представляла собою один из самых значительных этнографических трудов своего времени. М. Д. Чулкову не удалось избежать ни некритического отношения к источникам, ни наивного этимологизирования в процессе определения функций и семантики божеств, ни придания мифологических признаков тем фольклорным и историко-литературным персонажам и образам, которые ими не обладали. Тем не менее культурологическое значение мифологи-

ческих работ М. Д. Чулкова и его современников, как уже говорилось, непреходящее.

Есть косвенные доказательства, что Н. В. Гоголю были известны работы по славянскому «баснословию» и других авторов. Во всяком случае, с достаточным основанием можно говорить о знакомстве писателя с книгой А. С. Кайсарова «Славянская мифология» (12). Именно Кайсарову, одному из талантливых исследователей и популяризаторов славянской мифопоэтической культуры, удалось найти емкую и точную «формулу», дефиницию, отражающую сущность изучаемого предмета — «славянская мифология», которой он озаглавил первое русское издание своей книги. Вероятнее всего по наименованию работы Кайсарова Гоголь дал название отобраным им мифологическим материалам из книги М. Чулкова, а также употребил термин, введенный в научный оборот Кайсаровым, для обобщенного обозначения одного из явлений славянской духовной традиции в очерке «Взгляд на составление Малороссии». Рассматриваемые здесь аллюзии кайсаровской книги в исследованиях Н. В. Гоголя подтверждают предположение В. Воропаева, который считает, что автором «Славянской мифологии», значившейся под тридцать первым номером в реестре затребованных Гоголем книг, является А. С. Кайсаров (4) с. 139). Правда, скорее всего Гоголю было отправлено не второе издание работы Кайсарова, как указывает В. Воропаев, полное название которой «Славянская и российская мифология», а первое, вышедшее в 1807 году: его наименование и воспроизводит реестр.

Таковы по мнению автора этого разыскания, источники «Славянской мифологии» Н. В. Гоголя, а также те основные вопросы, которые ими вызваны.

Литература.

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.: Наука, 1952. — Т. 9. — С. 40—41.

2. До этой части текста описание озера Студенца в измененном виде было заимствовано М. Чулковым из труда М. В. Ломоносова «Древняя Российская история». Ср.: Ломоносов Михайло. Избранная проза. — 2 изд. — М.: Сов. Россия. — 1986. — С. 216.

3. Чулков М. Д. Словарь русских суеверий. — СПб., 1782. — С. 247—248; (В «Абебеге» — С. Здесь и далее при цитировании соблюдается орфография и пунктуация оригинала.
4. Воропаев Владимир. Книги для Гоголя //Прометей. — 1989. Т. 13. — С. 137.
5. Чулков М. Д. Краткий мифологический лексикон. — СПб. 1767. — С. 3.
6. Берков П. Н. Ломоносов и фольклор //Ломоносов: Сборник статей и материалов //Под ред. А. И. Андреева и Л. Б. Модзалевского. — М.: Л.: Наука. — 1946. — Т. 2. — С. 119 и др.
7. Лекарство от задумчивости, или сочинения Михаила Дмитриевича Чулкова (Вступ. ст., коммент., сост. М. Плюхановой. — М.: Книга, 1989. — С. 172.
8. Калашникова О. Л. Традиции русского реально-бытового романа XVIII века в творчестве Гоголя: Гоголь и Чулков //Наследие Н. В. Гоголя и современность: Тезисы докладов и сообщений научно-практической Гоголевской конф. (24—25 мая 1988 г.). — 1988. — Ч. 1 С. 26.
9. Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. — Л., 1933. — С. 96.
10. Молдавский Дмитрий. «Вий» и мифология XVIII века //Альманах библиофила. — М.: Книга, 1990. — Вып. 27. — С. 143—154.
11. Кайсаров А. С. Славянская мифология. — М., 1807; вт. изд.: Славянская и Российская мифология. — М., 1810.

И. В. КАРТАШОВА (Тверь)

О РОМАНТИЗМЕ ГОГОЛЯ («ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»).

Гоголь принадлежит к числу самых многогранных и «обширных» гениев мировой литературы. В его творчестве встретились и «сошлись» «два великих направления в мировом художественном развитии» (1) — романтизм и реализм.

Вопрос о проявлении романтизма в художественных произведениях Гоголя отнюдь не сводится к сходству сюжетов, мотивов, персонажей и т. д. — такие сопоставления произведений Гоголя со сказками Тика, Гофмана особенно часто делались в дореволюционном литературоведении. Речь идет об

отражении в творчестве Гоголя общей идейно-эстетической атмосферы романтизма, оригинальном преломлении художественных принципов, продолжении и переосмыслении романтических традиций. Будучи тесно связан с миром европейского романтизма романтизм гоголевского творчества глубоко самобытен, он мог родиться только на национальной почве, под пером демократически настроенного писателя. Наиболее часто (и вполне справедливо) народность Гоголя рассматривается как почва и условие его реализма. Но верно и то, что к народным истокам восходит также гоголевский романтизм. Только на народной основе в условиях русской действительности 30-х гг. было возрождение (пусть на короткий период) раннего оптимистического варианта европейского романтизма, воплотившегося в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

«Вечера» построены на постоянных переходах от высокого, поэтического к смешному и будничному, от праздничного веселья и разгула к мечтательности и даже грусти. Эти переходы определяют как организацию всего цикла, так и отдельных повестей, становятся характернейшей особенностью гоголевского стиля. Чередование различных поэтических и стилистических пластов является в «Вечерах» выражением романтического принципа «сочетания» противоположностей, и романтический контраст в целом играет совмещающую роль в связи с общей поэтической мыслью. В формировании художественного мышления Гоголя большую роль сыграла идея романтического универсализма, выразившегося у романтиков в обращении к специфическим жанровым формам (прозаический и лирический цикл, собрание фрагментов). Эта идея во многом определила принцип всеобщности, «совокупления» всех явлений в общие группы», который становится структурообразующим в прозе Гоголя и половины 30-х гг. Циклическая структура «Вечеров» зримо воплощает романтическое представление о гармонии и целостности жизни. Природа и история, народный коллектив и отдельная личность, духовное и телесное, мечта и действительность сливаются в «Вечерах» в единую динамическую стихию.

Организирующим началом первого гоголевского цикла является идея «живой жизни», ее полноты и движения, что и становится основой романтического идеала писателя. «Мера» прекрасного у Гоголя связана с представлением о жизни как

о пышном, роскошном цветении, как о могучем и гармоническом развитии, «согласном сочетании» различных элементов. Гоголь привлекает все сильное, яркое, заключающее избыток жизненных сил. Этот эстетический критерий определяет характер описаний природы, своеобразие поэтических сравнений. Гоголь делает свои романтические пейзажи предельно, ослепительно яркими, с поистине расточительной щедростью рассыпает изобразительные средства, использует ту красочную палитру романтической живописи, о «роскоши и огненности» которой он сам напишет в статье о картине Брюллова «Последний день Помпеи».

Романтические пейзажи в «Вечерах», словно обрамляющие повести, содержат идейно-эмоциональный ключ ко всему сборнику. Они создают ощущение полноты, изобилия, творческой мощи украинской природы — таково открывающее весь сборник описание летнего дня в Малороссии. Природа воспринимается Гоголем как целое, как огромный, одухотворенный, «дышащий» организм. Описания природы в «Вечерах» пронизывает мотив «согласного сочетания», гармонического любовного союза: «...голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» «Нежится» и «прижимается» «ближе к берегам от ночного холода» Днепр («Страшная месть»). И в «Майской ночи»: заснувшая, залитая серебряным светом земля и необъятно раскинувшийся над ней небесный свод, и их совместное пробуждение — «И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посереде неба...».

Даже в основе изображения диссонансов природы лежит та же идея полноты и величия жизни. Представление о жизненной полноте и интенсивности как о прекрасном охватывает в творчестве Гоголя как сферу духовного, так и «внешнего», объективного... «Согласное сочетание» прекрасно не только в отдельном человеке, оно должно быть и принципом организации человеческого общества. Гоголевские герои в «Вечерах»: Данило Бурульбаш, есаул Горобец, Левко, Грицко — живут по неписанным законам народного коллективизма, законам дружбы, взаимной поддержки и помощи. Таким образом, в содержание романтического идеала Гоголя закономерно входит мечта о человеческом единении, союзе, братстве. «Вечера» соз-

дают ощущение «движущейся цельности» жизни, которая свободно течет внутри каждой повести и переливается, устремляется из одной в другую — не случайно сквозными мотивами становятся мотивы движения (езды, полета, плавания по Днепру, танца и т. д.). Однако достижение цельности оказывается возможным лишь в творимой фантазией сказке.

Обращение Гоголя к жанру сказочной повести выражает характерную особенность романтического мышления. Как известно, романтики чрезвычайно ценили этот жанр и создали свою теорию «сказочности». При этом они пытались совместить субъективное начало сказки — свободный полет фантазии — со способностью выражения законов и тайн внешнего мира. «Произвол» сказки для них становился выражением «произвола», причудливой игры самой природы. По мнению Новалиса, «осью сказки» является «абсолютный чудесный синтез». Сказка рассматривалась как своеобразный аналог живорожденной природы: в ней как бы действуют стихийные силы, чуждые всякого логического порядка, «царит подлинная природная анархия» (2). Уже ранние романтики противопоставили сказку, воплощающую «природное состояние самой природы», окружающей социальной действительности. В литературной теории немецких романтиков сказка становилась выражением эстетического и философского универсализма, совмещением «природного хаоса» с провидением будущего, она воплощала романтическую мечту о тех далеких временах, когда бессознательное творчество природы будет организовано человеком, когда мир станет «разумным хаосом». «Сказочное», как его понимали романтики, становилось обязательным элементом романтического искусства вообще. «канон поэзии» (Новалис). Но оно могло получать и «специальные» жанровые функции, являясь основой фантастической повести, которую романтики часто определяли как «сказку».

У поздних романтиков (Арним, Гофман) сказка все более становилась выражением конфликта романтического идеала с действительностью, наполнялась трагическим смыслом. У Гоголя она также рождается из ощущения этого конфликта, но в «идее» сказки писатель близок к раннему романтизму, вернее, к его теоретическим положениям, и менее — к практическому художественному воплощению этих положений. Если сравнивать идейно-художественный смысл, героев, фантастику в повестях Гоголя и Тика или Новалиса, то мы неизбежно

будем констатировать большое различие этих писателей, в то время как выбор жанра, его понимание и целевые установки их во многом сближают. Гоголя также привлекает безграничная свобода сказки, прихотливая игра фантастического и реального и в то же время мудрость и «провидение» истины. Впоследствии, в «Учебной книге словесности», Гоголь пишет: «Сказка может быть созданием высоким, когда служит аллегорической одеждою, облакающею высокую духовную истину». При отсутствии же «высокости содержания» сказка может быть» в высшей степени исполненной прелести поэтической, если поэт, взяв народный мотив, взлелеет его воображением своим и усвоит вполне себе» (11). Понимаемое в широком философско-эстетическом ключе сказочное начало становится жанрообразующим признаком первого гоголевского цикла, определяет своеобразие его идейно-художественного мира (а не является только принадлежностью простодушных представлений о жизни гоголевских героев, как это часто считается) (3).

Как и для немецких романтиков, сказочный мир для Гоголя противоположен действительности и потому обладает большими возможностями в раскрытии авторского идеала. Вместе с тем писатель резко отличается от авторов немецкой романтической фантастической повести той самой «правдивостью мечты», о которой писал И. Киреевский как о существенном признаке русского романтизма. В этом же плане интересную мысль высказал В. Ф. Одоевский «Фантастический род (...) может быть больше, нежели все другие роды, должен изменяться по национальному характеру» (4).

Реальная природа Украины, жизнь реального народа, обыкновенная Диканька выступают у Гоголя волшебным преображенными в некий прекрасный мир, где царит любовь и добро побеждает зло, где все ярко и крупно до грандиозности. Даже в самой трагической повести «Вечеров» — «Страшной мести», в которой целостный и добрый мир народной жизни уже начинает разрушаться с появлением страшного колдуна, отступника от народа и Родины, а зло колоссально растет и проникает в душу человека, все же разворачивается история еще не торжества, а наказания зла, и таким образом утверждается конечная победа добра и справедливости, народной морали. Стихия ужасного как бы рассеивается, растворяется в ощущении легендарного характера повести, «преодолевается» ароматом старины, величавого сказания, живущего в народной па-

мяти. В повести предстает та же движущая, «усиленная жизнь», что и во всем цикле, раскрывается романтическое состояние души, соприкоснувшейся в фантазии, в сказке с этим сверкающим миром, проникнувшей в область чудесного, иррационального и ощутившей сладкий трепет поэтического восторга.

В связи со сказанным встает вопрос о субъективном начале, его роли и своеобразии, а также о соотношении общего и индивидуального в концепции «Вечеров». М. М. Бахтин в работе «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)» склонен видеть в «Вечерах» выражение карнавального мироощущения, основанного на господстве всеобщего народного действия, уничтожающего все индивидуальное, субъективное. «Гоголевский смех в этих рассказах, — пишет М. М. Бахтин, — чистый, народно-праздничный смех. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен» (5). Несколько ниже М. М. Бахтин делает знаменательную оговорку: «Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное» (5). Однако эта мысль осталась неразвитой исследователем. Концепция М. М. Бахтина существенно пересмотрена Ю. В. Манном в книге «Поэтика Гоголя». Ю. В. Манн также видит в творчестве Гоголя многие элементы карнавализации. Но он устанавливает и серьезное переосмысление мотивов, восходящих к карнавальной культуре, что дает основание видеть в Гоголе «характернейшего комического писателя нового времени, не сводимого к традиции карнавального смехового начала (хотя и имеющего с нею точки соприкосновения)» (1). Особенно ценным является наблюдение Ю. В. Манна над одним из направлений «отхода» в мироощущении «Вечеров» от «всеобщности и цельности народного действия»: это отход «в сторону какой-то глубокой, томящейся в себе и страдающей духовности» (6).

Богатство и сложность движения поэтической мысли Гоголя глубоко раскрыты Ю. В. Манном в указанной работе. Но, что касается «Вечеров», то, на мой взгляд, Ю. В. Манн несколько усиливает трагический характер «отпадения» от всеобщности. Думается, что в первом сборнике Гоголя намечается лишь тенденция острого контраста и конфликта (например, в концовке «Сорочинской ярмарки»). В целом же здесь еще сохраняется гармоническое равновесие общего и индивидуально-

го, объективного и субъективного. В качестве «общего начала» в «Вечерах» выступает как народный коллектив, так и природа. «Слияние» оказывается возможным в обоих этих рядах. Таким образом, в общей «мечтательной» атмосфере сборника субъективное незаметно сливается с объективным, переходит в него. Данное обстоятельство не является свидетельством проникновения в романтизм реалистических тенденций, но показателем сложности, многогранности романтического художественного мышления.

Романтическая субъективность в «Вечерах» неизбежно включает в себя объективное начало и в связи с народной основой цикла. «Серебряные видения» романтически настроенной личности оказываются слитыми с народными идеалами, а восторженное изумление и экстатическое состояние авторского «я» впитывает в себя естественность и свежесть народного восприятия, способность удивляться красоте мира, как бы заново видеть его.

Известно, что требование народности и национальной самобытности искусства занимало очень важное место в эстетике романтиков, особенно русских. При этом само понимание ее эволюционировало вместе с эволюцией романтизма, приобретало различный характер, было связано со стремлением раскрыть «духовную физиономию», «мудрость» народа. Народные представления и идеалы воспринимались как выражение незамутненного, естественного сознания. Романтикам импонировал и сам тип народного, фольклорного мышления с его обобщенностью, поляризацией противоположностей, тенденций к пересозданию явлений действительности и т. д. Отсюда глубокий интерес к народному сознанию и как выражение его — народному творчеству. Народ для романтиков был понятием не только культурным, но и гуманистическим (7).

Народность искусства Гоголь рассматривал как требование времени. Свою современность писатель называл эпохой «стремления к самобытности и собственной народной поэзии» (VIII, 90). С романтической эстетикой раннего Гоголя прежде всего роднит сближение народного и национального (народ — «внутри» национальной стихии, но это лучшая часть нации), а также понимание народности как содержательной, преимущественно духовной категории. Развивая достижения романтической эстетики, возражавшей против «внешней», изобразительной народности, Гоголь формулирует свое известное положе-

ние: истинная народность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». При этом Гоголь идет дальше своих романтических предшественников, он более конкретизирует понятие «народного духа» и видит народность искусства в выражении народной точки зрения: «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами...» (VIII, 61).

Необходимым условием истинности творчества для Гоголя становится тесная связь художника с народом, «внутреннее», духовное условие народных воззрений и идеалов. Таким образом, проблема народности получила в эстетике и творчестве Гоголя глубокое демократическое решение. В ряде случаев Гоголь выходит за пределы традиционно романтических представлений и предвзвешивает Белинского и реалистическую эстетику 11-й половины XIX века. Однако в «Вечерах» — проблема народности решалась в пределах романтической художественной системы. Гоголь эстетизирует понятие народной «души», поэтому романтический цикл Гоголя раскрывает поэзию народной жизни.

Известно, что Гоголь очень дорожил точностью записей фольклора и народных обычаев. В то же время он отказывается от этнографически-исследовательского и потому «стороннего» отношения к народному творчеству, проявляющегося порой у декабристов. Фольклорное начало органически входит в идейно-художественный мир его произведений. Продолжая традицию декабристской народности, Гоголь выделяет в фольклоре мотивы народной героики и вольнолюбия. Но у Гоголя более сложное и «широкое» понимание фольклора, чем у декабристов. В нем он видит глубочайший источник поэзии, яркого и сильного эстетического переживания. Фольклор привлекает Гоголя выражением богатства и полноты духовности, ее победы над внешней материальной действительностью. Не случайно писатель с восторженным вниманием относился к самому «романтическому», с его точки зрения, фольклорному жанру — песням и обильно включал их в свои сказочные повести. В малороссийских песнях музыка «слилась с жизнью». Но в понимании Гоголя это не обычная, не будничная жизнь. Именно песня, так же как и танец, по мысли Гоголя, выража-

ет возможность человека вырваться из прозаического порядка и испытать состояние «торжественного разгула», состояние романтической «раскованности» ухода. Песни «никогда не могли излиться из души человека в обыкновенном состоянии, при настоящем воззрении на предмет». Песня рождается « в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, нарушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят... от всего» (VIII, 95). В песнях писателю открылась беспредельность творческой фантазии народа, способной пересоздавать окружающее, облекать «самые обыкновенные предметы... невыразимой поэзией» (VIII, 94).

Изображение бытовой, материальной» стороны народной жизни в «Вечерах» влѣтается в общую романтическую концепцию цикла. Красочные бытовые детали в «Вечерах» — это не «быт» в прозаически-мещанском смысле слова. Даже там, где «материальное» получает укрупненное выражение и как будто захлестывает духовное, продолжает действовать романтическая установка на «усиленную» жизнь. Ю. В. Манн отмечает, что образом физических движений, еды, питья у Гоголя свойственен «пиршественный максимализм» (6, С. 135), т. е. тоже некая праздничность. Кроме того, образы физических движений легко и естественно соединяются в романтической стихии «Вечеров» с образами, выражающими эмоциональность и одухотворенность — прежде всего — любовь. Противоположные черты гармонически сочетаются в одном персонаже. Так, лихой парубок Грицко, который «сивуху важно дует», способен в то же время «напевать... любовные сказки» своей возлюбленной. Дюжий кузнец Вакула, «силач и детина хоть куда», сгибающий одной рукой медный пятак или подкову, оказывается не только носителем всепоглощающего одухотворенного чувства, но и подлинным рыцарем в любви.

В изображении народной жизни в «Вечерах», собственно, нет противопоставления поэзии и прозы. Здесь все превращается в поэзию. В первом сборнике Гоголя еще царит дух раннеромантической целостности и гармонии, хотя где-то уже намечается тенденция его разрушения. Контраст в системе «Вечеров» возникает там, где стихия народной поэзии, свободы, веселья, атмосфера сказки сменяются изображением иных, прозаических и будничных сторон жизни. В то же время романтический идеал в «Вечерах» оказывается тем более сияю-

щим, что он противопоставлен прозаической «существенности» в виде Ивана Федоровича Шпоньки и его незамысловатого житья-бытья. Динамика и напряженность событий в этой повести исчезают и заменяются неподвижностью и однообразием, приглушаются яркие тона и воцаряются, говоря словами самого Гоголя, «какой-то серенький колорит». В данном случае противоположности уже не совмещаются, а расходятся. Диссонансирующее звучание «Ивана Федоровича Шпоньки» является напоминанием о неприглядности реально существующей действительности. Но главным в «Вечерах» остается утверждение мира прекрасного. Именно этой утверждающей цели и служит романтический контраст. «Истинный эффект, — писал Гоголь, — заключен в резкой противоположности, красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» (VIII, 64).

В «Вечерах» писателю блестяще удалось как бы изнутри раскрыть своеобразие народной стихии. Проникновение в «дух» народной жизни и искусства определило полнокровность его романтизма. Фантастический мир «Вечеров» при всей его причудливости ясен до прозрачности, до отчетливой «видимости». Не случайно Белинский, восхищаясь «юной, свежей» поэзией «Вечеров», видел в ней «роскошность», многоцветность. Гоголь довел до совершенства романтическое искусство «перевода» обыкновенного в необыкновенное, превращения действительности в сновидение, в сказку. Границы между «кажностью» и явью в фантастических повестях «Вечеров» и «Миргорода» совершенно неуловимы — разве чуть усиливается музыкальность и поэтичность авторской речи, она незаметно проникается переживанием героя и как бы освобождается от конкретности и телесности, становится легкой, невесомой. В «Вие»: «Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое...» (3, 186). И далее реальное все более отступает, и воцаряется мир фантастического миража.

Поэзия раннего Гоголя знает не только таинственную музыку романтической мечты, но и сочные, сверкающие, почти буйные краски, «густой», светом пропитанный цвет», у Гоголя встречаются и графические четкие, почти жесткие контуры:

«Величественно и мрачно чернел кленовый лес, стоявший лицом к месяцу». («Майская ночь»). «Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу». («Страшная месть»). «Уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес» («Вий»). Буйство красок обилие света, его игры, резкие контрасты и смена ослепительно ярких, светлых и темных тонов «овеществляют» романтические идеи цикла, несут в себе жизнеутверждающую, мажорную устремленность. Как хорошо сказал А. В. Чичерин, в «Вечерах» «быстро и всюду струится свет, сильно и бурно текут реки, летят и облака, и птицы... Всюду сменяется свет и мрак, в этой смене — главная сила движения в мире» (8, с. 268). Свет и светотень, интерес к которым наследовала романтическая живопись Гоголя, у романтиков были важными моменты философской концепции бытия. По мысли Шеллинга, «свет — это идеальное, сияющее в природе», «положительный полюс красоты и эманация вечной красоты в природе» (9). Шеллинг устанавливал аналогию между светом и созидательными силами природы и называл свет «царственной душой целого». (10)

Обилием и яркостью света, «целым морем блеска» Гоголь восхищался в картине Брюллова «Последний день Помпеи». Впоследствии, во II ред. «Портрета» писатель в духе романтической эстетики проведет параллель между солнцем, освещающим пейзаж, и светом идеала, озаряющим творение художника. У самого Гоголя свет озаряет, обнажает красоту мира, становясь, таким образом, великим чудом. Сравн. «живописное» «импрессионистическое» описание вечера в «Сорочинской ярмарке» или католической церкви в «Тарасе Бульбе»: «Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кафельный дым остановился на воздухе радужноосвещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом» (II, 96).

Гоголевские «Вечера» принадлежат к шедеврам мирового романтического искусства. Как бы заново произошедшее в творчестве Гоголя открытие идеальных романтических цен-

ностей: универсальной гармонии, народности, грандиозных сил природы и человека — помогало писателю «разгадать» в своем сборнике ту самую «науку веселой счастливой жизни» (X, 83), о которой он мечтал в юношеские годы.

Литература.

1. Бушмин А. С. Преемственность литературного развития // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. — Л.: Наука, 1974. — С. 140.
2. Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934. — С. 133—134.
3. Лупанова И. В. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. — Петрозаводск, 1959. — С. 477.
4. Одоевский В. Ф. О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе // Современник. — 1836. — Т. 2. — с. 212.
5. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М.: Худож. лит., 1978. — С. 40—41.
7. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. — М.: Наука, 1960. — С. 236.
8. Чичерин А. В. Ритм образа. — М.: Худож. лит., 1980. — С. 269.
9. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М.: Искусство, 1966. — С. 212 и др.
10. Фишер К. История новой философии. — Спб., 1905. — Т. VII. — С. 470, 506.
11. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.: 1937—1952. Т. VIII. — С. 483. Все цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ОДНОРОДНЫХ ЧЛЕНОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н. В. ГОГОЛЯ

В художественной системе текста носителями образительности становятся все «уровни» языка, все речевые формы слова. Но синтаксис прежде всего является ключом к пониманию специфики слога (индивидуального словесно-художественного стиля) писателя, ибо это категория преимущественно структурно-синтаксическая. Однородные члены предложения, как и другие языковые единицы, получают в тексте образно-поэтическое осмысление, реализуют свои структурно-семантические связи и отношения. И, может быть, на первый взгляд, их стилистические свойства не так четко заметны, но роль их в осложненных предложениях очень большая, прежде всего потому, что они содержат в себе большую смысловую нагрузку. Уже сама постановка членов предложения в позицию однородности придает им другие, специфические качества, и предложение таким образом приобретает новые речевые возможности. При однородности речи придается художественная окраска, укрепляется образность. Так вводится художественный элемент в осложненное предложение и поддерживается художественно-стилистическая направленность в тексте. Например:

«Белая ручка протянулась, лицо ее как-то чудно засветилось и засияло...»; «Катерина немного вздрогнула: чуден показался ей и поцелуй и странный блеск очей.»; «Деду вспало на ум, что у него нет ни огнива, ни табаку наготове: вот и пошел таскаться по ярмарке».

Ряды однородных членов в поэтике Гоголя чрезвычайно разнообразны и разнохарактерны по своему «наполнению» и по своим функциям.

Прием эмоциональных наращиваний, или смысловой градации, однородных членов приобретает у Гоголя особую выразительность. Сопоставление членов предложения в однородном ряду в таком случае развивает синонимические свойства слов. Например:

«Вам, верно, случалось слышать валяющийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами»; «Видишь ли ты тот старый, развалившийся сарай, что вон-вон стоит под горою?»; «...издали уже веяло прохладой, которая казалась ощутительнее после томительного, разрушающего жара»; «...все это как будто требовало особенного, такого же странного костюма, какой именно был тогда на нем.»

Еще большей выразительностью характеризуется «эпитетная» однородность. В таком случае создается один художественный комплекс с синонимизацией, эпитетизацией и однородностью: «Таким образом, когда другие разъезжали на обывательских по мелким помещикам, он, сидя на своей квартире, упражнялся в занятиях сродных одной кроткой и доброй душе...»; «Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца.»

Союзы и предлоги, а также частицы употребляются с однородными членами предложения не только для выражения синтаксических функций. Они являются усилителями однородности, а этим укрепляют и создают образность в предложении. Например: «Как птица, не останавливаясь, летела она, размахивая руками и кивая головою, и казалось, будто, обессиленный, или грянется наземь, или вылетит из мира.»; «Но козаку лучше спать на гладкой земле при вольном небе; ему не пуховик и не перина нужна...»; «Пожилые женщины в белых намитках, в белых суконных свитках набожно крестились у самого входа церковного».

Вынесение в начало конструкции однородных членов предложения — результат семантического и структурного осложнения, актуализации их в тексте при помощи логического ударения и пауз: «Крик, хохот, рассказы оглушили кузнеца.»; «Гром, хохот, песни слышались тише и тише».

Повторяющиеся союзы (и... и... и) присоединяют очередные звенья авторского повествования, сообщают цельность всей конструкции, показывая их взаимодействие и взаимосменяемость: «— Что же ты! — произнес Чуб таким голосом, в котором изображалась и боль, и досада, и робость.»; И то все сбылось, как было сказано: и донныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвеца, и чувствует, как лежащий под землею мертвец растет,

гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...».

Присоединение однородных членов с помощью союза и может сопровождаться особой прерывистой интонацией и экспрессией, создавать интонационный рисунок: «С непостижимым трепетом и томительным биением сердца схватил он записку и... проснулся».

Конструкции с союзом и, который употребляется для связи однородных сказуемых, выражающих следующие друг за другом действия, могут подчеркнуть неожиданность, внезапность наступления последующего действия, события: «Святой схимник перекрестился, достал книгу, развернул — и в ужасе отступил назад и выронил книгу».

Однородные члены предложения могут соединяться союзами или на основе смысловой близости, или, наоборот, противоположности.

«Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся своими длинными пальцами ее обнаженной полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие...»; «Потемкин и хмурился и улыбался вместе.»; «Я всегда люблю приличные разговоры; чтобы, как говорят, вместе и услаждение и назидательность была...»; «Единодушный взмах десятка и более блестящих кос; шум падающей стройными рядами травы; изредка заливающиеся песни жниц, то веселые, как встреча гостей, то заунывные, как разлука...».

Ряд однородных членов может быть, в числе других средств, объединен и общей для них аффиксацией: «Вот вам и приношения, Афанасий Иванович! — проговорила она, ставя на стол миски и жеманно застегивая свою, как будто ненарочно расстегнувшуюся кофту. — Варенички, галушечки пшеничные, пампушки, товченички!».

Экспрессивное использование аффиксации находит в творчестве Гоголя широкое применение, создает интонацию непринужденного речевого общения и выступает как прием авторской оценки и характеристики.

Обобщающее слово при однородных членах предложения служит средством, которое создает речевую образность: «Этот темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило его в пыль; длинные, валявшиеся по плечам хлопьями черные волосы; башмаки, надетые на босые заго-

релые ноги, — все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу»; «Шум, брань, мычание, блеяние, рев — все сливается в один нестройный говор»; «Паны беснуются и отпускают штуки: хватают за бороду жида, малюют ему на нечестивом лбу крест; стреляют в баб холостыми зарядами и танцуют краковяк с нечестивым попом своим».

Одним из самых излюбленных и характерных для поэтики Гоголя является прием соединения в однородном ряду «далековатых», по выражению Пушкина, предметов, т. е. прием, при котором сталкиваются и объединяются в одном ряду логически неоднотипные предметы и явления. Таковы «степные, одетые холодом искры» («Сквозь темно- и светлозеленые листья... засверкали степные, одетые холодом искры...»; «свитка и нос» («Что ж, разве я лгунья какая?.. кричала баба в козацкой свитке, с фиолетовым носом».

Этим приемом Гоголь широко пользуется для создания иронии: «Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами». В одном предложении, благодаря соединению в один однородный ряд чрезвычайно «далеких» друг от друга предметов (людей, животных, бытовых предметов и др.), Гоголь воссоздает в движении всю картину базара: все смешалось перед глазами очевидца и трудно на чем-либо остановить свой взгляд.

Подобный, но менее яркий пример: «Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну». Гоголь образно передает красоту и величие реки, в которой, как в зеркале, отражаются все события дня.

В структуре художественной прозы Гоголя исследователями выделяется прием разложения действия на составляющие его движения, который достигается употреблением в одном однородном ряду многочленных сказуемых. Происходит как бы замедление хода событий, вследствие чего читатель становится заинтригованным и ждет какой-то неожиданной развязки или результата. Вот как описывает Гоголь поведение оскорбленного панича-рассказчика:

«Не говоря ни слова, встал он с места, расставил ноги свои посреди комнаты, нагнул голову немного вперед, засунул руку в задний карман горохового кафтана своего, вытащил круглую под лаком табакерку, щелкнул пальцем по намалеванной роже

какого-то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию табаку, растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к носу и **вытянул** носом на лету всю кучку, не дотронувшись даже до большого пальца, — и все ни слова; да **как полез** в другой карман и **вынул** синий в клетках бумажный платок, тогда только проворчал про себя чуть ли еще не поговорку: «Не мечите бисер перед свиньями...».

В пределах одного предложения Гоголь при помощи однородных членов может разложить всю жизнь и деятельность человека, в ее ретроспекции и настоящем, которую, несомненно, можно продолжить и в будущее: «Зато занятия ее совершенно соответствовали ее виду: она **каталась** сама на лодке, **гребя** веслом искуснее всякого рыбакова; **стояла** неотлучно над косарями; **знала** наперечет число дынь и арбузов на баштане, **брала** пошлину по пяти копеек с воза, проезжавшего через ее греблю; **влезала** на дерево и **трусил** груши, **била** ленивых вассалов своею страшною рукою и **подписила** достойным рюмку водки из той же грозной руки».

Гоголь в своем повествовании часто обращается к созданию портрета, который как средство характеристики внешнего и внутреннего облика, благодаря однородным членам предложения, приобретает художественную цельность и полноту. Вот каков традиционный портрет красавицы с алыми губками, темными бровями и светлыми очами: «...на возу сидела хорошенькая дочка с **круглым личиком**, с **черными бровями**, **ровными дугами** поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбающимися **розовыми губками**, с повязанными на голове **красными и синими лентами**, которые, вместе с **длинными косами** и **пучком полевых цветов**, богатою короною покоились на ее очаровательной головке».

А вот каков портрет эпизодического персонажа, который как бы дан с точки зрения внимательного наблюдателя. Это знакомый нам по романтической литературе портрет злодея: «В смуглых чертах цыгана было **что-то злобное, язвительное, низкое** и вместе **высокомерное**: человек, взглянувший на него, уже готов был сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, но которым одна только награда на земле — виселица. Совершенно провалившийся между **носом** и **острым подбородком** рот, вечно осененный язвительной улыбкой, **небольшие, но живые, как огонь, глаза** и безпрестанно меняющиеся на лице **молнии предприятий и умыслов...**».

Гоголь, несомненно, еще и мастер иронического портрета: «Но впереди всех стояли дворяне и простые мужики с **усами, с губами, с толстыми шеями** и только что выбритыми **подбородками**, все большею частию в **кобенях...**». Ирония в этом примере создается двояким образом: с одной стороны, Гоголь акцентирует внимание на **однородных несогласованных** определениях как при помощи логического ударения, так и при помощи повторяющегося предлога с («с усами, с губами, с шеями и подбородками»), как будто у мужиков могли быть другие части тела, а с другой стороны творительный падеж существительного с предлогом с вносит некоторую предметность: мужики стояли с чем? Все это образно подчеркивает впереди стоящий эпитет **простые**.

Специфика слога Гоголя, которая ярко проявилась уже в «Вечерах...», найдет свое дальнейшее развитие и воплощение не только в его последующих произведениях, но и в произведениях его последователей, писателей-реалистов.

В. Г. КОВАЛЕНКО (Нежин)

О ЛЕКСИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»

Выбор языковых средств в художественном произведении обуславливается его содержанием. Наиболее отчетливо такая взаимосвязь проявляется на лексическом уровне. Покажем это на примере повести «Старосветские помещики».

Сюжет этого произведения сводится к описанию жизни двух стариков, которые, по словам В. Г. Белинского, в продолжение нескольких десятков лет «пьют и едят, едят и пьют» (1). Отношение автора к своим героям очень сложное. Он видит их слабости, иронизирует над ними, но вместе с тем любит этих людей, жалеет их. Выявить эти нюансы в содержании произведения помогают определенные лексико-тематические группы слов, стилистическая окраска, способность слов выражать экспрессию, вступать в синонимичные и антонимичные отношения, иметь прямое и переносное значение. В беспристрастном описании бытия героев повести одной из наиболее значимых является лексико-тематическая группа слов, называющая напитки и кушанья: кофе, коржики с салом, пирожки с маком,

рыжики соленые, грибки, сушеная рыба, соус с грибками, вареники с ягодами, кисленькое молочко, жиденький узвар с сушеными грушами, пирожки с капустою и гречневою кашею и др. Кроме того, находим еще названия посуды: графин, соусник, маленькая кадушка, тарелочки, горшочки; слова, обозначающие процессы приготовления пищи: соленье, варение, еушение, наваривалось, насушивалось и т. д.

Бытовой фон является основой гоголевской иронии, которая в основном выражается не прямо, а в подтексте. Иронический подтекст создается различными языковыми средствами. Выражение «очень любили покушать» Гоголь раскрывает с помощью нескольких синонимов, не только конкретизирующих это словосочетание, но и показывающих ироническое отношение автора к своим героям и их занятию: **пили кофе, обедали, ужинали**. Между тремя основными приемами пищи Афанасий Иванович дважды закушивал, **выпивал чарку водки, заедал грибками, пробовал арбуз, съедал несколько груш, варенички с ягодами и киселик**. Ночью тоже думал, «чего бы такого **съесть**», пожалуй, разве так только, **попробовать**». Приведенный синонимический ряд реализуется в диалогах героев, которые перерываются авторским повествованием с ироническими замечаниями: «...но арбуз **немедленно исчезал**». «После чего все это немедленно было приносимо и, как водится, **съедаемо**», «... и Афанасий Иванович **съедал тарелочку**».

Иронический подтекст характерен также для описаний всех видов хозяйственной деятельности Пульхерии Ивановны. Основу таких описаний составляет межстилевая бытовая лексика, получающая неожиданные значения: «Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучками. Множество узелков и мешков с семенами — цветочными, огородными, арбузными висело по стенам. Множество клубков с разноцветною шерстью, лоскутов старинных платьев, шитых за полстолетья, были уложены по углам в сундучках и между сундучками. Пульхерия Ивановна была **большая хозяйка** и собирала все, хотя иногда сама не знала, на что оно потом употребится».

В этом контексте словосочетание «большая хозяйка» явно имеет противоположный смысл. К такому выводу читатель приходит не только на основании авторского заключения, включающего противопоставление «...собирала все, хотя иногда, сама не знала, на что оно потом употребится». В обычных

словах предшествующего предложения также слышится тонкая насмешка, вряд ли кому понадобятся, «лоскутики старинных платьев, шитых за полстолетия».

В таком же тоне описываются и другие хозяйственные действия Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Пульхерия Ивановна, не имея никакой пользы от дворовых девок, «...почитала их необходимостью держать в доме и **строго смотрела за их нравственностью**». «Афанасий Иванович очень мало занимался хозяйством, хотя, впрочем, ездил иногда к косарям и жнецам и **смотрел довольно пристально на их работу**». В этом отрывке привлекает внимание выражение «смотрел довольно пристально на их работу», употребленное в прямом значении «глядел, как они работают», созвучное выражению «строго смотрела за их нравственностью» переносное (3). В этом и другом случае результат был прямо противоположен затраченным усилиям.

О хозяйственных заботах Пульхерии Ивановны Гоголь может говорить и книжными словами: «...все бремя правления лежало на Пульхерии Ивановне». И тут же следующими предложениями, перенасыщенными бытовой лексикой, снижает до сатирического уровня это высокопарное заявление: «Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запирации кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений. Ее дом был похож на химическую лабораторию. Под яблонею вечно был разложен огонь, и никогда почти не снимался с железного треножника котел или медный таз с вареньем, желе, пастилою, деланными на меду, на сахаре». И завершает это описание авторское резюме: «**Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось** такое множество, что, вероятно, она потопила бы наконец весь двор...». Употребление разговорного экспрессивного слова усиливает ироническое отношение к описываемому.

Авторское подтрунивание над хозяйственными заботами Пульхерии Ивановны выражается и в использовании книжных оборотов, характерных для деловой речи: «В хлебопашество и **прочие хозяйственные статьи** вне двора Пульхерия Ивановна **мало имела возможности входить**». И далее следует разъяснение: «Приказчик, соединившись с войтом, **обкрадывали немилосердным образом**». Нейтральное «обкрадывали» дополняется экспрессивным «немилосердным образом». В следующей фразе находим едкое замечание о хозяйствовании

приказчика и войта. Едкая ирония создается без употребления эмоционально-окрашенных слов, одними нейтральными единицами, она выявляется в тонкой игре различных смыслов одного и того же слова. Если «...Пульхерия Ивановна мало имела возможности **входить** в хозяйственные дела», т. е. заниматься хозяйством, то «они (приказчик и войт) завели обыкновение **входить** в господские леса, как в свои собственные...». Здесь совмещаются и прямой и переносный смыслы.

В другом отрывке характеристика этих же лиц дается в нарочито книжном описании и завершается обыденным утверждением о воровстве: «Эти достойные правители, приказчик и войт, **нашли вовсе излишним привозить всю муку в барские амбары...**»; «**сколько ни обкрадывали** приказчик и войт...».

Особенностью гоголевского стиля является скрытая экспрессивная характеристика предметов, служащих его героям. Вот, например, такой отрывок: «Один только раз Пульхерия Ивановна пожелала обревизировать свои леса. Для этого были запряжены дрожки с огромными кожаными фартуками, от которых, как только кучер встряхивал вожжами и лошади, служившие еще в милиции, трогались с своего места, воздух наполняется странными звуками, так что вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан; каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст». Автор ни разу прямо не обмолвился, что дрожки и лошади дряхлые, разваливающиеся. Но лексическое наполнение этого отрывка наталкивает читателя на такой вывод (лошади служили еще в милиции, т. е. в ополченском войске) (4). Так описательно дается справка об их возрасте, довольно таки дряхлом. Слово «еще» усиливает это впечатление. При описании звуков, издаваемых выезжающими дрожками. Гоголь прибегает к преувеличению, что помогает ему в подтексте показать их вид.

Писатель привлекает и экспрессивную лексику: «Пульхерия Ивановна не могла не заметить **страшного** опустошения в лесу и потери тех дубов, которые она еще в детстве знавала столетними.

— Отчего это у тебя, Нечипор, — сказала она, обратясь к своему приказчику, тут же находившемуся, — **дубки** сделались так **редкими**? Гляди, чтобы у тебя волоса на голове не стали **редки**.

Отчего **редки**? — говорил обыкновенно приказчик, — пропали. Так-таки совсем пропали: и градом побило, и черви проточили, — пропали, пани, пропали».

В словах автора дается экспрессивная оценка хозяйствования приказчика: **страшное опустошение, потеря столетних дубов**. В диалоге Пульхерии Ивановны с приказчиком столетние дубы называются дубками. В вопросе «отчего дубки сделались так редки?» заключается беспомощность и наивность. Трижды по-разному, с различной интонацией звучит слово «редки». Пульхерия Ивановна этим же словом грозит наказать приказчика («Гляди, чтобы у тебя волосы на голове не стали редки»), т. е. потрепать за волосы. Мошеннические издевательские интонации звучат в риторическом вопросе-повторе («Отчего редки?») приказчика и его ответа.

Ироническое замечание автора, еще раз убеждает нас в неспособности патриархальных старичков к результативным и энергичным действиям: «Пульхерия Ивановна совершенно удовлетворилась этим ответом и, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду около шпанских вишен и больших зимних дуль».

Гоголь не только иронизирует над своими героями, но и, высказывает свое сочувствие к ним, подчеркивая их неприхотливость в быту, нетребовательность. «...но благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне **так мало было нужно**, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве».

Гоголь мало использует в этой повести разговорно-просторечных слов. Нам кажется, что такая лексика встречается в тех местах произведения, где автор не ограничивается иронией над своими героями, но сатирически повествует о различных пороках современной ему действительности, о появлении новых предприимчивых хозяев, о моральном разложении дворян, ничего не делавших бар. Во дворе «все ужасно жрали», «вся дворянка носила гостинцы своим кумовьям, все таскали из амбаров старые полотна и пряжу; крали гости», «кучер... совершенно не был в состоянии **поворотить языком**, болтал такой **вздор**».

Умиляясь простотой добрых и бесхитростных старичков, писатель противопоставляет их тем низким малороссиянам, которые выдираются из **дегтярей, торгашей**, наполняют, как

саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог въ. Нет, они не были похожи на эти презренные и жалкие творения».

Разговорные слова и фразеологизм подчеркивают отношение Гоголя к предприимчивым землякам; завершает это рассуждение утверждение о невозможности сопоставления добрых старичков с «низкими малороссиянами», которых писатель называет уже книжным экспрессивным выражением «**презренные и жалкие творения**». Книжная лексика усиливает выразительность разговорных форм.

Книжных выразительных средств в этой повести немного. Они сосредоточены в нескольких рассуждениях автора отвлеченного характера: «Пять лет прошло с того времени. Какого горя, не уносит время? Какая страсть уцелеет в неровной битве с ним? Я знал одного человека в цвете юных еще сил исполненного истинного благородства и достоинств, я знал его влюбленным нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно... Я никогда не видал таких ужасных порывов душевного страдания, такой бешеной, палящей тоски, такого пожирающего отчаяния.» Смыслообразующей здесь является группа отвлеченных существительных, связанная с переживаниями человека, его качествами: горе, страсть, тоска, страдание, отчаяние. К ним подбираются такие же эмоционально-экспрессивные оценочные определения: нежно, страстно, бешено, дерзко. Синтаксическое построение отрывка способствует созданию книжно-романтического пафоса (риторические вопросы, синтаксический параллелизм). Возвышенное рассуждение переходит в повествование, насыщенное бытовыми непоэтическими деталями, отсеченная тем самым поэзию чувств от прозы жизни. «Ему **растрожило руку и ногу**; но он опять был вылечен. Год после этого я видел его в одном многолюдном зале; он сидел за столом, весело говорил: «петит-уверт», закрывши одну карту, и за ним стояла облокотившись на спинку его стула, молоденькая жена его, перебирая его марки». И уж совсем трагично звучит повествование о существовании Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны, обрамленное рассуждениями отвлеченного характера.

Книжные языковые средства, такие как перифразы, так же применяются для создания иронии: «все обращалось к все-

мирному источнику, то есть к шинку», «...эти достойные правители, приказчик и войт», «...паркет...», лениво подметаемый невыспавшимся господином в ливрее».

Ироническое повествование превращается в сатирическое обличение действительности, когда Гоголь пишет о тех, кто заменил «добрых старичков». Ярким сатирическим средством является прием логического несоответствия (5) между выказанным желанием, мыслью и действием, между характеристикой — определением людей и их поступками. «Скоро приехал, неизвестно откуда, какой-то дальний родственник, наследник имения, служивший прежде поручиком, не помню в каком полку, **страшный реформатор**. Он увидел величайшее расторойство и упущение в хозяйственных делах; все это решил он непременно **искоренить, исправить и ввести во всем порядок**. Накупил шесть прекрасных английских серпов, приколотил к каждой избе особенный номер и, наконец, так хорошо распорядился, что имение через шесть месяцев взято было в опеку. **Мудрая опека**... перевела в непродолжительное время всех кур и все яйца. Избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе; мужики распьянствовались и стали большею частью числиться в бегах». В этом отрывке, кроме слова **приколотил**, нет ни одного стилистически окрашенного слова. Сатирическому восприятию слов «**страшный реформатор**», «**мудрая опека**», «так хорошо распорядился» способствуют уточняющие предложения, насыщенные бытовой лексикой, и глубокий подтекст.

В создании подтекста как основы иронического повествования задействованными являются не только лексика и синтаксис, но и морфологические средства, например, видо-временные формы глаголов сказуемых. Обратимся к приведенным выше отрывкам: «**Страшный реформатор**, **приехал...**, **...увидел...**, **...накупил...**, **...приколотил...**, **распорядился...**, «**Мудрая опека**» **...перевела...** Избы... **развалились...**, мужики **распьянствовались...** Все эти глаголы употребляются в формах прошедшего времени совершенного вида, подчеркивающих мгновенность действия, его непродолжительность. В следующем предложении («сам же настоящий владелец, который, впрочем, жил довольно мирно с своею опекою и пил вместе с нею пунш, приезжал редко в свою деревню и проживал недолго»). Автор переходит к формам прошедшего времени несовершенного вида, подчеркивающих продолжительность, посто-

яство таких действий. И, наконец, в последнем предложении формы настоящего времени несовершенного вида (ездит, осведомляется, покупает) в сочетании с наречиями до сих пор и тщательно, очевидно, должны настроить читателя на возможную встречу с таким героем, на то, что он может узнать его и среди своих современников.

Наше исследование еще раз подтверждает неоднократно высказываемое положение об особой жизни слова в художественном произведении: «Слово в художественном произведении, наделенное не только обычной семантической функцией, но и функцией эстетической, неповторимо по своему употреблению, индивидуально, образно» (6).

Использованная литература

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Изд. АН СССР, 1953—1959. — 1. — С. 291—292.
2. Здесь и далее все примеры из повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» приводятся по тексту: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1966. — Т. 2. — С. 7—37.
3. Словарь русского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1984. — Т. IV. — С. 158.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1981. — Т. П. — С. 325.
5. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. — М.: Наука, 1987. — С. 67.
6. Новиков Л. А. О некоторых вопросах лингвистического изучения худ. текста. — Русский язык в школе. — 1980. — № 4. — С. 58.

Т. М. ЧУМАК (Ужгород)

ТРАДИЦИИ УКРАИНСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН «ПРО ЗРАДУ» И «ПОРУЙНУВАННЯ» (УНИЧТОЖЕНИЕ) ЗАПОРОЖСКОЙ СЕЧИ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «СТРАШНАЯ МЕСТЬ»

Современные исследователи признают, что песня слепого бандуриста в «Страшной мести» является идейно-композиционным центром произведения, «нравственно-философским обобщением конфликта всей повести» (П. С. Выходцев), ее «завязкой и главным трагическим действием» (Ю. Манн), однако основной смысл этой песни и ее жанровую специфику обычно не принято связывать с украинским фольклором и — тем более — с украинской историей. Украина XVI—XVII веков, изображенная Гоголем в «Страшной мести», в сознании многих гоголеведов практически не идентифицируется как конкретная историческая и культурная реальность, как «возлюбленная Малороссия», какой она была для Гоголя.

Отдельные авторы, мимоходом касавшиеся вопроса о фольклоризме повести, говорили о традиции в ней жанра волшебной сказки, соединенной с книжным, «готическим элементом» (Данилевский Р. Ю.), а песню слепого бандуриста квалифицировали как легенду или миф (Ю. Манн).

Безусловно, в повести Гоголь восходит в конечном итоге к глубинным пластам фольклора, постигает его универсально-космическую гносеологию и онтологию (подробнее об этом см.: Т. М. Чумак. Фольклорные истоки повести Н. В. Гоголя «Страшная месь» // Література та культура Полісся. Вип. 1. — Ніжин, 1990).

Первобытной, библейской архаикой и притчевостью овеяны деяния Ивана и Петра, но они прочитываются до конца только в контексте украинской истории и фольклора. Сам Гоголь настойчиво подчеркивал, что строит свое повествование об Иване и Петре на основе песни: «Еще таких чудных песен и так хорошо не пел ни один бандурист... Пел и веселые песни старец... Постойте, — сказал старец, — я вам запою про одно давнее дело. Народ сдвинулся еще теснее, и слепец запел...».

Песенная традиция в «Страшной мести» проявляется в форме сюжетных, идейных, стиливых связей и прямых реминисценций. («Біжить возок кривавенький...»). Принципиальное

значение в данном случае имеет тот факт, что рассказ об изначальных, «столбовых» событиях автор перепоручает слепому бандуристу.

Искусство кобзарей — это прежде всего отличительный признак украинской нации, оно неразрывно связано с феноменом Запорожской Сечи. Кобзарь, бандурист — это и сознательная ориентация автора на историческую песню и думу, на их коллективную героику, народность и историзм. В репертуаре кобзарей и бандуристов чаще всего преобладали исторические песни о походах, подвигах героев, о борьбе запорожского казачества с иноземными поработителями, о драматических событиях уничтожения Сечи. Песни бандуристов поэтому носили как правило грустный, драматический характер. Так, у Шевченко «перебендя» «заспіває, засміється, а на сльози зверне», «або, щоб ви знали, тяжко-важко заспіває, як Січ руйнували».

Слепой бандурист в «Страшной мести» также сначала пел про счастливые времена Сагайдачного и Хмельницкого, когда «казачество было в славе; топтало конями неприятелей, и никто не смел посмеяться над ним. Пел и веселые песни старец», а потом запел «о страшном, в старину случившемся деле. Таким «страшным» делом было, по мысли Гоголя, предательство, измена, «грызня», положившие начало целой цепи драматических событий в истории Украины и бывшие одной из причин гибели Запорожской Сечи. Эти события украинской истории нашли свое отражение в целом цикле исторических песен и дум «про зраду» и уничтожение («поруйнування») Сечи. Высоко оценивая и собирая различные виды песен, «даже не исторические, даже «похабные», писатель проявлял особый интерес к этому циклу песен, о чем свидетельствуют фольклорные материалы, собранные самим Гоголем (Песни, собранные писателями. — М.: Наука, 1968. — С. 231—280), и специалисты, их изучавшие (П. Д. Ухов, И. Я. Айзеншток).

Обращает на себя внимание в этой связи историческая песня «Про гетьмана Серпягу» (Ивана Подкову). По идее, характеру конфликта и высокому драматизму этической ситуации она близка к повести «Страшная месть».

Запорожский гетьман Иван Подкова (Серпяга), боровшийся в союзе с молдавским народом против их общего врага — Турции — был казнен польским королем Стефаном Баторием в 1578 г. на рыночной площади во Львове. Имя Подковы вско-

ре после казни было окружено легендой, дух которой долгие столетия витал над Карпатами, находя отклик в творчестве многих писателей и поэтов, начиная с Т. Г. Шевченко и кончая нашей современностью.

Интерес Гоголя к фигуре Ивана Подковы нашел свое отражение не только в его собственных фольклорных записях, но и в художественном творчестве. «Про молодецкие дела Подковы, Полтора Кожуха и Сагайдачного» Гоголь упоминает в «Вечере накануне Ивана-Купала». Легендарный Иван Подкова мог послужить прототипом и Данилы Бурульбаша, павшего от руки предателя-колдуна, и побратима Ивана, превращенного по велению бога в мстителя за предательское убийство. На эту мысль наводят совпадения отдельных историко-географических реалий в песне и в повести. Так, с необычной для романтического историзма точностью Гоголь называет исторические лица и время «страшного» события, стоящего за песней слепого бандуриста: оно произошло в то время, когда «воевал король Степан» (Стефан Баторий) «с турчином», когда «пан Степан», будучи князем Седмиградским, был «королем и у ляхов», то есть в промежуток 1576-м и 1586-м годами. Именно в это время (1578) путем лживых заверений Батория о помиловании Подковы он был схвачен и казнен по требованию турецкого султана.

Местом действия в повести является восточная и западная Украина, упоминаются, между прочими географическими названиями, земля Галичская и «многолюдный город Лемберг» (Львов), Польша, Валахия и Седмиградская область.

В «Страшной мести» Петр предательски убивает не только побратима Ивана, но и его сына. Эта сюжетная деталь, полная глубокого смысла, может быть соотнесена с таким историческим фактом: спустя два месяца после смерти Ивана Подковы на помощь молдаванам в их борьбе с Турцией направился новый отряд украинских казаков, во главе которых стоял сын Подковы — Константин. Однако ему не пришлось вступить на землю Молдавии: Константин был коварно обманут ставленниками турецкого султана в Молдавии и брошен в тюрьму. Характерно, что в первом издании «Вечеров...» содержался прямой намек автора на соотнесенность содержания «Страшной мести» с реальными историческими событиями в форме подзаголовка «Старинная быль».

Связь «Страшной мести» с историческими песнями про Подкову выступает в сложных, опосредствованных художественных формах. Гоголь «заимствует» из этих песен саму их квинтэссенцию: идею «зрады» в борьбе против общего врага, предательство принципа побратимства: все записи народных песен о Подкове объясняют его гибель как результат предательства со стороны волохов, которые сами, добровольно заключили союз с запорожскими казаками для совместной борьбы с врагом, пригласив Ивана Подкову занять место молдавского господаря:

Ой, волохи, ой, волохи! З чого ж його звали?
Що козакам-запорожцям та ізраду дали?

Все сказанное дает основания сделать вывод о том, что «Страшная месть», созданная в основном на материале украинской истории и фольклора, органически вписывается в цикл «Вечеров...», являясь вместе с тем, по определению Белинского, соответствием () к «Тарасу Бульбе».

З. В. КИРИЛЮК (Нежин)

«ИСТОРИЯ РУСОВ» — ИСТОЧНИК НЕЗАВЕРШЕННОГО РОМАНА Н. ГОГОЛЯ О НЕЖИНСКОМ ПОЛКОВНИКЕ — ГЕТМАНЕ ОСТРЯНИЦЕ.

Обращение Н. Гоголя к одной из ярких страниц украинской истории в замысле романа «Гетман» обусловлено прежде всего тем, что еще в нежинский период он живо интересовался историей Украины, фольклором, бытом народа. Документальным свидетельством этого служат и воспоминания современников, и содержание записной книжки «Всякая всячина», и первые его творческие замыслы.

Формировавшийся в студенческие годы интерес к истории в петербургский период в обстановке литературной борьбы начала 30-х годов еще усиливается и обретает определенное выражение в произведениях Гоголя (1).

Общественное развитие конца XVIII — начала XIX столетий обусловило стремление осмыслить ход истории, отразить в художественных картинах историческое прошлое народа. И. Киреевский писал в «Обозрении русской словесности за 1829 год: «История в наше время есть центр всех познаний,

наука наук, единственное условие всякого развития» (2). В период работы Гоголя над романом «Гетман» (1830—1832) этот процесс набирал силу. А. Бестужев-Марлинский в 1833 г. утверждал: «Мы живем в веке историческом... Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов» (3).

В условиях доминирующего интереса к истории формируются и эстетические принципы освоения реальных фактов при создании художественных образов. Определенное место в этом процессе занимает и незавершенное произведение Н. Гоголя «Гетман». Его роль в становлении творческой индивидуальности писателя все еще недостаточно изучена. К моменту появления Гоголя в Петербурге в литературе уже был накоплен опыт отражения эпизодов украинской истории в художественных произведениях. Русская историческая проза об Украине была представлена именами Ф. Глинки («Зиновий Богдан Хмельницкий или освобожденная Малороссия», 1819), В. Нарезного («Бурсак», 1824), О. Сомова («Гайдамак», 1826—1830). Н. Гнедич, выражая общее для писателей декабристского круга мнение, отмечал, что резкой отличительной чертой истории Украины является любовь народа к независимости, возраставшая в борьбе против попыток поработить его (4).

Хотя в 30-е годы общественная обстановка в России существенно изменилась, задуманный Гоголем исторический роман продолжал тенденцию, характерную для декабристской литературы. Гоголь обратился к фигуре украинского гетмана Остряницы, который в 30-е годы XVII ст. возглавил освободительное движение на Украине. То обстоятельство, что Остряница до 1838 года был нежинским полковником усилило интерес Гоголя к его личности. В студенческие годы он мог слышать устные рассказы о восстании, в котором активное участие приняло население Черниговщины, в том числе и близких к Нежину Прилук и села Кобыжча.

Наиболее распространенной в литературной традиции тех лет была тенденция обращения к истории с целью переосмысления исторических сведений о людях и событиях в соответствии с понятиями и целями автора, при этом оправдывалось отступление от истины. Это вызывало неудовлетворенность уже в середине 20-х годов. В статье «О существенности в литературе» (1826) О. Сомов критиковал стремление писателей вкладывать в уста изображаемых ими исторических деятелей соб-

ственные мысли и иронически замечал: «Публика простила бы Магомету, когда бы он начал даже изъясняться как энциклопедист» (5).

В обстановке острых споров о принципах творческого освоения исторического прошлого формировались эстетические воззрения Гоголя. Важнейшим в те годы становился вопрос о соответствии художественных картин и образов исторической правде. Особенностью литературной полемики было то, что, декларируя «верность исторической истине», писатели демонстрировали значительное расхождение в истолковании этого требования. М. Загоскин настаивал, что «исторический роман не история, а выдумка, основанная на истинном происшествии» (6). Подобную точку зрения выражал и И. Лажечников. М. Погодин и Н. Полевой, при всем различии их позиций, считали необходимым отказаться от вымысла (7), подмеченные и угаданные черты исторической эпохи, быта, по их мнению, лучше вымышленных передают ее колорит (8). Романы авантюрного характера с вымышленными событиями и героями, носящими исторические имена, создавал Ф. Булгарин, тоже претендуя при этом на то, что верно изображает историческое прошлое.

В период сближения Пушкина с Гоголем поэт много внимания уделял проблемам исторической прозы и драмы. Его статья «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1820) вместе с другими статьями, заметками, предисловиями, отзывами, письмами дает четкое представление о системе эстетических воззрений поэта. Определяющим было убеждение в необходимости сочетания «добросовестного исследования истины и живости воображения» (9). Писатели пушкинского окружения, разделяя его воззрения, опирались не только на его теоретические суждения, но и на творческий опыт.

В марте 1830 года завязались довольно жаркие споры вокруг романа Ф. Булгарина «Дмитрий Самозванец». В статье «Дмитрий Самозванец» Исторический роман. Сочинение Фаддея «Булгарина» А. Дельвиг развертывает систему суждений о задачах авторов исторических романов. Он утверждал, что «цель всех возможных романов должна состоять в живом изображении жизни человеческой» и выдвинул главное требование — отражать в литературных образах не только особеннос-

ти внешности, одежды исторических лиц, а заставлять говорить и действовать литературных героев «сообразно известной степени ума и темперамента» изображаемого исторического лица. Дельвиг обосновывал необходимость представлять не поименованных кукол, одетых в мундиры и чинно расставленных между раскрашенными кулисами, а людей живых и мыслящих и вследствие их жизни и мыслей действующих» (10).

Хотя Гоголь и не принимал участия в полемике, он был хорошо знаком с позициями оппонентов и потому, что полемика вызывала много споров, эмоций, отзывов и потому, что Гоголь сам в это время обдумывал образы и ситуации своего исторического романа. Фрагменты романа «Гетман» свидетельствуют, что Гоголь разделял взгляды, господствовавшие в пушкинском окружении и пытался руководствоваться ими при создании художественных образов, хотя на первых порах ему еще многое не удавалось.

Особенности описываемой эпохи Гоголь изучал по «Истории русов», список которой, как известно, был у Пушкина летом 1831 года, когда Гоголь часто посещал его в Царском селе, и они много времени проводили в беседах. Возможно, не «Ревизор» и «Мертвые души» были первыми произведениями, сюжет которых обсуждался с Пушкиным, а «Гетман». Известно, что личность и судьба Остряницы интересовала и Пушкина. В статье «Собрание сочинений Георгия Конисского Архиепископа белорусского», напечатанной в 1836 г. в «Современнике», Пушкин много внимания уделил «Истории русов» и привел большой отрывок из нее о гетманстве Остряницы. Сведения из этого источника он использует и в 1830 году в статье «Опровержение на критике».

Стремясь воссоздать колорит эпохи, осветить важнейшие стороны жизни народа, Гоголь широко привлекает материал «Истории русов», далеко выходя за хронологические рамки гетманства Остряницы. Гоголь не соблюдает ни хронологической, ни топографической точности в романе, хотя называет даты и местности. В одном фрагменте романа действие происходит в 1543 году, когда Остряница еще не родился, а в другом — в 1645, когда его уже не было на свете. Это не случайные ошибки, а особенность, свойственная и другим произведениям Гоголя. В повести «Тарас Бульба» упоминается XV век, затем — XVI и рассказывается об исторических событиях XVII века. Главная задача, которую ставит перед собой Го-

голь, — изучив исторические факты минувших времен, через конкретные события и действия героев воссоздать характерные черты не отдельных исторических лиц, а целой эпохи в истории народа. В романе Гоголя в полном соответствии с пафосом «Истории русов» дух эпохи определяется жестоким противостоянием польской шляхты и казачества, православия и католичества. Приведенные ниже фрагменты исторического труда отражают основную направленность художественного произведения. «По истреблении гетмана Наливайка... вышел от Сейма... варварский приговор и на весь народ русский. В нем объявлен он отступником, вероломным и бунтливый и осужден на рабство, преследование и всемерное гонение... Церкви, не соглашавшихся на Унию прихожан отданы жидам в аренду... страдание и отчаяние народа увеличивалось новым приключением... Чиновное шляхетство малороссийское... не стерпя гонений от поляков, и не могли перенести лишение мест своих... имений... отложилось от народа своего... согласилось на унию, потом обратилось совсем в католичество римское... Главные начальники воинские, перевернувшись в поляков, сделали в полках великие вакансии... Недостаточные реестровые казаки, а паче холостые и мало привязанные к своим жителям... перешли в Сечь Запорожскую и тем ее знатно увеличили и усилили...» (11, с. 40—42).

Конфликты и столкновения героев романа обусловлены отмеченными в «Истории русов» условиями общественной жизни того времени, сказываются они и на развитии вымышленной личной драмы гетмана. Обращением к читателю в начале первой главы подчеркнута значимость условий жизни народа для понимания того, что происходило. «Автор просит читателей вообразить себе эту картину XVII столетия», — говорится здесь, и в сцене пасхальной службы создается эмоционально насыщенная картина бесправия и унижения народа. Поруганное человеческое достоинство, оскорбленное религиозное чувство, необходимость терпеть высокомерие, произвол и вероломство победителей рождали едва сдерживаемую ярость: «У самого крыльца стояли несколько жидов, содержавшие по воле польского правительства откуп, и спорили между собою, намечая мелом пасхи, приносимые для освящения христианами. Нужно было видеть, как на лице каждого выходившего дрогнули скулы. Это постановление правительства было уже давно объявлено, народ с ропотом, но покорялся силе». В первой гла-

ве намечены истоки конфликта, который должен был развернуться в следующих главах. Для исторических жанров того периода развития литературы было необычным (если исключить «Бориса Годунова» и другие произведения Пушкина), что основа конфликта определялась не противостоянием личности всему или части общества, не личной судьбой или характером, а расстановкой общественных сил.

Независимостью характера, мужеством и бесстрашием Остряница выделяется среди других казаков, хотя, как отмечает автор, «все здесь собравшееся было характер и воля». Он проявляет готовность отстаивать справедливость — заступает за избиваемого старика, карает надменного и наглого начальника польских улан, а затем спасает его от расправы возмущенных земляков. Но при этом не его личностью и волей определяется развитие конфликтной ситуации.

В «Истории русов» последовательно проводится мысль о беспрецедентной жестокости противоборствующих сторон. Рассказ о столкновении польской шляхты с казаками изобилует такими жуткими деталями как отрубленные головы украинских гетманов и старшин, убитые женщины и поднятые на копья младенцы, отрезанные уши и носы. Такими действиями противника автор объясняет и жестокость казаков: «Казаки, имея всегда в памяти недавно виденные ими на позорище в городах отрубленные головы их собратий, злобились на Лянцкоронского и поляков до остервенения и потому вели атаку свою с жестокостью похожей на нечто чудовищное» (11, с. 54). В романе же речь идет преимущественно о жестокости врагов украинского народа. Остряница нередко проявляет гуманные чувства. Но уже на следующем этапе работы над исторической темой — в повести «Тарас Бульба» Гоголь придет к мысли, что исторические обстоятельства формируют личность и в определении поступков и речей героя будет исходить из тех понятий о добре и зле, о чести и долге, которые могли быть свойственны человеку того времени, которому принадлежит герой, а не моделировать их в соответствии с морально-этическими представлениями самого автора.

Из «Истории русов» Гоголем заимствованы и некоторые детали, характерные для военных схваток прошедших веков. Расправляясь с начальником польских улан, Остряница выдирает ему половину уса — подобные ситуации неоднократно встречаются в изучавшемся Гоголем историческом труде: в расска-

зе о Чаплинском (с. 50), о том, как поляки обрезали пленным казакам усы и чуприны (с. 53). Обнаруженными в историческом повествовании о судьбе гетмана Павлюги деталями Гоголь воспользовался в описании пленника с закованным в железную решетку лицом. Фантастический облик бандуриста в главе «Кровавый бандурист» — человека с содранной кожей и страшно мелькавшими на кровавом лице глазами создавался на основании описания казни гетмана Павлюги. «Правительство польское... повелело гетману Павлюге живому содрать с головы кожу и набить ее гречаною половою» (11, с. 53), а затем вместе с отрубленными головами старшины выставить на сваях в Нежине, Батурине, Умани, Черкасах и Чигирине.

Сюжетная линия, связанная с любовной интригой, создавалась на основании других источников. Использование исторических и лирических песен, преданий о патриотическом подвиге женщин, которые были известны Гоголю еще в годы учебы в Нежинской гимназии, придало суровому облику народного мстителя не свойственные ему черты. Драматическая ситуация обусловлена внутренним противоречием между гражданским долгом гражданина, патриотическими чувствами героя и его любовью к девушке, отец которой предался врагу. Отважный защитник угнетенных Остряница под влиянием страсти способен забыть патриотический долг, изменить чести, лишь бы не разлучаться с любимой. Хотя в дальнейшем предполагалось, что Галя станет вместе с Остряницей на путь борьбы, его сомнения, мысли о том, что можно выпросить королевское прощение, взять землю у короля или султана и отказаться от борьбы, не мотивированы внутренней логикой очерченного автором характера и существенно нарушают целостность образа и его историческую достоверность. При этом не исключено, что драматическая ситуация, обусловленная любовью к женщине из враждебного лагеря, подсказана Гоголю известными фактами из жизни исторических лиц, однако он недооценил необходимость мотивированной соотнесенности различных граней характера, как психологического единства.

Не имея сведений о личной жизни Остряницы, Гоголь воспользовался фактами из биографии Богдана Хмельницкого, в размышлениях Остряницы о его детстве приведены факты из «Историй русов» о детстве Богдана Хмельницкого с незначительными изменениями: «Отца я не видел; его убили на войне, когда меня еще на свете не было... Еще мал и глуп я уже

наездничал с Запорожцами. Опять случай: меня полонили татары». Гоголь основывался на сообщении: «При множестве побитых и полоненных войск польских и казацких убит там и сотник черкасского полка Михайло Хмельницкий, а сын его юный Зиновий Хмельницкий взят в плен и отведен с прочими в Турцию» (11, с. 49).

Очевидно, сознание того, что в изображении Остряницы в романе есть существенные отступления от истории, послужило причиной изменения его подлинного имени вымышленным. Этим автор как бы свидетельствует, что не претендует на изображение конкретного исторического лица. К подобному приему прибегали современники Гоголя, в частности В. Нарезный в романе «Бурсак», где описаны важнейшие исторические события гетманства Б. Хмельницкого и рассказа на вымышленная романтическая история личной жизни гетмана, который ничего общего с Хмельницким не имел.

Несмотря на то, что Гоголю не удалось осуществить замысел исторического романа, и сам он не был удовлетворен написанными главами (12), они все же представляют ценный материал для изучения раннего этапа становления творческой индивидуальности Гоголя и как исходный момент в освоении исторического материала, положенного в основу повестей «Страшная месть» и «Тарас Бульба», и как первые попытки воплотить в художественных образах теоретические представления о принципах изображения действительности.

Творческая концепция Гоголя начинает складываться под воздействием идей, пропагандируемых писателями пушкинского круга. Это проявилось не только в стремлении придерживаться исторических фактов в описании прошлого народа, но и в том, как в этот период он понимает роль художественного вымысла. В развитии любовной интриги в романе «Гетман» отразилось своеобразно истолкованное Гоголем распространенное в среде писателей пушкинского окружения мнение, что отношение к разным историческим фактам в процессе создания художественного произведения может быть разным. Наиболее полно эта мысль высказана П. Вяземским в статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова». Он утверждал, что писатель не должен искажать особенности характера исторического лица, и обязан отразить в художественном образе черты, которые сохранила история. При этом он может «отступать от частной исторической истины, с тем только, чтобы быть е»

верным в общем смысле» (13). К «частной истине» Вяземский относил хронологические сведения, подробности о семейных связях — именно то, в чем Гоголь не придерживался достоверности.

Первая попытка творческого воплощения этого положения в романе Гоголя закончилась неудачей, но уже в «Тарасе Бульбе», возвращаясь к ситуации, которая складывалась из-за любви защитника отечества к дочери врага, Гоголь реализует замысел, вводя в действие другого героя и соотнося поступок, который был расценен как предательство, с характером юного, эмоционального, сильного, но не окрепшего в битвах и общении с запорожским товариществом человека. О настойчивости автора в поисках такой мотивировки свидетельствует опыт работы над «Страшной местию», где все негативные последствия невольной связи Данила Бурульбаша с врагами отечества происходят помимо его воли, и его семейные связи не влияют на его позицию патриота — защитника казачьей вольницы.

На новом этапе творческого развития писателя совершенствуются принципы построения образа исторического лица, а затем и характерных представителей своего времени. Процесс этот идет постоянно и последовательно. Если в романе «Гетман» связь характера и эпохи относительна и определяется лишь внешним действием, то в «Тарасе Бульбе» внимание акцентируется, на том, что характер человека формируется обстоятельствами, в которых он живет и действует. «Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы...», — отмечал Гоголь, объясняя поведение и образ мыслей героя.

Процесс осмысления и поисков средств художественного отображения органичности связи и взаимообусловленности характеров и обстоятельств развивается на протяжении всего творческого пути писателя. В произведениях зрелого периода Гоголь раскрывает современные ему общественные порядки через характеры, поведение литературных героев, акцентируя в них общественно значимые черты и создавая укрупненные характеры-типы.

Рассмотрение творчества Гоголя через призму формирования принципов изображения личности (исторической или вымышленной) и общественных условий ее жизни и деятельности убеждает, что роман «Гетман» следует рассматривать не как неудачу начинающего писателя, а как ранний этап

становления его творческой индивидуальности, когда только наметились, но еще не могли быть реализованы, эстетические принципы художественного освоения жизни, которые совершенствовались в процессе творческого развития.

1) См.: Каманин И. М. Научные и литературные произведения Гоголя по истории Малороссии. // Памяти Гоголя. М., 1940. Его же. Заметки об исторической прозе Н. В. Гоголя. // «Лит. учеба». 1941. № 1.

2) «Денница» Альманах на 1830 г., С. XXII—XXIII.

3) Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 88.

4) См.: Декабристы и их время. М.—Л., 1951. С. 120.

5) «Сын отечества». 1826. Ч. 105. № 3. С. 25.

6) Загоскин М. Росвлев или русские в 1812 году. М., 1986. С. 25.

7) См.: Погодин М. Письмо о русских романах. // «Северная лира на 1827 г.

8) См.: Полевой Н. Клятва при гробе господнем. Русская быль XVв. М. 1832. С. 5—6.

9) Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 181.

10) «Литературная газета», 1830. 7 марта. № 4. С. 112—113.

11) История русов. М., 1846.

12) См.: Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1954. С. 165.

13) Вяземский П. Соч. в 2-х т. т., М., 1982. Т. 2, С. 24.

С. А. ГОНЧАРОВ (С.-Петербург)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ТЕКСТА.

Отечественные и зарубежные исследования последнего десятилетия обнаруживают последовательную тенденцию символического толкования различных гоголевских текстов. При этом как символические интерпретируются не только отдельные реалии, но и обширные фрагменты текста (отдельные эпизоды, сцены и т. д.). Выбор символических «ключей» порой определяется одной лишь интуицией литературоведа, которая не всегда объективируется текстовым анализом. Цель нашего исследования — обратить внимание на некоторые аспекты «иносказательного» толкования произведений Гоголя, которое определяется историко-функциональными условиями восприя-

тия гоголевского текста и некоторыми объективными его свойствами.

Определение «загадочный» применяется к Гоголю и его творчеству чаще, чем к какому-либо другому русскому писателю. Непонятными, а следовательно загадочными, предстают как отдельные образы и детали, так и стиль, мотивировки и т. п. Иначе говоря, на всех уровнях повествования читатель сталкивается с явлениями, художественный смысл которых ему не совсем ясен. Это касается прежде всего «некоторых форм странно-необычного», объяснение которых часто ограничивается констатацией приема, а должно учитывать возможность «внутренней мотивировки», на что проницательно указал Ю. В. Манн.

Возможное решение проблемы связано с пониманием конвенции восприятия, которая определяется двумя факторами — предтекстовыми законами понимания, регулируемыми восприятие читателя (фактор стратегический), и законами внутритекстуальными, задающими конкретные правила читательского поведения (фактор тактический). Степень их соотносности может быть различной. Оптимальное их сочетание — когда и первый и второй фактор находятся в сильной позиции; так, например, культура барокко изначально задает иносказательное направление восприятия, а текст, построенный на метафоре, его подтверждает. Нарушение конвенции восприятия неизбежно деформирует смысл текста.

Каковы конвенции восприятия гоголевских произведений и чем они определяются? Следует обратить внимание на то, как сам Гоголь оценивает восприятие своих произведений. Прежде всего бросается в глаза несогласованность авторского и читательского понимания, принципиальное различие их позиций восприятия. Это расхождение имеет четкую границу — вторая половина 30-х гг., а именно — появление на свет комедии «Ревизор». Все, по мнению Гоголя, было воспринято слишком конкретно и буквально. Конкретность и буквальность восприятия всего, что ни напишет Гоголь, будет отныне сопутствовать ему до конца жизни. Поэтому он создает параллельно с текстами автокомментарии, имеющие свернутый герменевтический характер и признанные указать на особый, религиозно-духовный смысл его произведений (не только в плане прагматики, но и семантики текста). Анализ переписки писателя подтверждает принципиальную несогласованность по-

зиций: реципиенты Гоголя и его творчества основываются на позициях буквального понимания, сам же Гоголь настаивает на «внутреннем» понимании, то есть на позиции «духовного зрения», предполагающего аллегорический (в широком смысле) тип восприятия и своей личности и своего творчества. В переписке обнаруживается смысловой инвариант события, «особенно неожиданных и чрезвычайных», которые «суть божьи слова к нам» (XII, 229—230). «Духовное око» Гоголя пронизывает все его мировосприятие. За разностью позиций встает давняя культурная традиция буквального и иносказательного восприятия Священного Писания, два подхода, полемически оспаривающие друг друга. Гоголь с «прообразовательным» типом мышления помещает себя и свое творчество в сакральный ряд, сакрализуя свою личность и свое творчество, рефлексирова с позиций александрийской школы, весьма актуальной для русской культуры первой половины XIX века. Таким образом, принцип «духовного» толкования Писания Гоголь начала 1840-х гг. начинает проецировать на свое творчество. Началом этого рефлексивного процесса можно считать непонимание современниками комедии «Ревизор», религиозно-духовный смысл которой оказался для них закрытым.

Герменевтическая проблема представляет не только в субъективно-рефлексивном сознании Гоголя, но и обретает опору в реальности его художественного мира, выступая скрытым порождающим законом его поэтики. Герменевтическая проблема возникает там, где читатель сталкивается с «темными» местами, выпадающими из доминирующей фабульной прагматики. «Загадка» и «парадокс» — структурные формулы подобных мест. (Заметим попутно, что они восходят к средневековой теории символа, приобретая в ней религиозно-символический статус). В гоголевских текстах проблема понимания неразрывно связана с толкованием и реализуется в двух планах. С одной стороны, с ней сталкиваются сами персонажи — травестийный вариант толкования. Например, в «Мертвых душах» тема «мертвых душ» становится прямым герменевтическим предметом, который раскрывается в своем травестийном варианте через изображение самого толкования. С другой стороны, эта тема разворачивается перед читателем в подтексте в своем религиозно-герменевтическом смысле. Помимо центральной темы в сферу иносказательного толкования включаются тропы и мотивировки, организованные по принципу парадокса

и загадки, провоцирующими читателя к эмблематико-аллегорическому толкованию. Эффект автономного смысла и особая роль метонимии заставляют читателя, не порывая связь с вещной природой образа, выходить в сферу «идей». Законы переходов от вещного к идеальному во многом определяются барочным характером гоголевской поэтики. На конкретном анализе примеров из «Ревизора», «Носа», «Шинели» и «Мертвых душ» демонстрируются иносказательные смыслопорождающие механизмы.

Т. И. АГАЕВА (Харьков)

ГОГОЛЕВСКИЙ МИФ О ПЕТЕРБУРГЕ

Петербург в творчестве Н. Гоголя занимает одно из важных мест. Город, манивший юношу в период учения в Нежинской гимназии высших наук, представлялся ему чуть ли не мифологическим краем, где обитают возвышенные натуры и исполняются все благородные замыслы. Однако познанная сущность Петербурга поразила и оттолкнула Н. Гоголя: ему открылся город, где «все не то, чем кажется» (1, т. 3, 38), город не как среда обитания, а как среда отчуждения, приобретающая черты нереального пространства — антимира, в котором разыгрывается непонятная драма. В создании своего Петербурга Н. Гоголь начал с того, на чем остановились О. Бальзак и Ч. Диккенс. «Если для героев Бальзака город воплощает волю, энергию, страсть, то у Гоголя вместо бальзаковской любви к Парижу мы находим ярко выраженную ненависть к Петербургу... Если у Диккенса позитивные ценности заключаются в индивидуальной сфере, часто в семье, которая представляет как бы остров в мире городского отчуждения, то у Гоголя, напротив, нет никакого, даже самого приблизительного идеала» (6, 113—114). Созданный писателем миф о Петербурге представляется как модель бытия, и бытия трагического. Миф, в свою очередь, вводит мышление создателя, замкнутое в современные ситуации, в «большие схемы классификации» (К. Леви-Стросс), созданные еще первобытным человеком и становящиеся как бы системой отсчета в звеньях цепи изменений времени. Петербург как объект мифа, построенный «имагинативным мышлением» (Я. Голосовкер) писателя, явился не столько выдумкой, сколько познанной объективностью мира, даже чем-то предугаданным в нем.

Миф о северной столице существовал и до Н. Гоголя. В официальной литературе XVIII века он бытовал как миф о чудесном возникновении города и его гениальном строителе. В петербургском же фольклоре и в раскольничьих преданиях Петр и построенный им город воспринимались в резко отрицательных тонах, что подвергалось правительственным преследованиям. Однако в середине 20-х годов XIX века сюжеты из городского фольклора начинают проникать в литературу и постепенно вытесняют традиционное восприятие северной столицы. Способствовало этому, несомненно, «завоевание Петербурга» Николаем I, «сделавшим его твердыней и оплотом своего правления» (4, 543). Слабый и ненадежный мир, лишенный оптимистических надежд, был идеальной почвой для возникновения нового литературного мифа, усваивавшего культивируемые в городском фольклоре уже более ста лет эсхатологические представления о городе Петра.

Автор единственной монографии «...» Э. Ло Гатто выделяет как основной компонент мифа о столичном городе противопоставление Петербурга Москве, которое бытовало еще с послепетровских времен. Н. Гоголь был одним из первых писателей, кто продолжил эту традицию в русской литературе XIX в. В «Петербургских записках 1836 года» он, предвосхищая очерки В. Белинского, А. Герцена, И. Гончарова, А. Григорьева и др., размышляет о двух типах общежития в России. Петербург у него выступает как культурный, европейский, образцовый город, однако с нерусским обликом и жизненным укладом, что неприемлемо для патриархальной Москвы. Подчеркивается и эгоистическая напористость его: «Петербург... подкапывается под ваш пол с «Ренским погребом» и ставит извозчицью биржу в самые двери вашего дома... Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия» (1, т. 7, 169—170). Крайнее местоположение, немецкая деловитость, насмешка над Москвой еще раз подчеркивает чужеродность северной столицы, вызывающей у писателя не патриотические чувства, а лишь стремление поскорее выбраться из города.

Параллельно с Н. Гоголем создавал свой вариант петербургского мифа А. Пушкин, у которого конкретно-бытовой план в изображении столичного города непосредственно связывался с философско-историческим. Однако пушкинский двухсюжетный миф о Петербурге как «Петра твореньи» и как го-

роде Медного всадника, преследующего несчастного Евгения, был неприемлем для Н. Гоголя, выступающего, по мнению Ф. Достоевского, «прямым отрицателем всех последствий Петра» (2, 314). Этим и объясняется органическая близость Н. Гоголя к мифологической традиции: она укрупняла и углубляла осмысление бытовой реальности, которая получала метафизическое значение.

Способствовала введению читателей в мифологическую субстанцию и стилистическая неоднородность петербургских повестей Н. Гоголя: в повествовании рядом с автором, художником-мыслителем и социологом, появляется рассказчик, выразитель сознания средних городских слоев. С введением рассказчика в авторское повествование входит городская молва, чей сюжетно-жанровый спектр достаточно широк. Авторская же позиция была надежно скрыта тонкой иронией и откровенным юмором. Таким образом, создавалась иллюзия чужой устной речи, раскрывалось другое видение мира, воплощающее особую логику городского массового сознания. Обретаемая при этом стилистическая свобода способствовала более глубокому, нежели привычное, обывательское восприятие окружающей действительности, которая представлялась писателю «фантазмагорией». Явное тяготение к устной речи — сказу в собственном смысле слова способствовало освобождению читательского сознания от привычного, стереотипного восприятия мира и принятия странной фантастической действительности как единственно реальной.

Гоголевская петербургская демонологема складывается из мифологизации природной сферы, уличного освещения и определенных лиц, действующих только в этом городе. Специфика климата в «стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» (1, т. 3, 12), открытость местности, холод, пронизывающий ветер создавали мифологическую интерпретацию севера, где находилось царство мертвых и обитали злые духи. Гоголевский город-левиафан лжив и изменчив, но особенно тогда, «когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем свете» (1, т. 3, 39). В финале «Невского проспекта» у Гоголя жизнь ночного города в искусственном освещении превращается в загадочный ритуал, в ходе которого люди, вступившие в от-

весный свет фонаря, кажутся призрачными. Искусственный свет превращается у Н. Гоголя в кошмарный символ городской цивилизации, чьей судьбой движут inferнальные силы. Они появляются в городе в виде демонического ростовщика, наделенного гипнотической властью над людьми, возбуждая в них дьявольские чувства зависти и озлобленности. Мотивом «демонской прелести» оборачивается и тема женщины, которая сливается с темой города и ведет героев через соблазн к катастрофе.

Действие в петербургских повестях Н. Гоголя развивается в двух планах: ирреальном и реальном, подчеркнуто-будничном, которые дополняют друг друга в создании мифологического аспекта изображения петербургской действительности. В подобном совмещении мифологизация приобретает идейную остроту и определенную безусловность. Именно в такой мир, тусклый и холодный, где существование можно назвать реальной ирреальностью, прорываются демонические силы, несущие соблазн и потрясение прельстившемуся человеку.

Жизнь петербургского чиновника, которого подавил столичный город, приобретает характер универсально-обобщающего прототипа, т. е. является одновременно и макро- и метаисторической, а значит и мифопоэтической. По мнению Т. Манна, «в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как всякий миф, это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предназначенные ей приметы» (5, 175). Таким образом, одним из компонентов целостного создания — гоголевского мифа о Петербурге — можно выделить мифологизацию жизни маленького петербуржца, выступающего самозванцем, мечтателем или переписчиком.

Калейдоскоп лиц на Невском проспекте, где каждый стремится обмануть другого, выдавая желаемое за действительное («Невский проспект»); коллежский асессор Ковалев, честолюбивые претензии которого воплощаются в его двойнике («Нос»); коллежский регистратор Хлестаков, олицетворяющий собой культ видимости, поощряемый обществом и государством («Ревизор») — таковы гоголевские мифологизированные самозванцы. Моделью для такого человека служит сказка о ложном герое, который для достижения своих целей

выдает себя за другого. Наглость и беспечность мелкого чиновника Хлестакова помогают создавать ему видимость причастности к недоступной светской жизни. Однако инсценировать свой миф ни Хлестакову, ни Ковалеву не удастся. Тем не менее хвастовство, отдающее пошлостью и псевдокультурой, входит в привычку, становится натурой, и человек начинает искренне верить в свой выдуманный статус, тем более, что в этом поощряет его атмосфера безответственности, созданная системой произвола административно-государственных верхов. Самозванство является защитной маской героя в призрачной и обманчивой жизни Петербурга.

Писатель мифологизирует и другой способ защиты от окружающей действительности — уход в мечтательство. Его герой, художник Пискарев, потрясенный разладом между мечтой и действительностью, уходит в мир фантастических грез, навеваемых опиумом, и погибает. Несостоятельность и поражение его мечты определяются особенностью столичного города с присущим ему контрастом блеска и нищеты. А красавица, встреченная Пискаревым на Невском проспекте и ставшая главной героиней его фантазий, подобно демон-искусителю, подталкивает мечтателя к окончательному поражению. Союз женщины и города против героя несомненен.

Н. Гоголь рассматривает еще один вариант ухода от городской суеты, когда единственно доступная герою форма деятельности — переписывание — является способом проявления его личности. По мнению А. Ф. Лосева, миф есть не что иное, как «история того или другого личного бытия, биография личности, образ бытия личностного» (3, 224). Исходя из данного определения, мы вправе говорить о гоголевском мифе о переписчике как специфике определенной подгруппы петербургского текста. Любовь титулярного советника Башмачкина к переписыванию, кротость и смирение восходят к архетипу писца как такового в мировой культуре. У Н. Гоголя миф о переписчике выступает в качестве жития, проявляющемся в двуединстве святости и чудодействия. В соответствии с агиографическими канонами вслед за жизненным подвигом святого, отрешившегося от благ земной жизни, следуют посмертные чудеса, подтверждающие его предызбранность. Посмертная месть Башмачкина является чудом и в то же время протестом против бессмысленности своего существования в бесчеловечном мире.

Урбанизированный мир отчужденной личности, ее предметное окружение, фантастика самой обыденной жизни строятся Гоголем по моделям традиционных мифов, хотя и весьма от них далеки. Непроизвольная циклизация произведений Н. Гоголя, объединенная общим предметом изображения — Петербургом, способствовала определению героя в некий мир, представленный автором как единственно реальный.

Как видим, фантазмагоричность города и человеческого существования в нем были возведены Н. Гоголем в целостный литературный миф о северной столице. В нем нет традиционных мифологических имен, отсутствует единая мифологическая система, здесь происходит совмещение христианских и библейских мотивов, фольклор переплетается с элементами авторской мифопоэтической фантазии. Осознание и показ несовершенства современной цивилизации, социальное отчуждение и дублирование героя в городском пространстве дополняют концепцию гоголевского мифа о Петербурге, представленном как познанная объективность мира, в котором угадываются черты «Антихристово царства».

Литература.

1. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 8-ми т. т. — М.: Правда, 1984.
2. Литературное наследство. Т. 83. — М. — Л.: Изд. АН СССР, 1971.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М., 1930.
4. Макогоненко Г. П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя // Макогоненко Г. П. Избранные работы. — Л.: Худож. лит., 1987.
5. Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. т. — Т. 9. — М., 1960.
- 6.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Синтаксической доминантой в структуре текста считаем определенный, характерный для данного произведения тип синтаксического построения микротекста (в общей системе произведения), способствующий более четкому в эмоциональном и логическом плане выражению мысли. Синтаксические доминанты отражают авторские тенденции в построении текста, они являются как бы излюбленным языковым средством автора. В конструктивном разнообразии текста доминантные структуры являются носителями и выразителями главной идеи микротекста. Иногда они преобладают в микротексте, но главное — в их содержательно-организующей функции.

Исследователи языковых особенностей произведений Гоголя неоднократно отмечали роль повторов, однородных рядов, периодов и др (1). В поисках доминантной структуры прозаических произведений Гоголя мы опираемся на микротекст, как сложное синтаксическое целое (ССЦ), и семантический блок, как более крупную единицу. Именно семантические блоки являются составляющими частями произведения. Выявление синтаксических доминант в блоках и их систематизация дадут общую картину особенностей в синтаксической организации текста в целом.

Повесть Гоголя «Портрет» изучалась неоднократно как в литературоведческом, так и лингвистическом плане. В структуре текста данной повести, как в произведении зрелого автора с уже сформировавшимся авторским стилем, поиски синтаксической доминанты могут привести к результатам общего значения. В начале повести отмечается определенная тенденция в построении ССЦ: каждое ССЦ открывается предложением, содержащим общее замечание, которое далее уточняется рядами однородных структур. В первом мы находим указание на картинную лавочку, а далее идет серия предложений с однородными компонентами (перечень сюжетов картин). Во втором: замечание о том, что покупателей мало, но «зрителей — куча», и далее представлены в перечне разнообразные зрители. В третьем отмечается, что «всякий восхищается по-своему»

и далее раскрывается, кто—как. Начало повести насыщено однородными компонентами, эстетическая функция которых ясна: они должны создать полную, объемную, разносторонне яркую картину одного из торговых уголков города. Благодаря содержательному разнообразию однородных компонентов эта общая картина насыщена красками, звуками, лицами, действиями, жестами: легко ощущается шум и толкотня, присущие оживленному торговому двору. На этом шумном фоне автор вводит в действие главного героя — «В это время...» (2), (с. 67), противопоставляя его толпе молчаливостью восприятия картин.

Чартков, остановившийся перед той же лавочкой, размышляет об этих грубых поделках. Этот фрагмент также насыщен однородными компонентами. Автор выражает ими действия, отношение к картинам и размышление, они создают ритмичность микротекста, в которой немалую роль играют вопросительные предложения: «...но где покупатели этих пестрых, грязных масляных малеваний? кому нужны эти фламандские мужики?...» (с. 67).

Как видим, в начале повести, вводя читателя в описываемые события и знакомя его с главным героем, автор широко использует однородность разнообразного уровня: в простом предложении, в сложном, в тексте. Это синтаксическое явление служит языковым средством, дающим возможность полно и подробно (что Гоголь любил) изложить что-либо, описать предмет и его признаки. В сочетании с синтаксической и лексической анафорой однородные конструкции создают в авторском изложении эмоционально-логические акценты. — «Но здесь было видно просто тупоумие, бессильная, дряхлая **бездарность, которая** самоуправно стала в ряды искусства, ...**бездарность, которая** была верна, однако ж. своему призванию и внесла в самое искусство свое ремесло. **Те же краски, та же манера, та же... рука...**» (с. 67).

Однородность как структурное явление в целом широко распространена в нашей речи и не составляет особенности авторского стиля. Но регулярная многочленная однородность, да еще в сочетании с конструктивной и лексической анафорой (повтором) уже является маркированным средством на фоне обычных нейтральных построений. Они становятся усиливающим, подчеркивающим, выделяющим явлением в тексте, приобретают особую эмоциональную, стилистическую и содержа-

тельную функцию, иначе говоря, становятся текстообразующим средством и представляют собою **первую синтаксическую доминанту**. Распространенные однородные члены в простом предложении сами по себе могут приближаться к обозначению однородных ситуаций, и чем более зависимых компонентов при стержневом однородном члене, тем ближе он к ситуативному знаку.

Однородные единицы в сложных предложениях выражают определенные ситуации.

Например: «**Всякий** восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают серьезно, лакеи-мальчишки и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи во фризовых шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит» (с. 67). Все сложное предложение при этом приближается к фрагменту текста, выражая живую картину, состоящую из ряда эпизодов.

Яркой синтаксической чертой текста повести является абсолютное преобладание конструкций с однородными членами. Однородный ряд в простом предложении представлен всеми частями речи, которые выражают лексически действия, события, явления, понятия, признаки, место, время и др., они же выражают все виды смысловых отношений в тексте: субъектные, объектные, акциональные, качественные, количественные, локальные, темпоральные и др. Однородные ряды используются во всех речевых формах: описании, повествовании, рассуждении (размышлении), диалоге (разговорной речи персонажей).

Субъектно-объектные ряды однородных членов предложения, выражая перечень предметов или лиц, являющихся субъектами или объектами в предложении, создают впечатление обилия, разнообразия, богатства, широты охвата и др. Чаще всего эти перечни даются с обобщающими «**все это**» и **подобным**.

— «**Высокий двор, собаки, железные двери и затворы, дугообразные окна, сундуки... и сам необыкновенный хозяин...** — все это произвело на него странное впечатление» (с. 112). «**Китайские вазы, мраморные доски для столов, новые и старые мебели с выгнутыми линиями..., люстры, кенкеты** — все

было навалено ...» (с. 102). «Он вошел в свою студию..., уставленную всяким художеским хламом: **кусками гипсовых рук, рамками, обтянутыми холстом, эскизами, ... драпировкой...**» (с. 70). «**Множество карет, дрожек и колясок стояло перед подъездом дома**» (с. 101). «**Что русский народ залядывается на Ерусланов Лазаревичей, на обедал и обпивал, на Фому и Ерему, это не казалось ему удивительным...**» (с. 67). «**Купец, воин, гражданин, государственный муж** — всякий с новой ревностью будет продолжать свое поприще» (с. 84) и мн. других.

Во многих случаях однородные члены, обозначающие предметы или лица, имеют при себе зависимые распространенные компоненты характеризующего значения, ввиду чего перечисляемые наименования предстают уже как знаки определенных ситуаций. В итоге однородный ряд становится не длинным номинальным перечнем, а экономно созданной картиной жизни, фрагментом описываемой действительности.

— «Сюда переезжают на житье **отставные чиновники, вдовы, небогатые люди**, имеющие знакомство с сенатом и потому осудившие себя здесь почти на всю жизнь; **выслужившиеся кухарки**, толкающиеся целый день на рынках, болтающие вздор с мужиком в мелочной лавочке и забирающие каждый день на пять копеек кофию да на четыре сахару... Сюда можно причислить **отставных театральные капельдинеров, отставных титулярных советников, отставных питомцев Марса** с выколотым глазом и раздутою губою» (с. 104). В зависимых причастных оборотах (определениях) вмещена существенная информация о людях, и читатель может отчетливо представить себе их вид, судьбы. Предложения с такими ветвистыми однородными рядами очень типичны для гоголевского текста. С их помощью в одной многочленной конструкции выражается многогранное содержание двух или трех уровней. Само же столь распространенное предложение по информативности приближается к фрагменту текста. Такие конструкции становятся уже сами средством художественной изобразительности.

Однородный ряд с перечнем отвлеченных понятий чаще выражает уточнение взаимосвязанных явлений и как бы направлен не в ширь, а в глубь содержания. Он более характеризует состояние, отношение, оценку.

— «И зато вынес он из своей школы **величавую идею созданья, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной**

кисти» (с. 96). «Он ловил всякий оттенок, легкую желтизну, едва заметную голубизну под глазами» (с. 88).

Однородные ряды имен действия являются выразителями ситуаций, означающих действия лиц. — «Он был упоен совершенно и наградил себя за это **славным обедом, вечерним спектаклем**» (с. 88).

Акциональные однородные ряды, выражающие действие, характеризуются разнообразием смысловых отношений. С их помощью Гоголь передает чаще всего действия, совершаемые последовательно во времени. — «Он устал сильно, **скинул шинель, поставил рассеянно принесенный портрет между двух небольших холстов и бросился на узкий диванчик...**» (с. 71). «**Омакнул** в воду губку, **прошел** ею по нем несколько раз, **смыл** с него почти всю накопившуюся и набившуюся пыль и грязь, **повесил** перед собой на стену и **подивился** еще более необыкновенной работе» (с. 73).

Художественно-изобразительные возможности акциональных многокомпонентных рядов однородных членов использованы Гоголем неоднократно. Эти конструкции не случайно частотны во фрагменте, повествующем о первой беспокойной ночи Чарткова наедине с купленным портретом. С их помощью создается картина охватившего его беспокойства, нервозности, страха, различных действий, переживаний, чувств. — «Он опять **подошел** к портрету, с тем, чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него» (с. 74). «Он тихо **отошел** от портрета, **отворотился** в другую сторону и **старался не глядеть** на него» (с. 75). «Он наконец робко, не подымая глаз, **поднялся** с своего места, **отправился** к себе за ширму и **лег** в постель» (с. 75). «Полный тягостного чувства, он **решился встать** с постели, **схватил** простыню и, приблизясь к портрету, **закутал** его всего» (с. 75). «...Чартков **сился вскрикнуть** — и почувствовал, что у него нет голоса, **сился пошевелиться**, сделать какое-нибудь движение — **не движутся** члены» (с. 76). «Полный отчаяния, **стиснул** он всею силою в руке своей сверток, **употребил** все усилие сделать движенье, **вскрикнул** — и **проснулся**» (с. 76). «Наконец **почувствовал** он приближающуюся дремоту, **захлопнул** форточку, **отошел** прочь, **лег** в постель и скоро **заснул**, как убитый, самым крепким сном» (с. 78).

Рассказывая о снах Чарткова, автор трижды дает струк-

турный и лексический повтор — «и **проснулся**». Это придает ритмичность и цикличность фрагменту. С помощью акционального однородного ряда представлены разнообразные действия Чарткова при первом использовании тысячи золотых.

Аналогичным однородным рядом глаголов Гоголь показывает, как Чартков распорядился найденным богатством. — «Прежде всего **зашел** к портному, **оделся** с ног до головы, **...накупил** духов, помад..., **нанял**... квартиру... **купил** нечаянно... лорнет, нечаянно **накупил** бездну всяких галстуков..., **завил**... локоны, **прокатился**... в карете..., **объелся**... конфеток... и **зашел** к ресторану французу...» (с. 83).

Автор дает не только последовательность действий, но отражает также самый их характер: поспешность, проснувшуюся жажду к роскоши, удовольствиям, стремление полное и скорее окунуться в них.

В таком же духе показана нервозность, нетерпение Чарткова, его волнение в ожидании первых посетителей с заказами портретов. — «Он **начал ходить** скоро по комнате, **ерошить** себе волосы, то **садился** на кресла, то **вскакивал** с них и **садился** на диван, представляя поминутно, как он будет принимать посетителей и посетительниц, **подходил** к холсту и **производил** над ним лихую замашку кисти, пробуя сообщить грациозные движения руке» (с. 85).

Акциональный однородный ряд изображает актерскую личность Чарткова перед первыми заказчицами (**принялся** за дело, **усадил**, **сообразил**, **провел**, **прищурил** глаз, **подался** назад, **взглянул** издали и **начал** и **кончил** подмалевку), его увлеченность первым заказанным портретом (**позабыл** все, **позабыл** даже... **начал выказывать** ухватки, подпевая, произнося...).

Нервную возбужденность, гнев, отчаяние перелает многочленный ряд глаголов в следующих случаях — «Он **чуть не прибил** мою мать, **разогнал** детей, **переломал** кисти и мольберт, **схватил** со стены портрет ростовщика, потребовал ножа и **велел разложить** огонь в камине...» (с. 114). «Купивши картину дорогою ценою, осторожно **приносил** в свою комнату и с бешенством тигра на нее **кидался**, **рвал**, **разрывал** ее, **изрезывал** в куски и **топтал** ногами, сопровождая смехом наслаждения» (с. 100).

В акциональный ряд включаются деепричастия и причастия, как глагольные формы. Их особое грамматическое зна-

чение — выражать добавочные, сопутствующие и характеризующие действия — наполняется в определенных контекстах повести новым художественным смыслом. — «На другой же день, **взявши** десяток червонцев, **отправился** он к одному издателю ходячей газеты, **прося** великодушной помощи; **был прият** радушно журналистом, **назвавшим** его тот же час «почтеннейший», **пожавшим** ему обе руки, **расспросившим** подробно об имени, отчестве, месте жительства, и на другой же день появилась... статья с таким заглавием «О необыкновенных талантах Чарткова» (с. 84). Деепричастия **взявши** и **прося** в контексте с глаголом-сказуемым **отправился** не только выражают предшествующее и последующее действия, но своей сопутствующей функцией, уходя как бы на второй план, способствуют выделению основного глагола-сказуемого, при этом создается взаимосвязанный ряд в трех предложениях: **отправился — был прият — появилась**. В сочетании с повтором на другой же день это подчеркивает быстроту действия (под влиянием червонцев). Причастия во втором предложении, помимо обозначения действий журналиста, приобретают характеризующий смысл, подчеркивая лексически продажность прессы.

Грамматическое значение деепричастий помогает подчеркнуть качественную и оценочную сторону выраженных ими действий, в чем видна художественная контекстная их функция. — «... часть жизни ростовщика перешла... в портрет и тревожит теперь людей, **внушая** бесовские побуждения, **сворачивая** художника с пути, **порождая** страшные терзания зависти...» (с. 116). «Целый год сидел..., **не выходя** из своей кельи, едва **питая** себя суровой пищей, **молясь** беспрестанно» (с. 117).

Акциональный однородный ряд может включать имена существительные, помогающие автору при выражении действия разнообразить языковые формы. «Художник был награжден всем: **улыбкой, деньгами, комплиментом, искренним пожатием** руки, **приглашением** на обеды...» (с. 91). Здесь однородный ряд слов, за которыми стоят определенные действия, очень выразительно представляет заключительный акт работы Чарткова над первым светским портретом: тут и мимика, и жесты, и похвалы и оплата, и открывшаяся перспектива.

Однородные ряды качественно-оценочного значения выражают признаки предметов и лиц с помощью прилагательных и причастий. Обычно они состоят из трех и более компонентов, ввиду чего качественные признаки предмета предстают либо в

разнообразии, либо в синонимическом уточнении. — «Стал доставать с полу **наваленные** громоздко, **истертые, запыленные** старые малеванья, **не пользовавшиеся**, как видно, никаким почетом» (с. 68). «Это был старик с лицом **бронзового цвета, скулистым, чахлым**» (с. 69). «Уже художник начинал малопомалу заглядываться на небо, озаренное каким-то **прозрачным, тонким, сомнительным светом**» (с. 70). «Теперь красавица может быть уверена, что она будет передана со всей грацией своей красоты **воздушной, легкой, очаровательной, чудесной, подобной** мотылькам... (с. 84). «**Чистое, непорочное, прекрасное**, как невеста, стояло перед ним произведение художника» (с. 96). «Он хотел принять «**равнодушный, обыкновенный** вид, хотел сказать **обыкновенное, пошлое суждение**» (с. 97) — «...он вошел в свою студию, **квадратную комнату, большую, но низенькую, с мерзнувшими окнами, уставленную** всяким художеским хламом...» (с. 70).

Преобладают качественно-оценочные ряды с синонимическим отношением компонентов. Это отражает стремление автора точнее, подробнее, тоньше выразить признак.

Однородные ряды характеризующего значения употребляются в повести преимущественно при введении новых героев. Компоненты характеризующего ряда могут быть самого различного синтаксического выражения, поскольку воплощаются то в сказуемом, то в определении, то в приложении. — «...вошедший в комнату **приятель, живописец**, как и он, **весельчак**, всегда **довольный** собой, **не заносившийся** никакими отдаленными желаниями, **работавший** весело все, что попадалось, и еще веселей того **принимавшийся** за обед и пирушку» (с. 114). Наибольшие возможности полной, объемной характеристики лица представляют сказуемые однородные ряды, в которых выражается и авторское отношение к персонажу, включающее иронию. Так предстает перед читателем хозяин дома, где Чартков, бедный художник, снимал комнату. «В молодости своей он **был капитан и крикун, употреблялся и по штатским делам, мастер был хорошо высечь, был и расторопен, и щеголь, и глуп**; но в старости своей он слил в себе все эти резкие особенности в какую-то тусклую неопределенность. Он **был уже вдов, был уже в отставке, уже не щеголял, не хвастал, не задибался, любил только пить чай и болтать** за ним всякий вздор; ходил по комнате, **поправлял** сальный огарок;

аккуратно по истечении каждого месяца **наведывался** к жильцам за деньгами; **выходил** на улицу с ключом в руке...; **выгнал** несколько раз дворника из его конуры...» (с. 79).

Однородные характеризующие ряды находим при описании перемен, происшедших в поведении различных героев. Прежде всего они характеризуют перемены в Чарткове. Показывая, каким он стал, пойдя по стезе модного живописца, Гоголь перечисляет его ставшие обычными действия. В таких однородных рядах характеризующих сказуемых автор рисует перспективу развития и изменения личности Чарткова. — «Чартков **сделался модным живописцем** во всех отношениях. **Стал ездить на обеды, сопровождать дам в галереи даже на гулянья, щегольски одеваться и утверждать гласно, что художник должен принадлежать к обществу...** Дома у себя, в мастерской, он **завел опрятность и чистоту, определил двух великолепных лакеев, завел щегольских учеников, переодевался** несколько раз в день..., **завивался, занялся** улучшением манер... О художниках и об искусстве он **изъяснялся** теперь **резко...**» (с. 92—93).

Характеризующие человека перемены отмечены и в поведении купцов на аукционе. — «Здесь они **были совершенно развязаны, щупали** без церемонии книги и картины,... и смело **перебивали** цену» (с. 102).

Характеризующий однородный ряд сказуемых находим и в рассказе художника о своем отце, ушедшем в монастырь. — «Он больше **молился, чаще бывал молчалив и не выражался** так резко о людях» (с. 115). «...**выстроил** он себе келью, **питался** одними сырыми кореньями, **таскал** на себе камни с места на место, стоял от восхода до заката солнечного на одном и том же месте» (с. 117).

Акциональные однородные ряды характеризующего значения можно отнести к числу гоголевских приемов раскрытия персонажа, ибо из этих обычных для него, повторяющихся действий вырисовывается его облик.

Однородные ряды обстоятельственных значений в повести редки. Они служат подчеркиванию какого-либо ситуативного признака. Однородный локальный ряд подчеркивает широту пространственного охвата действием, причем компоненты выражают разные локальные точки, мысленное соединение которых создает пространственную панораму. — «Страшные портреты глядели с **потолка, с полу**» (с. 101). «Тут была целая

флотилия русских купцов из Гостиного двора и даже толкучего рынка» (с. 101). «Спешите, спешите, заходите с гулянья, с прогулки... спешите, **откуда бы ни было**» (с. 84).

Однородный темпоральный ряд выражает обычно временную длительность, либо периодичность действия (состояния). — «**На другой, на третий день** это было еще сильнее» (с. 113). «Мысль о том тревожила его **весь день и всю ночь**» (с. 113). Разоблачая хвастовство Чарткова, Гоголь создает темпоральный однородный ряд градационного значения, выражающего уменьшение затраченного на портреты времени. — «Гений творит смело, быстро. Вот у меня, — говорил он, обращаясь обыкновенно к посетителям, — этот портрет я написал в два дня, эту головку в один день, это в несколько часов, это в час с небольшим» (с. 93). Помимо информативного, эти темпоральные компоненты имеют художественное значение: в речи героя они должны бы подчеркнуть скорость работы, свидетельствующую якобы о гениальности исполнителя, а в действительности подобное хвастовство разоблачает героя как легкомысленного, несерьезного человека, в то же время доверчивые и малоосведомленные в живописи посетители также предстают в отрицательном свете.

Обстоятельственные однородные ряды качественного значения чаще построены на уточняющих или синонимичных отношениях, что проявляется в эмоционально-оценочной коннотации компонентов. — «А картина между тем ежеминутно казалась выше и выше, **светлей и чудесней** отделялась от всего...» (с. 97). «**Скромно, божественно, невинно и просто...** возносилось оно над всем» (с. 96). «**Неподвижно, с отверстым ртом** стоял Чартков перед картиною» (с. 97). «Со всех сторон только требовали, чтоб было **хорошо и скоро**» (с. 91) «С трудом и с **отдышкой** взобрался он по лестнице...» (с. 70).

Однородность на уровне сложного предложения и текста приобретает вид синтаксического параллелизма. Обычно она осложнена повторами, придающими тексту ритмичность. И здесь отмечается характерная гоголевская фигура: трехчленный ряд с повторами и противопоставлением двух к третьему. — «Красный свет вечерней зари оставался **еще** на половине неба; **еще** дома, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом, **а между тем** уже холодное синеватое сияние месяца становилось сильнее» (с. 70). Особой выразительность обладает трехчленный ряд с повторами и синонима-

ми. — «Ему не было до того дела, толковали ли о его характере... Ему не было нужды, сердилась ли или нет на него его братья. Всем пренебрегал он, все отдал искусству» (с. 96). «Он не входил в шумные беседы и споры; он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов. Он равно всем отдавал должную ему часть» (с. 96).

Однородность с повторами является выразительным средством передачи психического состояния героя, что отражено в его размышлениях, представленных в виде внутренней речи. Структура внутренней речи, передающей эти размышления, приобретает художественное значение. Так, горестные размышления о судьбе бедного художника включают эмоционально окрашенные вопросительные предложения как двигатель развивающейся мысли, повторы лексические и конструктивные. В этих размышлениях чувствуется отчаяние и безысходность. «...А понеси я продавать все мои картины и рисунки, за них мне за все двухгривенный дадут. Они полезны, конечно, я это чувствую: каждая из них предпринята не даром, в каждой из них я что-нибудь узнал. Да ведь что пользы? Этюды, попытки — и все будут этюды, попытки, и конца не будет им. Да и кто купит, не зная меня по имени? да и кому нужны рисунки с антиков из натурного класса, или моя неоконченная любовь Психеи, или перспектива моей комнаты, или портрет моего Никиты...? Что в самом деле? Зачем я мучусь...» и т. д. (с. 73).

Совсем иначе построены размышления того же героя, нашедшего неожиданно тысячу золотых. Здесь уже отражены спокойно обдумываемые поступки, звучит уверенность, желание работать, размеренность. — «Что с ними делать? — думал он, уставив на них глаза. — Теперь я обеспечен, по крайней мере, на три года, могу запереться в комнату, работать. На краски теперь у меня есть; на обед, на чай, на содержание на квартиру есть; мешать и надоедать мне теперь никто не станет; куплю себе отличный манкен, закажу гипсовый торсик, сформу ножки, поставлю Венеру, накоплю гравюр с первых картин...» (с. 82).

Но здесь же, ниже, автор дает другой однородный ряд конструкций, выражающий охватившее Чарткова горячее устремление в реальные соблазны обеспеченной жизни. Если выше мы видели опору на настоящее время (есть... есть) и устремленность в будущее (куплю...), то здесь все выражено в

категорическом инфинитиве. — «Ух, как в нем забилося ретивое, когда он только подумал о том! Одеться в модный фрак, разговеться после долгого поста, нанять себе славную квартиру, отправиться в тот же час в театр, в кондитерскую, в... и прочее, — и он, схвативши деньги, был уже на улице» (с. 83). Заключительное «был уже на улице» подчеркивает молниеносность движений, эмоциональность жаркого порыва (вспомним, что накануне вечером он взбирался к себе «с трудом и с отдышкой»). В смежном контексте почти рядом даны три размышления Чарткова, но как они различны, не только по содержанию, но и по языковой форме! В конструктивном оформлении трех различных размышлений отражено психическое состояние. Оно различно: отчаяние — размеренный расчет — радостный, поспешный порыв. Во всех трех фрагментах использованы с определенной художественной целью однородность и повтор. И здесь, как и ранее, они приобретают роль ведущего синтаксического средства, служащего формой выражения определенного концептуального значения.

Однородность в сложном предложении выражается в построении ритмичных многокомпонентных конструкций. Гоголь нередко обращается к сложным построениям, которые под его пером становятся емким, информативно насыщенным средством, вмещающим большое содержание. Они создают как бы цельный сплав однонаправленных мыслей. Ритмичность многокомпонентных сложных конструкций создается повторами (лексико-синтаксической или грамматической анафорой), комплексом взаимосвязанных союзных средств и др.

Сложная конструкция с ритмичными компонентами и однотипными подлежащими перечислительного значения создает выразительную картину обилия заказчиков. — «...та старалась изобразить в лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья во что бы то ни стало хотела уменьшить рот...» (с. 91). «Один требовал изобразить себя в сильном энергическом повороте головы, другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами...» (с. 92). В таком перечне лица стираются, остается только их количество. То же значение обилия и разнообразия в сложной перечислительной ритмичной конструкции с лексическим и структурным повтором. — «Тут есть старухи, которые молятся, старухи, которые пьянствуют; старухи, которые молятся и пьянствуют вместе; старухи, которые переби-

ваются непостижимыми средствами...» (с. 105). Сложные ритмические конструкции с повторами способствуют выражению экспрессии. — «**Как вспомнил он** всю странную его историю, **как вспомнил**, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения...» (с. 99). «И он узнал **ту ужасную муку, которая...** является иногда в природе...; **ту муку, которая** в юноше рождает великое...; **ту страшную муку, которая** делает человека способным на ужасные злодеяния» (с. 99).

Нельзя не отметить объемные гоголевские периоды, включающие рассуждения различной направленности и содержания. Одним из таких периодов представлена речь государыни. — «Государыня заметила, что не под монархическим правлением угнетаются высокие, благородные движенья души...; что, напротив, одни монархи бывали их покровителями; что Шекспир, Мольеры...» и т. д. (с. 107). В этом периоде шесть изъяснительных компонентов с союзом **что**, он наполнен спокойной рассудительностью, мудростью, четкой логикой развития мысли.

Экспрессивная, эмоционально окрашенная внутренняя речь взволнованного Чарткова передана рядом сложных ритмичных конструкций, в которых сочетается структурная однородность с повторами. — «...он даже стал подозревать, **точно ли это был сон и простой бред, не было ли** здесь чего другого, **не было ли это виденье**» (с. 78). «Полный романтического бреда, он стал даже думать, **нет ли** здесь какой-нибудь тайной связи с его судьбою: **не связано ли** существование портрета с его собственным существованием, и самое приобретение его **не есть ли** уже какое-то предопределение?» (с. 82).

Повтор в однотипных конструкциях обычно связывается с усилением эмоциональности изложения, со стремлением к уточнению мысли. Это часто встречается в сложных предложениях-рассуждениях. — «**Эти** сильные черты..., **этот** горячий бронзовый цвет лица; **эта** непомерная гущина бровей, невыносимые страшные глаза, даже самые широкие складки его азиатской одежды, — все, казалось, как будто говорило, что перед страстями, двигавшимися в этом теле, были бледны все страсти других людей» (с. 110). «И замечательно то, что **все это** коломенское население, **весь этот мир** бедных старух, **мелких чиновников, мелких артистов и, словом, всей мелюзги...**» (с. 110). «И **во сколько раз** торжественный покой выше всякого

волнения мирского; **во сколько раз** творенье выше разрушенья; **во сколько раз** ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, — **во столько раз** выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства» (с. 119). «В ничтожном художник-создатель так же **велик**, как и **в великом**; **в презренном** у него уже нет **презренного**, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и **презренное** уже получило высокое выражение...» (с. 119). «Чувство **божественного смирения** и кротости в лице пречистой матери... глубокий разум в очах **божественного** младенца, **...торжественное молчание** пораженных **божественным чудом** царей...» (с. 117—118).

Еще большую выразительность содержит повтор с распространителем, усиливающим экспрессивность выражения. — «**Это был художник... одно из тех чуд, ...одно из тех самородных чуд...**» (с. 110). «**Но есть минуты, темные минуты...**» (с. 119). **Экая сила!** — повторил он про себя. — **Экая дьявольская сила!**» — (с. 112). «**Дьявол, совершенный дьявол!**» (с. 110). «И он **чувствовал, он чувствовал и видел это сам!**» (с. 99). — Им овладела **ужасная зависть, зависть до бешенства**» (с. 99).

Повтор в смежных предложениях может быть связан с единством модальной оценки излагаемых фактов. — «Какой-нибудь забулдыга-лакей **уже, верно**, зевает перед ними, держа в руке судки с обедом из трактира для своего барина... Перед ними **уже, верно**, стоит в шинели солдат...» (с. 66). Особое значение приобретает в повести повтор обстоятельственных компонентов простанственного или временного значений. Повтор наречия **там**, помимо указания на место, становится настойчивым акцентом, подчеркивающим, где вкусил Чартков первые радости обеспеченной жизни. — «...зашел к ресторану французу, **о котором доселе слышал... неясные слухи...** Там он обедал подбоченившись, бросая довольно гордые взгляды на других... Там он выпил бутылку шампанского, **которое тоже доселе было** ему знакомо более **по слуху**» (с. 83). Повтор того же наречия применительно к воздействию ростовщика на окружающих означает иное — широкий разброс его злодейского влияния. — «Там честный, трезвый человек сделался пьяницей; там купеческий приказчик обворовал своего хозяина; там извозчик, возивший несколько лет честно, за грош зарезал седока» (с. 109). Еще: «Свет месяца озарял комнату, заставляя выступать из темных углов ее где холст, где гипсовую

руку, где оставленную на стуле драпировку, где панталоны и нечищенные сапоги» (с. 77).

Повтор временного компонента-наречия уже разворачивает перспективу произошедших с Чартковым перемен. Серия отдельных предложений с единоначалием уже как бы отмечает ступени происходящих преобразований. — «Слава его росла, работы и заказы увеличивались. Уже стали ему надоедать одни и те же портреты и лица... Уже без большой охоты он писал их... Уже он начинал достигать поры степенности ума и лет; стал толстеть и видимо раздаваться в ширину. Уже в газетах и журналах читал он прилагательные «почтенный наш Андрей Петрович», «заслуженный наш Андрей Петрович». Уже стали ему предлагать по службе почетные места, приглашать на экзамены, в комитеты. Уже он начинал... брать сильно сторону Рафаэля... Уже он начинал... укорять без изъятия молодежь... Уже начинал он верить... вдохновенья свыше нет... Одним словом, жизнь его уже коснулась тех лет, когда все, дышащее порывом, сжимается в человеке...» и т. д. (с. 95).

В другом случае повтор уже отражает последовательное нарастание честолюбивых мечтаний Чарткова. — «И уже заранее готовился торжествовать, показать легкость и блеск своей кисти... Он уже представлял себе в мыслях, как выйдет это легонькое личико» (с. 86).

Обилие и ранообразие повторов в структуре текста повести «Портрет» и, главное, их особое художественное значение дает основание считать повтор второй синтаксической доминантой текста. Гоголевские повторы не раз привлекали внимание исследователей (см. А. Белый, Л. И. Еремина) и всегда отмечались как одна из характерных черт гоголевского мастерства.

Можно вполне согласиться с Л. И. Ереминой, что повтор «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец» — «Чартков сделался модным живописцем во всех отношениях» имеет сюжетобразующее значение (Назв. работа, с. 55). Добавим, что повторы-рефрены «Неужели это был сон!» (три раза), а также «... — и проснулся», «... и проснулся»; и мн. других имеют яркое текстообразующее значение. Ряд гоголевских повторов особенно повтор «уже» в начале предложений в определенных фрагментах текста, являются стереотипными.

Повторы у Гоголя используются широко и в диалогической речи. Здесь они служат воссозданию естественных интонаций

и смысловых акцентов в разговорной речи персонажей. В каждой речевой ситуации создаются особые оттенки. Так, в ситуации «продавец — покупатель» в речи продавца повторы связаны с целенаправленной устремленностью продать, чем объясняются уговоры, обращения. — «Живопись-то какая!.. Только что с биржи полу ены» (с. 68). «...Зайдите, зайдите, с биржи получены» (с. 68) «...Господин, господин, воротитесь!.. Возьмите, возьмите, дадите, давайте двугривенный» (с. 69).

Напротив, в речи Чарткова-покупателя повтор отражает стремление избавиться от назойливого продавца. — «Постой, брат, не так скоро, — сказал очнувшийся художник. ...А вот постой, я посмотрю, нет ли для меня чего здесь» (с. 68). Интонация рассерженного хозяина квартиры звучит в его повторе: «...вот не платит за квартиру, не платит» (с. 79).

Во внутренней речи Чарткова-бедного художника повторы связаны с выражением чувства досады. — «Да! Терпи! Терпи! — произнес он с досадою. — Есть же наконец и терпению конец. Терпи! А на какие деньги я завтра буду обедать?» (с. 73).

Повторы в речи дамы первой заказчицы, выражают различные чувства: то восторг, то досаду, то требование. — «Ах, мужичок. Лиза мужичок в русской рубашке! Смотри: мужичок!» (с. 86). «Наши балы признаюсь, так убивают душу, так умерщвляют остатки чувств... простоты, простоты чтоб было больше» (с. 87). Довольно! На первый раз довольно!» (с. 87).

В речи профессора, убеждающего своего ученика Чарткова, повторы выражают целеустремленность, требовательность, настойчивый совет.

Подводя итоги проведенным наблюдениям над синтаксической организацией повести «Портрет», следует отметить, что в данном тексте мы отмечаем две синтаксических доминанты: **однородность и повтор**. Обе они служат текстообразующим средством, имеют широкий диапазон художественного значения. Кроме того, их первостепенная организующая функция проявляется и в совместном употреблении — в конструктивной однородности, осложненной повтором. Такие построения можно считать особой речевой фигурой, которую Гоголь широко использует для создания необходимых оттенков экспрессии.

Литература.

1. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Гоголя — М.: Наука, 1987. Белый А. Мастерство Гоголя. — М., 1934 и др.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. — Т. 3; В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

В. А. СИДОРЕНКО (Нежин)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОВЕСТИ «НОС» Н. В. ГОГОЛЯ

В петербургском цикле повестей Н. В. Гоголя жизнь столицы «чиновного государства» предстает во всем многообразии, бытовых подробностях, обнаженной обыденности, «в осязаемой реальности», и вместе с тем она — фантастична. Фантастическое в «Петербургских повестях» не только художественный прием, служащий целям психологической характеристики, комизма, сатиры, не только средство, но и способ видения действительности» (1).

В повести «Нос» Гоголь пытается посредством фантастики вскрыть нелепость и абсурдность действительности, где исчезают границы между миром реальным и нереальным и происходящее невозможно объяснить с точки зрения здравого смысла. «Сочетание нереальной, фантастической фабулы с вполне реальными, не выдуманнами, очень конкретными бытовыми деталями» (2) определили и принципы организации временного континуума повести.

Ирреальность происходящего, не мотивированная никакими естественными причинами (герой не спит, не бредит, он не пьян), может быть объяснена лишь вмешательством каких-то сверхъестественных сил. (Подтверждением тому может служить реплика героя, брошенная как бы вскользь: «Черт хотел подшутить надо мною!»). Косвенное указание на такое объяснение находим и во временном континууме: сюжетное время равно 13 дням — «чертовой дюжине», события начинаются 25 марта, в пятницу, в праздник Богородицы, день гаданий. В ночь с 24 на 25 марта «кудесники» совершают свои «чары», к тому же пятница в русской демонологии всегда свя-

зывалась с нечистой силой. Все это позволяет говорить об «ирреальном» времени, которое лишь по «форме» соотносится с временем реальным, объективным.

В инициальном высказывании 1 главы, содержащем дату начала событий, заключена завязка сюжетного действия: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» (3). Этим странным происшествием — ключевым событием 1 гл. — стало обнаружение в хлебе носа цирюльником Иваном Яковлевичем. Дальнейшее развитие сюжетного действия в 1 гл. происходит без конкретного указания на реальное время. Его замедленное течение передается сочетанием лексико-грамматических средств: морфологическое (глагольное) время усиливается лексическими маркерами (наречиями времени). «Наконец достал он свое исподнее платье и сапоги, натащил на себя всю эту дрянь: ...завернул нос в тряпку и вышел на улицу; ...уже совсем уронил его; ...решился идти к Исакиевскому мосту; ...находился уже на Исакиевском мосту; ...прежде всего осмотрелся, потом нагнулся... и швырнул потихоньку тряпку с носом...» (3, с. 41—42). Событийная канва 1 гл. прерывается внезапно (а вместе с ней и временной континуум): «Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно». (С. 43). Повествователь как бы «уходит в сторону», предоставляя возможность «озадаченному» читателю самостоятельно искать объяснение происходящему, а сам возвращает его инициальным высказыванием 2 гл. к тому моменту времени, с которого началась повесть: «Коллежский ассесор Ковалев проснулся довольно рано... (ср. «... цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано...» (...Дистантный повтор *довольно рано* реализует обратимость художественного времени и свидетельствует об одновременности происходящего в 1 гл. и во 2 гл., параллельности действия).

Континуум 2 гл. не ограничен временным пределом, но в хронологической последовательности излагаются лишь события одного дня, 25 марта, когда развитие сюжетного действия достигает кульминационного напряжения (пропажа носа — его поиски — возвращение носа квартальным). Ход времени определяется для майора Ковалева теми действиями, которые он предпринимает в поисках носа. В течение целого дня он «в движении», убыстренный темп времени передается с по-

мощью лексического значения полных слов (глаголов активного действия): «вскочил с кровати — встряхнулся — полетел к обер-полицейстеру — побежал за каретой — пошел в собор — сел в дрожки и покрякивал извозчику: «Валей во всю Ивановскую!» — решил отнестись в газетную экспедицию — вбежал в небольшую приемную комнату — отправился к частному приставу — приехал домой». Последовательность описания организуется лексическими темпоральными маркерами-вехами, которые соотносятся с важнейшими событиями дня: — **довольно рано** (обнаружение пропажи) — **уже сумерки** (безуспешность поисков) — **свеча уже зажжена** (возвращение носа). Промежуточные темпоральные маркеры «— **через две минуты — в это время — минуточкой бы раньше** пришли — **после обеда не то время** —» косвенно определяют течение сюжетного времени.

О событиях, происшедших после 25 марта, сообщается лишь то, что «на другой день», т. е. 26 марта, Ковалевым было отправлено письмо штаб-офицерше Подточиной Александре Григорьевне и получен на него ответ, а также то, что по городу стали распространяться слухи о странном происшествии, случившемся с майором Ковалевым. 2 гл. заканчивается также «неожиданно», как и первая: «...но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом решительно неизвестно» (с. 62). Повествователь умалчивает о том, что происходит после 26 марта, сообщая в начале 3 гл. о «восстановлении» носа. Развязка произошла: нос — «на своем месте». Это «случилось **уже апреля седьмого числа**». События этого дня, как и дня пропажи носа, описаны подробно. Движение времени, которое качественно изменяется для майора Ковалева после «восстановления» носа: «...в радости чуть не дернул по всей комнате тропака...» (С. 62) передается сочетанием лексических, морфологических и синтаксических средств: «Он приказал тот же час дать себе умыться — **в это время выглянул — в одно мгновение — поспешил тот же час одеться и поехал — сам в ту же минуту к зеркалу — после того отправился в канцелярию — потом поехал он...**».

Ключевым словом в повествовании о возвращении носа является «зеркало». Оно встречается в сравнительно небольшом текстовом пространстве пять раз. (Кстати, неприятности у Ковалева начались именно с него; посмотрев в зеркало, он увидел, что вместо носа «совершенно гладкое место».) Лексема

«зеркало» — многозначный символ — не имеет семы времени, но в данном контексте выступает в роли временной вехи: по истечении некоторого времени майору Ковалеву необходимо взглянуть в зеркало, чтобы убедиться, что в нем «нет никакого ущерба». Зеркало — символ «хорошего времени», которое наступило для Ковалева, о чем свидетельствуют темпоральные указатели «с тех пор; и после того; вечно». Граница дня 7 апреля размыта, он «плавно» переходит в повествовании в то конкретно не обозначенное время, когда «майора Ковалева видели **вечно** в хорошем юморе, улыбающегося».

Временное пространство майора Ковалева можно определить как прагматико-практическое и представить графически.

X	A	B	C	X ₁
XX ₁	— «временное пространство» майора Ковалева			
XA	— досюжетное время — «с носом»			
AB	— 25 марта (завязка сюжетного действия, развитие его, кульминация) — «без носа»			
BC	— 26 марта — 7 апреля (умолчание, «остановка» в развитии сюжета — «отсутствие носа»; развязка — «появление носа»)			
CX ₁	— «выход» во внесюжетное время, в послесюжетное — «с носом».			

Система временных представлений писателя является важной и необходимой частью структуры его художественного мира и выражающей этот мир речевой системы. Она определяет своеобразие структуры художественного текста, составляет основу композиции произведения. Один из способов «введения» художественного времени в текст — через персонажа, который и моделирует его восприятие. Реализуется категория художественного времени посредством сочетания средств различных уровней.

Литература.

1. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. — Владивосток, 1986. — С. 5.
2. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. — М., 1966. — С. 47.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 8 томах. — М., 1984. Т. 3. Все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

**СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОЗАИЧЕСКОГО МОНОЛОГА
ПОВЕСТЕЙ Н. В. ГОГОЛЯ.**

Лишь в последние 10—15 лет по мере появления новых исследований лингвисты и литературоведы приблизились к корректному определению термина монолога. Истолкование монолога с явным креном в сторону драмы встречаем в «Словаре литературоведческих терминов» (1) (Сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, 1974 г.). Автор статьи А. Чернышев утверждает, что это речь, «обращенная к самому себе или другим», «независящая от их (других лиц — М. П.) реплик», что он «в прозе играет второстепенную роль».

Д. Э. Розенталь и М. А. Теленкова идут несколько дальше: термин «монолог» они представляют как форму речи, «обращенной говорящим к самому себе» и «не рассчитанной на словесную реакцию другого лица». Авторы «Словаря-справочника лингвистических терминов» указывают и на структурные признаки — «развернутость и грамматическую их оформленность» (2).

По сравнению с этими пионерскими научными попытками в дальнейшем были развернуты новые перспективы на основе исследований индивидуальных стилей писателей. Научные представления о монологе углубляются, отходят от односторонности и лингвистического импрессионизма благодаря работам В. В. Виноградова, Г. О. Винокура и их последователей. Нам представляется, что наиболее корректными будут те дефиниции монолога и лингвистические энциклопедические толкования, которые опираются на структурные и содержательные их параметры.

Вообще в структуре художественного целого монологу отводится значительная роль. Он выполняет репрезентативную функцию: через речевые реализации героев, т. е. через авторскую художественно воссозданную его «индивидуальную» речь в монологе, как и других структурных единицах художественного текста, писатель (поэт) как бы материализует идею произведения, и в то же время высвечивает свое миропонимание, видение общественных явлений, эстетическое, философское кре-

до. Изучение монологической речи имеет и другие аспектуальные ценности. В свое время В. В. Виноградов, неоднократно сетуя на отсутствие должного внимания исследователей к монологическим формам, подчеркивал несомненную ценность таких исследований. «Между тем значение этого вопроса, — писал он, — и для историка литературного языка, и для исследователя стилистики речи — громадно. Эволюция жанров монологов — «устного» и письменно — книжного, тесно связанная со сменой культурно-бытовых форм общения, с историей общества, — существенный момент в истории стилистических расслоений литературной речи, в истории ее социально-групповых вариаций» (3).

Не случайно В. В. Виноградов выводит монолог за границы лингвистической сущности: «Монолог — это особая форма стилистического построения речи, тяготеющая к выходу за пределы социально-нивелированных форм семантики и синтагматики».

Мы исходим из наиболее корректного, на наш взгляд, определения монолога: Монолог — это относительно самостоятельное, структурно целостное речевое единство, которое имеет форму объемного персонированного высказывания, функциональную направленность, определенную структуру и опосредованно связано со структурой и содержанием произведения.

Анализ прозаических монологов Н. В. Гоголя базируется на принципе «от сложного единства к его расчленению, «который был выдвинут В. В. Виноградовым. Дедуктивно — логическую целесообразность такого анализа можно подтвердить его следующим положением, высказанным в работе «Язык художественного произведения»: «...Структура целого и его значение устанавливаются путем определения органических частей художественного произведения, которые сами в свою очередь оказываются своего рода структурами и получают свой смысл от того или иного соотношения словесных элементов в их пределах. И этот анализ идет до тех пор, пока предельные части структуры не распадаются в синтаксическом плане на синтагмы, а в лексико-фразеологическом плане на такие отрезки, которые уже нечленимы для выражения индивидуального смысла в строе данного литературного произведения» (4). Членом словесно-художественной структуры выступает монолог — крупный структурно-семантический блок, включенный во внутреннее единство художественного целого. В качестве

рабочих понятий структурного анализа монологической речи мы приняли следующее: а) структурно-текстовую включенность; б) моноструктурность; в) глубину; г) степень абзацной расчлененности.

Структурно-текстовая включенность предполагает степень связанности с содержанием художественного текста и непосредственным вхождением в содержательную фабулу произведения. Эта характеристика представлена 2 типами монологов: а) внутрискруктурный тип (19 монологов, которые являются непосредственно составляющими повести Н. В. Гоголя); б) надструктурно-текстовой тип, т. е. монологи, композиционно изолированные от сюжета повестей, функционирующие самостоятельно, вне структуры художественного произведения. Такой монолог носит вводный, прологовый характер. Подобные монологи — средство «сказового» начала художественного произведения. В повестях Н. В. Гоголя такую функцию выполняет монолог пасичника Рудого Панька в «Вечерах...». Большинство монологов, конечно, составляет структурно-текстовые, т. е. монологи героев повестей. Эти монологи являются органической составной их частью.

Моноструктурность — это характеристика, предписывающая функционирование монолога в его цельном, неделимом виде или во внешне прерванной форме, хотя и единой по содержанию. Течение монолога может быть прервано репликой, вопросом другого героя. По моноструктурным показателям цельность (прерывистость монолога повестей «Вечеров...», «Миргород» преимущественно отличаются цельностью строения 19 монологов, лишь 3 (монолог кума («Сорочинская ярмарка»), монолог Кошевого («Тарас Бульба») и монолог паночки («Майская ночь») имеют прерывистую структуру.

Глубина (протяженность) монологической структуры — это количественно информативная характеристика высказывания персонажа, обусловленная, однако, в лингвистическими факторами (предмет монологизирования, предситуация, состояние героя, его общий психологический эстетический статус в системе образов и т. д.). В данном случае дифференцируем а) малую глубину (90—100 полнозначных слов); б) среднюю (100—300 слов); в) большую (от 300 и более). По степени глубины протяженности на I месте монологи средней глубины (их 9), на II месте монологи малой глубины (6), большой глубины (5). Большая протяженность монологов обусловлена функцио-

нальными и жанровыми факторами: это рассказы — монологи («Пропавшая грамота», «Вечер накануне Ивана Купала»), монолог — обвинение («Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») или вводный монолог сказителя Рудого Панька (предисловие к «Вечерам...»). Малая и средняя глубина гоголевского монолога обусловлена жанром повестей, авторским замыслом их композиционного построения.

Абзацная расчлененность монолога классифицируется на 4 степени: I степень 1—5 абзацев, II степень — 1—10 абзацев; III степень 1—15 абзацев; IV степень — более 15 абзацев. Естественно, градация по чисто количественному признаку имеет в определенной мере условный характер, к тому же абзац — это и стилистический прием, однако абзацное разбиение тоже показатель структуры монолога. Абсолютное большинство монологов повестей Гоголя имеют I степень градации, и лишь первое наступило для Ковалева, о чем свидетельствуют темпораль- I (рассказ — монолог — «Пропавшая грамота») имеет IV степень.

Содержательные параметры гоголевских прозаических монологов представлены следующими характеристиками: а) тематической множественностью (однотемностью/многотемностью); б) адресованностью/безадресностью; в) наличием эмоциональности; г) общехарактеристической спецификой содержания (эпичностью, суггестивностью, медитативностью и др.); д) лексико-грамматической опосредованностью выражения содержания.

По тематической насыщенности преобладают монологи многотемные (таких монологов 14), 7 монологов тематически одноплановые.

По наличию и характеру адресата: 2 монолога безадресные (т. н. внутренние монологи); 13 монологов с обращением к другому герою; 1 монолог обращен к читателю (Рудой Панько); 5 монологов обращены к групповому адресату (товариществу, казакам и т. д.).

подавляющее большинство монологов-эмоционально насыщены (18), лишь 2 («Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») лишены эмоциональности: это письменный монолог в форме прошения и жалобы.

Общехарактеристические признаки содержания монологов различны и довольно разнородны. Им могут быть присущи суг-

гестивность ((лат.) — внушение). Например, монолог Андрия, обращенный к панночке в момент измены («Тарас Бульба»); **медитативность** ((лат.) — размышление) монолог Параски о замужестве, женихе — «Сорочинская ярмарка»; **эпичность** — монолог кума о чертовской «красной свитке», история о богатстве Петра и Пидорки в «Вечерах накануне Янка Купала»; **мемуарность** — монолог Данилы в «Страшной мести» и др.

По лексико-фразеологическим и грамматическим средствам выражения приоритетное положение остается за лексикой и экспрессивным синтаксисом.

На основе указанных характеристик выделяются разнообразные типы функционально-тематических монологов:

- 1) вводящий монолог сказителя;
- 2) монолог-повествование;
- 3) монолог-размышление;
- 4) монолог-приглашение;
- 5) монолог-воспоминание;
- 6) монолог-плач;
- 7) монолог-напутствие;
- 8) любовный монолог;
- 9) ораторский монолог.

Среди повестей Н. В. Гоголя большой насыщенностью отличается повесть «Тарас Бульба». Идеино-тематическое содержание повести обуславливает высокую эмоциональность и ее лексико-синтаксическую выраженность, высокий идейный пафос, обращенный к единичному или коллективному адресату, и в связи с этим разнообразные содержательные характеристики монологов.

Вот фрагмент монолога-молитвы («Тарас Бульба»):

«...За что же ты, пречистая божья мать, за какие грехи, за какие тяжкие преступления так неумолимо и беспощадно гонишь меня? В изобилии и роскошном избытке всегда текли дни мои; лучшие, дорогие блюда и сладкие вина были мне снedyю. И на что все это было? К чему оно все было? К тому ли, чтобы, наконец, умереть лютой смертью, какой не умирает последний нищий в королевстве? И мало того, осуждена я на такую страшную участь; мало того, что перед концом своим должна видеть, как станут

умирать в невыносимых муках отец и мать, для спасенья которых двадцать раз готова бы была отдать жизнь свою; мало всего этого: нужно чтобы перед концом своим мне довелось увидеть и услышать слова и любовь, какой не видала я. Нужно, чтобы он речами своими разодрал на части мое сердце, чтобы горькая моя участь была еще горше, чтобы еще жалче было мне моей молодой жизни, чтобы еще страшнее казалась мне смерть моя и чтобы еще больше, умирая попрекала я тебя, свирепая судьба моя, и тебя — прости мое прегрешение, — святая божья мать!» (5).

Или монолог-напутствие Кошевого:

«— Осмотритесь, осмотритесь хорошенько все! — так говорил он. — Исправьте возы и мазницы, испробуйте оружие. Не забирайте много с собой одежды: по сорочке и по двое шаровар на козака да по горшку саламаты и толченого проса — больше чтоб и не было ни у кого! Прозапас будет в возах все, что нужно.. По паре коней чтоб было у каждого козака. Да пар двести взять волов, потому что на переправах и топких местах нужны будут вола. Да порядку держитесь, панове, больше всего. Я знаю, есть между вас такие, что, чуть бог пошлет какую корысть, пошли тот же час драть китайку и дорогие оксамиты себе на онучи. Бросьте такую чортову повадку, прочь кидайте всякие юбки, берите одно только оружие, коли попадетса доброе, да червонцы или серебро, потому что они емкого свойства и пригодятся во всяком случае. Да вот вам, панове, вперед говорю: если кто в походе нашьется, то никакого нет на него суда. Как собаку, за шеяку повелю его присмыкнуть до обозу, кто бы он ни был, хоть бы наидоблестнейший козак изо всего войска. Как собака, будет он застрелен на месте и кинут безо всякого погребенья на поклев птицам, потому что пьяница в походе недостойн христианского погребенья. Молодые, слушайте во всем старых! Если цапнет пуля или царапнет саблей по голове или по чему-нибудь иному, не давайте большого уваженья такому делу...» (5, с. 68).

Примером ораторского монолога может служить известная речь Тараса Бульбы о товариществе.

Следует отметить, что в структуре повестей монологи несут особую функциональную смысловую нагрузку: к ним Гоголь прибегает тогда, когда необходимо эмоционально представить событие, автор как бы переадресует на героя идеи повести. Именно монологическое выражение, репрезентация идеи чувственно убедительно, т. к. пропущена через эмоциональную сферу героев. Можно видеть в монологе и более широкую репрезентацию: через творческое авторское сознание монолог отражает национальное самосознание, дух народа, его сущность, поэтику, чаяния, представления, культуру — историю его духовного становления.

Литература.

1. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.
2. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М., 1966.
3. Виноградов В. В. Стилистика поэтической речи. Поэтика. — М., Высшая школа, 1981. — С. 38.
4. Виноградов В. В. Язык художественного произведения. — М., Высшая школа, 1981. — С. 278.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 томах. — Т. 2. — М.: ГИХЛ, 1952. — С. 31.

И. В. АЛЕКСАНДРОВА (Симферополь)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА ЛЖЕЦА В «РЕВИЗОРЕ» Н. В. ГОГОЛЯ (Н. В. ГОГОЛЬ И А. А. ШАХОВСКОЙ)

В советском литературоведении давно утвердился взгляд на комедию Н. В. Гоголя «Ревизор» как на произведение новаторское по своему характеру. В большой степени это обусловлено образом главного героя. Однако зачастую новаторство гоголевской комедии трактуется как полное отрицание писателем многих завоеваний предшествующей литературы: «Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь

полностью оторвав его от традиций, — и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь» (5, С. 61). Об этом писал и В. Данилов (3, С. 91).

О преодолении Н. В. Гоголем комедийной традиции в ходе работы над «Ревизором» пишут и авторы комментария к четвертому тому Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя В. В. Гиппиус и В. Л. Комарович (2, Т. 4, С. 542).

Между тем традиционное и новаторское в творческом процессе не только противостоят, но и не могут существовать отдельно друг от друга. Чтобы понять, в чем состоит новаторство писателя в создании образа Хлестакова, необходимо обратиться к творчеству комедиографов-предшественников Н. В. Гоголя. С этой точки зрения большой интерес представляют произведения А. А. Шаховского.

Хлестаков не был придуман Н. В. Гоголем. Образ вранья, плута издавна привлекал внимание комедиографов и был известен еще в итальянской комедии «дель арте». Исследователями (1, 4, 7) отмечалось существование определенной традиции изображения лжеца в русской комедии XVIII — начала XIX вв. Исходя из характера подобного героя, Ю. В. Манн выделил — условно — два типа комедии (4, С. 446): а) комедия с мошенником, сознательно преследующим какую-либо (чаще всего корыстную) цель: «Урок дочкам» И. А. Крылова, «Хвастун» Я. Б. Княжнина, «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Аналогичные герои действуют и в водевилях; б) комедия со лжецом-фантазером, для которого корыстные мотивы зачастую отступают на второй план: «Воздушные замки» и «Говорун» Н. И. Хмельницкого, «Не люблю — не слушай, а лгать не мешай» А. А. Шаховского.

В пьесах А. А. Шаховского представлены и те и другие герои. Им был создан ряд комедий и водевилей, в которых действуют мошенники, плуты, «водевильные шалуны» (2, Т. 4, С. 99): «Два учителя, или (1819), «Адвокат, или Любовь-живописец» (1820), «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей» (1822), «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина» (1832) и др. Несмотря на всю несхожесть героев этих пьес с Хлестаковым, в некоторых из них все же есть черты, роднящие их с гоголевским героем.

Так, в водевиле «Два учителя...» выведен Жак Трише, камердинер гувернера, который воспользовавшись болезнью своего хозяина, выдает себя за него. Камердинер объявляет себя ученым, с глубокомысленным видом рассуждает о высоких материях, о новой системе воспитания, но в одном из эпизодов, увлекшись, чуть было не выдает себя:

ТУРУСИНА. Я уверена, что вы исправите его (сына Турусинной. — И. А.) нравственность.

ЖАК. О, мадам, я черт на нравственность. Моя репутация на этот счет сделана, спросите у всех молодых господ, у которых я был камер... камер-гувернером, то есть гувернером по нравственной части (6, С. 73).

Забывшись, герой откликается на зов, обращенный к слуге: «Эй, человек!», но и это нимало не смущает его. Вспомним аналогичные «оговорки» Хлестакова — о квартире на четвертом этаже, о романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский». Непредсказуемость поведения, способность с легкостью выходить из казальсь бы безвыходного положения, когда вот-вот наступит разоблачение, роднит Хлестакова с водевильными героями.

Однако между ними наблюдается и существенная разница. Как бы ни завирался Жак, он преследует определенную цель — получить место гувернера. Жак далеко не бескорыстен: гувернеру обещаны хорошее жалование, стол и экипаж. Обман же Хлестакова совершенно непреднамерен, неумышлен, герой даже не подозревает, что его приняли за другого. Но в манере поведения Жака и Хлестакова много общего.

Сходно и восприятие лжецов окружающими. В эпизоде знакомства с помещицей Турусинной Жак ведет себя так же, как Хлестаков в сценах с женой и дочерью городничего: стремится произвести впечатление, рассыпается в пошлых комплиментах, рисуется. Турусина, выказывая полнейшее невежество, благоговеет перед «ученостью» героя и его знанием французского языка, как Анна Андреевна и Марья Антоновна — перед знатностью и «светскостью» приезжего «ревизора». Ложь не замечается, как бы нелепа она ни была. Обман и одного, и другого героя позволяет едко высмеять пороки окружающих.

В «Ревизоре» пародийно обыгрывается и один из любимых водевилистами мотивов, использованный, кстати, и в водевиле «Два учителя...»: героя неожиданно застают на коленях перед

женщиной, и он вынужден объяснять свое поведение. Хлестаков, правда, объяснениями себя не утруждает и с легкостью просит руки как Анны Андреевны, так и заставшей его за этим занятием Марьи Антоновны.

Таким образом, мы видим, что существуют, хоть и минимальные, точки соприкосновения «Ревизора» с водевилем. Поэтому следует говорить не о том, что Н. В. Гоголь полностью отринул опыт, накопленный водевилем, а о переосмыслении писателем водевильных схем и мотивов, наполнении старых форм новым содержанием.

Для исследователей гоголевской драматургии определенный интерес может представлять комедия А. А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818). Она относится ко второму типу комедий, если пользоваться условной классификацией, предложенной Ю. В. Манном. На сходство Хлестакова с героем этой комедии обращает внимание И. Л. Вишневская (1, С. 29), однако она ограничивается лишь констатацией данного факта. Между тем сопоставление «Ревизора» с комедией А. А. Шаховского дает любопытный результат.

В главном герое комедии, Зарницкине, заключены некоторые черты, превосходящие Хлестакова: пустота, легкомысленность, желание порисоваться, выдать себя за значительное лицо, неумная страсть к выдумкам, свободный, ничем не сдерживаемый полет фантазии, умение «выпутываться» в затруднительных ситуациях. Оба героя лгут самозабвенно, с упоением. Есть определенное сходство и в содержании их фантазий. «Кафтан заморского сукна не толще паутины», перстень с курантами с руки французской королевы, изумрудные очки папы Римского, сервиз на семьдесят персон из эластичного фарфора, которые обещает Зарницкин в качестве подарков (8, С. 524—525), вполне соотносимы с хлестаковскими арбузом в семьсот рублей, супом из Парижа, тридцатью пятью тысячами курьеров. А. А. Шаховской доводит ложь героя до абсурда, используя прием комической гиперболы, к которому позже прибегнет Н. В. Гоголь.

Вполне в духе рассказов Хлестакова истории Зарницкина о его подвигах на войне, о немислимом успехе у женщин, о всеобщем трауре в Лозанне по случаю его отъезда. «...прозван я душой приятнейших домов», — характеризует себя герой (8, с. 534). «...принят во всех высших обществах», у министра «почти домашний человек», — говорил о себе Хлестаков в пер-

вой редакции пьесы (2, Т. 4, С. 179); в окончательном варианте эту фразу заменяет перечисление тех, с кем Хлестаков «на дружеской ноге».

У Зарнилкина, как и у Хлестакова, нет никакой программы, он не ставит перед собой никакой задачи. Его привлекает сам процесс фантазирования. Начиная сочинять, он не может, как и гоголевский герой, сконцентрировать свое внимание на какой-то одной мысли, не может остановиться. Зарнилкина ничуть не заботит, что его можно легко уличить во лжи. Он сам порой перестает ориентироваться в реальной обстановке и начинает верить в свои рассказы:

...часто на меня такая дурь находит,
Что я во все глаза гляжу,
Все слышу — ничего никак не понимаю;
Где я, с кем я — не знаю;
Ищу себя — не нахожу (8, С. 532).

Интересна и такая параллель: мысль о том, что явления, подобные хлестаковщине, вездесущи и многолики (позже Хлестаков выразит ее нелепой на первый взгляд фразой: «Я везде, везде»), уже появляется в комедии А. А. Шаховского, в монологе Зарнилкина:

Ах! жизнь свободная всего дороже мне!
Я воин на войне,
Придворный у двора, поэт между друзьями,
Стреляю в миленьких стихами
И пулями в отечества врагов (8, С. 533).

Важно отметить, что ложь Зарнилкина, как и Хлестакова, не определяется никакими корыстными мотивами. Да, он приехал к тетке, спасаясь от кредиторов и надеясь поправить свое материальное положение, но не этим вызвана его ложь. Ведь он обманывал и раньше и уже зарекомендовал себя отменным вралем, о чем свидетельствует письмо Онегина к Хандриной, тетке героя. Лжет он и после разоблачения, обещая шуту Митю заплатить «кулями золота». В финале Мезецкий мирится с Зарнилкиным «до первой только лжи» (8, С. 542), однако герой Шаховского не может остановиться и тут же собирается рассказать очередную «байку». Зарнилкин лжет всем, даже слугам, лжет себе во вред. Таким образом, порок Зарнилкина изображается драматургом как свойство его природы, следствие

его нравственной ущербности. А. А. Шаховской реализует свойственное эстетике классицизма требование постоянства характера. Зарнилкин — фигура во многом условная, носитель одного единственного порока, в разоблачении и наказании которого видит Шаховской цель своей комедии.

Исходя из просветительского понимания действительности, драматург представляет себе задачу своего творчества следующим образом:

Мой дух горит желаньем
Полезным сделаться порока осмеянем;
Хочу я чудачков на разум навести (8, С. 76).

(«Сатира», 1807).

В соответствии с этой установкой А. А. Шаховской создает комедию, конфликт которой носит морально-этический характер. Решает же его драматург вполне традиционно. Зарнилкину противопоставляется положительный герой Мезецкий, который «честен, добр, не лгун и, словом, редких правил». Мезецкий и провозглашает основную идею комедии, выражая мысли автора: «Кто раз солгал, не верят век тому».

Н. В. Гоголь ставит перед собой иную, нежели А. А. Шаховской, задачу: создать «общественную комедию», которая поднимала бы важнейшие социальные вопросы современности. Ни «водевильные шалуны», ни герои типа Зарнилкина для этой цели уже не подходят, они слишком примитивны.

Гоголевский Хлестаков намного сложнее, его характер нельзя свести к какому-либо одному качеству. Лживость героя мотивирована автором и психологически, и социально. Гоголь отказывается от введения в комедию положительных героев, а следовательно и от назидательности, морализаторства, прямого выражения авторской позиции. Все персонажи «Ревизора» раскрываются по ходу пьесы без вмешательства со стороны автора. Они проявляют свою сущность во взаимодействии со лжецом.

Образ Хлестакова дает возможность Н. В. Гоголю нарисовать реалистическую картину пороков русской действительности, подняться до огромной силы обобщения и «собрав в одну кучу все дурное в России... за одним разом посмеяться над всем» (2, Т. 8, С. 440).

Таким образом, «Ревизор» — это не только результат индивидуального творчества: Н. В. Гоголь учел художественный опыт, уже накопленный русской комедией и водевилем, но новаторски переосмыслил его. Подчеркнем, что речь идет не о непосредственном влиянии произведений А. А. Шаховского на замысел Н. В. Гоголя, а о творческой атмосфере, литературном контексте, оказавшем влияние на формирование Гоголя-драматурга, о вкладе А. А. Шаховского в подготовку почвы для появления «Ревизора».

Литература.

1. Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. — М., 1976.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. — Л., 1940—1952.
3. Данилов С. С. Гоголь и театр. — Л., 1936.
4. История русской драматургии XVII — первой половины XIX вв. — Л., 1981.
5. Манн Ю. В. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». — М., 1966.
6. Старый русский водевиль. — М., 1937.
7. Степанов Н. Л. Искусство Гоголя-драматурга. — М., 1964.
8. Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. — Л., 1961.

БАССАК Т. Ф. (г. Киев)

ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ УКРАИНСКОЙ ЖЕСТОВОЙ СПЕЦИФИКИ

Объединяя свои художественные произведения в циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», Гоголь стремится воплотить с максимальной полнотой все грани национального характера, т. е. создать своеобразную национальную эпопею. Писатель воспроизводит самобытный нравственно-психологический строй национальной жизни, наиболее полно показывает «живые», самые яркие черты украинского народа, раскрывая при этом много исторических черт его характера: богатую художественную фантазию, музыкальность, глубину и силу чувств, неукротимую энергию, свободолюбие, твердую волю и бесстрашие.

В процессе формирования украинского национального характера у народа сложилась целая система жестов, несущих как определенный смысл, так и целую гамму ощущений, эмоций.

Исследовать зависимость кинетического поведения от национально-культурных особенностей говорящих на материале произведений Н. В. Гоголя — основная задача данной работы.

По обычно принятому определению к жестам относятся различного рода телодвижения, т. е. кинесика, а к мимике — выражение лица говорящего.

Жесты, телодвижения, позы и особенно мимика лица имеют столь же определенные и общепринятые значения, как и другие знаки языка. Бесспорно, что даже при допущении индивидуальных форм мимики, она заключена в определенные формы, установленные в каждой языковой группе традицией.

Национальные кинемы — это продукт быта, традиций, религии, миропонимания и других факторов, действующих в течение многовековой истории. Кинемы каждого народа являются в рамках его культуры родными и закономерными.

В тексте художественного произведения в письменной форме воспроизводится в типизированном виде то, что характерно и свойственно разговорной речи как с т. зр. языковых особенностей, так и дополнительных, сопутствующих речи факторов. Различие между речью письменной и устной обусловлено самой обстановкой общения. При отсутствии ситуации, которая доступна чувственному восприятию, письменная речь восполняет все недостающее исключительно речевыми средствами. Если в реальной обстановке устного общения модальность и эмоциональная окраска высказывания могут быть выражены взглядом, жестом, мимикой, интонацией, то письменная речь требует для своего полного выражения более сложных (по сравнению с устной речью) средств. Писатель, осуществляя литературную репрезентацию высказывания персонажа в письменном виде, очевидно, стремится более зримо отразить необходимые, включая и невербальные, компоненты коммуникации. Читатель, воспринимая текст художественного произведения, действует в обратном направлении, так как пытается воссоздать, сконструировать запрограммированные писателем импликации кинетического и паралингвистического рядов.

Адекватная репрезентация кинетических актов в тексте играет немаловажную роль, однако художественный текст от-

личается от прочих языковых стилей прежде всего тем, что помимо коммуникативной и других функций, выполняет функцию эстетическую. Выполнение последней означает представление окружающей действительности в образной, конкретно-чувственной форме, обязательно с определенных эстетических позиций, т. е. означает образное представление действительности, пропущенное через индивидуальное сознание с позиций конкретного отправителя речи (Кухаренко В. А.).

Если в устном проявлении употребление паралингвистических средств спонтанно, то в письменном тексте паралингвизм — это преднамеренно творимый литературно-стилистический прием, участвующий в передаче информации в процессе коммуникации (Накашидзе Н. В.).

Анализ произведений Н. В. Гоголя показал, что писатель щедро пользуется народной жестовой образностью, где описание национальных особенностей кинетического поведения особенно значимо. Главным при этом оказывается не сам характер кинем, а средства вербализации, которые содержат указание, для какой именно культуры характерен такой тип поведения. Например: «Рассказы и болтовня среди собравшейся толпы так часто были смешны..., что нужно было иметь всю хладнокровную наружность запорожца, чтобы сохранять неподвижное выражение лица, не моргнув даже усом, — резкая черта, которую отличается донныне от других братьев своих южный россиянин (Тарас Б.). Частое употребление в повестях выражения моргать усом (усами) подтверждает это: «За то люблю, что у тебя карие очи..., что приветливо мограешь ты черным усом своим» (Майская ночь); «...сказал Тарас, и махнул рукой, и потряс седою головою, и усом моргнул, и сказал: — Нет, так любить никто не может!» или «И самые седые... и те кивнули головою и, моргнувши седым усом, тихо сказали: «Добре сказанное слово!» (Тарас Бульба).

Чередование личной формы глагола и деепричастия в словесном описании данной кинемы не только позволяет автору избежать монотонности, но и выделяет главное и добавочное действие. Глагол говорения, вводящий прямую речь, в силу традиции употребления в какой-то степени утратил коммуникативную значимость. Для читателя важно не только то, что факт речи совершился, сколько важно ее содержание и форма, поведение говорящего и его внутреннее состояние в момент речи, отраженное в жесте. Вот почему деепричастие, переда-

ющее жест, мимику в составе авторской речи, оказывается часто выразительнее и в смысловом отношении весомее вводящего глагола речи. Употребление глагола в форме несовершенного вида (моргать) позволяет писателю сообщить о типичном для данных персонажей жесте.

Национальные особенности кинетического поведения особенно ярко проявляются в ритуальных, обрядовых жестах, которые отражают своеобразие быта, традиций, верований. Например: «Пришедши в кухню, все несшие гроб начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне, увидевши мертвеца» (Вий) или «Они (девки-прислужницы), как видно испугались приезда паничей, не любивших спускаться никому, или просто хотели соблюсти свой женский обычай: вскрикнуть и броситься опрометью, увидевши мужчину, и потому долго закрываться от сильного стыда рукой» (Тарас Бульба). Жесты данной группы недостаточно представлены в произведениях Н. В. Гоголя.

Эмоционально-взволнованное восприятие мира в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» отражается на употреблении большого количества разнообразных эмоциональных жестов.

Эмоциональные кинетические описания служат средством раскрытия эмоционального состояния персонажа через описание его поведения, реакции на окружающие явления. Большая часть эмоциональных состояний настолько тесно связана с их выражением, что они едва ли существуют, если тело остается пассивным. Действительно, если в ответ на сообщение адресанта, адресат широко раскрывает глаза, поднимает брови или открывает рот — все это свидетельствует о том, что данное сообщение вызвало у него изумление. Снятие указанной выше мимики ведет к снятию вопроса о наличии эмоционального состояния изумления у адресата.

Как в устном общении, так и в письменной разновидности важен не жест сам по себе, а жест, передающий внутренние порывы персонажа, психические порывы, поэтому в письменном тексте физическое движение в каждом случае является обоснованным, оно всегда так или иначе связано с «психическим» движением коммуниканта.

Исследование эмоциональных жестов и мимики в повестях Н. В. Гоголя показало, что в кинетических средствах непосредственно отражаются такие основные 6 групп эмоций: 1) счастливое расположение духа (радость, восхищение, восторг,

удовольствие), 2) удивление (изумление), 3) страх (испуг, ужас), 4) печаль (грусть, тоска, горе), 5) злость (ярость), 6) отвращение.

Жесты, различные телодвижения, мимика становятся выразителями эмоциональности благодаря средствам вербализации кинетических явлений. Средства вербализации уточняют как значение кинем, так и отношение персонажа к создавшейся ситуации. Сравни: — Ай! — вскрикнула Оксана... и **вперила с изумлением и радостью в него очи**» (Ночь перед рождеством); «Дьяк вошел, побряхывая и **потирая руки** и рассказывая... что **сердечно рад** этому случаю погулять немного» (Сорочинская ярмарка); «Э, да тут лежит целый кабан! — вскрикнула она, **вплеснув от радости в ладони**» (Ночь перед рождеством).

При употреблении эмоциональных жестов обращает на себя внимание степень интенсивности внешнего проявления чувств и эмоциональных состояний, так как в интенсивности эмоциональных проявлений находит свое выражение национальный темперамент и особенности психического склада того или иного народа.

Скажем, если некто удивлен лишь немного, то его рот может быть описан, как **приоткрытый, полуоткрытый**: «...и дивился Андрей с полуоткрытым ртом величию музыки (удивление с оттенком изумления) (Тарас Бульба). Удивление средней степени дает словосочетание типа **раскрыть рот** (в повестях Гоголя мало употребляется); высокая степень того же состояния представлена во фразе «...одеревенел Корж, **разинув рот** и хватаясь рукой за двери» (Вечер накануне Ивана Купала). Примером со словосочетанием **разинуть рот** в исследуемых произведениях очень много, причем выражает оно как удивление, так и изумление, страх.

Стилистический ряд **раскрыть глаза, выпучить глаза, вытаращить глаза** или **уставить глаза, вперить очи** отражает интенсивность исполнения кинемы. В этом случае и в подобных ему отмечается не простое («зеркальное») отражение кинематики вербальным языком, а активная роль языка, который привносит от себя дополнительную информацию.

При сопоставлении эмоциональных элементов кинесической коммуникации обратило на себя внимание выражение одного и того же эмоционального состояния различными кинесической коммуникации; использование одного и того же жес-

та для передачи ряда чувств; предпочтение в общении тех или иных форм внешнего выражения эмоций.

По мнению В. М. Давыдова, «...под влиянием национальной культуры, обычаев, воспитания одни биологически обусловленные формы выражения чувств предпочитают другим, также биологически обусловленным».

Своеобразный этикет поведения казачества, сложившийся на протяжении столетий, вовлек в сферу своего влияния и жестовое самовыражение запорожцев. В «Тарасе Бульбе» Гоголь не только продолжает традиции использования жеста, выработанные в «Вечерах...», но и обогащает их. Воссоздавая образ народа, борющегося за свою свободу и независимость, Гоголь не мог не показать жестового проявления этой сложившейся этикетности.

И бытовой уклад, и административное устройство, и характер взаимоотношений между людьми — все было необычно и своеобразно в Сечи. Власть кошевого отнюдь не влечет за собой необходимости слепого повиновения ему, отношения между кошевым и казаками основаны на принципах гуманности и справедливости. Сравни: «Кошевой и старшины **сняли шапки и раскланялись на все стороны**»; «...кошевой **поклонился** очень низко» и «Все своевольные и гульливые рыцари стройно стояли в рядах, почтительно **опустив головы, не смея поднять глаз**, когда кошевой раздавал повеления»; «Так распорядился кошевой, и все **поклонились** ему **в пояс** и, **не надевая шапок**, отправились по своим возам... и, когда уже совсем далеко отошли, тогда только надели шапки». Весьма распространены в общении запорожцев поклоны, снятие шапки, при прощании-поцелуи: «И все козаки, сколько их ни было, **пенецеловались** между собой. Начали первые атаманы и, поведши рукою седые усы свои, **поцеловались навкрест** и потом взяли за руки и крепко держали...» Формы приветствия и прощания содержат большую почтительность и уважение друг к другу, чего нет в других произведениях Н. В. Гоголя. Сравни: «Когда вошел Хома вместе с старым козаком, он (сотник) отнял одну руку и слегка **кивнул головою на низкий их поклон**». Приветствия начинают принимать явно выраженный социальный характер: «Кто бы из парубков не захотел быть головою!.. и дюжий мужик почтительно **стоит, снявши шапку...**» Приветствия в повестях выражаются кинетически многим числом способов: махнуть рукой, поклониться, снять шапку, стукнуть

по плечу, расцеловаться, но все эти кинемы различаются ситуационной привязкой. Стилистическими (т. е. вербальными) средствами Гоголь выражает (как и в случае с эмоциональными жестами) степень интенсивности кинемы: поклониться в ноги, упасть в ноги, повалиться в ноги, растянуться на полу.

Из сказанного следует, что жесты, различного рода телодвижения, мимика в произведениях Н. В. Гоголя обладают обширным выразительным потенциалом, придают тексту большую значимость и экспрессивность, позволяют более ярко и зримо представить национальную специфику художественного произведения.

Литература.

1. Давыдов В. М. Паралингвистические функции сверхсегментных средств английского языка в сопоставлении с русским. М., 1965.
2. Кухаренко В. А. Стилистическая организация художественного прозаического текста. М., сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Горького, вып. 103.
3. Накашидзе Н. В. Кинесика и ее вербальное выражение в характеристике персонажей художественного произведения (на материале англо-американского худ. прозы). М., 1981.
4. Национально-культурная специфика речевого поведения. М., «Наука», 1977.
5. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. Київ, Наукова думка, 1990, т. 1.
6. Тексты произведений Н. В. Гоголя цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород».

ШУЛЬЖЕНКО В. Г. (Киев)

ЛИТЕРАТУРА В ДУХОВНОМ СТАНОВЛЕНИИ ПОДРОСТКА (К ИЗУЧЕНИЮ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ В ШКОЛАХ ЧЕРНИГОВЩИНЫ).

Своевременное приобщение школьников к литературной, культурной истории родного края позволяет им увидеть «подлинные корни подвижничества, мужественного служения интересам родной земли, интересам своего народа» (1). Именно этими целями продиктовано усиленное внимание учителя к фактам, материалам краеведческого характера в курсе литературы.

Многие выдающиеся имена связаны с Черниговщиной, среди них и имя Н. В. Гоголя, творения которого стали частью духовной жизни не только украинского и русского народов, но прочно заняли особое место в сокровищнице мировой классической литературы. Неоспорим тот факт, что годы учебы в Нежинской гимназии высших наук многое значили в духовном становлении будущего писателя: «Для Гоголя время пребывания в гимназии было временем самообразования под влиянием литературы своего времени, литературы и жизни своего края» (2), — подчеркивал в юбилейной гоголевской речи профессор Нежинского историко-филологического института М. Н. Сперанский. Жизнь провинциальной Украины, ее традиции, язык, народно-поэтическое творчество оказали неоценимое влияние на формирование гения, органически соединившего духовное богатство и потенции двух родственных национальных стихий — т. н. малорусской и великорусской — без ущемления какой-либо из них. В школах Украины, и тем более Черниговщины, необходимо обратить внимание на Гоголя как писателя, принадлежащего двум культурам, и сделать это особенно важно сегодня, в период активного строительства национальной культуры.

Анализ знаний подростков, учащихся 6—8 классов школ Черниговской области, по литературе свидетельствует, что имя Гоголя для большинства из них (около 57,3% из числа опрошенных) никак не связано с их родным краем, а прекрасные произведения, вдохновленные Украиной, поэтически воплотившие ее морально-этические заветы и традиции, мало знакомы учащимся или же, в лучшем случае, воспринимаются как за-

нимательные рассказы «о чертовщине». Причин тому много, и в числе их отсутствие достаточных знаний у самих учителей (около 20% учителей литературы области в ответ на вопрос: «Кто из писателей (украинских, русских, зарубежных) жил на Черниговщине или побывал здесь?» не смогли вспомнить имени Гоголя; многие считают нецелесообразным использовать в своей работе краеведческий материал, так как «наш край не богат литературно-краеведческими фактами, достаточно эффективными в познавательном-воспитательном отношении». Как видим, пренебрежение, порожденное незнанием, лишает подростка «мелочей», объединяющих его с чем-то прославленным, известным, поднимающих его в собственных глазах и дающих такое необходимое, особенно в годы первой юности, ощущение значимости.

На наш взгляд, обращение к жизни и творчеству Н. В. Гоголя требует акцентирования определенных моментов, что позволит не только пробудить личностное отношение к писателю, но и сформировать заинтересованное отношение к родному краю, изменение взгляда на его прошлое и настоящее и роль в общей духовной истории народа.

Прежде всего необходимо обратить внимание учащихся на годы учебы в гимназии высших наук, «эпоху его воспитания, сложения его мирозерцания» (3). В этом отношении эффективным было бы обращение к произведениям, в художественной, занимательной форме освещающим этот период в жизни Гоголя. Нам хотелось бы порекомендовать повесть Василия Авенариуса «Гоголь-гимназист» (4), первую часть биографической трилогии. Главная тема книги — становление личности художника — раскрывается с юмором и вызывает, как показывает опыт, живой интерес у современного читателя, несмотря на то, что написана и издана была сто лет назад. Автор ее, всю жизнь преподававший русскую словесность в гимназии, создал не научную биографию писателя и не произведение высокой художественной ценности. Его задача была намного скромнее: описать жизнь молодого Гоголя в форме связного повествования, не пугающего излишней сухостью и ученостью и доступного для юного читателя. Предлагая книгу учащимся, учитель должен видеть и ее недостатки: отдельные моменты толкования биографии писателя требуют более современного подхода, некоторые приемы, используемые автором для оживления повествования, сегодня кажутся немного наивными и

старомодными и могут вызвать неоднозначную реакцию. И однако книга обладает свойством, особенно импонирующим читателю-подростку — свободой интонации. Почтительная дистанция с героем — великим писателем — не мешает автору видеть его характер объемно, во всем многообразии его непростых проявлений. Автор свободен от искушения приукрасить историю, от официальной установки на «правильное» изображение писателя. Гоголь, который предстанет перед учащимися со страниц повести, плохо вписывается в стереотипный хрестоматийный образ будущего гения: то робкий, замкнутый, то дерзкий; первые юношеские сочинения, первые литературные пробы преимущественно посредственны; характер не всегда располагает окружающих... И все же книга, по которой получили первые представления о личности великого писателя два-три поколения русских читателей, будет очень интересна и полезна и для современных подростков, так как дает представление о сложности человеческой природы, о своеобразии проявлений таланта в разные периоды жизни человека.

Знакомство с повестью «Гоголь-гимназист», которому целесообразно посвятить урок внеклассного чтения, требует некоторой подготовительной беседы, а также обширного историко-бытового комментария, тщательно продуманного и подготовленного учителем. Этот комментарий поможет не только более глубоко понять произведение, но и получить некоторое необходимое представление об отдельных сторонах духовной жизни нашего края в прошлом.

Уже в годы учебы в гимназии молодой Гоголь задумывается «о высоком назначении человека». Мысль его в поисках идеала, живительной жизненной силы все чаще обращается к народной стихии. Именно в этот период жизнь его приобретает ту патриотическую целеустремленность, которая со временем явится постоянной движущей силой его творчества.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» писатель ставит перед собой задачу воссоздания поэтического облика народа, воплощающего его лучшие черты, нравственное здоровье и духовные силы. Читателю-подростку откроется чудесный красочный мир, показывающий народ в его внутренней красоте, в богатейших творческих возможностях. Программа рекомендует, помимо обязательного изучения «Майской ночи, или Утопленницы» (6 кл.), проведение уроков внеклассного чтения по произведениям, вошедшим в книгу «Вечеров...». Но, как

показывает практика, эти уроки традиционно сводятся к пересказу текста, вне попытки повнимательнее всмотреться в лица, так гениально выписанные автором.

Анализируя произведения, необходимо обратить внимание подростков на то, что, хотя на первый взгляд, в соответствии с миропониманием людей прошлого, многие беды приписываются козням «нечистой силы», однако за ними видятся реальные причины, порождающие трагическое в жизни человека, — это нарушение основополагающих духовных заповедей, и прежде всего измена народу и поругание его нравственных установлений. Со страниц «Вечеров...» предстанет не только «живое описание племени поющего и пляшущего», но и его чистая душа, в характернейших ее проявлениях. Интерес к этой душе шемящее чувство родства с ней активно формируется у Гоголя именно в годы учебы и заставляет его очень часто предпочитать обществу соучеников и «существователей» общество простых мужиков и обитателей Магерок. Занимательный рассказ учителя о том, как собирал Гоголь материал для будущих своих произведений, о содержании первых его литературных опытов еще раз в доступной форме продемонстрирует учащимся живительную связь писателя и Украины, тех мест, где ему впервые довелось подчиниться пробуждающимся потребностям своего гения; связь таланта и родины, человека и выпестовавшей его земли.

Приобщение в курсе литературы к культурному наследию родного края пробуждает у подростка потребность узнать свои корни, дает возможность раскрыть перед ним красоту подлинно национальных традиций; ведет к постепенному постижению «бесплотного, вечного и незыблемого духа» — духа своей земли.

Литература.

1. Лихачев Д. С. Земля родная. — М.: Просвещение, 1983. — С. 14.
2. Сперанский М. Н. Гимназия высших наук и Нежинский период жизни Гоголя». — Киев, 1902. — С. 18.
3. Там же. — С. 3.
4. Авенариус В. П. Гоголь-гимназист: Биографическая повесть. — М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990. — 173 с.

ТРАДИЦИИ ГОГОЛЕВСКОЙ САТИРЫ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЯНКИ КУПАЛЫ

Имена русских, украинских и польских писателей часто вспоминаются в публицистике, автобиографиях и письмах родоначальника новой белорусской литературы Янки Купалы. Он высоко ценил литературное наследие Пушкина, Некрасова, Шевченко, Мицкевича, Горького и других известных художников слова, признавал их влияние на формирование и развитие своего таланта.

Прямых высказываний Купалы об отношении к великому сатирику до нас не дошло. Однако это вовсе не значит, что классик белорусской литературы остался равнодушен к творчеству Гоголя, обошел вниманием его произведения.

В начале творческого пути белорусский поэт обратился к стихотворению Т. Шевченко «Гоголю», из которого перевел отрывок. Перевод датируется 1905—1907 гг. Подобно Кобзарю, переводчик сопоставлял свою общественно-политическую позицию с гоголевскими воззрениями на призвание писателя. Шевченко считал, что в его творчестве преобладают трагические интонации, а у Гоголя — сатирические, рассматривал образы «смеха» и «плача» как различные средства отрицания самодержавно-крепостнических порядков: «мы будем Смеяться та плакать». Купала заявил о приверженности гоголевскому направлению: «Будзем лепш смяяцца».

Дореволюционное творчество Купалы протестовало против социального и национального угнетения. Средствами художественной сатиры и приемами народного юмора поэт с реалистических позиций безжалостно высмеивал и гневно осуждал порочные явления тогдашней общественной жизни. Обличительной силой проникнуты его стихотворения «І як тут не смяяцца...», «Ворагам Беларушчыны», «Разлад», «Апекунам», «Тут і там», «Блізкім і далекім» и многие другие.

Жизненной правдивостью, язвительным осмеянием консервативных элементов белорусской деревни, меткостью народного слова перекликаются с гоголевскими комедиями пьесы Купалы «Паулінка» и «Прымакі», где разоблачается «пошлость пошлого человека» — тупость и амбиции оторвавшейся

от народа шляхты, ее уродливые представления об окружающей действительности, исследуются причины забитости народа.

Купаловский смех, подобно гоголевскому, звучит сквозь слезы. Создание сатирических образов и комических ситуаций никогда не было для белорусского писателя самоцелью. Сатирическими красками Купала отстаивал положительные идеалы, определял высокое предназначение человека. Революционные события 1905—1907 гг. придали купаловской сатире бунтарский характер, содействовали дальнейшему творческому развитию гоголевских традиций при воссоздании колоритных коллизий национальной жизни: «Нясіце веліч слез, бяды, Нясіце крыуды напаказ!.. Хай у няволі ланцугі Спадуць ад грому ваших сіл». Его слово стало одним из стимулов пробуждения народного самосознания.

В купаловском творчестве своеобразно трансформировались гоголевские приемы метафоричности, гиперболизации, едкого социального гротеска и гневной иронии, жизнеутверждающего народного юмора при изображении того, что отмирало, что мешало нормальной человеческой жизни, но цепко держалось за старое, всеми силами пытаюсь противостоять новому, прогрессивному.

В брошюре «Культурный прогресс народов СССР», вышедшей в 1939 г. на английском языке, говоря о достижениях советских людей в области культуры, Купала с гордостью отмечал широкую известность и популярность Гоголя в нашей стране. Он поставил имя русского писателя в один ряд с прославленными драматургами мира — Шекспиром, Лопе де Вега и Шиллером.

Плодотворное развитие традиций гоголевской сатиры углубило жизненность и художественную выразительность купаловских произведений.

Ф. С. АРВАТ (Ніжин)

ПЕРШІ ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ М. В. ГОГОЛЯ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ

Перші переклади творів М. В. Гоголя на українську мову публікуються в 50—60 роках ХІХ століття. Завдання, яке поставало перед перекладачами творів М. В. Гоголя, було надзвичайно складним. М. В. Гоголь належить до тих письменни-

ків, творчість яких глибоко самобутня і органічно пов'язана з особливостями російської народної мови. Ще В. Г. Белінський писав, що в творах М. В. Гоголя, а особливо в «Мертвих душах»... «русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в выражении автора, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характере действующих лиц» (1).

На ґрунті загальнонародної російської мови, використовуючи її словесно-художні багатства, М. В. Гоголь створює своєрідні форми художнього зображення дійсності, характерні тільки для нього прийоми типізації та індивідуалізації мови персонажів, багату фразеологію, створює свою індивідуальну манеру письма, свій стиль. «Гоголь — самый национальный из русских поэтов», і саме тому «по причине самой национальности его сочинений и в лучшем переводе не может не ослабиться их колорит, «— писав В. Г. Белінський (2). В. Г. Белінський певний час навіть висловлював сумнів щодо можливостей перекладу творів Гоголя на інші мови. «Немногое, слишком немногое из произведений Пушкина может быть передано на иностранные языки, не утратив с формою своего субстанционального достоинства, но из Гоголя едва ли что-нибудь может быть передано» (3).

Один із дослідників стилю Гоголя зазначав: «Селифан (чичиковский кучер) рассуждает по поводу отказа Ноздрева дать лошадям сена: «...экой скверный барин, ты лучше человеку не дай есть, а коня ты должен накормить, потому что конь любит овес». Ни на один язык нельзя перевести выражение «любит»... «буквально, так как в данном сочетании «любит» имеет значение «коня нужно кормить», «требуется для коня», «конь нуждается» и т. п.» (4). Цілком справедливо в зв'язку з цим зауваження, що «у гоголевских лиц есть такие слова, для передачи которых на другом языке потребовались бы целые строки комментариев» (5).

Саме з цієї причини твори М. В. Гоголя і, зокрема, «Мертві душі» в українській літературі довгий час не знаходили перекладача. Так, «Мертві душі» до часу появи перекладу І. Франка в 1882 р. були перекладені на ряд мов: в 1844 — на польську, в 1846 — на німецьку, 1849 — на чеську, в 1859 — на французьку, в 1854 — на англійську, в 1858 — на болгарську, в 1865 — на хорватську, в 1874 — на угорську (6).

Газета «Діло» в № 26 від 19.IV.1880 р. писала, що «Мертві душі» Гоголя «в перекладі на фінську мову вийдуть до осені». Цей переклад був опублікований в 1882 році. Як бачимо, на основні європейські мови до 1882 року «Мертві душі» вже були перекладені. Правда, перші переклади поеми на іноземні мови в ряді випадків були невдалими, не передавали її художньої краси, стилю, духу. За свідченням відомого перекладача творів Гейне і Беранже М. Л. Михайлова, перший переклад на німецьку мову «Мертвих душ», виконаний в 1846 році Ф. Лебенштейном, «не имел успеха, потому что переводчик ограничился одною буквальною передачею подлинника, не соображаясь с требованиями немецкого языка» (7).

Не кращим був і переклад на французьку мову. Перекладач Моро «в некоторых местах уж чересчур близко держался подлинника, и потому многие очень меткие выражения Гоголя, вошедшие у нас в поговорку, вышли по-французски только странны — и больше ничего. Их не должно было переводить слово в слово» (8). М. Л. Михайлов пише, що «Мертвые души» — произведение до такой степени оригинальное, до такой степени русское каждою страничкой своей и каждою строкой, что от первой попытки перевода нельзя и требовать большего» і що «...типичность языка чичиковых, ноздревых, собакевичей почти непереводаема» (9).

У 50—80 рр. XIX ст. на українську мову перекладався «Тарас Бульба», ранні твори, які пов'язані були з Україною, на переклад же «Ревізора», «Мертвих душ» перекладачі не зважувалися, розуміючи трудність цього завдання. Показовими щодо цього є думки, які висловив Д. Мордовець в передмові до свого перекладу твору Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала»: «Но с полным переводом всех его повестей я не решился выступить на первый раз, не зная, в какой мере перевод мой может соответствовать требованиям критики... Для первого же выпуска я нарочно выбрал один из трех рассказов, которые сам автор их признает «первоначальными ученическими опытами, недостойными строгого внимания читателя» с тем, что если перевод исказит Гоголя, то пусть лучше исказает его в произведении более посредственном, с «Тарасом Бульбой и «Старосветскими помещиками» я не осмелился появиться, не будучи уверен в достоинстве своего перевода» (10).

Думка, що «Гоголя перекладати на нашу мову — вельми, вельми смілива і велика задача, за котру прийматись можна і

слід тільки духовному родичу Гоголя» (11), поділялась багатьма перекладачами.

Іван Франко, критикуючи москвофілів, вказував, що вони «апогей русской поэзии видели в Хомякове и Аксакове, не признавали Гоголя (кроме «Тараса Бульбы», переведенного в 1850 г. на галицко-русское наречие), читали и перепечатывали совсем плохие сочинения каких-то неведомых великорусских писателей и, стараясь следовать таким образцам в своих собственных сочинениях, порождали нечто способное рассмешить самого угрюмого меланхолика» (2).

Москвофіл О. Марков, входячи в полеміку з Франком з приводу наведеної вище думки, писав, що «в ту пору и еще гораздо позже на Галицкой Руси пользовался исключительной известностью Гоголь» і що «мнение Франка, что Гоголя в 40-х, но еще и в 50 годах «не признавали», кроме одного «Тараса Бульбы» в галицко-русском переводе, неправильно» (13). О. Марков ставить в заслугу москвофілам те, що вони познайомили галицьку суспільність з Гоголем.

І дійсно, до 1882 року в Галичині перекладались окремі твори Гоголя. Вже побіжний аналіз принципів, якими керувались перекладачі, мови перекладів переконливо свідчить, що ні художньої, ні наукової вартості вони не становили. В Галичині їх ніхто не читав, а «Тарас Бульба» лежав десятками літ на складі» (14). Не було чітких критеріїв, принципів відбору творів для перекладів, відповідних теоретичних засад щодо відтворення змісту і форми оригіналу при перекладі.

Для «Руської читальні» К. Климкович в 1864—1865 роках перекладає «Вечери на хуторі близь Диканьки». Перекладач керувався настановою, що спочатку потрібно «...дркувати лиш такі переклади, котрих першовтори, хотя писані на московській мові, але писані русинами і о предметах руських, як, наприклад», писання Гоголя, Гребінки, Квітки і інших, та тому і більше нас займати мусять» (15). Климкович переклав «Вечір напередодні Івана Купала», «Травневу ніч, або втопленницю», «Ніч перед Різдом», «Сорочинську ярмарку», «Пропашу грамоту». А в одній з рецензій на два переклади «Тараса Бульби» М. Уманцем та М. Садовським зазначалось: «...не підлягає ніякому сумнівові, що поетичні образи й звороти української мови панували в душі автора, коли він писав свої повісті. З цього погляду кожний переклад з Гоголя на українську мову є відновленням тої первісної мови повістей, і перекладач по-

винен це мати на увазі. Перекладчиків належить право змінити текст іноді цілком вільно та відповідно до того чи іншого захованого за російською мовою первісного джерела. Так Гоголь іноді прямо промовляє словами нашого народного епосу і перекладчик повинен відступити від попсованого оригіналу, а передати відповідне місце словами народної думи чи пісні (напр. як Мосій Шило визволяє козаків з турецької неволі)» (16). Рецензент висловлює жаль, що «от такої сміливості та, коли хочете, творчої ініціативи в повертанню «Тараса Бульби» на лоно його природної мови бракує як перекладу М. Уманця, так і М. Садовського». Рецензент схвально оцінює те, що «перекладчик навіть відступав від первісного тексту» і що «це ні трохи не вадить» перекладові. А в одній з рецензій на переклад повісті М. В. Гоголя «Тарас Бульба», який в 1852 році здійснив П. Головацький, в заслугу перекладачеві ставилось те, що «переводчик придав ему много прелестных красок и освежил в галицко-русском языке» (17).

Той же О. Марков у згаданій вище статті дає високу оцінку перекладу Головацького, зауважує, що «это первое издание «Тараса Бульбы» на Галицкой Руси является очень точным переводом» (18).

Для того, щоб показати, що це був за переклад і наскільки він був точним і художнім, наведемо для ілюстрації окремі уривки.

У Гоголя

Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно минали отмели, всполошивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана (19).

В перекладі Половацького

Не малая річка Дністер, та много на ній заводьей, річних густих шуварів і тростників, мілин і безодень, блестить річнеє зеркало, по нем же розлягаєсь звонке ячанье лебедей и гордый

гоголь быстро несется понад ним, и много куликов, краснозобых и курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях. Козаки быстро плыли на узких двухкирмовых човнах, дружно гребли веслами, осторожно минали мілизни, всполошивая підіймавшіся птиці и співали про своего атамана: «Полягла козацка молодецька голова, Як от вітру у степу трава! Слава не вмре, не поляже, Рицарство козацке всякому розкаже!» (20).

Яскраве уявлення про те, якою була мова перекладів з Гоголя, дає уривок, в якому М. В. Гоголь описує український степ.

Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою, девственною пустынею. Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только кони, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытапывали их. Ничего в природе не могло быть лучше. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. Сквозь тонкие, высокие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волошки, желтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою, белая кашка зонтикообразными шапками пестрела на поверхности, занесенный бог весть откуда колос пшеницы наливался в гуще. Под тонкими их корнями шныряли куропатки, вытянув свои шеи. Воздух был наполнен тысячею разных птичьих свистов (21).

Степ, чем дальше, тем становился прекраснее. Тогда весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Чорного моря, было зеленою, девственною пустынею. Никогда плуг не проходил по неизміримым волнам диких растений. Одни только кони, скрывавшіся в них, як в лісі, вытопывали їх. Ніщо в природі не могло быти лучше тіх степів. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому бызнули міліоны розных цвітів. Сквозь тонкіе, высокие стебла травы сквозили голубые, синіи и лиловыи волошки; жолтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою; білая кашка зонтикообразными шапками пестріла на поверхности; занесеный бог знает откуда колос пшеницы наливался в гущі. Под тонкими их корнями шныряли куропатки, вытянув свои шеи. Воздух был наполнен тысячею розных свистков (22).

Цей уривок в іншому виданні було перекладено так.

...В Херсонській, Полтавській, і Єкатеринославській губернії на Україні розпростираються, почавши от Дністра аж геть за Дніпр понад Черное море, далеко и широко луки и поля, на которых не узрышь ні села, ні хаты, тільки бур'ян і високою траву. Есть то українскіи степи. Колись вони ширше і дальше розстелялися. Цілая просторонь, що составляе нині Новоросію до самого Чорного моря, була лише зеленою дівочою пустинею. Там не проходил нікуди плуг по неизмиримих волнах билинної природи, одни лише кони, укриваючись в бур'яні, як в лісах, витоптують их. Ніщо в природі не може бути лучшего от них. Вся поверхність землі представляєсь зелено-золотим океаном, по которім сверкають милионы різних цвітів. Скрізь тонкіи и високіи стебла травы прозырають синіи і темніи волошки, а желтый дрок вистрілил своїм торопкім верхком висше всіх цвітів. Білая кашка пестріе на поверхності своїми сорокатишапчочками, а колос пшениці — бог знає, відки засіянои — похиляєсь над гущею. Попід тонкіи корені шниряють куропатвы, вытягнувши свои шиї, а воздух наполняють тисячі різних птичіх голосів (23).

Були і такі переклади повісті у москвофільських виданнях, в яких в дужках подавались пояснення до окремих слів. Наприклад.

«...Будьба повел сыновей своих в світлицю, откуда проворно выбежали две красивые девки — прислужницы, в червоных монистах (пацьорках), прибиравшие комнаты. Они, как видно, испугались (настрашились) приїзда паничей, не любивших спускать никому, или же, просто хотели соблюсти (заховати) свои женскій обычай: вскрыкнуть и броситься опрометью (кинуться нагло), увидивши мужчину» (24).

Не кращими були переклади і інших українських повістей Гоголя. Наведемо уривок з перекладу повісті «Ночь перед Рождеством».

У Гоголя

Последний день перед рождеством пришел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветит добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа. Морозило сильнее, чем с утра, но зато так было тихо, что скрип мороза под сапогом

слышался за полверсты. Еще ни одна толпа парубков не показывалась под окнами хат, месяц один только заглядывал в них украдкою, как бы вызывая принаряжавшихся девушек выбежать скорее на скрипучий снег (25).

В перекладі

Последній день перед Рождеством прийшов. Зимня, ясная ніч наступила, глянули звізди, місяць величаво поднялся на небо посвітити добрим людям и всему міру, шоби всім было весело колядовати и славити Христа. Морозило сильнійше, чим от рана, но зато так было тихо, що скрип мороза под ногами слышался за полверсты. Еще ни одна толпа паробків не показывалась під окнами хат, місяць один тільки заглядывал в них украдкою, якби вызывая принаряжавшихся дівчат вибіжати скорше на скрыпучій сніг (26).

Наведені приклади з перекладів Гоголя (а їх можна було б значно збільшити, такої же невисокої вартості були і переклади К. Климковича), подають яскраві зразки тієї мови, яку москвофіли нав'язували українському народові, вважаючи її українською мовою. Про мову Б. Дідицького, редактора «Галичанина», в якому було подано переклад «Ночи перед Рождеством», Драгоманов писав: «Щодо мови, то не треба не тільки не знати російського літературного языка, а треба бути лишеним усякого чуття живої мови, щоб зрівняти хоть на крихту чисту і гарну великоруську мову Пушкіна... з мішаною, мертвою мовою поезій Дідицького» (27).

Тому справедливою є думка І. Франка, що в Галичині не знали творів Гоголя, оскільки навіть ті нечисленні переклади на «чудернацьку мішанину церковщини, російщини і польщини, розведену на галицько-руським діалекті» (28), були незрозумілі широким народним масам.

Окремі твори М. Гоголя на українську тему перекладались і в Східній Україні.

В 1859 році Д. Мордовцев переклав «Вечір напередодні Івана Купала» (29). Цей переклад в 1864 році було подано в «Руській читальні», яку видавав К. Климкович, з такою приміткою: «Я помістив сей перевод між своїми, тому що я сам лучшего зробити не міг би» (15, с. 14).

У 1874 році М. Лобода перекладає «Тараса Будьбу». Переклади Мордовця і Лободи малохудожні, з безліччю вставок,

навіть приблизно не відповідають силі й красі оригіналу. Ось як подано в М. Лободи уривок, в якому описується український степ.

«...Що далі степ все крашав та крашав. Увесь південний край, увесь той протяг, що теперенька звеця «степи» — геть аж до самісного моря Чорного, був за того часу зеленою цілинною пустинею споконвіку. Ніколи плуг не розчісував сього пишного завітчаного степу. Це було море зелене. Як дмухне вітер — зхвилюєця, зашумівши стиха, тай коте зеленії хвилі-гори аж ген-ген без краю. Тільки дикі коні, ховаючись у тому мореві зеленім, як би й у лісі, куйовдали його, гасаючи вихром. Тай а ні що на світі немало бути краше над його! Увесь поверх степовий удавав з себе зелено-золотою окіяна, що по йому, ніби зорі по небові, засіялось рябіючи усякого квіту тьмами-тем. Крізь тонкі стебла пронизувалися лилові й блакитні волошки, жовтий дрік пірамидкою вискакував над верх, порошою ромен розпорошився, з-під його витикаєця прикочервоний воронець. Колосок пшениці, бозна звідки сюди занесений, наливався собі тихо у гушині. Попід зелом ширяли куріп'ята, попростягавши шиї. Тисяча усяких співів пташих голосно розтиналися» (30).

Ранні твори М. В. Гоголя перекладались і після виходу в світ «Мертвих душ» в перекладі Івана Франка. Але вони не були кращими від попередніх і власне не становлять ніякої художньої цінності і є здебільшого «переодяганням» М. Гоголя в український мовно-національний одяг. В них поряд з буквализмом маємо численні зміни, вставки, які свідчать про нерозуміння перекладачами стилю, духу, а інколи і просто слів оригіналу.

Для порівняння наведемо цитований вище уривок з «Тараса Бульби» в перекладі В. Щурата.

«Степ дедалі тим прекрасний ставав. Тоді ціла полуднева сторона, цілий той простор, що творить нині Новороссию аж до самого Чорного моря, був зеленою, споконвічною пустинею. Ніколи плуг не проходив по незміримих філях диких рослин. Одні лиш коні, що скривалися в них як в лісі, витоптували їх. Ніщо в природі не могло бути красше. Цілий верх землі видавався зелено-золотим океаном, на яким бризнуло мільонами різних цвітів. Крізь тонкі високі стебла продирались голубі, сині й лелієві блавати. Жовтий дрок вискакував наверх своєю пірамидальною головою. Біла кашка парасольковатими шап-

ками пестріла горою. Занесений, лог знає відки, колос пшениць дозрівав у гушавині. Під їх тонкими пнями ширяли куропатви, витягнувши шиї. Повітре було наповнене тисячу різних пташиних свистів (31). Особливо безпорадний перекладач при відтворенні засобами української мови багатой фразеології твору М. Гоголя.

Гоголівське «Дыбом воздвигнулся бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства» В. Щурат передає в такий спосіб «Дубом став би нині волос на голові від тих страшних познач лютости» (32). Приклади такого калькування і грубої дослівності численні. Наведені вище уривки з перекладів ранніх творів М. Гоголя свідчать, що вони були ремісницькими, дуже далекими від оригіналу. Такі переклади не викликають тих вражень, що оригінал, вони не є художніми творами. Буквалізм, язичие обтинали художню красу творів М. Гоголя.

Необхідно зазначити, що в дорадянський період маємо ряд прикладів повноцінного відтворення творів М. В. Гоголя українською мовою. І. Я. Франко, Леся Українка, Олена Пчілка, М. П. Старицький на високому художньому рівні здійснили переклади творів М. В. Гоголя на українську мову.

В 1882 році І. Я. Франко вперше переклав на українську мову «Мертві душі» М. В. Гоголя. Оповідання М. В. Гоголя перекладає Олена Пчілка (33). В 1874 році «Сорочинський ярмарок» перекладає М. П. Старицький (34). Здійснює переклади оповідань М. В. Гоголя і Леся Українка (35).

Дослідники вже вказували на високий художній рівень перекладів Лесі Українки, яка любовно відтворила «кожен творчий порух гоголівського генія» (36).

Цілком справедливим є й докір, що «високохудожні переклади Л. Українки трьох оповідань з «Вечорниць на хуторі під Диканькою» не знайшли собі місця в нашому виданні Гоголя (37).

Аналіз перекладів М. В. Гоголя І. Я. Франка, М. П. Старицького, Лесі Українки, Олени Пчілки — тема окремого дослідження.

Література

1. Белинский В. Г. Походження Чичикова или «Мертвые души»// Н. В. Гоголь в русской критике. Сб. статей. — М., 1963. — С. 216.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Том IX. — М., 1955. — С. 440.
3. Белинский В. Г. о Гоголе. Статьи, рецензии, письма. — М., 1949. — С. 183—184.
4. Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. — Гельсингфорс, 1902. — С. 6.
5. Там же. — С. 321.
6. Див.: Библиография переводов на иностранные языки произведений Н. В. Гоголя. — М., 1953.
7. Русские писатели о переводе. — Л., 1960. — С. 445.
8. Там же. С. 446.
9. Там же. — С. 446—447.
10. Мордовцев З. Д. Опыт переложения украинских повестей Гоголя на малорусское наречие //Малорусский литературный сборник. — Саратов, 1859. — С. 153.
11. Цезар Білило, Супліка до Василя Лукича //«Зоря». — 1893. — Ч. 1. — С. 10.
12. Франко І. Южнорусская литература //Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 81. — С. 313.
13. Марков О. О., Н. В. Гоголь в галицко-русской литературе. //Известия ОРЯС Императорской АН. Т. XVIII, Кн. 2., — СПб, 1913. — С. 45.
14. Франко І. Рец. на книгу: О. Бачинський: «//Житє і слово. Т. 4. Кн. 6, 1895. — С. 476.
15. Вечери на хуторі близь Диканьки, Перевів з московського Ксенофонт Климкович. Т. 1. — Л., 1864. — С. 1.
16. Газета «Рада», № 170, 1910 р. Подібні думки висловлюються і в рецензії, яка подана в № 45 газети за цей рік.
17. Вестник для русинов австрийской державы. 1851. — С. 172.
18. Марков О. О., Н. В. Гоголь в галицко-русской литературе //Известия ОРЯС Императорской АН. Т. XVIII. Кн. 2, 1913. — С. 60.
19. Гоголь Н. В. Избранные произведения. — М., 1963. — С. 276.
20. Тарас Бульба. Повість из запорожской старины. Сочинение Н. Гоголя. На галицко-русский язык переведено П. Д. Ф. Головацким. II. вид., — Коломия, 1910. — С. 181.

21. Гоголь Н. В. Избранные произведения. — М., 1963. — С. 183—184.
22. Временник института Ставропигийского на год 1873. — Львов, 1872. — С. 104.
23. Русская читанка. Ч. II. — Львів, 1899. — С. 272.
24. Тарас Бульба. Повесть Николая Вас. Гоголя. Прилога до «Русского слова». — Львов, 1900. — С. 7.
25. Гоголь Н. В. Избранные произведения. — М., 1963. — С. 105.
26. Галичанин. Науково-белетристична прилога «Слова». Річник II., год 1868. — Л., 1869 — С. 1.
27. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька //Правда. Ч. 19, 1873. — С. 161.
28. Франко І. Из історії «москвофільського» письменства в Галичині //ЛНВ, 1899. Т. 8. — С. 57.
29. Див. Малорусский литературный сборник. — Саратов, 1859.
30. Тарас Бульба. Виклад Гоголів. Переклад М. Лободи. — Киев, 1874. — С. 27.
31. Гоголь М. В. Тарас Бульба. Переклав В. Щурат. — Л., 1901. — С. 30.
32. Там же. — С. 67.
33. Див. Пчілка О. Переклади з М. Гоголя (Два розмаитых зразка). — К., 1881.
34. Див. з «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя. Переклав М. Старицький. — К., 1874.
35. Див. «Вечерниці» Оповідання М. Гоголя. Переклад Михайла Обачного й Лесі Українки. — Львів, 1885.
36. Кундзіч О. Слово і образ. — К., 1966. — С. 113.
37. Там же. — С. 114.

М. П. СТАРИЦЬКИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ

М. П. Старицький першим у післяшевченківський період своєю активною перекладацькою діяльністю розпочав велику роботу по ознайомленню з кращими надбаннями світової літератури. Його переклади значно збагатили лексичний склад української літературної мови, її зображальні засоби. Перекладацька діяльність М. Старицького складає «окреми етап» (1, с. 22) в історії українського перекладу. Ніхто з його попередників не може зрівнятись з ним ні за кількістю перекладених творів, ні за їх якістю.

Свою літературну діяльність М. Старицький розпочав з перекладів і, як він писав в одному з листів до Івана Франка, вважав їх «за найцінніший труд у добу виховання мови: вони дають найкращу гімнастику слову, найліпше ширють його і, крім того, збагачують читальні засоби для народу на рідній мові, а з тим укоріняють силу і її самій... і я найборше узявся до перекладів і перші 15 літ про їх лише дбав» (2, с. 637). Поширення обривів української літературної мови було основним його завданням.

Слід зазначити, що М. Старицький виступив з своїми перекладами в ту пору, коли нормальний розвиток української літературної мови весь час гальмувався русифікаторською політикою самодержавства (заборона школи з українською мовою навчання, заборона вживати українську мову в офіційних установах, заборона українського театру) і спеціальними утисками українського друкованого слова. (Валуєвський циркуляр 1863 р., Емський указ 1876 р., пізніші заборони).

Незважаючи на ці тяжкі для української культури і мови часи, М. Старицький виступив на захист українського слова, виступив з метою «неокриленому слову добути силу чарівну» (3). В одному з листів письменник так визначив мету своєї роботи по розвитку і збагаченню рідної мови: «З перших кроків самопізнаття на полі народнім я загорівся душею і думкою послужить рідному слову, огранувати його, окрилити красою і дужістю, щоб воно стало здатним висловити культурну освічену річ, виспівати найтонші краси високих поезій... ра-

зом кажучи, хотів, — як тоді кепкували, — возвести своє слово в генеральський чин... Це бажання, цей напрямок керували мною ціле життя, і я не зрадив їх до могили, бо вірую, що тоді тільки ушанує свою мову народ, коли вона стане орудою культури і науки, коли на її понесе народу інтелігентний гурт і визволення од економічного рабства, і поліпшення долі...» (2, с. 637).

Письменник мріяв про той час, «...коли й наше затіпане, захаяне слово боязко сяде на покуті» (2, с. 535).

Вперше в історії українського художнього перекладу М. Старицький чітко формулює і окремі принципи теорії перекладу.

Принципи, якими керувався М. П. Старицький при виборі творів для перекладу, висловлені письменником у передмові до перекладів сербських народних дум і пісень:

«При выборе я опустил те думы, в которых преобладал мифический, легендарный элемент, перемешанный с религиозным..., а остановился более на исторических думах, в которых и вылилась вся жизнь сербов» і далі... епоху самої боротьби, котра ярче всего отразилась в народной поэзии сербов, я старался передать возможно полнее».

Саме твори, в яких відображалась боротьба народу за своє визволення, за краще життя, і привертала увагу М. П. Старицького.

Це було проголошенням нового моменту в перекладацькому мистецтві, бо до цього часу не існувало якогось критерію при виборі творів для перекладу.

Характерним для М. П. Старицького було намагання обирати такі твори, переклад яких сприяв би розвитку української мови, доводив би придатність української мови для передачі кращих надбань світової літератури.

«Еще в 1873 году задумал я перевести на малорусский язык лучшие произведения Шекспира с целью как популяризации произведений великого сердцеведа и драматурга, так и обработки родного языка на лучших классических образцах» (7).

М. П. Старицький переклав на українську мову ряд кращих творів російської і світової літератури: Некрасова «Орина, солдатська мати» (6, ч. 6), «Мороз Красный нос» (6, ч. 10), а також твори Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Міцкевича, сербські народні думи і пісні, здійснив переклад одного із шедеврів світової літератури — «Гамлета» Шекспіра.

Новим у теоретичних поглядах М. П. Старицького на переклад є проголошення вимоги точного відтворення оригіналу. «При переведенні я старался фотографічно точно передати думку підлинника, слідя за ним стих за стихом, слово за словом, старался удержати той же самий розмір сербського білого стиха і уживати в перекладі виключно народну мову, щоб зберегти епічний букет підлинника (4).

В іншому місці письменник пише: «Я завався цілком не відступати в перекладі ні на йоту від підлинника, вступаючи з душевним трепетом в боротьбу з художественнішими виробами височайшого гению, зберігаючи вповне його форму, т. е. і прозу, і білий, і рифмовані стихи, і навіть розміри» (7).

В одному з листів М. П. Старицький з приводу методів своєї роботи зазначав: «...у всіх перекладах, за які я брався, моїм головним завданням було передати усі тонкощі первотвору тими ж самими барвами; я уникав обминати трудне місце, або переказувати його власними словами, або іноді й зовсім випускати, — ні! Мені хотілося виробити саму мову до повного комплексу всіх барв на палітрі» (7).

Виступаючи за точну передачу змісту і форми, проти привнесення в переклад рис, невластивих оригіналу, М. П. Старицький критикує Польового, який в перекладі «Гамлета» Шекспіра допустив ряд грубих відхилень від тексту (22, с. 73).

Тенденція до точного відтворення оригіналу, виступи Старицького проти розводжень тексту були якісно новим моментом в розвитку мистецтва перекладу в українській літературі.

До ряду своїх перекладів М. П. Старицький пише передмови, в яких викладає свої принципи перекладу, подає докладні примітки, вивчаючи незрозумілі місця. Характерним у цьому відношенні є переклад «Сербських дум і пісень», де подано докладні примітки, вивчено ряд моментів з життя сербського народу, що свідчить про ґрунтовну і детальну роботу перекладача над вивченням історії сербського народу, його побуту.

Розпочавши інтенсивну перекладацьку діяльність, М. П. Старицький зіткнувся з проблемою, коли лексичні засоби тогочасної української літературної мови не давали можливості повноцінно відтворювати оригінали творів, які брались для перекладу. Словниковий склад української літературної мови у II половині XIX століття був порівняно багатий. Геніальний Т. Г. Шевченко підніс українську мову на вищий шабель її розвитку. Але багатство словникового складу української лі-

тературної мови було трохи однобічним, в ній належним чином не була розвинена абстрактна лексика, бракувало слів для передачі ряду понять новітньої матеріальної та духовної культури. Тому переклади насували перед перекладачами ряд труднощів.

Потрібно було збагачувати лексику української літературної мови, щоб мати відповідні словесні еквіваленти для передачі лексики оригіналу українською мовою. Здорова демократична тенденція в перекладацькій діяльності М. Старицького визначила собою і те лексичне новаторство його в галузі української літературної мови, визначила і той лексичний відбір, який пізніше був в основному сприйнятий і узаконений наступними поколіннями українських письменників.

При такому становищі, коли певні ділянки думки потребували для свого вираження слів, лексичні пошуки М. Старицького були явищем необхідним.

Покажемо щодо цього є його переклади з творів О. С. Пушкіна. Пушкінські рядки

Владько дней моих! Дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей,
Не дай мне зреть, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья.
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи (8).

М. П. Старицький переклав так:

Життя мого владико й Боже мій!
Дух марності, надійності, гризоти,
Дух заздрості до влади і гордоти,
Дух лихословія од мене геть одвій!
А дух сумирності, терпливості, чистоти
Та щирої любові я волю —
Подай мені, о господи й царю!
Хай бачу я своїх гріхів мерзоти,
А братові осуди не даю! (3, с. 48).

Створені М. Старицьким абстрактні відповідники були на той час великим досягненням, хоч вони й не цілком точні еквіваленти для адекватної передачі змісту наведеного уривку з твору О. С. Пушкіна.

З приводу неологізмів в окремих письменників академік Л. А. Булаховський зауважував: «Хай вигадані відомими художниками нові слова залишаються тільки їх словами (підкреслення Л. А. Булаховського — Ф. А.), хай вони не поступають до активного фонду загальної мови, — але там, де їх ужито, вони живуть і довго житимуть своїм певним художньо-естетичним життям, на своєму місці вони є збагаченням мови як засобу служити виявом діючої образності та емоційності і, подобаючись хоча б певному колу читачів, тим самим виправдовують своє народження і своє існування» (9, с. 136).

Л. А. Булаховський в цій же роботі зазначає, що в кожному індивідуальному новотворі автор шукає найдосконалішої форми для вираження своїх думок, настроїв, почуттів. Багато важить також його думка про те, що «...збагачення мови новими словами є одна з важливіших рис її розвитку, і в цьому напрямку справді йде розвиток літературних мов». (9, с. 170).

Словотворчість М. Старицького при перекладах не була якимось окремишим явищем, закони словотворчості не вигадані ним, його новаторство в галузі мови було логічним продовженням того, що було характерним для його попередників (особливо для Т. Г. Шевченка).

Для мовотворчості М. Старицького визначальним є те, що вся його робота по збагаченню словникового складу української літературної мови проходила в руслі історичного розвитку літературної мови, органічно входила в лад мови, була в повній відповідності з її законами розвитку, не суперечила її граматичним нормам.

Поява нових слів і творення їх окремими письменниками цілком закономірне явище, і відбувається воно в мові на всьому протязі її розвитку, оскільки цього вимагає безперервний розвиток суспільного життя.

Мовне новаторство М. Старицького також мало під собою серйозні основи, його новотвори були необхідним явищем, поява їх диктувалась вимогами думки, яка весь час розвивалась, потребою знаходження точного словесного еквівалента для передачі думки при перекладі.

В цьому відношенні новотвори М. Старицького це в основному вивідні форми з уже відомих основ, утворені згідно із законами української мови. Ці вивідні форми відповідали процесу, властивому для розвитку української мови. Його слово-

творчі елементи не виходили за рамки українських словотворчих моделей, за рамки загальних типів словотворення.

Слід зауважити, що у М. Старицького виразною була тенденція не стільки утворювати («кувати») нові слова, а вводити в літературний обіг слова з життя, з народної мови, частково з діалектів. Таке піднесення слів, уживаних у мові народу, до рівня літературних — важливіше джерело поповнення лексики літературної мови, і в М. Старицького воно широко представлене. З цього приводу варто навести висловлювання Л. В. Щерби, який в одній з статей зауважував, що «...літературний язык меньше сам создает, чем берет созданное жизнью» (10, с. 126). Слушне зауваження Л. В. Щерби і про те, що «...літературный язык принимает многое, навязываемое ему разговорным языком и диалектами, и таким образом, и совершается его развитие, но лишь тогда, когда он приспособил новое к своей системе, подправил и переделал его соответствующим образом» (10, с. 231).

М. Старицький неодноразово вказував на те, що більшість тих новотворів, за які йому докоряли, він запозичив з народної мови. Так, наприклад, в листі до П. О. Зеленого, редактора газети «Одесский Вестник» він зауважує, що «все слова, написанные автором моему личному злокозненному ковательству или злостному ради отличий, искажению — суть чисто народные слова, даже обыденные, на которые я могу представить и из напечатанных народных материалов, и из классических писателей массу оправдательных документов» (2, т. VIII, с. 461).

Лексичні пошуки М. Старицького, його неологізми були семантично потрібними для передачі змісту оригіналу, його способи словотворення були продуктивними і органічними для граматичного ладу української мови.

Основними способами словотворення у М. Старицького при перекладах були:

1. Творення нових слів за допомогою афіксів.
2. Словоскладання.
3. Розширення значення старих слів.

Найчисленнішими серед його новотворів є іменники. Особливо частими є неологізми-іменники, які утворені при допомозі суфіксів — -ець, -ник, -ок.

Наприклад: недолець, привітник, упадник, добуток (11, с. 41, 72, 39), вістовник, вірник (4, с. 234).

Особливо багато в перекладах М. Старицького збірних, абстрактних неологізмів-іменників: правдота, затайливість, стидота, терпливість, пишнота (5, с. 72, 76, 86).

Багато ділянок словотворення М. Старицького при перекладах є також прикметники: співничий, марівничий, працювого, нічняний (11, с. 16, 71), безтелесний, збезволений, премо́жній (5, с. 60, 81, 126).

Потенціально мійже від кожного прикметника на -ний, -овий можна утворити відповідний прислівник на -о. Тому М. Старицький дуже легко утворює подібні прислівники: навісно, ярливо обширо (11, с. 81, 139, 198), чарівно, непроміжно, страховито (12, с. 37, 40, 41),

Спосіб творення неологізмів шляхом словоскладання поширений не тільки в українській, а й в інших мовах.

Творення неологізмів шляхом словоскладання було характерним і для попередників М. Старицького. Подібні новотвори часті в мові поезій Т. Г. Шевченка. Наприклад: верхотворець, благовіститель, благочестивий, високочолий, вольнодумствовати, добросердий: золотоногий, золотокрилий, многострадалиця, хребетносилий, широколистий, широкополий, яснолиций, ясноокий і інші (13).

У М. Старицького, який успішно продовжував мовотворчі традиції Т. Шевченка, ми знаходимо ряд неологізмів цього типу: широчолі, дурнослов, дурношмизі (12, с. 14, 24, 27), кровопійний, чудодивний, христарадники, сновіддя (5, с. 71, 85, 86), далекозор (4, с. 313).

Перекладаючи, М. Старицький збагачував мову і шляхом розширення значення слова, створюючи семантичний неологізм.

Подібні неологізми є й в мові перекладів М. Старицького. **Бійниця**, гвалт, криваний; свої речі ви пахтили таким любим духом (5, с. 91, 99); Гай чарівний, ніби промінням осипаний — чи загадався, чи спить; за карбіжем райської брами (11, с. 111, 162) і інші.

В словнику Б. Грінченка підкреслені слова подано з іншими значеннями.

Навіть побіжний аналіз новотворів М. Старицького свідчить, що способи творення ним неологізмів органічні для граматичного ладу української мови. Слід вказати і на той факт, що М. Старицький наполегливо працював над мовою своїх перекладів, вносив численні поправки, окремі невдалі новотво-

ри замінював іншими. Показовими щодо цього є ті численні зміни, які робив М. Старицький при перевиданні перекладу «Сорочинський ярмарок» Гоголя (15). Порівняємо.

1874 рік	1883 рік
Чарівничий (стор. 1)	Чарівний (стор. 3)
невгавуча (стор. 6)	пашекувата (стор. 5)
запримітніший (стор. 6)	примітніший (стор. 5)
споглядав (стор. 7)	поглядав (стор. 6)
прилука (стор. 9)	пригода (стор. 7)
послухач (стор. 13)	слухач (стор. 10)
невгавучий (стор. 32)	вередливий (стор. 26)
прибач (стор. 38)	привереда (стор. 31)
достоти (стор.)	заміри (стор. 14)
примари (стор. 40)	мрії (стор. 24)
шумлява (стор. 40)	гомін (стор. 32 і інші).

Перекладацька діяльність М. П. Старицького, його новаторство в галузі збагачення словникового складу української літературної мови зустрічало різку критику реакційних кіл годішнього суспільства. В ряді реакційних газет та журналів було подано негативні рецензії на його переклади і особливо заперечувалась його мовна творчість.

В одній з рецензій на збірку Старицького «Пісні і думи. З давнього зшитку. ч. 1, Київ, 1881» зазначалось:

«Не ищите здесь ни изящества формы, правдивости изображения, ни даже правдивости языка, ...создать что-либо искусственное, что-либо нелепее и по форме и по исполнению, — трудно даже при самом искреннем желании» (14).

Негативно оцінював мовну творчість М. Старицького, його перекладацьку діяльність в цей період і М. Костомаров (16). В статті «Малорусская литература» М. Костомаров писав: «Поднимают малорусский язык до уровня образованного, литературного в высшем смысле, пригодного для всех отраслей знания и для описания человеческих обществ в высшем развитии — была мысль соблазнительная, но ее несостоятельность высказалась с первого взгляда» (17).

В рецензії на драму «Не судилось» М. Костомаров зазначає, що «мы приписываем неудачи его (М. Старицького —

Ф. А.) слишком первобытному состоянию языка малорусского, осужденного быть только языком простонародья, потому не доросшего еще до возможности передавать на нем умственные работы, созданные в образованных обществах» (18).

У 1882 р. в рецензії на «Луну, український альманах на 1881 р., ч. 1» М. Костомаров знову негативно оцінює роботу М. Старицького та інших українських письменників в справі розвитку української мови.

«...Они думают, что при недостаточности способов для выражения высших понятий и предметов культурного мира надлежит для успеха родной словесности вымышлять слова и обороты и тем обогащать язык и литературу».

І далі: «Охота к выковыванию новых слов, геройская отвага к совершению таких подвигов доходит до того, что стали выделывать из наречий существительные: есть, например, наречие «байдуже» т. е. все ни по чем. Из этого наречия выковали существительное «байдужість» (19).

З приводу таких суджень І. Франко в статті «Михайло П. Старицький» писав: «Не забуваймо, що не ковані слова, провінціалізма та неологізма у Старицького нарікають звичайно ті, які або раді би звунти обсяг українського письменника до рамок «домашнього обихода» і яким українська мова видається непридатною для вислову інтелігентних думок і відносин — до таких, на жаль, належав і покійний Костомаров, — або ж се мимрять люди, які хвилю перед тим або хвилю по тім без церемонії будуть доказувати бідність та некультурність української мови, брак у ній найпростіших слів і термінів для культурної потреби і т. і.» (20, с. 343—344).

Іван Франко високо ставив і цинив роботу Старицького в галузі перекладів і в справі розвитку української мови. В рецензії на збірку перекладів М. Старицького «Сербські народні думи і пісні» Франко називав М. П. Старицького «заслуженим в нашій переводній літературі перекладами з великоруських писателів Гоголя і Лермонтова» (21). А в уже згадуваній статті «Михайло П. Старицький» характеризував його як талановитого перекладача Некрасова, Лермонтова, Крилова, Андерсена та сербського народного епосу» (20, с. 336).

Іван Франко відзначав у творчості Старицького, насамперед, його стремління до збагачення лексичного складу української мови, розширення творчих можливостей українського

слова, вказуючи, що мова його «загалом чиста, сильна і пластична» (20, с. 343).

Подібні ж думки про новаторство Старицького в галузі української мови висловила й Леся Українка.

«...і коли наше слово зросте і зміцніє, коли наша література займе почесне місце поруч з літературами інших народів, (я вірю, що так воно й буде), тоді, спогадуючи перших робітників, що працювали на невправленому, дикому ще ґрунті, українці певне спогадають добрим словом Ваше ймення...

Розумію й признаю я і те, що моя власна робота була б мені тричі тяжка тепер, якби прийшлося працювати на непочатому перелозі, на неораній ниві...» (22).

Прихильні відгуки про перекладацьку діяльність Старицького, про його новотвори в мові подали газети «Одесский Вестник» і «Заря». Газета «Заря» в номері від 13 жовтня 1882 року писала, що «Старицький давно пользуется заслуженной репутацией прекрасного переводчика на малорусский язык» і що «...трудность перевода подобных произведений («Гамлет», «Ілліада», «Антигона»), обуславливается недостаточным для такого дела знанием малорусской народной речи, знанием, так сказать, органическим, а не приобретенным только в кабинете да путем более или менее случайных сношений с народом».

«Одесский Вестник» в номері 231 за 1876 р., подаючи рецензію на перекладені М. П. Старицьким «Сербські думи і пісні», зазначав, що цей переклад «обнаруживают в нем большой талант». Численні переклади М. Старицького істотно впливали на розвиток української літературної мови.

Література:

1. Рильський М. Пушкін українською мовою. //О. С. Пушкін — К., 1938. — с. 22.
2. Старицький М. Твори: У 8-ми т. — К., 1965.
3. Старицький М. Поезії. — К., 1908. — с. 319.
4. Старицький М. П. Сербські народні думи і пісні. — К., 1876.
5. У. Шекспір. Гамлет. Переклад М. Старицького. — К., 1882.
6. Правда, 1874.
7. Літературно-науковий вісник. — 1914. — Кн. 4. — с. 48.
8. Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1963. Т. 3. — с. 370.
9. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов //Мовознавство. Т. IV — V. — К., 1947.
10. Щерба Л. В. Современный русский литературный язык. Избранные работы по русскому языку. — М.; Учпедгиз, 1957.
11. Старицький М. З давнього зшитку. Пісні і думи. Ч. П. — К., 1883.
12. Байки Крилова. Переклад М. Старицького. — К., 1874.
13. Словник мови Т. Г. Шевченка. Т. 1, II. — К., 1964.
14. Русское богатство. — 1882. № 4. — с. 80.
15. Див.: «З «Вечорів на хуторі біля Диканьки». М. Гоголя. Переклад М. Старицького. — К., 1874, а також «Сорочинський ярмарок». П вид. — К., 1883.
16. Див.: Костомаров М. І. Твори: У 2-х т. — К., 1967.
17. Костомаров Н. Малорусская литература //Поэзия славян. 1871. — с. 162.
18. Киевская старина. — 1883. — № 7. — с. 297—298.
19. Вестник Европы. — 1882. — Кн. II. — с. 892.
20. Франко І. Михайло Старицький //Франко І. Твори. Т. 17
21. Друг. — 1877. — Ч. 6. — с. 106.
22. Українка Леся. Про літературу. — К., 1955. — с. 57.

М. А. НОВИКОВА,
И. Н. ШАМА

г. СИМФЕРОПОЛЬ

КОСМИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА Н. В. ГОГОЛЯ И ЕЕ ПЕРЕДАЧА В ПЕРЕВОДЕ («НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»)

Материалом предлагаемой статьи послужат космические образы-символы из пейзажей повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» — в оригинале [1] и в двух английских переводах: К. Гарнетт [2] и Дж. Толстого [3]. Выделены прежде всего символы астральные (месяц, звезды, небо) и световые (ночь, свет — тьма).

Рядом с людьми у Гоголя «действуют ведьмы, русалки, колдуньи, черти. И нет ничего в них таинственного, мистического, потустороннего» [4]. Это отсутствие необычности существования в одном мире мифических персонажей украинского фольклора и «простых смертных» не случайно. Дело в том, что повесть пропитана народно-мифологическим, а следовательно, синкретическим восприятием мира. Это значит, что природа и человек неразделимы. Причем природа в этом дуэте зачастую играет определяющую роль. «Высшие силы, — по определению Ю. В. Манна, — открыто вмешиваются в сюжет» [5]. Отсюда напрашивается вывод об особом значении пейзажных описаний в «Ночи перед Рождеством», роль которых, очевидно, состоит не только в воссоздании той атмосферы колоритности рождественской ночи, что царит на Украине. Пейзаж повести отражает особый космический мир, все обитатели которого — активные участники сюжета, не менее важные, чем главные действующие лица. Мы можем говорить о том, что каждый из них является символом, то есть приобретает «определяющую жизнь человека функцию, властно диктующую выбор жизненных путей и модель поведения» [6].

Ключом к символике гоголевских пейзажей является само заглавие повести. Заглавие любого художественного произведения есть как бы его конспект, содержательная формула,

подлежащая дальнейшему развертыванию в самом тексте и более полному уяснению ее читателем [7]. В нашем случае заглавие содержит два равно важных слова-символа: «ночь» и «рождество». Причем их расшифровка (как и истолкование всего сюжета повести) предусмотрена автором на двух возможных уровнях: бытовом и космическом.

Рождество и канун Рождества — это «реальная» дата событий повести, мотивирующая все те игры, путаницы, приключения, проказы, которые разворачиваются на «нижнем», бытовом уровне сюжета. Но Рождество на «верхнем» сюжетном уровне — это космический поединок сил добра, света с силами зла, тьмы, восходящий к архаическим верованиям, общемировым по своей распространенности [8]. При окончании одного космического цикла (год) и начале другого происходил, согласно мифомышлению, разрыв мирового круговорота бытия. Мироздание оказывалось, с одной стороны, в состоянии особо опасной неустойчивости, «открытости» для вторжения хаоса и зла, а с другой стороны, — в ситуации наибольшего приближения к космическим тайнам и первоистокам [9].

Но такова же в мировой культурной архаике и ночь. В сущностном цикле она тоже представляет собой и зону повышенной опасности, время действия хтонических сил, и период усиления чудесных, магических свойств мира, прямой «встречи» человека с максимально влиятельными для него природными стихиями (ср. «ночную» приуроченность языческих заговоров, сбора трав в народной медицине, важнейших событий в волшебной народной сказке и т. п.). Ночь — это время вселенской мистерии, время чуда.

Недаром у Гоголя месяц «чудно блещет», поднимается на небо «величаво», а ночь теплится «так роскошно», «ночь — чудо!». Сгущение эмоционально-оценочных определений здесь — не только дань поэтике романтизма, где все предметные описания окрашены чувствами и подчиняются им [10], а среди эпитетов основная нагрузка падает на эмоциональные [11]. Помимо романтической стилистической генеалогии, гоголевские эпитеты имеют генеалогию фольклорную и мифологическую.

Оба переводчика стремились воссоздать царственность гоголевской священной ночи: „the moon rose majestically“ — ср. королевский титул „Your Majesty“; „the night was so splendidly warm“ [12]. Зато чудесность этой ночи в обоих переводах ослаблена. Так, ночь-«чудо» обоими переводчиками понята как нечто «удивительно хорошее» [13]: „lovely“ [по К. Г.], „splendid“ [по Дж. Т.]. Есть это значение и в оригинале. Но внутри гоголевской символики оживает и выдвигается вперед второе значение: чудо — как то, «что вызвано божественной силой» (христианская семантика) — или силой природно-космической (семантика языческая) [О., с. 771]. Это значение в переводах утрачено.

Аналогичный пример. У Гоголя упоминаются «шутки» и выдумки, какие может только **внушить**... ночь». Оба переводчика используют здесь единый эквивалент „suggest“: „jest and sport which the... night can suggest“ [по К. Г., с. 168]; „trick and invention suggested by the... night“ [по Дж. Т., с. 23]. Отвлеченно говоря, он вполне допустим: „suggest“ означает «предложить» нечто, «зародить какую-либо мысль» [14]. Однако гоголевская ночь — одушевленное существо, персонификация могущественного, благожелательного космоса. Поэтому она именно **внушает** человеку веселье, то есть «воздействует на волю, сознание, побуждает» верить в победу добра [О., с. 76]. Английский эквивалент делает ночь более абстрактно рациональной и прагматичной, менее магической и живой.

Характерно, что ночь оценивается в повести двояко. Автор-повествователь (и близкие ему герои) видит ночь прежде всего как прекрасное, доброе, положительное начало. Для них это «ясная» ночь, она вся «теплится» небесным светом, ее озаряют звезды и месяц. Для героев заземленных, будничных, бездуховных (Чуб и др.) ночь главным образом «темная», от нее им «скучно и страшно».

К. Гарнетт точнее передала состояние таких персонажей, как „so dreary and terrible“. Оба эпитета часты в английской фольклорной и романтической поэзии; оба обозначают чувство не просто неприятное, но активно враждебное: подавленность („dreary“), ужас („terrible“). Дж. Толстой наделяет тех же персонажей лишь скукой-утомленностью („tedious“) и страхом-испугом („frightful“), чем ступшевывает сюжетно значимый контраст.

Ближе к гоголевской символике и эквивалент К. Гарнетт для «ясной» ночи: „clear“ (ср. у Дж. Толстого: „bright“). Именно первый вариант воссоздает не только физическую **освещенность** гоголевского ночного пейзажа, но и победительную мифологическую **чистоту** «святой ночи»: чистоту, перед которой отступает всякая печаль.

Один из важнейших помощников волшебницы-ночи, а также один из древнейших языческих символов — месяц. Месяц — солнце ночного мира, вечный страж языческой вселенной, всеведущий и всемогущий. Оттого-то к месяцу и обращено множество заговоров [15]. Отметим: для славянской мифологии месяц — **мужской** символ, выступающий в паре с женским символом: солнцем. Таким образом, у Гоголя на мифологическом уровне сюжетом правит царственная пара: «царица»-ночь и «князь»-месяц.

Переводчики постарались скрупулезно сохранить всю лунарную символику повести. За одним неизбежным, но немало важным исключением. Английский язык (и германская фольклорная символика) не знают «его»-месяца, а знают «ее»-луну [16]. В мифом мире перевода Дж. Толстого оказалось поэтому две царицы — ночь и луна: „...the moon, availing herself of the opportunity, mounted through the chimney...“ [по Дж. Т., с. 23]. По-видимому, здесь следовало бы по крайней мере избежать именованья «месяца» местоимением женского рода, оставив для английского читателя облик ночного светила более неопределенным.

Если в случае с «месяцем» переводческая трудность заключалась в отсутствии эквивалентного символа, то в случае с «небом» возникает трудность обратного рода. По-английски эквивалентов славянскому «небу» есть целых два: „the sky“ и „the heaven(s)“. Первое небо — «языческое» и физическое (в частности, это небо, «на котором мы видим солнце, луну и звезды» [X., с. 821], — что для повести весьма существенно и в символическом плане). Второе небо — «христианское», но и вообще более широкое по значению: «верхнее царство», в котором обитают благие начала мироздания. К. Гарнетт предпочла первое соответствие, Дж. Толстой — второе.

Подобная неизбежность переводческого выбора ярче высветляет многозначность неба у самого Гоголя: символа ни всецело христианского (что противоречило бы языческой семантике других космических символов), ни беспримесно языческого (что контрастировало бы с символикой христианского Рождества).

Отсюда вывод. Полноценная передача символики этого особого неба, «двуединого» по своему мифологическому смыслу и сюжетной функции, с помощью какого-либо одного из двух упомянутых соответствий невозможна. Каждое соответствие, взятое порознь, нивелирует тот или иной слой многозначной и «многовековой» гоголевской символики.

Итак, астральные символы «Ночи перед Рождеством» Н. В. Гоголя — это определенным образом организованная система, элементы которой, каждый в отдельности и все вместе, влияют на развитие сюжета повести, на характер и действия ее персонажей, являясь отражением архаичного, народно-мифологического восприятия мира, присущего всему циклу «Вечеров...». Для полного, всеобъемлющего восприятия «Ночи...» понимать скрытое, глубинное, символическое значение пейзажа необходимо. Тем более важно сохранить это понимание при переводе повести на иностранный язык.

Проанализированные примеры показывают, что именно перевод символического пласта лексики Гоголя вызывает определенные трудности у переводчиков. Являясь репрезентантами содержания текста, символы имеют, кроме того, «самостоятельную эстетическую ценность» [17].

И для того, чтобы адекватно передать «мир смыслов» [18], на который опирается язык символов Гоголя, переводчику необходимо помнить, что «перевод лежит у самых истоков чело-веческой культуры» [19]. А это значит, что знание национально-культурного контекста при работе с гоголевским оригиналом — одно из важнейших условий сохранения не только стилистических, жанровых особенностей произведения, но и его скрытых, подчас лишь интуитивно уловимых носителями славянской национальной культуры значений-символов.

Итак, анализ космических символов повести в оригинале и в параллельных переводах дает немало, причем не только для теории перевода, но и для науки о Гоголе. Через этот анализ

мы лучше уясняем, сколь системна, сложна, сколь национально обусловлена и действительно «сюжетна» гоголевская символика. Одновременно мы четче осознаем тот факт, что переводы не могут быть вполне тождественны подлиннику. Ибо, «если переводчик отстывает от дословной точности», он вынужден это делать не только по чисто языковым причинам, но и «по причинам, за которыми стоит вся его цивилизация» [20], вся новая культурная среда, в которую он вводит авторский текст.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н. В. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. 1. — М.: 1984. — С. 96 — 131. — Курсив в цитатах повсюду наш. 1979. — С. 59.
2. Gogol N. V. Christmas Eve // Gogol N. V. Evenings on a Farm near Dikanka. Tales ed. by Rudy Panko. From Russian by C. Garnett. London: 1926. P. 145—214. — Далее сокр. — по К. Г.
3. Gogol N. V. The Night of Christmas Eve: A Legend of Little Russia // Gogol N. V. Cossak Tales. Transl. from the orig Russian by G. Tolstoy. London. P. 1—67. — Далее сокр. — по Дж. Т. — Курсив в цитатах повсюду наш.
4. Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. — М.: 1979. — с. 59.
5. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М.: 1978. — С. 72.
6. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // Res Philologica. Филологические исследования. — М.; Л.: 1990. — С. 84.
7. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М.: 1988. — С. 90—101.
8. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян / Генезис и типология колядования. — М.: 1982.
9. Топоров В. Н. О ритуале / Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: 1988. — С. 12, 14.
10. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. — М.: 1965. — С. 62.
11. См., например: Петушков В. Имена прилагательные в поэзии В. А. Жуковского / Опыт стилистического анализа // Автореф. дисс... канд. филол. наук. — Л.: 1951.
12. К. Гарнетт допустила здесь ошибку, приняв «теплящуюся» ночь за «теплую».
13. Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М.: 1985. — С. 771. — Далее сокр. — О.

14. Hornby A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. — London: 1974. P. 881. — Далее сокр. — X.
15. Барташевiч Г. А. Магичнае слова. — Мн.: 1990. — С. 64.
16. О трудностях при переводе славянского «месяца» и западноевропейской «луны» см.: Новикова Марина. Прекрасен наш союз / Литература — переводчик — жизнь. — К.: 1986. — С. 66—69.
17. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования. — Л.: 1973. — С. 144.
18. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // Res Philologica. Филологические исследования. — М. Л.: 1990. — С. 85.
19. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). — Львів: 1989. — С. 40, 41.
20. Mounin G. Les problèmes théoriques de la traduction. — P.: 1967. P. 85—86.

З М І С Т

М. В. ГОГОЛЬ У НІЖИНСЬКІЙ ГІМНАЗІЇ

Самойленко Г. В. Ранний период творчества Н. В. Гоголя	5
Жаркевич Н. М., Н. В. Гоголь и И. Г. Кулжинский (К вопросу о становлении исторических взглядов)	25
Денисов В. Д. Ученик-учитель (к истории взаимоотношений Гоголя и Кулжинского)	32
Вивчення спадщини М. В. Гоголя на сучасному етапі	
Євсеев Ф. Т. Об источниках «Славянской мифологии» Н. В. Гоголя	36
Карташова И. В. О романтизме Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»)	48
Ключко Л. В. Стилистические функции однородных членов предложения в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя	60
Коваленко В. Г. О лексическом своеобразии повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»	65
Чумак Т. М. Традиции украинских исторических песен «про зраду» и «поруйнування» (уничтожение) Запорожской Сечи в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть»	73
Кирилюк З. В. «История русов» — источник незавершенного романа Н. В. Гоголя о нежинском полковнике — гетмане Острянице	76
Гончаров С. А. Некоторые проблемы интерпретации гоголевского текста	85
Агаева Т. И. Гоголевский миф о Петербурге	88
Арват Н. Н. Синтаксические доминанты повести Гоголя «Портрет»	94
Сидоренко В. А. Художественное время в повести «Нос» Н. В. Гоголя	110
Панфилов М. П. Структурно-содержательные характеристики прозаического монолога повестей Н. В. Гоголя	114

Александрова И. В. Литературный генезис образа лжеца в «Ревизоре» Н. В. Гоголя (Н. В. Гоголь и А. А. Шаховской)	120
Как отражение национальной украинской жестовой специфики Бассак Т. Ф. Паралингвистическая ситуация в произведениях Н. В. Гоголя	126
Шульженко В. Г. Литература в духовном станов- лении подростка (к изучению жизни и творчества Н. В. Гоголя в школах Черниговщины)	133
Лиокумович Т. Б. Традиции гоголевской сатиры в дореволюционном творчестве Янки Купалы	137
Арват Ф. С. Перші переклади творів М. В. Гоголя на українську мову	138
Арват Ф. С. М. П. Старицький як перекладач	150
Новикова М. А., Шама И. Н. Космическая символика Н. В. Гоголя и ее передача в переводе («Ночь перед рождеством»)	161

В сборнике представлен материал, который знакомит чита-
теля с ранним творчеством Н. Гоголя, формированием его ми-
ровоззрения, эстетических вкусов, а также публикуются статьи
в которых анализируются произведения выдающегося русского
писателя, творческая судьба которого была тесно связана с
Украиной.

Литература и культура Полесья: Н. В. Гоголь — выпуск-
ник Нежинской гимназии высших наук и его творчество. Вып.
3 // Отв. ред. и составитель Г. В. Самойленко. — Нежин: НГПИ,
1992. — 170 с.