

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 54

Гоголь у російському та світовому контексті

Ніжин – 2009

Збірник друкується за рішенням Вченої ради
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
Протокол №9 від 25.06.2009 р.

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

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

Редакційна колегія:
відп. редактор і упорядник –
д. філол. н., проф. Г.В.Самойленко;

з філології:

д. філол. н., проф. Н.М.Арват; д. філол. н., проф. О.Г.Астаф'єв; д. філол. н.,
проф. Н.І.Бойко; д. філол. н., проф. З.В.Кирилюк; д. філол. н., проф. О.Г.Ковальчук;
д. філол. н., проф. П.В.Михед; д. філол. н., проф. А.Я.Мойсієнко;

з історії:

д. і. н., проф. М.К.Бойко; д. політ. н., проф. О.Д.Бойко; д. і. н., проф. А.О.Буравченков;
д. і. н., проф. В.М.Гладилін; д. і. н., проф., член-кор. НАН України В.М.Даниленко; д. і.
н., проф. В.О.Дятлов; к. і. н., доц. О.Г.Самойленко; к. і. н., доц. Є.М.Страшко; д. і. н.,
проф. Л.В.Таран; д. і. н., проф. Ю.І.Шаповал;

з мистецтвознавства:

д. мист., ст. н. співроб. Г.І.Веселовська; к. мист., доц. Л.О.Дорохіна; д. мист., проф.
М.А.Давидов; к. філос. н., доц. Л.Л.Матвеева; д. мист., ст. н. співроб. О.С.Найден; д.
мист., проф. В.І.Рожок; д. мист., проф. В.В.Рубан; д. мист., проф., член-кор. АМН
України Ю.О.Станішевський; д. мист., проф. С.В.Тишко; к. мист., доц. О.Е.Чекан.

Л 64 Література та культура Полісся. – Вип. 54: Гоголь у російському та світовому
контексті / Відп. ред. і упорядник Г.В.Самойленко. – Ніжин: Видавництво НДУ
ім. М.Гоголя, 2009. – 171 с.

**Гоголевская тематика
в "Русском Филологическом Вестнике"
Е.Ф.Карского (с 1905 по 1915 год)**

У статті поданий огляд статей і рецензій з гоголівської тематики, надрукованих протягом 1905–1915 рр. у "Російському Філологічному Віснику" під редакцією Єфима Федоровича Карського.

В статье представлен обзор статей и рецензий по гоголевской тематике, напечатанных на протяжении 1905–1915 гг. в "Русском Филологическом Вестнике" под редакцией Ефима Федоровича Карского.

The article is focused on the analysis of articles and reviews about Gogol, published during 1905–1915 years in "Russian Philological Vestnik", edited by Efim Fedorovich Karskiy.

С 1 января 1905 года член-корреспондент Императорской Академии Наук, ординарный профессор Варшавского университета Евфимий Федорович Карский официально принял на себя редактирование и издание "Русского Филологического Вестника".

Несмотря на разразившийся вскоре острый политический и экономический кризис, новый редактор-издатель не допускал и мысли о прекращении выпуска авторитетного научного журнала. Встревоженным сотрудникам он отвечал: *"Р. Ф. Вестник мое частное издание и поэтому далее в случае окончательного закрытия университета все же будет существовать. Печатанье продолжается..."* (из открытки Б.М.Ляпунову от 6 ноября 1905 г.) [1].

К этому времени в Варшаве вышел уже №3 "РФВ" за тот год (дозволен цензурой 15 сентября 1905 г.). В Педагогическом отделе этого номера опубликована статья В.А.Каминского "Заслуги Н.В.Гоголя перед русской литературой и обществом" [2]. Появление гоголевской темы в журнале, редактируемом Е.Ф.Карским, неслучайно. Ученый, выпускник Нежинского историко-филологического института князя Безбородко, со студенческих лет был поклонником таланта великого писателя и драматурга. Так, несколько прозаических отрывков из любимого автора он еще в 1892 году включил в свое пособие для гимназистов [3].

Вячеслав Арсеньевич Каминский – выпускник историко-филологического факультета Императорского Варшавского университета 1896 года, проявивший себя главным образом как этнограф, исследователь родного Волынского Полесья. Упоминание о нем находим в "Отчете о поездке в Белоруссию" Е.Ф.Карского: "...оказал мне помощь мой ученик В.А.Каминский, бывший в то время учителем Ковенской мужской гимназии" [4, с. 706]. Со временем В.А.Каминский станет профессором Киевского художественного института, будет активно сотрудничать с Украинской академией наук. Он с гордостью считал себя учеником профессора Е.Ф.Карского. В его неисследованных до сих пор письмах, адресованных академику Б.М.Ляпунову уже после кончины Е.Ф.Карского, находим такие строки: *"Любезно присланная Вами книжечка с некрологом о незабвенном моем профессоре Ефиме Феодоровиче была первым необычайно приятным приветом..., Ваш презент освежил во мне воспоминания прошлого, когда мне приходилось с увлечением работать под руководством прекрасного руководителя Ефима Феодоровича и в то время, когда он был редактором "Русск. Филолог. Вестника"..."* (из письма от 3 января 1937 г.) [5]. Очень интересное свидетельство, показывающее характер работы редактора научного журнала с молодыми авторами!

В заключение своей статье 1905 года В.А.Каминский делает вывод: "...произведения Н.В.Гоголя пробудили общественную совесть, спокойно спавшую с одной стороны – под влиянием общего невежества, а с другой – твердо и глубоко укоренившихся форм жизни и потому привыкшую равнодушно смотреть на окружающие ее явления..." [2, с. 45]. И далее: "...направление, внесенное Гоголем в литературу, утвердило навсегда за ней значение великой общественной силы" [2, с. 46].

Следующая работа В.А.Каминского, посвященная идейному наследию Н.В.Гоголя, появилась также в Педагогическом отделе "РФВ" – спустя четыре года. В 1909 году широко отмечалось 100-летие со дня рождения великого писателя. "Русский Филологический Вестник", разумеется, не мог остаться в стороне. В статье В.А.Каминского "Заветы Н.В.Гоголя педагогам" [6] подробно разобраны взгляды писателя на воспитание и обучение, приведено множество цитат из его произведений и писем.

В этом же №2 (тома LXI) были напечатаны еще три работы, имеющие непосредственное отношение к юбилею. Прежде всего, следует обратить внимание на публикацию речи самого редактора-издателя, в то время уже ректора Варшавского университета, на торжественном совместном заседании Совета этого университета и Общества истории, филологии и права [7]. Речь эта достаточно подробно разобрана в книге М.Г.Булахова

[8, с. 127–134] и статье А.С.Белой [9], поэтому здесь укажу лишь, что выступление не носило компилятивный характер, а содержало немало самостоятельных метких наблюдений.

В приуроченном к юбилею выпуске "РФВ" была напечатана также речь Н.Н.Трубицина "Идеализм Гоголя" [10], которую тот произнес в столице 10 апреля 1909 года на гоголевском вечере, устроенном Обществом Народных Университетов. Николай Николаевич Трубицин, преподаватель гимназии в Кронштадте, был давним и весьма активным сотрудником "РФВ". На сей раз его высказывания о Гоголе носили острый, полемический характер: "Вчитываясь в письма его, в его "Переписку", удивляешься тому, как плохо этот достохвальный "реалист" понимал жизнь и насколько он был во многом близоруким. Перед нами мечтатель, упрямо трактующий о жизни и учащий эту жизнь так, как высветили ему его идеалы – без уступок и снисхождения, иногда прямо невпопад... Его обычные критерии: по душе, по совести, по Божески... Пора перестать смотреть на Гоголя глазами Белинского, которому, по условиям эпохи, удобнее было искать в Гоголе общественника. Насколько можно судить по письмам, Гоголь всю жизнь был погружен в изучение и созерцание души человеческой..." [10, с. 299]. Как видим, на страницах "РФВ" находили место различные взгляды, что открывало простор для дискуссий и поиска истины.

В №2 "РФВ" за 1909 год была опубликована также работа профессора Б.В.Варнеке "Гоголь и театр" [11], представлявшая собой главу из его капитального труда "История русского театра". Статья, выдержанная в академическом стиле, является фактически сводом известных к тому времени фактов о становлении великого драматурга – от первых гимназических опытов до его наивысшего расцвета.

Во все годы своей редакторско-издательской деятельности Е.Ф.Карский не забывал об учебном заведении, где он получил высшее образование, охотно предоставляя страницы "РФВ" выпускникам и профессорам Нежинского историко-филологического института: П.Д.Первову, С.Н.Браиловскому, П.А.Заболотскому, М.Н.Сперанскому, В.И.Резанову. В №2 за 1909 год опубликовано было письмо Гоголевской комиссии об основании при Нежинском институте музея имени Гоголя [12]. Письмо заканчивалось просьбой направлять в музей материалы и предметы, имеющие отношение к Н.В.Гоголю.

И последний, сдвоенный номер "Русского Филологического Вестника" в конце юбилейного года также не обошелся без актуальной темы: в Педагогическом отделе была помещена небольшая статья В.З.Штепенко

"Идеалистические основы гоголевского смеха" [13]. Автор делает вывод, что гоголевский смех "...объясняется глубокими нравственными потребностями великого писателя. Не любил он людей, не болел он о их несовершенствах, он не нашел бы в своей душе ничего к своим героям, кроме презрения. Но он скорбел о людях, приниженных жизнью, загрязнивших в себе образ и подобие Божие, и своим горьким смехом над ними облегчал свою душу" [13, с. 77].

Следует заметить, что Е.Ф.Карский, судя по всему, достаточно внимательно следил за текущей литературой о Н.В.Гоголе: в №1 "РФВ" за тот же 1909 год мы находим его рецензию на книгу "Памяти В.А.Жуковского и Н.В.Гоголя" [14], год спустя – на книгу "Памяти Гоголя", изданную в Варшавском учебном округе [15]. Естественно, рецензии на новые издания поставляли в журнал и другие авторы: так, Н.П.Кашин в конце юбилейного года отозвался рецензией на книгу Д.С.Мережковского "Гоголь. Творчество, жизнь и религия" [16]. В следующем году уже В.А.Истомин, ведущий критик "РФВ", поместил в журнале сразу несколько своих критико-библиографических заметок о книгах, появившихся на волне юбилейной литературы. В поле его зрения попали подготовленные к печати Г.П.Георгиевским "Гоголевские тексты" [17] и "Песни, собранные Н.В.Гоголем" [18], составленный В.Каллашем сборник "Н.В.Гоголь в воспоминаниях современников и переписке" [19], а также изданный Обществом Любителей Российской Словесности отчет "Гоголевские дни в Москве" [20].

Работы, посвященные Н.В.Гоголю, продолжали появляться в "РФВ" и дальше. В №1 за 1910 год была опубликована речь талантливого профессора Варшавского университета А.М.Евлахова "Тайна гения Гоголя", произнесенная им 23 апреля прошедшего года на юбилейном чествовании памяти Н.В.Гоголя в городской Ратуше [21]. Через год тот же профессор поместил в журнале критический разбор труда А.А.Назаревского "Гоголь и искусство" [22]. В этом же номере журнала увидела свет и обзорная работа В.В.Данилова "К библиографии драматических переделок из Гоголя" [23].

Небольшая рецензия на сборник речей и статей, изданный Киевским университетом Св. Владимира под заглавием "Памяти Н.В.Гоголя" [24], появилась в "РФВ" в LXVII томе (№1 и 2) за 1912 год. Заметка подписана инициалами И.И.С., то же указано и в оглавлении. Как удалось установить с помощью выпущенного редактором-издателем в 1913 году к 35-летию журнала сборника "Указателей" к первым 70 томам журнала [25], рецензия принадлежит И.И.Солосину.

В 1912 году в Москве было запущено в производство полное иллюстрированное собрание сочинений Н.В.Гоголя под редакцией А.Е.Грунского. Рецензент "РФВ" В.А.Истомин в Педагогическом отделе журнала №3 за тот год, в разделе "Критика и библиография", поместил небольшую заметку о недавно выпущенном в свет 1-м томе [26].

В 1912–1914 годах с крупными трудами о Н.В.Гоголе в "Русском Филологическом Вестнике" стал выступать Б.Е.Лукияновский: сперва было напечатано его исследование "К вопросу о "переломе" в биографии Гоголя" [27], затем итоговая работа "Гоголь в 40-х годах" [28], публикация которой растянулась на два года и завершилась уже после начала мировой войны.

Последней статьей в "РФВ", относящейся к гоголевской тематике, следует, видимо, считать опубликованную в начале 1915 года работу В.В.Данилова "Н.В.Гоголь и П.П.Свиньин" [29]. В этом исследовании рассмотрены взаимоотношения молодого Николая Гоголя с издателем "Отечественных Записок" Павлом Петровичем Свиньиным и высказано интересное предположение о происхождении записей "Исторической Запорожской песни".

Затем для журнала наступили трудные времена. Летом 1915 года Е.Ф.Карский вместе в Варшавском университете эвакуировался в Ростов-на-Дону. Там не было подходящих условий для издания специализированного научного журнала, кроме того, к тому времени резко уменьшилось число подписчиков. Тем не менее "Русский Филологический Вестник", благодаря усилиям его редактора-издателя, продолжал выходить: в 1916 году все его номера были отпечатаны в Москве в Синодальной типографии, в 1917 году том LXXVII (№1 и 2) набран в Петрограде, а последний LXXVIII том (№3 и 4) – в 1918 году в типолитографии Казанского университета. Однако гоголевская тематика в этих последних номерах уже не нашла отражения.

Литература

1. ПФА РАН, ф. 752, оп. 2, ед хр. 133, л. 5.
2. Каминский В.А. Заслуги Н.В.Гоголя перед русской литературой и обществом // РФВ. –1905. – Т. LIV, №3. – Педагогический отдел. – С. 40–46.
3. Карский Е.Ф. Стихотворения и прозаические статьи для заучивания наизусть, согласно примерному списку, помещенному при объяснительной записке к учебному плану русского языка и словесности 20 июля 1890 г. Пособия при изучении русского языка и словесности. Курс приготовительный. – Т. II, III и IV кл. гимназий и прогимназий. – Вильна, 1892.

4. Карский Е.Ф. Отчет о поездке в Белоруссию в течение летних месяцев 1903 года // Известия Императорского Русского Географического Общества. – 1905. – ХLI. – Вып. IV.
5. ПФА РАН, ф. 752, оп. 2. ед. хр. 128, л. 2–2 об.
6. Каминский В.А. Заветы Н.В.Гоголя педагогам // РФВ. – 1909. – Т. LXL, №2. – Педагогический отдел. – С. 87–103.
7. Карский Е.Ф. Значение Н.В.Гоголя в истории русского литературного языка. (Речь, сказанная 20 марта 1909 года на торжественном заседании Совета Варшавского университета и Общества истории, филологии и права при Императорском Варшавском университете) // РФВ. – 1909. – LXI, №2. – С. 205–222.
8. Булахов М.Г. Евфимий Федорович Карский. – Минск, 1981.
9. Белая А.С. Карский Е.Ф. о Гоголе Н.В. // Література та культура Полісся. – Вып. 9. – Ніжин, 1997.
10. Трубицин Н.Н. Идеализм Гоголя. (Речь на Гоголевском вечере, устроенном Санкт-Петербургским Обществом Народных Университетов 10 апреля 1909 г.) // РФВ. – 1909. – Т. LXI, №2. – С. 297–306.
11. Варнеке Б.В. Гоголь и театр // РФВ. – 1909. – Т. LXI, №2. – С. 307–336.
12. Сообщение (без названия) о письме Гоголевской Комиссии Историко-филологического института кн. Безбородко и состоящего при нем Историко-филологического Общества об основании музея имени Гоголя в Нежине // РФВ. – 1909. – Т. LXI, №2. – С. 338.
13. Штепенко В.З. Идеалистические основы гоголевского смеха // РФВ. – 1909. – Т. LXII, №3, 4. – Педагогический отдел. – С. 66–77.
14. Е.К. (Карский Е.Ф.). Памяти В.А.Жуковского и Н.В.Гоголя. Вып. I, с 2-мя фототипиями. – Спб., 1908. 8° 433 // РФВ. – 1909. – Т. LXI, №1. – С. 199.
15. Е.К. (Карский Е.Ф.). Памяти Гоголя. Празднование столетней годовщины со дня рождения Н.В.Гоголя в учебных заведениях Варшавского учебного округа / Под редакцией И.Вдосадского. – Варшава, 1909. 8°. IV + 410 // РФВ. – 1910. – Т. LXIII, №1. – С. 196.
16. Кашин Н.П. Д.С.Мережковский. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. – СПб.: Изд. "Пантеон", 1909 // РФВ. – 1909. – Т. LXII, №3–4. – С. 336.
17. Истомин В.А. Гоголевские тексты. Изданы Г.П.Георгиевским. Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. – С.-Петербург. 1910 г. // РФВ. – 1910. – Т. LXIII, №1. – Педагогический отдел. – С. 60–61.
18. Истомин В.А. Песни, собранные Н.В.Гоголем. Изданы Г.П.Георгиевским. Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук // РФВ. – 1910. – Т. LXIII, №1. – Педагогический отдел. – С. 61.
19. Истомин В.А. Н.В.Гоголь в воспоминаниях современников и переписке. Составил В.Каллаш. – Москва. 1909 г. Цена 1 р. // РФВ. – 1910. – Т. LXIII, №2. – Педагогический отдел. – С. 76–77.
20. Истомин В.А. Гоголевские дни в Москве. Общество любителей российской словесности. С портретом Н.В.Гоголя и изображением памятника

писателю в Москве. Цена 1 р. 1910 г. // РФВ. – 1910. – Т. LXIV, №3–4. – Педагогический отдел. – С. 50–51.

21. Евлахов А.М. Тайна гения Гоголя. Речь, произнесенная на юбилейном чествовании памяти Гоголя в Александровском зале Ратуши в Варшаве 23 апреля 1909 г. // РФВ. – 1910. – LXIII, №1. – С. 95–105.

22. Евлахов А.М. А.А.Назаревский. Гоголь и искусство. Киев. 1910 // РФВ. – 1911. – Т.LXV. – №2. – С. 477–478.

23. Данилов В.В. К библиографии драматических переделок из Гоголя // РФВ. – 1911. – Т. LXV, №2. – С. 331–338.

24. И.И.С. (Солосин И.И.). Памяти Н.В.Гоголя. Сборник речей и статей, изданных Императорским Университетом Св. Владимира. Киев. 1911 // РФВ. – 1912. – Т. LXVII, №1–2. – С. 424 – 425.

25. Русский Филологический Вестник. Учено-педагогический журнал, издаваемый под редакцией Е.Ф.Карского. Указатели. 1879–1913. I–LXX. – Варшава, 1913.

26. Истомин В.А. Иллюстрированное полное собрание сочинений Н.В.Гоголя / Под ред. А.Е.Грузинского. – Т. 1. – Москва, 1912. Цена не обозначена // РФВ. – 1912. – Т.LXVIII, №3. – Педагогический отдел. – С. 36.

27. Лукьяновский Б.Е. К вопросу о "переломе" в биографии Гоголя // РФВ. – 1912. – LXVII. – №1–2. – С. 267–288; LXVIII, №4. – С. 429–459.

28. Лукьяновский Б.Е. Гоголь в 40-х годах. Настроение. Литературные отношения. Идеология // РФВ. – 1913. – Т.LXX, №4. – С. 332–346; 1914. – LXXI, №1. – С. 174–195; LXXII, №3–4. – С. 279–330.

29. Данилов В.В. Н.В.Гоголь и П.П.Свинын // РФВ. – 1915. – Т.LXXIII, №1. – С. 35–41.

УДК 821.161.1.09

Т.Н.Лебединская

Петербургский цензурный комитет о творчестве Н.В.Гоголя

У статті наведені деякі зауваження Петербурзького цензурного комітету щодо творів М.В.Гоголя і відгуків на них.

В статье рассмотрены некоторые замечания Петербургского цензурного комитета о творчестве Н.В.Гоголя и отзывов на них.

The article presents some observations of Petersburg Censorship Committee about the Gogol's creative works and reviews on them.

Сочинения Н.В.Гоголя оказали большое влияние на русское общество. Их живая связь с действительностью бросалась в глаза и давала повод к самым разнообразным толкованиям и суждениям от самых восторженных похвал до крайне резких высказываний.

В начале 1842 года появились "Мёртвые души", а в конце года вышло в свет полное собрание сочинений писателя. Цензура придирчиво отнеслась к творчеству Н.В.Гоголя: выверяли каждый абзац, каждую строчку. Хотя Цензурный комитет признал содержание "Мёртвых душ" положительным и разрешил напечатать даже "сомнительные места", однако потребовал, чтобы заглавие было изменено: "Похождения Чичикова, или Мёртвые души". Рассказ о капитане Копейкине был вовсе удален из романа. Всего было запрещено цензором тридцать семь мест. Приведем некоторые из них:

1) "Чичиков намекал губернатору как-то вскользь, что в его губернию въезжаешь, как в рай, дороги везде бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большей похвалы";

2) "По существующим положениям этого государства (Россия), в славе которому нет равного, ревизские души, окончивши жизненное поприще, числятся, однако ж до подачи новой ревизской сказки наравне с живыми, чтоб таким образом не обременить присутственные места множеством мелочных и бесполезных справок и не увеличивать сложность и без того уже сложного государственного механизма" (слова Чичикова).

Комитет дозволил это место к напечатанию, но потребовал к словам "наравне с живыми" вставить фразу "хотя взамен того и вновь родившиеся не вносятся в подушные списки";

3) – Как, губернатор – разбойник? – сказал Чичиков и совершенно не мог понять, как губернатор мог попасть в разбойники .

– И лицо разбойничье, – сказал Собакевич, – дайте только ему нож да выпустите на большую дорогу – зарежет за копейку. Он да еще вице-губернатор – это гог и магог.

– Полицеймистер – мошейник, – сказал Собакевич. – Я их знаю всех (чиновников губернского города), это все мошейники – весь город такой мошейник на мошейнике сидит и мошейником погоняет. Все христо-продавцы, прокурор – свинья" и т.д.

Цензор отметил множество мест, где упоминалось о взятках, стяжательстве, коррупции, а также о Боге, о святых, о рае, "небесном" и трактовалось автором как обычное житейское явление.

Было обращено особое внимание на полковника Кошкарева, который в поместье своем учредил разные комиссии и завел огромное письменное делопроизводство по сельскому управлению. "...Поступки Кошкарева, – отмечал цензор, – представлены как действия сумасбродного помещика, и применять их к государственному управлению было бы слишком насильственным применением".

"Повесть о капитане Копейкине", которую Н.В.Гоголь переработал, исправил, дополнил и в новом виде подал в Цензурный комитет, была разрешена к печати. Цензор констатировал: "В первой запрещенной редакции представлен был раненый офицер, сражавшийся с честью за отечество, человек простой, но благородный, приехавший в Санкт-Петербург хлопотать о пенсии. Здесь сначала какой-то из важных государственных людей примет его довольно ласково, пообещает ему пенсию и т.д. Наконец, на жалобы офицера, что ему нечего есть, отвечает: "Так промышляйте сами себе, как знаете". Вследствие этого Копейкин делается атаманом разбойничьей шайки. Ныне автор, оставив главное событие в таком самом виде, как оно было, изменил характер главного действующего лица в своем рассказе: он представляет его человеком беспокойным, буйным, жадным к удовольствиям, который заботится не столько о средствах прилично существовать, сколько о средствах удовлетворять свои страсти..., ...начальство находит выход и, наконец, высылает его из Петербурга.

Комитет определил: эпизод сей дозволить к напечатанию в таком виде, как он изложен автором.

Появление "Мёртвых душ" было неожиданностью для высших слоев русского общества. Не хотели верить, что повесть Н.В.Гоголя, как любая книга, вышла в свет "без каких-либо скрытых целей не только со стороны автора, но и со стороны властей".

Один из высокопоставленных чиновников обратился даже к министру народного просвещения для разъяснения загадочного произведения. Он писал: "На днях прочел новую поэму Гоголя "Похождения Чичикова или Мёртвые души", я останавливался на многих местах, которые, несмотря на свою занимательность и юмор, не могли, как я думаю, быть дозволены к напечатанию без особенности высшего разрешения и с какою-либо особенною целью. Новое произведение Гоголя обратило на себя всеобщее внимание и, конечно, будет подвергнуто разным толкованиям и критике. В сем случае цензура поставлена будет в затруднение, потому что не имеет указания, при каких обстоятельствах дозволено напечатание означенной поэмы". На что министр просвещения граф С.С.Уваров разъяснил, что "Мёртвые души" Н.В.Гоголя рассмотрены и пропущены на общих основаниях, которыми руководствовался цензор при рассмотрении критических статей, в том числе и нового произведения Н.В.Гоголя.

Издание полного собрания сочинений было так же сохранено с большими трудностями, "опасными местами", например, в "Шинели" считалось восемь положений; в "Женитьбе" – четыре; в "Утро делового

человека" – три; в "Театральном разговоре после первого представления комедии" – пять и т.д.

Не только сочинения Н.В.Гоголя, но и отзывы о них подвергались запрещению. Так, статья о великом классике, написанная И.С.Тургеневым по поводу смерти писателя, была запрещена на том основании, что Иван Сергеевич отзывался о Николае Васильевиче в выражениях "чрезвычайно пышных".

"Публикация под названием "Несколько слов о Гоголе", – отмечал цензор, – помещенная в "Московском сборнике", признана опасною и неблагонамеренною на том основании, что безотчетным расточением находящихся из всякой меры похвал Гоголю, она накидывает тень подозрения на его намерения и действия. Статья эта, во многих местах и загадочная, заключает в себе обрывистые намеки и мысли недоконченные, которые могут подать повод читателям к неблагоприятным и даже предосудительным выводам".

В статье говорится, например: "Много ещё пройдет времени, пока уразумеется вполне глубокое и строгое значение Гоголя, этого мученика возвышенной мысли и неразрешимой задачи". Корень зла ужасной статьи заключается в том, что в ней вовсе не объяснено, почему так много требуется времени, чтоб уразуметь вполне значение Гоголя? Почему преимущественно Гоголю приписывается глубокое и строгое значение? Подобные неопределительные выражения невольно приводят к предположению, что он имеет какую-либо особую, скрытую цель, известную только немногим, и такое предположение тем покажется правдоподобнее, что сочинитель статьи называет Гоголя мучеником возвышенной мысли и неразрешимой задачи... Недомолки и несообразности при восторженном тоне и мистическом смысле целой статьи о Гоголе не могут не вводить в заблуждение читателей..."

В пятидесятых годах XIX в. в цензуру была представлена рукопись под названием "Учебная книга словесности для русского юношества, начертание Н.Гоголя". "Сомнительными" в ней признаны были шесть строк и два слова. При рассмотрении в высшей инстанции они были дозволены к печати, а два выражения запрещены. Дозволенные строки звучали так: "В трудах наших ученых также раздаются неперевавшиеся европейские мнения и такими же торчат яркими заплатами их собственные мысли, как всё это раздается в наших гостиных, спорах и разговорах. Всего нанесено, и всё не переварилось". Запрещенные два слова, находившиеся в рукописи между заглавиями разных стихотворений, следующие: "Острогжск, Рылеева".

Отдельные статьи, рецензии, отзывы на произведения Н.В.Гоголя, которые появлялись в журналах, вызывали раздражение цензоров.

В этой связи чрезвычайно любопытно мнение Л.В.Дубельта. Становясь решительно на сторону писателя и защищая его произведения от несправедливых нареканий, Л.В.Дубельт резко иронически отзывался об излишней придирчивости со стороны цензуры. Тем не менее, следует отметить, что такой "сильный авторитет в вопросе о благонамеренности", как Л.В.Дубельт, не мог поколебать того взгляда на сочинения Н.В.Гоголя, который сложился в высших чиновничьих слоях русского общества.

Литература

1. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. – СПб., 1889. – Т. I. – С. 312.
2. Там же. – С. 314.
3. Там же. – С. 318.
4. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. – СПб., 1889. – Т. II. – С. 318.
5. Там же. – С. 335.
6. Там же. – С. 339.
7. Там же. – С. 339.

УДК 821.161.1.09:75.09

В.В.Терлецький

Відгуки М.В.Гербеля та Є.І.Вишнякова на смерть Гоголя

Автор статті досліджує історію створення поезії М.В.Гербеля "Певец, возмужавший в безвестной тиши" та малюнка Є.І.Вишнякова "Гоголь на смертному одрі", присвячених Гоголю.

Автор статьи исследует историю создания поэзии Н.В.Гербеля "Певец, возмужавший в безвестной тиши" и рисунка Е.И.Вишнякова "Гоголь на смертном одре", посвященных Гоголю.

The author of the article explores the history of the creation of the verse of N.V.Gerbel "The singer, matured in obscurity silence" and the drawing of E.I.Vyshniakov "Gogol on his deathbed", dedicated to Gogol.

Дослідникам життя й творчості славетного українця М.В.Гоголя відомий аркуш паперу з альбома поета, перекладача і видавця М.В.Гербеля (1827–1883), на якому зроблено малюнок "Гоголь на смертном одре

Є.І.Вишнякова та записані віршовані строки власника цього вельми багатого і цікавого літературно-художнього документа. Зберігається альбом у Відділі рукописів Російської національної бібліотеки (Санкт-Петербург) у фонді 179-му, справа 12 [1].

М.В.Гербель правдиво оцінив духовний світ і творчий доробок, спрямування письменника такими словами:

*Певец, возмужавший в безвестной тиши,
Людей сердцеведец великий,
Проникнувший духом в тайник их души,
Как будто он был их владыкой.
И имя свое записавший в скрижаль
Безсмертья, под славой созданья,
В котором улыбка скрывает печаль,
И смех заглушает рыданья.
Творенья которого можно сравнить
С лицом омоченным слезами,
Смеющейся маской которое скрыть
Хотят иногда перед нами.*

Ще гоголезнавець Н.Д.Ефрос у статті "Новые портреты Гоголя" [2] стверджувала, що записані до альбома рядки М.В.Гербеля – це "уривок", який входить "с значительным разночтением в стихотворение Гербеля "В дорогу! В дорогу!" Додамо, що останнє було надруковане в його "Полном собрании сочинений" [СПб., 1882. – Т. II. – С. 307–309], датоване 1855 роком і присвячене "доброму другу и старому товарищу Н.Я.Макарову", тобто уродженцю Чернігівщини, співробітнику журналів "Современник", "Основа" Миколі Яковичу Макарову (1828–1892).

Проте рядки з альбома Гербеля неправомірно вважати "уривком" із твору "В дорогу! В дорогу!" У останній поезії він використав раніше ним написане. І дещо додав, змінив. Як, наприклад, такий чотиривірш:

*Творец "Ревизора", певец "Вечеров",
Степей поднепровских и Сечи,
Кто, полон вдохновенья, уже был готов
Начать величавые речи.*

А третій і четвертий рядки вірша в альбомі – рядки дещо здогадної думки "Проникнувший духом в тайник их души / Как будто был их владыкой" – замінив на стверджувальні "Чье слово проникло в тайник их души / И сделалось дум их владыкой".

А ось із висловом Наталії Ефрос, що рядки поета в альбомі були, "по всей вероятности", первісним варіантом вірша "В дорогу! В дорогу!", ми не

тільки погоджуємося, а й приймаємо без отого застереження – "по всей вероятности".

Згодом малюнок "Гоголь на смертном одре" з віршованими рядками М.В.Гербеля було занесено до тома 58-го "Литературного наследства" [М., 1952. – С. 791] і під знаком питання проставлено рік 1852-й, тобто рік смерті Гоголя.

Далі дослідниця пише, що малюнок Є.І.Вишнякова не є оригінальним, він ніякої іконографічної цінності не має, але становить певний інтерес як "историко-литературный документ". Вона стверджує, що це олівцева копія з літографії, до того ж "распространённой".

Але хто ж був її автором? На час публікації Н.Ефрос, тобто понад півстоліття тому назад, це не було встановлено. Чи знають про це голезнавці зараз?

Автором називали В.О.Рачинського, про це говорить в листі від 25 березня 1852 року славіст і фольклорист П.О.Бессонов, до історика, бібліографа, згодом редактора журналу "Русский архив" П.І. Бартенева, див. працю "К портретам Н.В.Гоголя" С.О.Рачинського, брата художника, Андреева ("Гоголь во гробе" – з приміткою "ещё хуже", ніж портрет "с живого" Гоголя Е.О.Дмитрієва-Мамонтова. Останньому також приписували літографічне зображення славетного письменника).

І все ж найвірогіднішим є припущення, що зображення Гоголя на смертному одрі зробив Є.І.Вишняков. І не з якої літографії чи вимислу, а саме під час поховання Гоголя в лютому 1852 р. у Москві.

Опосередкованим свідченням цього можемо вважати рядки з листа російського гравера Ф.І.Іордана (1800–1869) до художника О.А.Іванова (1806–1858): "Стечение народа в продолжение двух дней было невероятное. Рихтер (художник), который живет возле университета, писал мне, что два дня не было проезда на Никитской улице. Он (Гоголь – В.Т.) лежал в сюртуке, – верно, по собственной воле, – с лавровым венком на голове (підкреслення наше – В.Т.), который при закрытии гроба был снят и принес весьма много денег от продажи листьев сего венка. Каждый желал обогатить себя сим памятником" [3, с. 594; 4, с. 643].

Увага, глибоке пошанування письменника зародилися в душі М.В.Гербеля ще, здається, тоді, коли він після навчання в 1-му благородному пансіоні при 1-й Київській гімназії вступив до Лицею кн.Безбородька у Ніжині, наступникові альма матері Миколи Гоголя. У 1846 р. дорогою до Чернігова заїхав до Ніжина Т.Г.Шевченко. Ті відвідини міста детально описав його супутник, український письменник О.С.Афанасьєв-Чужбинський: "Приїзд Шевченка до Ніжина не міг лишитись таємницею. Двері наші

не зачинялись, особливо нас відвідували студенти і серед них М.В.Гербель, що був тоді на останньому курсі. У четвер ми пішли в Дворянське зібрання... На другий день ми всі роз'їхалися по гостях. І тоді ж він (Шевченко – В.Т.) написав Гербелю в альбом чотири рядки з однієї своєї п'єси:

*За думою дума роєм вилітає,
Одна давить душу, друга роздирає,
А третя тихо, тихесенько плаче
У самому серці, може, й бог не бачить* [5, с. 95–96].

То був уривок із поезії Т.Г.Шевченка "Гоголю". Відтоді М.В.Гербель, у альбомі якого цей чотиривірш посів почесне місце, серцем і думками завжди линув до Шевченка (став, зокрема, видавцем "Кобзаря" в перекладі власному і багатьох російських поетів) та Миколи Гоголя. Він намагався зробити свій внесок у справу створення життєпису автора "Вечеров на хуторі близ Диканьки", "Тараса Бульби", "Ревизора", "Мёртвых душ". У біографічному нарисі "П.Г.Редкин" описав деякі деталі життя Гоголя у Ніжинській гімназії: "В тесной комнате П.Г.Редкина, в квартире гувернера Мышковского, надзору которого был он поручен, постоянно собирався кружок товарищей, журналистов, издателей рукописных журналов и альманахов для чтения и критической оценки заключающихся в них статей. В этих ученических изданиях впервые началось литературное поприще Гоголя, Кукольника, Базили и др." [4, с. 83].

У згаданому альбомі М.В.Гербеля знайшов місце такий документ-автограф з його написом: "Письмо А.С.Данилевского из Парижа от 5 декабря, писанное под диктовку Гоголя к Прокоповичу и Пашенко". Цей лист 1836 року Гербель доніс до читачів, шанувальників письменника, опублікувавши його в журналі "Русское слово" [1859. – №1. – С. 98].

А за рік до цього він надрукував власну статтю "Николай Яковлевич Прокопович и отношения его к Гоголю" [6, с. 267–290]. Не зайвим буде нагадати, що пліч-о-пліч з ним у цьому журналі [1852. – №10. – С. 141–148] виступив його приятель, відомий літератор В.П.Гаєвський (1826–1888) із "Заметками для биографии Гоголя".

Дитинство М.В.Гербеля з 5-літнього віку пройшло на берегах р.Шостка, в Глухівському повіті Чернігівської губернії, де його батько генерал-майор В.В.Гербель (1790–1870) обіймав посаду командира Шосткинського порохового заводу з 1832-го (за іншими даними – з початку 1833 р.) до 1850-го року.

У родині Гербелів, близьких до неї жила і повага, і глибоке розуміння творчого доробку Гоголя.

Цікаві правдиві свідчення знаходимо у листуванні декабриста Олександра Федоровича Бріггена (1792–1859), наймолодша дочка якого Любов (1826–1899), вихованка Смольного інституту шляхетних дівчат, була дружиною сина генерала В.В.Гербеля Василя (?–1878), ротмістра гвардійського Уланського полку, котрий дослужився до чину полковника. Відомий історик-письменник Н.Я.Ейдельман у дослідженні ""Тайные корреспонденты "Полярной звезды"" [М.: Мысль, 1966] помилився, назвавши Л.О.Брігген дружиною Миколи Васильовича Гербеля.

Наведемо деякі думки цього кола стосовно творчості Гоголя. Декабрист О.Ф.Брігген писав старшій дочці Марії, дружині глухівського повітового предводителя дворянства В.І.Туманського (1809–1889): "Всё более и более я расцениваю как роман, но роман столь возвышенный, с языком столь благородным и прекрасным, что невозможно, прочтя эту книгу, не вернуться к ней вновь. Не историческую правдоподобность (підкреслення Бріггена – В.Т.), а духовную истину следует искать в ней, и, без сомнения, в этом смысле древние авторы, а среди современных В.Скотт предпочтительнее многих так называемых правдивых историков" [7, с. 164]. Як бачимо, О.Ф.Брігген, як і журналіст А.Е.Студітський, автор статті "Русские литературные журналы за январь 1846 года" [8, с. 222–223], вважав, що для Гоголя "жива скорее та история, которая живет в устах народа", тобто вказав на природу його художнього мислення. А дещо далі декабрист радив: "Если вы не прочитали "Мёртвые души" Гоголя, прочтите, чтобы ближе познакомиться с нашей дорогой родиной, он писал с натуры, верно, как большой мастер" [8, с. 164]. У листі із заслання (Курган), датованому 19 червня 1847 року, декабрист ділився думками з В.А.Жуковським: ""Одиссеи" вашей ожидал я с нетерпением, я читал о ней отзыв Гоголя в "Московских/ ведом/остях/" [7, с. 227].

Відгук про Гоголя був надрукований також у "Современнике" [1846. – Т. 43], "Москвитяине" [1846. – №7], а згодом введений письменником до "Выбранных мест из переписки с друзьями".

У липні 1857 р. О.Ф.Брігген уже був на Україні, в Глухівському повіті (переважно в с.Слоут). Чи не міг він і тут, на Сіверянщині, спілкуючись із Туманськими, Миклашевськими (Гербелів на пороховому заводі на берегах Шостки, щоправда, вже не було), обговорювати твори Гоголя, ділитися думками щодо недавньої трагічної смерті письменника?

У 1846 р. за царським наказом командир Шосткинського порохового заводу В.В.Гербель очолив будівництво капсульного підприємства на березі р.Шостка. І вже через два роки це виробництво було запущене в дію. Василя Васильовича було підвищено у званні до генерал-лейтенанта,

нагороджено орденом "Білого орла". А на межі 1849–1850 рр. він був переведений до Петербурга керуючим усіма пороховими заводами Росії.

Коли було прийняте рішення про будівництво поруч із Шосткинським пороховим заводом капсульного підприємства, було утворено Особливу будівельну комісію, яку затвердив Микола I. Архівні документи, частина яких зібрана в музеї нинішнього заводу "Імпульс" (м.Шостка), свідчать, що головним виконавцем робіт було призначено члена цієї комісії, інженера-підпоручника Вишнякова. Він підтримував тісні зв'язки з механіком Фаллісом у справі доставки з Бельгії необхідних машин, приводів і таке інше. Відряджався до міста Літтixa. Гадаємо, що призначення Вишнякова головним виконавцем робіт на будівництві капсульного заводу не обійшлося без впливу генерала В.В.Гербеля. До такого висновку можна дійти після ознайомлення із згадуваним альбомом Миколи Гербеля.

У ньому знаходимо, окрім малюнка "Гоголь на смертном одре", та "Портрет отця Гербеля", тобто В.В.Гербеля, вірш:

Что мне жизнью дорожить!

Честь всего дороже.

Нет! Отечеству служить

Я помчуся тоже.

Унизу підпис: "Егор Вишняков. 30 апреля 1848 года. Шостка" [9, с. 25]. На той час капсульне підприємство уже було введено в дію. Європу сколихнув 1848 рік. Як писав батько славетного педагога К.Д.Ушинського Дмитро Григорович, другою дружиною якого була сестра, генерала В.В.Гербеля Наталія Василівна, "Николай (тобто М.В.Гербель, автор згадуваного вірша в пам'ять Гоголя – В.Т.), едва произведенный в офицеры, в венгерскую компанию, успел, получил ... и аннинскую шпагу за храбрость" [10, с. 85]. То чи не збирався тоді також Єгор Вишняков на поле битви?

Закінчував він свій вірш такими рядками:

Мне одно лишь только жаль...

Жаль тебя, Анета.

Чи не йшлося тут про Анну Яківну, дружину генерала В.В.Гербеля? Невдовзі, через два місяці після написання цього вірша (7(19) липня 1848 р.) її поховали її на території Гамаліївського монастиря поблизу порохового заводу річки Шостка [II, с. 80].

Вважаємо, що цей Єгор Вишняков, інженер-будівельник і був автором малюнка "Гоголь на смертном одре". Про нього збереглося дуже мало свідчень і все ж він відомий як про автор робіт "В мастерской художника",

"Влюблённые", "Жанровая сцена" [12, с. 203; 13, с. 295]. Останній малюнок, як бачимо, засвідчує його тісний зв'язок з Україною.

Засвідчимо, що до столиці міг бути переведений й Єгор Вишняков, людина, дуже близька до Гербелів, після від'їзду генерал-лейтенанта В.В.Гербеля із Шосткинського порохового заводу до Петербурга на нову, більш значну посаду. Там же в цей час перебував і його щирий приятель Микола Гербель, який згодом увійшов в історію літератури як поет, перекладач і видавець.

Коли помер Гоголь, то вони разом могли виїхати до Москви. І саме там народився вірш Миколи Гербеля "Певец, возмужавший в безвестной тиши" і малюнок Є.І.Вишнякова "Гоголь на смертном одре".

Література

1. Терлецький В. Альбом М.В.Гербеля // Архіви України. – 1972. – №3. – С. 82–83.
2. Гоголь. Статті и матеріали. – ЛГУ, 1954 – С. 373.
3. Русская старина. – 1902. – №3 (март).
4. Вересаев В. Гоголь в жизни. – Харьков: Прапор, 1990.
5. Афанасьев-Чужбинський О.С. Спомини про Т.Г.Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка: Збірник. – К.: Дніпро. – 1982.
6. Современник. – 1858. – №2.
7. Бриген А.Ф. Письма. Исторические сочинения. – Иркутск, 1986.
8. Москвитянин. – 1846. – №2.
9. Терлецький Віктор. З берегів Шостки. – Суми: Слобожанщина, 1995.
10. Жизнь и наследие К.Д. Ушинского. – Ярославль, 1986.
11. Река времен. – Кн. 4. – М., 1994
12. Отчет Публичной библиотеки за 1902 г. – СПб., 1910.
13. Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. – Т. 2. – М.: Искусство, 1972.

УДК321.161.1

С.М.Романенко

Кавказская проза Я.П.Полонского в контексте прозаических циклов Н.В.Гоголя

У статті розглядається редукція гоголівської традиції в прозі Я.П.Полонського. Аналіз відображень "чужого" у художньому творі дозволяє побачити парадигматику і синтагматику концептуальних текстових одиниць.

В статье рассматривается редукция гоголевской традиции в прозе Я.П.Полонского. Анализ "отражений" "чужого" в художественном произведении позволяет увидеть парадигматику и синтагматику концептуальных текстовых единиц.

In the article reduction of Gogols tradition in prose by Polonsky. Analysis "Reflections" "Strange" in work of art allow paradigmatics and syntagmatics of conceptual textual units to see.

Кавказские повести Я.П.Полонского создавались в период с 1847 ("Делибаштала") по 1853 годы ("Квартира в татарском квартале" и "Тифлиссские сакли"). В этих произведениях сошлись пути исканий самого Полонского и русской литературы 40-х – начала 50-х годов, поскольку они формировались в достаточно сложном контексте. С одной стороны, повести испытали явное влияние романтической традиции, с другой, – в них видны тенденции и принципы поэтики 40-х годов, и, наконец, в прозе поэта происходит своеобразное возвращение к образам и мотивам, обозначившимся в его кавказском лирическом цикле.

По словам современного исследователя, в развитии прозаического цикла особое значение приобретает повествовательная гибкость, "возможность варьировать авторский угол зрения в зависимости от внутренней логики изображаемых явлений..." [1, с. 55], что полно и разнообразно реализовано в творчестве Н.В.Гоголя.

Для Полонского в кавказский период был важен интерес к обыкновенной жизни с её укладом, нравами сменившей романтическое переживание высокой тайны, одиноких скитаний, необычности происходящего. В кавказских повестях этот интерес определил своеобразие как предмета изображения, так и художественной формы произведений, которые внешне выглядят как занимательные истории, по существу являясь картиной нравов жителей города Тифлиса и русских чиновников, здесь служащих.

Ко времени написания повестей Полонского в кавказской прозе очень распространенным был сюжет, в основе которого лежали либо военные приключения, либо любовные истории. Мастером этого жанра по праву считался А.А.Бестужев-Марлинский. Полонский при построении сюжета кавказских повестей тоже использует мотивы, ввод которых определяется романтической литературной традицией, например, мотив любви русского к Деве Гор, но его семантическое наполнение обусловлено уже эстетикой

40-х годов, где очень актуальной была тема чиновника. Таким образом, в "Квартире в татарском квартале" главный мотив выглядит как мотив любви русского чиновника к жительнице Тифлиса. Однако для Полонского не менее важной, чем герой, является и объективная среда, образ жизни, сформировавшийся в Тифлисской губернии.

Таким образом, в прозаическом цикле Я.П.Полонского, с точки зрения теории текста, следует рассматривать совокупность схождений, своеобразный внутритекстовый диалог с канонами романтической новеллы и топосами реалистической повести. Анализ "отражений" "чужого" в художественном произведении позволяет увидеть парадигматику и синтагматику концептуальных текстовых единиц.

Своеобразной идиомой в названных жанрах было изображение городского пространства. В прозаических произведениях Полонского реализовался интерес к Кавказу как новой провинции России, причастной к своему национальному укладу и одновременно находящейся под влиянием "покорителей" края. Полонский воссоздаёт в повести "Тифлиские сакли" пространство Тифлиса, вернее, его отдельных частей: Солولاки и Авлобар. Наверное, здесь можно предположить влияние "натуральной школы", где очень плодотворной была урбаническая тема. Писатель вплотную столкнулся с жизнью города, его социальными контрастами. Город Тифлис интересует Полонского не со стороны архитектурных или природных красот, не с панорамной своей и загадочной стороны, но с точки зрения бедных кварталов, базарных площадей, убогих саклей, грязных улочек.

В повестях воссоздано пространство, приближенное и равноудалённое одновременно от двух полюсов: романтической экзотики (как в "Мулла-Нуре" А.А.Бестужева-Марлинского или "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя) и российской действительности (как в повести о двух Иванах или "Шинели" Н.В.Гоголя). Тем самым Полонский положил начало одной из характерных черт постромантической литературы о Кавказе, согласно которой Кавказ постепенно становится российской провинцией, где начинают "стираться", "стусьёвываться" явления экзотические, необычные.

Так, описывая один из районов Тифлиса – Сололакское ущелье, писатель отмечает, что это "небольшой квартал одного из обширнейших губернских городов в России" [2, с. 305]. С одной стороны, здесь всё, как было всегда: сады, сакли, кровли, виноградные лозы, улочки, похожие на лабиринт. Однако повествователь отмечает, что изменения происходят. Полонский пишет: "Было время, сады и дворы сололакских обывателей

были так небрежно, или, лучше сказать, до того доверчиво обгорожены, что всякий, кто б ни захотел, мог свободно проходить по ним. Ни одна дверь не имела замка, ни одна калитка не запиралась ни днём, ни ночью<...>..." [2, с. 306]. Собаки пугались европейского платья или зонтика, женщины, "заслыша скрип сапогов, пугливо прятались <...>", "дети поднимали крик и плач от ужаса, завидев солдатскую фуражку или картуз чиновника". Теперь, [т.е., по указанию Полонского, в начале 40-х годов,] собаки и женщины не боятся ни картузов, ни зонтиков, дворы загорожены, калитки припёрты. Полуиронично автор замечает, что Сололаки потеряли свою "полудикую, первобытную прелесть".

Исследование Н.В.Гоголем сознания человека в социальной реальности, в повседневном давлении конкретных условий существования открывает тождество макро- и микромира героя, рисующее своеобразную аллгорию человеческой жизни. Данный приём тоже является поэтическим топосом в прозе 40-х годов. Особое место в создании образа реальности человека занимает предметный мир как одно из главных средств. Вслед за Гоголем в прозе Полонского появляются, например, картуз чиновника – его своеобразный социальный знак, янтарные чётки в руках женщины, атласный салоп, белая чадра, бархатная катиба – знаки "достойной" женщины, а дырявые персидские носки – замужней.

В рассказе "Квартира в татарском квартале" в эпизоде, рассказывающем о посещении чиновниками виноградного сада купца Бакаурова, вещи становятся очень важной составляющей при создании пространства. Хозяин при встрече "снял *грузинскую шапку* и в знак почтения отнёс её немного в сторону", "замахал своими *откидными рукавами*, зашелестел своими *шароварами*". Затем среди виноградных деревьев, махровых роз и огромных грецких орешников, появляются *персидский ковёр* и мягкие *мутаки*, и хозяин, ненадолго ушедший, появляется "в сопровождении *огромного подноса и стаканами* разлитого чаю". Полуиронично автор замечает, что гости разлеглись, как султаны, им дали в руки по *чубуку*, и они были счастливы. Если бы гости не были русскими и не носили европейского платья, картина бы напомнила обычный дружеский вечер среди горцев, а у Полонского вышло интересное смешение, которое, похоже, уже никого не удивляло: ни гостей, ни хозяина. Далее повествователь рассказывает, как пробуют молодое вино в *маране* – "здании, где делают и хранят вино", – пуская по кругу серебряную *азарпешу* – "плоскодонную чашку с длинной рукояткой".

Эти описания не даются в тексте автономно, а перемежаются с пейзажными зарисовками, портретами участников застолья, тем самым

подчёркивается слитность картины, её повседневность. Для читателя подобные сценки могут быть несколько экзотичны, потому автор и поясняет некоторые слова, а вот для повествователя и персонажей – нет, это уже часть их жизни.

В повести "Тифлиссские сакли" через предметный мир главной героини можно заметить, как меняются её уклад, её быт. Так, в детские годы, когда она жила в сакле тётки, в распоряжении Магданы были *чужие "пёстренькие лоскутки"*, до которых она была большая охотница, *узлы с чужим грязным тряпьем, муравлёный кувшин* для воды, однажды сброшенный дерзкой девчонкой с каменной крутизны, да единственное *синее полинявшее платье*. Замужество представлялось девушке как "новое платье и новые серьги", оно и наполнилось *своими собственными тряпками*, а однажды ей действительно удалось заполучить необыкновенно дорогой для их круга наряд.

Изготовлению одежды Магданы Полонский уделяет достаточно много внимания и пересыпает описание мельчайшими подробностями. *Платье* сшили из "лощёной полосатой холстинки кофейного цвета, *гульспери* (нагрудник) из алого атласу", в косы были куплены *розовые ленточки* и всё, что следует, для *головного убора*. Не случайно автор так скрупулёзен, ведь у его героини сбылась мечта, кроме того, это был момент, когда Магдана стала осознавать, что она необыкновенная красавица. Для её неразвитой души платье стало целым этапом в жизни. И наконец, когда молодую женщину, по сути, ещё совсем девочку, оставил муж, а она сама чуть не умерла с голоду, Полонский, словно специально не упоминает о её одежде, окружающих её предметах, поскольку *картофель, хлеб, масло, дрова* станут для неё более важны.

Появление старой сводни Сусанны, перевернувшей жизнь женщины-ребёнка, сопровождается возникновением в сакле Магданы целого арсенала соблазнов, очень притягательных для неразвитой тринадцатилетней девочки: "<...> три куса *белым* шёлком вышитой ткани для покрывал (*личаки*), были нагрудники (*гульспери*) из *ярко-алого* бархата; *чёрные* атласные колоски, с пёстрыми шёлковыми *звёздочками* (*товсакреви*), несколько свёртков лент; мелкие кружева и *красные пояса с золотыми кистями*, вязанные сеткой из сучёного шёлку, – пояса <...>" [2, с. 349]. От такого обилия красок действительно может закружиться голова. Нетрудно взволновать такими вещами женщину, тем более что перед ней, как пропасть, разверзлись нищета и огромный долг (14 рублей).

И вот в финале мы видим, что Магдана, несколько не огорчённая своим падением, "зимой ходит в *атласной салопе с лисьим подкра-*

шенным воротником, а сверх головного грузинского убора покрывается *шёлковым платочком*", а "летом никто лучше её не умеет облечь себя в бесчисленные складки *белой, как снег, чадры*, и не у многих есть такая славная бархатная *катиба* <...>" [2, с. 308]. Создаётся впечатление, что жизнь этой женщины складывается из вещей, как бы самостоятельно существующих в художественном пространстве. Конечно, в этой повести Полонский не придаёт большее значение предметам, чем героине, но и не упускает из виду детали, определяющие её лицо. Топос "шинель"!

У Полонского Тифлис – большой губернский город России, но имеющий свои неповторимые черты. На подобную особенность повести вообще указала Л.В.Чернец, размышляя о типологии жанра в литературе: "Не только детали, непосредственно составляющие образ героя (портрет, поступки, высказывания, описание переживаний), но и *внешний мир*, воссозданный в произведении (пейзаж, интерьер и пр.), и аккомпанемент рассуждений повествователя (если он есть) – весь этот находящийся в распоряжении писателя богатый арсенал приёмов используется так, что подчеркивается антропоцентрическая сущность искусства" [3, с. 105].

В отличие от кавказского романтического мифа, где внешний мир целиком обуславливался его изначально заданным характером в проекции авторской рефлексии, находясь в сфере только субъективного авторского сознания, у Полонского романтическое повествование направлено на создание индивидуальных характеров персонажей. Например, изменения внешней жизни Сололак параллельны изменениям жизни главной героини "Тифлиских саклей". Таким образом, объясняется последующая функциональность в повести описаний пейзажа, городского быта, проецирующих внутренние изменения персонажа.

Акцентация достоверности материала, узнавание персонажей, повествователь, неравный автору, хотя и автобиографичный, подчёркивают натуралистичность описаний и преодоление субъективизма в изображении. Однако, несмотря на близость описания событий повестей биографии автора, в содержании доминирует объективное повествование, противопоставленное романтическому.

Сюжеты кавказских произведений, необходимые для выведения персонажей, складываются на основе "игры" на общеизвестных мотивах, определившихся ещё в "кавказском романтическом мифе", к примеру, уже упомянутая любовь русского к Деве Гор в "Квартире в татарском квартале" или любовь Благородного Дикаря и Девы Гор в повести "Тифлиские сакли". Но используются они Полонским нетрадиционно. Названные сюжетные ситуации сопрягаются писателем с популярными в

сюжетах "натуральной школы" мотивами эмансипации женщины или "маленького человека" – чиновника, которые также выступают не в своём традиционном значении. Полонский отклоняется от готовых моделей сюжета, при этом внешне сохраняет приверженность канону.

Галерея персонажей в кавказской прозе по-своему энциклопедична: и чиновник-русский, светский человек, и чиновник-грузин, "человек природы", и девица легкого поведения, и старая сводня, и мелкий разбойник, и слуга, и ремесленник, и торговец. В сюжете один из них "превращается" в главного героя, сосредотачивает на себе внимание, благодаря участию в какой-то нестандартной ситуации.

Таков образ чиновника Хвилькина – главного действующего лица рассказа "Квартира в татарском квартале", гостя на Кавказе. Один из чиновников, на первый взгляд, самый заурядный из всех. "В этом человеке <...>, – замечает повествователь, – не было ничего рельефного. Всё было на нём чинно, гладко, бледно и умеренно" [с. 278]. Из характеристики, которая звучит в рассказе, можно заключить, что Хвилькин всем казался маленьким, не очень умным, всем доступным простачком, а вот кем он был на самом деле, понять нельзя. Он, словно актёр, всегда был "в роли". Его внешняя жизнь, как оказалось, совсем не гармонировала с внутренней. Повествователь вдруг увидел в этом человеке романтика, способного и на самоотречение, и на страсть. Параллель с Башмачкиным и "испанским королем" возникает одновременно: вхождение в мир состоятельных и состоявшихся людей оказывается издевкой для Акакия Акакиевича, он лишается шинели, а затем и сочувствия общества, принявшего его за своего; Поприщина Гоголь с болью возвращает к подлинной реальности. Персонаж Полонского развивается в названных рамках.

В определённый момент Хвилькин начинает вести себя непредсказуемо, его поступки перестают подчиняться среде и обстоятельствам. Внешний план его жизни описан автором очень обстоятельно: одежда, развлечения, работа, интриги с женщинами и, наконец, любовь к какой-то армянке, а вот о внутренней жизни его души приходится только догадываться. К примеру, причины его приезда в Грузию никто не знал: "Хвилькин никого не уверял, что он приехал изучать нравы, видеть край, делать разные учёные или коммерческие соображения; не говорил, что влюблён в природу, не готовил себя ни в живописцы, ни в статистики. Он просто говорил: "Я приехал потому, что мне так вздумалось", а почему ему так вздумалось, кто его ведаёт: чужая душа – потёмки" [2, с. 279].

Полонский не без юмора показывает, как Хвилькин пытается следовать схеме поведения страстно влюблённого в Деву Гор. Так, он пытается скрыть свою любовь от товарищей, устроиться жить поближе к ней, стать непревзойдённым наездником, щедрым господином, тайно встретиться со своей пассией. Хвилькин – странно невезучий человек, потому, видимо, и "перепутал" возлюбленных, осыпав подарками не прекрасную Елену, а её неуклюжую родственницу Майю. Придуманый им сценарий разрушают такие бытовые "мелочи", как незнание армянского языка, неумение держаться в седле, чрезмерное любопытство одного из сослуживцев (повествователя) и неудобная грязная квартирка. "Трагедия" любви разрешается тем, что Хвилькин продолжает жить и служить, как и раньше.

Следует отметить, что этот рассказ выглядел бы как пародия на романтическую историю, если бы не размышления повествователя о том, что самый понятный и примитивный внешне человек может иметь свою тайну, свою душевную глубину, но стесняется показать её другим. В финале Хвилькин, всегда всех смешивший своим присутствием, говорит достаточно горькие вещи: "У меня, братец ты мой, у меня так уж, видно, на роду написано: из всего у меня выходит вздор: из дружбы – вздор, из любви – вздор, из денег вздор. Я сам начинаю смотреть на себя, как на вздор. Не думай, пожалуйста, что я влюбился и до сих пор влюблён, так себе... для препровождения времени; я готов был на всё – отдать ей всё, увезти её – даже жениться, хотя бы вы все <...> стали смеяться над моим выбором" [2, с. 301].

Полонский избегает иронии и сарказма в описании чувств Хвилькина, напротив, говоря о нём, автор полон сочувствия человеку, в душе которого живёт романтик и в чём-то поэт, но не сумевший найти счастье, не сумевший даже сыграть роль счастливого. Хвилькин, похоже, стеснялся своей любви, ведь это так не шло к его комическому лицу. Моменты непредсказуемого обстоятельствами и средой поведения чиновника не исключили противодействия внешней жизни внутренним устремлениям. В ситуации Хвилькина высокая любовь оказывается так же недостижима, как романтический идеал для героев Марлинского или "шинель" для Акакия Башмачкина.

Говоря о чиновнике, трудно обойтись без ссылки на Гоголя, поскольку его влияние на прозу 40–50-х годов было огромным. Однако, как утверждает Ю.В.Манн, писатели "натуральной школы" уже начали своеобразную полемику с Гоголем и его эпигонами, возвращаясь к сентиментальным формам изображения. Ещё до "Бедных людей" русская

проза "пожалела" "маленького" человека, увидела в нём не только низость и забитость, но и высокое, поэтическое. Исследователь пишет: "Этот процесс выразился в переосмыслении структуры характера, в попытке расщепить его ядро. Высокой устремлённости, сосредоточенности на *idée fixe*, возвращалось высокое <...> содержание" [4, с. 83]. Сосредоточив внимание на характерных атрибутах образа чиновника – "шинели" и "переписывании", писатели (А.Майков, Я.Бутков) подчеркивали не столько ограниченность своих персонажей, сколько недостаточно высокое применение сил, страстей, душевных порывов. Соотношение высокой цели и действительности обычно оставалось "за кадром".

В структуре характера Хвилькина Полонский как раз акцентирует высокое устремление, реализовать которое герою не достало сил, он опустил руки. Полонский показывает, что цель и действительность могут состоять в неразрешимом конфликте: так на роду написано, утверждает сам герой.

Однако Полонский избегает и сентиментальности в изображении своего героя. Рассказ "Квартира в татарском квартале" нельзя назвать печальным, в нём нет умиления, но присутствует какое-то спокойствие повседневности и даже весёлость. К примеру, комично выглядит повествователь тёмной ночью, когда лазит по крышам саклей, пытаясь отыскать дорогу к Хвилькину; забавно выглядит Филат – слуга Хвилькина – на жаркой улице Тифлиса, нагруженный вещами, тупо роняющий их, как мартышка горох. Смешно ворчит Филат, недовольный новым жильём Хвилькина, смешно разводит самовар, словно целуясь с сапогом, смешно важничает по возвращении в европейскую часть города. Мило и простодушно его письмо к родителям с жалобами на "кавказскую жизнь": "Живём, слава богу, в какой-то клетке на горе, ни переулка, ни улицы, ни забора, ни кровли, ходи, как знаешь, от пыли и жара места нет. Воду возят в кожаных мешках на лошади, по гривеннику мешок – дорожке пряников <...>. Ржаного хлеба ни крошки, квасу не спрашивай. Пей вино – опьянеешь; а не пей – от жажды измучишься" [2, с. 288].

Обычно русскому в романтической литературе противопоставлялся житель Кавказа, как Пленник – Благородному Дикарю. У Полонского появляется новый персонаж – Гость, который скорее сопоставлен с Хозяином, т.е. местным жителем. В повести "Тифлиссские сакли" Благородного Дикаря чем-то напоминает – Давид Егорович, молодой грузин, служащий в конторе, переписывающий документы и получающий небольшое жалованье. Образ словно "составлен" из черт, присущих и Башмакину, и Аммалат-беку. Ни он, ни его дом почти ничем не отличались от других людей или домов. Жизнь его до встречи с красавицей Магданой

ничем особенным заполнена не была, но он влюбился, и его мир стал немного другим. У Давида появилась забота: молодая женщина, которую он страстно и искренно любил и которую нужно было защищать и оберегать. Случайная смерть старухи Назо в сакле Магданы предоставила им возможность познакомиться, молодой человек тайне радовался неприятности, случившейся с его возлюбленной. Чувства Давида были нешуточны, он краснел в присутствии Магданы, не мог вымолвить ни слова, не решался войти к ней в саклю.

Если бы Магдане захотелось, он, наверное, как герои Марлинского, отправился бы за чистым снегом на вершину Шах-дага или на бой с барсом. Но жизнь потребовала других "подвигов": нужно было похоронить бабушку Назо и не дать умереть одинокой женщине от голода и страха. Давид Егорович с большим участием выполнял эти обязанности, им самим на себя возложенные, но, к сожалению, его возможности были ограничены. Бедный чиновник, получавший всего 15 рублей жалованья, не мог содержать мать, брата, да ещё и Магдану.

Писатель вновь снижает образ романтического влюблённого, делает его более земным, но одновременно и возвышает, показывая, что его переживания и заботы не менее благородны. Полонский не спешит превращать всё в трагедию или умиляться чистотой чувств героя, ситуация разрешается буднично и просто. Магдана становится содержанкой богатого человека, а Давид Егорович "<...> не боясь ни месячных лучей, ни сплетней, каждый вечер засиживается <...>" у неё.

По словам Ю.М.Лотмана, художественное пространство "моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п." [5, с. 622], поскольку метафорически принимает на себя выражение не только пространственных отношений. Как у Гоголя Петербург, так в прозе Полонского Тифлис – "локально-этическая метафора" (Ю.М.Лотман), модель, выражающая его отношение к Кавказу и кавказской теме в литературе, возникшая на основе диалога с предшественниками и современниками, в том числе и с Н.В.Гоголем. В прозаических произведениях писателя – собственная реалистическая концепция кавказской темы, восходящая к романтическому мифу и литературной традиции "натуральной школы" 40-х годов.

Полонский избегает страшных, но будничных коллизий или возвышенных романтических конфликтов. В жизни своих героев он не находит особого трагизма, не актуализирует социальных проблем. Он показывает реальное течение жизни: смятенную душу чиновника или странный путь эмансипации женщины Кавказа, он не обременяет сюжет излишним обличительным пафосом. Возможно, благодаря этому критическое на-

чало в его прозе только возрастает. Писатель не ставит перед собой задачу отыскать положительного героя среди тифлисцев или чиновников. Его характеристики не отрицательные, не положительные, а нравоописательные. В.Е.Хализев отметит, что корни подобного "необличительного" нравоописания – в "Повестях Белкина" А.С.Пушкина, ставших началом ветви реалистической литературы, которая сосредоточилась не на негативных, а на позитивных гранях существующего уклада [6, с. 67–69]. Исследователь назовет этот тип изображения реакцией против гоголевского направления.

Література

1. Киселев В.С. Н.В.Гоголь и проблема повествовательного целого в развитии русского прозаического цикла 1820-х – 1840-х годов // Гоголь и время: Сб. статей. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005.

2. Полонский Я.П. Лирика; Проза. – М., 1984. Далее повести "Тифлиссские сакли", "Квартира в татарском квартале", "Делибаштала" цитируются по этому изданию.

3. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. – М.: Издательство Московского университета, 1982.

4. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н.В.Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997.

6. Об этом подробно см: Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С.Пушкина. "Повести Белкина": Учебное пособие для филологических специальностей вузов. – М., 1989.

УДК 821.161.1.09

И.В.Александрова

Н.В.Гоголь и русская комедия первой трети XIX века: к изучению генезиса и типологии комедийных героев

У статті розглядається проблема літературної генези й типології героїв комедій М.В.Гоголя. Їх зіставлення з персонажами комедій 1810–1830-х рр., виявлені генетичні й типологічні зв'язки дозволяють зробити висновок про своєрідне засвоєння і трансформацію Гоголем комедійної традиції, а не про повний розрив із нею.

В статье рассматривается проблема литературного генезиса и типологии героев комедий Н.В.Гоголя. Их сопоставление с персо-

нажами комедий 1810–1830-х годов, обнаруживаемые генетические и типологические связи позволяют сделать вывод о своеобразном усвоении и трансформации Гоголем комедийной традиции, а отнюдь не о полном разрыве с нею.

This article is devoted to the analysis of the problem of genesis and typology of Gogol's comedies' characters. They are compared with the characters of the comedies written in 1810–1830. The discovered genetical and typological connections allow to make a conclusion that Gogol has not broken off the traditions of writing comedies but assimilated and transformed them in his original way.

В литературоведческих работах, посвящённых драматургии Н.В.Гоголя, давно утвердился взгляд на нее как на сугубо новаторское явление в литературном процессе XIX века. В немалой степени это обусловлено принципиально новым подходом автора "Женитьбы" и "Ревизора" к воплощению драматического конфликта и к созданию комедийных характеров. Однако зачастую новаторство гоголевской драматургии трактуется как полное отрицание писателем многих художественных открытий предшествующей литературы. "...Даже опираясь на традиционные приемы и открыто пользуясь известным сюжетом, Гоголь решительным образом *порывал с драматургическими традициями* своего времени", – отмечает С.С.Данилов [3, с. 91; здесь и далее курсив мой – И.А.]. "Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь *полностью оторвав его от традиций*, – и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь", – фактически вторит Данилову Ю.В.Манн [5, с. 61]. О преодолении Гоголем комедийной традиции в ходе работы над "Ревизором" пишут и авторы комментария к четвертому тому Полного собрания сочинений Гоголя В.В.Гиппиус и В.Л.Комарович [2, IV, с. 542]. Думается, эти и подобные суждения нуждаются в некотором пересмотре. Любого рода новизна рельефнее обнаруживает себя на фоне уже устоявшегося, привычного. Для того чтобы выявить масштаб новаторства Н.В.Гоголя-драматурга, суть его нового взгляда на комедийный характер, нужно уяснить, какого рода комедийные характеры были востребованы в театральной практике гоголевской эпохи и предшествующих ей десятилетий и на основе каких художественных принципов они создавались. Такой подход чрезвычайно важен, поскольку поэтические основы творчества того или иного художника формируются непосредственно культурой эпохи, в рамках которой он живёт и творит.

Основополагающей идеей статьи является доказательство наличия генетических и типологических связей гоголевских комедий с литературным контекстом первой трети XIX века. Этой целью продиктована попытка на основе сравнительного анализа пьес Гоголя и комедий драматургов – его предшественников и современников – выявить переключки на уровне образной системы комедий, определить характер обращения автора "Ревизора" к художественному опыту комедиографов 1810–1830-х годов. Опорой для решения данных задач стали типологический и генетический методы исследования.

Репертуарная ситуация гоголевской поры не отражает в полной мере уровень развития русской драматургии, так как "вершинные" произведения драматической литературы не стали явлением театральной жизни по причинам преимущественно цензурного характера. Основу комедийного репертуара составляли пьесы авторов так называемого "второго ряда": сатирические "комедии нравов" и комедии развлекательные, в большей степени основывающиеся на комизме положений, а также водевили – особая разновидность "лёгкой" комедии с занимательным, чаще всего анекдотическим сюжетом и куплетами, вплетёнными в ткань пьесы. Герои этих пьес были по большей части носителями определённых свойств – мотовства, скупости, злоязычия, легкомысленности, лицемерия, хвастовства, французомании, – трактуемых как пороки или "чуждачества", в зависимости от позиции авторов и от степени "серьёзности" пьесы.

Нельзя сказать, что Гоголь полностью отказывается в своих комедиях от традиционного репертуара комических ролей, от привычных комедийных амплуа. В его пьесах нет столь раздражающих драматурга "театральных любовников с их картонной любовью" [2, т. V, с. 143], поскольку изжита любовная коллизия, однако мы найдем здесь и осмеиваемых незадачливых женихов, и карточных шулеров, и плутов всех мастей. Образ Жевакина в "Женитьбе" отчасти ориентирован на известный комедийный тип "хвастливого воина", Анны Андреевны в "Ревизоре" – на тип "престарелой кокетки", а Ляпкина-Тяпкина – создан без влияния сатирических образов продажных судейских чиновников из комедий конца XVIII – начала XIX века. Но Гоголь, на наш взгляд, новаторски переосмысливает традиционные комедийные роли, учитывая художественный опыт, уже накопленный русской комедией. Свидетельство тому – многочисленные интертекстуальные переключки, которые обнаруживаются при сопоставлении гоголевских пьес с комедиями первой трети XIX века. Сопоставление это любопытно и с типологической точки

зрения как проявление различных попыток художественного освоения сходных явлений действительности.

Рассмотрим несколько примеров.

Образ враля, плута издавна привлекал внимание комедиографов и был известен ещё итальянской комедии "dell'arte". Изображение лжеца стало традиционным и в русской комедии XVIII – первой трети XIX века. В "Уроке дочкам" И.А.Крылова, "Хвастуне" Я.Б.Княжнина, комедии Г.Квитки-Основьяненко "Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе" действуют мошенники, ловкие пройдохи, сознательно преследующие какую-либо (чаще корыстную) цель. Н.И.Хмельницкий создает иной вариант образа лжеца, в котором нашло отражение своеобразное явление русской жизни второй половины XVIII – начала XIX века. В это время сложился особый социально-психологический феномен, связанный с появлением в культурном обществе, среди лиц дворянского сословия, специфического типа – хвастуна, сознательно выстраивающего собственную фантастическую биографию путем сочинения рассказов о своих невероятных похождениях (П.П.Свиньин, Д.Е.Цицианов и др.). Лжец у Хмельницкого – это фантазер, для которого корыстные мотивы зачастую отступают на второй план ("Говорун" (1817), "Воздушные замки" (1818)). В пьесах А.А.Шаховского воплощены обе модификации образа враля ("Два учителя, или *Asinus asinum fricat*" (1819), "Адвокат, или Любовь-живописец" (1820), "Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей" (1832) и др.). Однако в комедии Шаховского "Не любо – не слушай, а лгать не мешай" (1818) лжец предстает в новом свете. Главный герой, Зарницкин, обладает некоторыми чертами, предвосхищающими гоголевского Хлестакова: это пустота, легкомыслие, желание порисоваться, выдать себя за значительное лицо, неумная страсть к выдумкам, свободный, ничем не сдерживаемый полет фантазии, умение "выпутываться" из затруднительных ситуаций. Оба героя сочиняют 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 [9, с. 534–535], вполне соотносимы с хлестаковским арбузом в семьсот рублей, супом из Парижа, тридцатью пятью тысячами курьеров. Шаховской доводит ложь героя до абсурда, используя приём комической гиперболы, к которому позже прибегнет и Гоголь. Вполне в духе рассказов Хлестакова истории Зарницкина о его подвигах на войне, о немислимом успехе у женщин, о всеобщем трауре в Лозанне по поводу

его отъезда. "Прозван я душой приятнейших домов", – характеризует себя герой [9, с. 534]. "...Принят во всех высших обществах", у министра "почти домашний человек", – говорит о себе Хлестаков в первой редакции пьесы [2, т. IV, с. 179]; в окончательном варианте эту фразу заменяет перечисление тех, с кем Хлестаков "на дружеской ноге".

На первый взгляд, герой такого же типа, Альнаскарлов, действует и в комедии Н.И.Хмельницкого "Воздушные замки": он тоже увлекается собственными фантазиями, не преследует меркантильных целей. Однако не случайно именно этот персонаж вызвал резкое неприятие Гоголя, когда при первой постановке "Ревизора" актер Н.О.Дюр, исполняя роль Хлестакова, ориентировался на сценическое воплощение такого типажа. В нем нет хлестаковских простодушия и почти детской непосредственности. У Альнаскарлова есть план действий: он подробно перечисляет, какие "шаги к славе" намерен предпринять [8, с. 467]. Герой же Шаховского планировать что-либо просто не в состоянии. У Зарницкина, как и у Хлестакова, нет какой-либо программы, он не ставит перед собой никакой задачи. Ложь его импульсивна, он порой не знает, что выдумает в следующий момент. "Каждое слово его... есть экспромт совершенно неожиданный" [2, т. XI, с. 39], – писал Гоголь о Хлестакове, но эту характеристику вполне можно отнести и к Зарницкину. Его увлекает сам процесс фантазирования. Начиная сочинять, он, как и гоголевский персонаж, у которого "легкость в мыслях необыкновенная", не может сконцентрировать свое внимание на какой-то одной мысли, не может остановиться. Зарницкина ничуть не заботит, что его легко можно уличить во лжи: пойманный "с поличным", он на ходу придумывает объяснения, делающие его рассказы еще более фантастическими. Иногда он настолько завирается, что сам начинает верить своим рассказам, перестает ориентироваться в реальной обстановке.

Мысль о том, что явления, подобные хлестаковщине, вездесущи и многолики (позже Хлестаков выразит её нелепой на первый взгляд фразой: "Я везде, везде" [2, т. IV, с. 50]), уже появляется в комедии Шаховского, в монологе Зарницкина:

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 [9, с. 533].

Важно отметить, что ложь Зарницкина, как и Хлестакова, не имеет корыстных мотивов. Он приехал к тётке, спасаясь от кредиторов и

надеясь поправить свое материальное положение, но враньё его вызвано не этим. Ведь он обманывал и раньше и уже зарекомендовал себя отменным вралем, о чем свидетельствует письмо Онегина к Хандриной, тётке героя. Лжет он и после разоблачения, обещая шути Митяю заплатить "кулями золота" [9, с. 542]. В финале добродетельный персонаж Мезецкий мирится с Зарницкиным "до первой только лжи" [9, с. 542], однако герой Шаховского не может остановиться и тут же собирается рассказать очередную "байку". Зарницкин лжет всем, даже слугам, лжет зачастую себе во вред. Таким образом, порок Зарницкина изображается драматургом как свойство его натуры, следствие его нравственной ущербности.

Зарницкин – фигура во многом условная, носитель недостатка, в разоблачении и наказании которого видит Шаховской цель своей комедии. Гоголевский Хлестаков, бесспорно, намного сложнее, его характер нельзя свести к какому-либо одному качеству. Лживость его мотивирована автором и социально, и психологически: если герой Шаховского вполне доволен собой, то в Хлестакове важно, по глубокому замечанию Ю.М.Лотмана, "бесконечное презрение к самому себе", стремление, сочиняя небылицы, "перестать быть самим собой" [4, с. 303]. Привнесён сюда и национальный аспект: в характере Хлестакова драматург воплощает такую черту национальной психологии, как стремление к фантазированию, обернувшуюся в условиях всеобщей бездуховности своей отрицательной гранью.

Другой пример обращения Гоголя к традиционным комедийным образам находим в "Женитьбе". Центральный герой комедии Н.И.Хмельницкого "Нерешительный, или Семь пятниц на неделе" (1820) Армидин – своего рода прообраз гоголевского Подколесина. Армидина невозможно однозначно маркировать как положительный или отрицательный персонаж, скорее, это обыкновенный человек, наделённый некоей "странностью", досадным недостатком, портящим жизнь прежде всего ему самому. Его вялость и неспособность сделать решительный шаг проявляются не только в житейских мелочах, но и в выборе будущей жены. У Гоголя "нерешительной" оказывается и невеста: размышляя, кого из женихов предпочесть, она, совсем как герой Хмельницкого [8, с. 531], решает положиться в этом нелегком деле на жребий ("Напишу их всех на бумажках, сверну в трубочки, да и пусть будет что будет..." [2, т. V, с. 37]). Хмельницкий, как впоследствии и Гоголь, отказывается от любовной интриги как конструктивного элемента пьесы: отнюдь не любовью мотивированы поступки главного героя, а тем, что ему наскучила

холостая жизнь. Действия Армидина, как и Подколесина, направляются двумя противоположными стремлениями: он и страстно хочет жениться, и одновременно пугается перспективы самому принять важное решение, потому всячески и оттягивает момент объяснения. "Нам слишком дороги безделье и свобода" [8, с. 491], – иронично комментирует жизненную позицию своего барина камердинер Роман. Страх Подколесина, правда, несколько иного рода: это боязнь перемен, которые повлечёт за собой семейная жизнь. Но "стиль поведения" у героев весьма схож. Любопытно, что финал комедии Хмельницкого не вполне обыкновенен на фоне тогдашней комедийной традиции: согласно ей, герой – носитель того или иного порока – к концу пьесы должен быть осмеян и наказан, а зачастую и склонён к исправлению. Вот этого-то как раз и не происходит с Армидиным: вынужденный по воле обстоятельств выбрать одну из двух невест (а точнее – под давлением их отца), герой сетует, что его выбор не пал на другую [8, с. 535], то есть ситуация выбора для героя завершена лишь внешне, а потому возникает ощущение незавершенности финала пьесы, неисчерпанности конфликта. Такое же впечатление иллюзорности оставляет и финал гоголевской комедии: называется она "Женитьба", но собственно женитьбы как итога драматической интриги в ней нет, следовательно, она не оправдывала зрительские ожидания, поэтому и была поначалу непонятой.

В одном из самых остроумных и талантливых русских водевилей "Хлопотун, или Дело мастера боится" (1824) А.И.Писарева разрабатывается характер, во многом напоминающий гоголевского Кочкарева из "Женитьбы" с его неутомимой живостью, суетой, неуемной страстью всё за всех решать, устраивать чужие дела, даже если его об этом не просят. Репейкин у Писарева одержим не менее страстным желанием всё делать за всех, во всём лично участвовать, всюду и всё успеть ("как приятно эдак уладить что-нибудь" [7, с. 143]). Считая себя знатоком человеческих сердец, поэтом и архитектором, поваром и доктором, Репейкин думает, что его непрменный долг – ко всему приложить руки. Он уверен, что "во всем собаку съел" [7, с. 156], что кроме него никто бы не смог справиться с тем или иным делом. Им, как и Кочкарёвым, движут мелкое тщеславие и бесцельная энергия, направленная на решение ничтожных задач. В результате же герой постоянно попадает впросак. Гоголевский персонаж тоже терпит фиаско: его план устройства женитьбы Подколесина проваливается, обнаруживая полную несостоятельность Кочкарева-"хлопотуна", незнание им человеческой природы. В писаревском водевиле проявилось стремление автора к психологически убедительной, насколько

ко это позволял жанр, обрисовке характера, к яркому воплощению черт русского быта, к жизненной правде, и в этом смысле "Хлопотун", имевший шумный успех и не сходивший со сцен Москвы и Петербурга до середины 1840-х годов, может считаться в некотором роде предтечей, предощущением "Женитьбы".

У героев комедии Н.В.Гоголя "Игроки" тоже есть свои литературные предшественники. В 1827 году А.А.Шаховский работал над одноименной стихотворной комедией, которая по ряду причин не была им завершена, однако её два действия были опубликованы (в №1 журнала "Атеней" за 1828 год и в №1 "Московского вестника" 1829 года), то есть предположительно вполне могли входить в круг чтения Гоголя (по крайней мере, второе действие пьесы, если принять во внимание признание Гоголя в письме к С.П.Шевыреву от 10 марта 1835 года: "Я вас люблю почти десять лет, с того времени, когда вы стали издавать "Московский вестник", который я начал читать, будучи еще в школе..." [2, т. X, с. 354]).

И.Л.Вишневская, усматривая в "Игроках" Шаховского прототекст гоголевской комедии, резонно замечает: "Здесь уже есть Утешительные, Ихаревы, Гловы – галерея будущих гоголевских типов" [1, с. 20]. Действительно, в пьесе гоголевского предшественника можно встретить разные модификации образа игрока. Из диалога двух игроков, Хлопушкина и Рутинского, мы узнаём о сути взаимоотношений в шайке Фрындина, о принятой там иерархии, о распределении "ролей" для вовлечения в игру доверчивых простаков. Так, Хлопушкин обладает особым талантом: "загонять гусей" [9, с. 643], что на жаргоне шулеров обозначает заманивать легковверных игроков, особенно неопытных богатых юнцов, которых легко обыграть. В комедии Шаховского действует "картёжный рукодельник" [9, с. 659] Крючко, приказный чиновник, один из тех, кого в народе называли "крючками", – старший литературный собрат гоголевского персонажа, мелкого чиновника Замухрышкина, привлечённого мошенниками для обмана игроков.

Интересны результаты сопоставления образов лидеров игрецкой шайки. Оба они действуют через подставных лиц, оба – хорошие психологи. Фрындин у Шаховского – умный и изворотливый проходимец, никогда не упускающий своей выгоды. Для него, по словам одного из его подельников, "друзья живой барыш" [9, с. 661]: он может пустить по миру своего друга, отобрать его имение, а его дочь сделать приманкой для богатых молодых людей, втягиваемых в карточную игру. Нет никаких нравственных ограничений и для гоголевского Утешительного: "Пусть отец сядет со мною в карты – я обыграю отца" [2, т. V, с. 76]. Однако игра

для Фрындина – не только способ обогащения, но и средство самоутверждения: члены его шайки для него, по словам Хлопушкина, всего лишь пешки, их можно "подвинуть" куда угодно, стравить друг с другом, обобрать до нитки. Фрындина привлекает возможность манипулировать людьми, подчинить себе их волю, он явно претендует на роль романтического "рокового человека", эдакого "демона-искусителя":

Проворней беса

Его (противника. – И.А.) душою овладей.

Все брось, вцепись в его пороки и затеи, – поучает Фрындин Сеньку, своего слугу и доверенного человека [9, с. 791–792].

Так в комедиографии своеобразно преломляется всплеск интереса русской литературы 1820–1830-х годов к демоническому герою. Однако у Шаховского дан бытовой, сниженный вариант этого образа, продублированный, к тому же, травестированной фигурой недалекого, глуповатого, но ловкого на руку шулера Вавилы Хохрина, который стремится подражать своему "патрону". В пьесе Гоголя тоже обнаруживается связанный с образом вожака шулеров мотив демонической власти над людьми, однако он обретает новый смысловой уровень. В том представлении, которое затевает ради разорения Ихарева Утешительный, он и циничный режиссер, и виртуозный актер-импровизатор; но он и воплощает собой "власть случая", "волю Провидения". И в этом смысле совершенно справедливо замечание А.Т.Парфенова: "При всей правдоподобности, приданной Гоголем Утешительному, он больше сходен с бесом и принадлежит к "невидимому" миру больше, чем к "видимому"" [6, с. 157]. "Но только какой *дьявольский* обман!" [2, т. V, с. 100] – в отчаянии кричит Ихарев, став жертвой изобретательного шулера.

Симптоматично, что и у Шаховского, и у Гоголя карточное мошенничество включается в систему всеобщего обмана как модели социального поведения, нормы жизни. Апология обмана, ставшего жизненной философией, вложена Гоголем в уста Ихарева: он рассуждает о плутовстве как средстве достижения жизненного успеха [2, т. V, с. 98]. "Такая уж надувательная земля", – с досадой заключает он свои размышления в финале [2, т. V, с. 101]. В комедии Шаховского действие разворачивается на Макарьевской ярмарке под Нижним Новгородом, и ярмарка при этом обрисована как мир тотального обмана, место, где вольготно лжецам всех мастей. И действительно, здесь все обманывают всех. Автором многократно варьируется традиционный, востребованный и в гоголевской пьесе мотив "обманутого обманщика". Рутинский, например, выдает себя за богатого дворянина, "полубарствует", из-за чего и

становится легкой добычей для мошенников. Другой участник шайки, Трумфен, присоединяет к своей фамилии приставку "фон", объявляет себя близким другом графа Лидина, хотя на самом деле был всего лишь учителем. Хлопушкина, не раз обманывавшего людей, умудрившегося даже после проигрыша отдать противнику часы втридорога, при помощи крапленых карт обыгрывает Хохрин. Купцы в лавках обмеривают и обвешивают покупателей, пытаются продать некачественный товар друг другу и т.д.

Комедия Шаховского не была завершена, однако осуществить реконструкцию её финала несложно: наказанием порока и торжеством добродетели завершаются практически все его пьесы, и в данном случае он вряд ли вышел бы за рамки традиционного для его драматургии морализаторского разрешения конфликта. В основе же гоголевского финала лежит парадокс, обнажающий извращенную логику российской действительности: самым "честным" оказывается прожжённый плут, которого обманывают более наглые шулера. Смысл гоголевской пьесы не сводится к нравственному осуждению порочной жизни игроков и к моральной сентенции, выражаемой пословицей "На всякого мудреца довольно простоты". У Гоголя тема карточной игры разрабатывается на более глубоком смысловом уровне. Игрок становится символической фигурой, воплощающей идею обмана как основного принципа мироустройства.

Бесспорно, персонажи комедий и водевилей 1810–1830-х годов отнюдь не тождественны действующим лицам пьес Гоголя: они представлены прежде всего как носители порока или "чудаки", а их неблагоприятные поступки – как проявления этой порочности либо "чужачества". Гоголевские же герои – это сложные, социально и психологически детерминированные характеры. Но, пожалуй, не стоит умалять роли предшествующей гоголевским пьесам комедии в постепенном накоплении и осмыслении отдельных черт этих характеров, игнорировать тот факт, что авторы комедий и водевилей первой трети XIX века каждый по-своему, в соответствии с собственными творческими задачами, были устремлены к общим идейным и художественным поискам русской комедиографии.

Сопоставление названных комедий с гоголевской драматургией даёт возможность сделать вывод о том, что такое сложное и многогранное явление, как театр Гоголя, – это не только результат индивидуального творчества: Гоголь, на наш взгляд, переосмысливает традиционные комедийные роли и наполняет их новым содержанием, демонстрируя не

разрыв с комедийной традицией, а ее своеобразное усвоение и трансформацию. Конечно, в данном случае следует говорить не о прямом заимствовании образов и сюжетов, а о том, что литературная практика предшественников была почвой, на которой вызревали художественные и социально-психологические открытия классиков XIX века.

Литература

1. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. – М., 1976.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М.; Л., 1937–1952.
3. Данилов С.С. Гоголь и театр. – М., 1936.
4. Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 293–325.
5. Манн Ю.В. Комедия Н.В.Гоголя "Ревизор". – М., 1966.
6. Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: "Игроки" // ARBOR MUNDI. Мировое древо. – М., 1996. – Вып. 4. – С. 157.
7. Писарев А.И. Хлопотун, или Дело мастера боится. Опера-водевиль в одном действии // Русский водевиль. – М., 2008. – С. 133–172.
8. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. – Т. 2. – Л., 1990.
9. Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. – Л., 1961.

УДК 821.161.1.09:801

Н.Л.Юган

Фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н.В.Гоголя и литературе 1830-х годов

У статті співставляються фольклорні сюжети про скарби у творчості М.В.Гоголя із текстами російської та української літератури 1830-х років, а саме В.Даля, О.Сомова, Г.Квітки-Основ'яненка.

В статье сопоставляются фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н.В.Гоголя с текстами русской и украинской литературы 1830-х годов, а именно В.Даля, О.Сомова, Г.Квитки-Основьяненко.

The article compares the folklore plots about the treasures in the creative works of N.V.Gogol with the texts of Russian and Ukrainian literatures of the 1830's, namely, V. Dahl, O. Somov, G.Kvitka-Osnovyanyenko.

В 1830-х годах с целью познания специфики национального характера романтическая литература активно обращается к фольклору. Легенды и предания о кладах и кладоискательстве отражают одну из черт восточнославянского характера – стремление к быстрому обогащению без упорного тяжелого труда. Впрочем, при более близком рассмотрении оказывается, что подобные сюжеты характерны для устного народного творчества практически всех народов и названные черты национального характера в определенной степени являются общечеловеческими.

Впервые в русской литературе с этой темой выступил в 1829 году О.М.Сомов, опубликовав в "Невском альманахе на 1830 год" "Сказки о кладах" [1]. В следующем 1830 году в "Отечественные записки" Н.В.Гоголь поместил повесть "Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала", которая впоследствии вошла в первую книгу "Вечеров на хуторе близ Диканьки" (1831) [2, с. 93–107]. Во вторую книгу цикла Н.В.Гоголь включил "быль, рассказанную дьячком" "Заколдованное место" (1832) [2, с. 195–202]. Данную традицию продолжил В.И.Даль "богатырской сказкой" "О кладе", вышедшей в свет в "Литературных прибавлениях к "Русскому инвалиду" за 1839 год [3]. В украинской литературе к этой теме обратился Г.Ф.Квитка-Основьяненко, поместив в получившую широкую популярность книгу "Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком" (М., 1836) произведение "От тобі і скарб" [4]. Автоперевод под заголовком "Вот тебе и клад" был напечатан в "Литературной газете" за 1840 год.

Цель нашей работы – рассмотреть, как тема клада и кладоискательства преломилась в творчестве Н.В.Гоголя, а также сопоставить работу писателя с другими произведениями русской и украинской литературы 1830-х годов на данную тему, выявить общее и своеобычное.

Наиболее органично "вписывается" в литературный контекст повесть Н.В.Гоголя "Вечер накануне Ивана Купала".

В первую очередь необходимо отметить, что тексты В.Даля, Н.Гоголя, О.Сомова, Г.Квитки-Основьяненко основаны на фольклорных рассказах. Легенды и предания были собраны самими авторами или получены от их близких и друзей. Гоголевский сюжет основан на одном из таких преданий (поиск цвета папоротника в ночь накануне Ивана Купалы). Даль, Сомов, Квитка-Основьяненко используют несколько, иногда до десятка легенд и преданий. Они входят в произведение как размышления автора (Даль) вставные рассказы (Сомов, Квитка-Основьяненко). Сближают все названные тексты представления о сложности нахождения кладов: они заговорены, необходим папоротниковый цвет, прыг-трава, разрыв-трава и др.

В "богатырской сказке" "Клад" Даль рассказывает, что первые клады в понизовых губерниях положили волжские разбойники. Они зарывали их в землю и писали *записки* (выд. автором в тексте. – Н.Ю.), указывающие, где лежит клад и кому он даётся (при этом упоминается праздник Ивана Купала). На клад может быть положен зарок "на сто голов молодецких" или "на сто колов осиновых". Однажды крестьянин "положил клад богатый, да не велел даваться никому, поколе на этом месте станет море". Его сын не знал, что делать, и пошел посоветоваться с односельчанином. Тот весной подпрудил заветное место да под водой и вынул. Существует пугачёвский клад, который закопан, а сверху положен убитый человек; есть жук, "который летает ночью накануне Иванова дня, и сам норовит налететь на человека: коли рот растворить да подставить его, и жук влетит, то нужно выплюнуть на руку и получить богатый клад". Бывают также благочестивый клад с молитвою, клады татарские и калмыцкие старых годов. Иногда для поиска золота необходимо побрататься с нечистой силой или взять денег взаймы. Бывают также клады ходячие. Если кобылу или свинью ударить, то она рассыплется кладом. Сокровища могут ни с чем не даваться, как "только по своей доброй воле": нужно ходить и его упрашивать [3, с. 248–252].

У Сомова в "Сказках о кладах" сюжет является только рамкой для введения малороссийских преданий и легенд. Об этом автор говорит в примечаниях: цель повести – собрать как можно больше подобных рассказов [1, с. 217]. Главный герой произведения, помещик С...кого уезда отставной гусарский майор Максим Кириллович Нешпета в дубовом сундуке находит старинные бумаги [1, с. 126]. В полуистлевшей тетрадке было "Сказание о кладах", зарытых в разных местах Малороссии. В примечаниях Сомов утверждает, что приведённую старинную рукопись лет тому 20 назад, "видел у одного украинского помещика" [1, с. 126]. Эти сведения становятся в произведении руководством для героев-кладоискателей.

Другим источником сведений о кладах в "Сказке" становится друг помещика – однополчанин, отставной гусарский капрал Федор Покутич. Он рассказывает поверья и небылицы, "выдаваемые за правду в Малороссии и Украине". Над кладами "сторожит *недобрый*" (выд. автором в тексте – Н.Ю.) в том виде, в каком человек, зарывший клад, положил на него зарок являться, "и собакой, и кошкой, и курицей; иногда диким зверем: медведем, волком, обезьяной с огненными глазами и крысьим хвостом; иногда чудовищем, Змеем Горынычем; иногда и человеком" [1,

с. 170]. Клад может быть с заговором или без, для снятия заговора нужны разрыв-трава или папоротниковый цвет [1, с. 174–180].

Покутич рассказывает истории о найденных кладах. Во времена службы его полк стал на зимние квартиры в К...ском повете. Покутич попал к старушке в ветхую хату, но с хорошим содержанием. О ней ходили слухи, что она была нищая и странным образом быстро разбогатела. Рассказчик нашел в её хате котел с серебряными деньгами. Хозяйка рассказала, что увидела в белую курицу со светлыми глазами. Во сне ей явился старичок, низенький, дряхлый и седенький, с длинной белой бородою и в белой свите и сказал, что эту курицу нужно ударить по гребню. Она рассыпалась кладом [1, с. 170–174].

Другой рассказ Покутича связан с гусаром Иваном Прытченко. Гусар рассказал герою о разорении своих родителей и о постоянном стремлении обнищавшего отца вновь разбогатеть. Однажды он пошел с Иваном к знахарю, который посоветовал искать папоротниковый цвет и носить в ладанке на груди для того, чтобы открывались тайны кладов. Бесноватая девушка научила героев идти под Иванов день, около полуночи, в лес, в глушь. Она предупреждает: что бы ни случилось, нужно бежать бегом вперед и не оглядываться назад. Иван с отцом так и сделали. Было очень страшно. Отец умер, а папоротниковый цвет так и не был найден [1, 174–180].

В произведении Квитки-Основьяненко главный герой Хома Масляк слушает рассказы о кладах: как один человек встретил горбатого старичка, кривого на одну ногу, испугавшись, он ударил деда по уху, и тот рассыпался на серебряные деньги. Пьяница поздно вечером шел к шинку, навстречу ему из березняка плелась рыжая кобыла, худая, костлявая: пьяница ударил, и она рассыпалась золотыми копейками [4, с. 202]. Герой очарован подобными рассказами и сам впоследствии поступает аналогичным образом.

Необходимо отметить, что во всех произведениях действие происходит в языческий или православный праздники, связанные каким-то образом с нечистой силой. У Гоголя, Сомова и Даля – вечер накануне Ивана Купала, у Квитки-Основьяненко – пасхальная неделя (страстная пятница).

В анализируемых произведениях главный герой связывается с нечистой силой: у Даля – это незнакомец, который оказывается чертом, у Гоголя – Басаврюк, у Квитки-Основьяненко – Юдун. Авторы вводят мотив договора с чертом, описание представителя потусторонней силы.

В повести Гоголя основные события происходят в ночь накануне Ивана Купала. Одну только ночь в году цветёт папоротник. Петро вступает в сговор с Басаврюком. Автор так характеризует его: "<...> человек, или, лучше дьявол в человеческом образе. Откуда он, зачем приходил, никто не знал. Гуляет, пьянствует и вдруг пропадет, как в воду, и слуху нет. Там, глядь – снова будто с неба упал, рыскает по улицам села. <...> Понаберет встречных казаков: хохот, песни, деньги сыплются, водка – как вода... Пристанет, бывало, к красным девушкам: надарит лент, серег, монист – девать некуда!" [2, с. 95]. Он не ходит в церковь, даже на Светлое воскресенье [2, с. 96]. При описании Гоголь выделяет такие детали: "щетиновые брови", "взгляд исподлобья", "волосы – щетина, очи – как у вола" [2, с. 96, 99].

По указанию Басаврюка Петро должен отправиться в Медвежий овраг, вырвать папоротник, схватить и бежать без оглядки [2, с. 100]. Сорванный цветок Петро отдал ведьме, она что-то нашептала над ним, вспрыскивала водой. Петр подбрасывает папоротниковый цвет: где тот упадет, там и копать. Герой находит окованный железом сундук. Он хочет достать его рукой, но тот уходит все глубже и глубже. Нужна человеческая кровь, и Басаврюк предлагает отрезать шестилетнему братику возлюбленной Петра Пидорки Ивасю голову [2, с. 101]. Петр хотел зарезать ведьму, но остановился после грозного окрика Басаврюка. Ведьма показала сокровища: "червонцы", "дорогие камни, в сундуках, в котлах". Глаза героя "загорелись... ум помутился... Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи..." [2, с. 102].

Вновь в повести нечистая сила возникает, когда по совету добрых людей Пидорка идет к колдунье, жившей в Медвежьем овраге. Женщина уговорила старуху идти за собой. Это было вечером, как раз накануне праздника Ивана Купала. Увидев колдунью, Петро вспомнил всё, что произошло. Он размахнулся и пустил топор со всей силы в старуху. Та пропала, появился Ивась. Привидение покрылось кровью, дверь закрылась. От Петра осталась куча пепла, от золота – только черепки [2, с. 106].

У Даля герой "на самого Ивана Купала, когда настоящая пора бывает клады искать, молодец наш пошел к ночи в раздумье <...> и стал думать про себя уже вот что: когда б найти мне хоть такого сатану, что, сказывают, душу берет да чистым золотом за нее расплачивается <...> не пожалел бы душишки своей, отдал бы черту, хоть самому ледащему, только бы отсыпал он мне шапки две этого добра <...>" [3, с. 253]. Его желание исполняется: "<...> закрутился перед ним вихорь столбиком, круче да круче, гуще да гуще – вспыхнуло с исподу, от земли, полымя,

пробежало, словно зарево, по черному столбу – и вышел из него, отряхиваясь, человек" [3, с. 254].

Автор дает описание нечистой силы: "На нем смурая епанча какая-то, не то хламида, алая жилетка, смущатая высокая черная шапка, с алым верхом, а сапоги с превысокими подборами, так что след по дороге оставался не от всей ступни, а только от каблуков подкованных, – да подкованных больно хитро: душкой наперед, а шипами назад", "<...> рожа черная, рыло широкое, глаза на выкате, брови облезлые, борода щетинистая, уши лопастью, лоб поперек раздвоился, да из-под шапки комли рогов выглядывают; а как стал господин попутчик кутаться в хламиду, да хоронить туда морду, чтобы Герасим не так бойко вглядывался, так показались и лапы перепончатые, словно лягушачьи, да с когтями вершка в полтора" [3, с. 254]. И герою, и читателям понятно – перед ними чёрт.

Черт относится с презрением к герою, он говорит, что тот норовит пристроиться получше: и нечистому душу отдать, и найти ещё кого-то, если не получится. И потом "на нашего брата поклеп наклепать, небылицу возвести, будто-де не по своей воле за эту грамоту взялся, а мы, вишь, соблазнили" [3, с. 256]. Герасим попадает в вертеп, где встречается с чертями, делающими ревизию всем земнымкладам.

В "сказках" Квитки-Основьяненко Масляк по указанию цыганки встречает "их старшего", который должен его научить, где найти свой талант и счастье. Герой встретил жидовскую бричку, на которой приехал Юдун, – "стар чоловік, чи купець-москаль, чи жид-шинкар" [4, с. 204]. Юдун был черт, имя его от Юда, а Юдун – еще старше. Масляк вначале не понял, кто перед ним, а затем ему уже было всё безразлично. Квитка-Основьяненко дает приметы нечистого. Зайдя в хату, Юдун не перекрестился и шапки не снял; он пьет в тот день, когда это грех [4, с. 206]. Автор описывает Юдуна: "Борода б то йому і є, так цапина та ще й рижа, очі сірі, та так і бігають, брови, густі та довгі, та широкі, так і напружились, як щетина. Ніс довгий та карлючкуватий і на кінці загострений, ніби шпилька. Губи тоненькі, а рот... так від уха та до вуха, а як заговорить та роззявить його, так здоровенна голова з шапкою зовсім улізе; а у роті зуби притьмом свинячі. Каптан на ньому китаєвий, широкий та довгий, а пуще полотнище ззаду: так і волочиться <...>", "пальці довгі, чорні, мохнаті, та криві, та з предовженними закарлюченими когтями <...>" [4, с. 205–206]. Потом Квитка-Основьяненко уже утверждает, отбрасывая все возможные сомнения: "<...> то був чорт, справжній, настоящий чорт! Адже усяк, хто бачив чорта, усяк розкаже, та й патрет його бачимо, що він з хвостом, з рогами, з цапиною бородою, з карлючкуватим носом, з предовженними

пальцями та з карлючкуватими когтями; а тут так усе і було. Та й у речах пізнати можна було: адже чорти ні по-якому більш не говорять, як по-жидівськи" [4, с. 208].

Хома просит Юдуна помочь ему найти клад. Чёрт учит героя не ходить в церковь на Пасху, а вечером идти на опушку леса и дожидаться, когда свечка упадет, идти туда, куда она заведет [4, с. 208]. Масляк приходит с Юдуном в лес на "чертовское гулянье" и пытается выпросить богатства, которые были обещаны нечистым. Он даже предлагает свою душу, но такая ничтожная душонка оказывается ненужной ("сміття", "вона вже давнісінько моя", "мізерна душа") [4, с. 212–215]. Юдун говорит: "Бач, люди стали хитриш чорта: таке зло скомпонує, що не знаєш, чим його й карати. Так оттим-то я вже на ваші ледащі душі і не кваплюсь; а з твоєю, запліснявілою, що мені робити?" [4, с. 221].

Данная сюжетная ситуация очень близка к той, которую описывает Даль. Мелкие, низкие душонки мало привлекают чертовскую силу.

В произведениях Даля, Квитки-Основьяненко, Сомова очень близка мотивация героя. У Даля – это лень, стремление жить без тяжёлого упорного труда. Автор осуждает эти человеческие пороки. Герасим "всё тужил да тужил, что ему талану нет; в все, вишь, хотелось разжиться так, ни с чего, здорово живёшь; не то чтобы работой да потом, а сидючи-глядючи, по белу свету гуляючи, пляшучи да припеваючи; и задумал он разбогатеть кладом" [3, с. 247]. Он приступает к активным действиям: он по свинье колотил, одного нищего забил, подсиживал папоротниковый цвет, искал разрыв-траву, спрыг-траву и др. Но всё безрезультатно.

Квитка-Основьяненко, как и Даль, осуждает своего героя, причем его произведение наполнено яркими сатирическими мотивами. Хома Масляченко любил слушать рассказы о кладах. Наслушавшись, он уже не хотел работать, а всё мечтал о кладах. Когда же похоронил отца, то совсем покинул хозяйство. Предприимчивые люди и проходимцы ловко играли на его душевных струнах, постоянно обманывали и забирали последнее. В конце концов он стал очень бедным [4, с. 205]. Квитка дает в произведении описание природы, села Двигуновки, крестьянского подворья, бытовой подготовки селян к церковному празднику Пасхи. На первый план для контраста автор выводит положительных героев, полноценные семьи, члены которых живут трудовой жизнью, ежедневными заботами о хлебе насущном и трепетным отношением к большим церковным праздникам [4, с. 199–201].

Сомов показывает беспечность своего героя, его разгульную жизнь (чрезмерное пристрастие к псовой охоте, которое доводит его до разо-

рения, азартность), а потом раскаяние и искреннее стремление поправить свое благосостояние ради дочери [4, с. 164]. Максим Кириллович стал тревожиться, сделался уныл и задумчив. Во время бессонницы к нему приходят все сбыточные и несбыточные страхи: "голова его пылала, в глазах светились искры, скоро эти искры превратились в пожар" [4, с. 164–165]. Найти клад казалось делом "таким легким, а добыча такой богатой" [4, с. 166].

Несколько иная мотивация героя в повести Гоголя. На сделку с нечистой силой и на убийство невинного ребенка Петра Безродного толкает большая любовь, препятствия в виде отсутствия материальных благ, соперничество богатого жениха. Результат его сделки с нечистой силой ужасен. После совершенного преступления, проспав двое суток, Петро напрасно старался что-нибудь припомнить. В хате он увидел два мешка с золотом. После женитьбы Петро "сидит на одном месте, чудится ему, что вот-вот всё сызнова приходит на ум..." [2, с. 104–105]. От такой жизни его любимая Пидорка "изныла, исчахла, выплакала ясные очи" [2, с. 105].

В произведениях Гоголя, Сомова, Даля, Квитки-Основьяненко создается атмосфера таинственности, страха, ужаса.

В конце "Сказки" Даля "страшный гром с раскату ударил и молнией опалило Герасиму бороду – а черти все до одного в глазах его из вертепа в бездну бездонную попрыгали", <...> темная ночь обдала его градом и дождем; буря завывала, гроза загрохотала <...>" [4, с. 259].

В "Сказках о кладах" Сомова в рассказе о гусаре, который с отцом должен был идти по Иванов день за кладом, юродивая предупреждает: "Чтоб вы ни видели, ни слышали – будьте как без глаз и без ушей: бегите бегом вперед, не оглядывайтесь назад, не слушайте ничего и не откликайтесь на зов <...>" [1, с. 179]. Но всё произошедшее в лесу оказывается ещё более страшным, чем это можно было представить: "<...> вдруг поднялся и крик, и вой, и рёв и свисты: то будто гром прокатывался по лесу, то рассыпной грохот раздавался из конца в конец, то слышался детский крик и плач, то глухие, отрывистые стоны, словно человека перед смертным часом, то протяжный, зычный визг, словно тысячи пил бегали и резали лес на пильной мельнице. <...> Земля под нами заходила, деревья зашатались и чуть не попадали вверх корнями..." [1, с. 179–180].

Нечто подобное испытывает в лесу Петр Безродный из повести "Ночь накануне Ивана Купала": "Но вот послышался свист, от которого захолоуно у Петра внутри, и почудилось ему, будто трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебря-

ные колокольчики; деревья загремели сыпучей бранью" <...>, "дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним. <...> Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились в его глазах" [2, с. 100–102].

И Сомов, и Гоголь, создавая атмосферу страха, ужаса, следуют народной традиции. Вслед за народом авторы утверждают, что добыть клад не просто, нужно пройти ряд испытаний, и не каждый человек может пережить подобное.

Стремление приобрести богатство с помощью клада и связь героя с нечистой силой чаще всего приводят к трагическому финалу. В "сказках" Даля и Квитки-Основьяненко герои крестятся, что приводит к исчезновению черта и вертепа. У Герасима отнялась речь и ноги. С этого времени он "лазил на корачках, протягивал руку, Христа-ради, за насущным ломтем <...>", а "языка не доискался". Перед смертью только покаялся и рассказал, что сбылось с ним накануне Ивана Купала" [2, с. 259]. Хома три недели он ничего в рот не брал, послал за односельчанами, рассказал обо всем, что с ним было, и умер [4, с. 223]. Трагична и гоголевская развязка: главный герой был умерщвлён, золото превратилось в прах, а любимая женщина провела свою жизнь в монастыре.

У Даля, Гоголя, Квитки-Основьяненко основная сюжетная линия фантастична, у Сомова – реалистична.

В сомовском произведении возникает тема любви: офицер Левчинский спас от гибели дочь Максима Кирилловича. Молодые полюбили друг друга. Левчинский хочет проникнуть в тайну майора, зная его просто-сердечие и крайнюю доверчивость, а также подозревая корыстные виды жида Ицьки, который крутится вокруг помещика. Влюблённый молодой человек хочет подделаться к любимому коньку Максима Кирилловича и через это заготовить себе дорогу к его сердцу, когда дело дойдёт до искания руки Ганнуса, а также излечить майора от суетной мечты обогащения кладами, показав ему на деле её несбыточность. Он закопал свои и материнские сбережения, надеясь помочь майору хотя бы до осени, до сбора урожая. Левчинский, однако, опасается, что из-за своей барской спеси Максим Кириллович не примет помощи. Майор оценил благородство жениха, но денег не взял. Он начинает падать духом, в душе поселилось отчаянье и безотрадное уныние. Случайно герой находит клад в своём сундуке. Это его родовое наследство. Левчинский сватается к Ганнусе и получает материальную поддержку от соседа и друга Нешпеты Спирида Гордеевича.

Таким образом, счастье молодых и восстановление душевного равновесия героя происходит без участия нечистой силы. Автор реалистично описывает происходящее. И только подобный путь обогащения единственно возможный.

Это подтверждает автор и в дополнительных сюжетных линиях. Так, к рассказу Покутича о том, как старушка разбогатела при помощи клада, Сомов в примечаниях даёт реалистический комментарий. Он говорит о нищих, которые весь век бродили по миру, а на старость лет жили в довольстве. Старуха разбогатела тем же способом, но совестилась признаться в том или, боясь, что ей не поверят, выдумала сказку, весьма правдоподобную для простодушных своих земляков [1, с. 216–217].

В другом эпизоде повествования Ридько – псарь, один из любимцев Максима Кирилловича, желая угодить хозяину, стал усердно расспрашивать в околотке о кладах и сам стал бродить по ночам в поисках признаков кладов. Он увидел в саду что-то белое, свернувшееся клубком, – горели две светлые точки. Рассказал об этом майору. Герои решили, что белое существо от удара по голове рассыплется кладом. В результате убили кошку Малашку.

Подводя итоги, мы должны отметить, что у Даля, Гоголя, Сомова, Квитки-Основьяненко виден глубокий интерес к фольклору, к народной интерпретации некоторых явлений действительности. В их произведениях находят подтверждение восточнославянские верования о нечистой силе. Авторы сходятся во мнении, что народная мудрость на протяжении многих веков осуждала погоню за незаработанным богатством, а утверждение, что это приносит несчастье, абсолютно верно.

В целом все писатели осуждают поиски кладов. Обогащение подобным способом не приносит людям желанного счастья. Преступление – продажа черту души – пагубно сказывается на психике героев. Золото и серебро, нажитые несправедливым трудом, разрушают жизнь героя, его семью.

Искатели кладов в произведениях 1830-х годов изображаются в отрицательном свете. Они имеют такие качества, как лень, беспечность, равнодушие к нуждам семьи (отчасти у Сомова, прежде всего у Даля, Квитки-Основьяненко). В произведениях этих авторов мы видим некоторое морализаторство, сатирические мотивы. Даже безусловно позитивные образы, связавшиеся с нечистой силой, разрушают свой внутренний мир, жизненные ценности: всё то, для чего человек пошел на преступление, оказывается попраным. В повести Гоголя героя вроде бы

оправдывает большая любовь, ради которой он пошел на преступление, но законы народной морали и нравственности неумолимы.

В произведении Н.В.Гоголя "Заколдованное место" также значительное место занимают фольклорные мотивы кладоискательства. У главного героя деда Фомы нет стремления к обогащению, он жизнерадостный, общительный, трудолюбивый, любящий землю. Дед знает народные предания и поверья о кладах, поэтому, когда на одном месте не вытанцовывается, сразу же делает вывод, что речь идет о "заколдованном" месте, о нечистой силе. Также, опираясь на распространенные предания, персонаж определяет, что там, где вспыхнула на могиле свечка, зарыт клад.

У данного героя нет жажды обогащения как отрицательной или патологической черты характера, нет и сложной жизненной ситуации. Для него всё случившееся – забавное приключение, случай, возможность "совладать с нечистым духом". Он говорит внукам: "Ну, хлопцы, будет вам теперь на бублики! Будете, собачьи дети, ходить в золотых жупанах!" [2, с. 202]. После всего случившегося, разочаровавшись, дед приходит к выводу, что нельзя верить черту, и всех в этом убеждает. Из героев-кладоискателей, которых выводит в 1830-х годах русская и украинская литературы, это самый положительный народный персонаж.

Н.В.Гоголь не случайно помещает в цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки" два произведения, в которых используются сходные фольклорные мотивы. Они в рамках цикла сопрягаются. В "Заколдованном месте", в отличие от "Вечера накануне Ивана Купалы", обработка соответствующих народных преданий и поверий о кладах носит жизнеутверждающий характер.

Так как в центре данного типа сюжета находится показ взаимоотношений героя с нечистой силой и при этом проявление его человеческих качеств, особенностей характера, то мы можем сказать, что из всех героев, вступающих в русской литературе 1830-х годов в подобные взаимоотношения, наиболее достойно выходит из ситуации дед из гоголевского "Заколдованного места". Он не стремится к обогащению, к заключению соглашений с нечистой силой, не теряет своих духовных качеств, формирует и утверждает отрицательное отношение к сатане. В этом заключаются особенности понимания народности Н.В.Гоголя-романтика.

Литература

1. Сомов О.М. Сказки о кладах // Были и небылицы / Сост., вст. ст. и прим. Н.Н.Петруниной. – М.: Сов. Россия, 1984. – С. 163–218.

2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. С.И.Машинского, М.Б.Храпченко. – М.: Правда, 1984. – Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки / Комментар. А.Чичерина, Н.Степанова. – 319 с.

3. Даль В.И. Сказка о кладе. (Богатырская сказка) // Полн. собр. соч.: В 10 т. – СПб.; М.: Изд-во Тов-ва Вольф, 1898. – Т. 9. – С. 217–259.

4. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. От тобі і скарб // Повісті та оповідання. Драматичні твори / Упорядн. і прим. Н.О.Ішиної, вст. ст. О.І.Гончара. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 198–224.

УДК 821.161.1-3.09

Т.С.Голдфаст

Поэтика границ в творчестве Н.В.Гоголя и В.В.Набокова

У статті розглядається проблема меж літературного твору у зв'язку з жанровими особливостями "петербурзьких оповідань" М.В.Гоголя та роману "Дар" В.В.Набокова. Особлива увага приділяється ролі заголовків як зовнішніх меж літературного твору, що здатні формувати читацьке сприйняття.

В статье рассматривается проблема границ литературного произведения в связи с жанровыми особенностями "петербургских повестей" Н.В.Гоголя и романа "Дар" В.В.Набокова. Особое внимание уделяется роли заглавий как внешних границ литературного произведения, способных формировать читательское восприятие.

The article investigates the problem of borders of literary work in connection with genre peculiarities of "Petersburg stories" by N.V.Gogol and the novel by V.V.Nabokov "The Gift". Special attention is paid to the role of titles as outer borders, which are able to form reader's perception.

Предметом нашего внимания, как указано в заглавии, является поэтика границ в творчестве Н.В.Гоголя и В.В.Набокова. Необходимость пристального внимания к проблеме границ, отделяющих сферу искусства от реальной действительности, обусловлена актуальностью вопросов об автономии художественного произведения на фоне экспансии реального мира в искусство и попыток утвердить уничтожение всех границ как один из определяющих творческих принципов современной культуры. Граница

литературного произведения во многом близка к раме картины, две функции которой сформулировал Георг Зиммель. Одна функция служит установлению контакта с внешним миром, другая обеспечивает изоляцию произведения, утверждает его суверенность. Мы имеем дело с двумя, как кажется, разнонаправленными процессами: раскрытием навстречу эстетическому событию, готовностью к контакту и тенденцией к абсолютной замкнутости и непроницаемости. Замыкаясь в собственные границы, становясь автономной *частью* действительности, произведение стремится позиционировать себя и как автономную действительность. Таким образом, произведение искусства замкнуто ровно настолько, насколько этого требует эстетическая дистанция, позволяющая обозреть целое художественного мира. Георг Зиммель пишет, что рама произведения "исключает всё, что его окружает, в том числе и созерцающего произведения, способствуя созданию дистанции к нему, без которой невозможно эстетическое наслаждение" [1, с. 190]. Как мы видим, рама картины – это не только физический знак (деревянная окантовка, отделяющая изображение), но плотное смысловое кольцо, которое обеспечивает эстетическую жизнь произведения.

Литературная граница не составляет материального контраста к произведению, как это мы наблюдаем в случае с картиной (рама – холст). Сложность в работе с литературной границей заключается в том, что она соткана из того же материала, что и произведение, – из слова, и сама является словесной плотью, неотделимой от целого. Её отличие не формальное, а функциональное. Граница завершает литературное произведение, формируя его эстетическое восприятие в пределах этой завершенности. В нашей работе мы постараемся рассмотреть некоторые особенности этих процессов в прозе Н.В.Гоголя и В.В.Набокова.

Итак, в центре нашего внимания находятся "петербургские повести" Н.В.Гоголя и роман "Дар" В.В.Набокова. Возможность их сопоставления требует обоснования, поскольку творчество Гоголя представлено группой повестей, а творчество Набокова – романом; налицо жанровое несоответствие.

Нам кажется, что есть серьезные основания рассматривать "Невский проспект", "Портрет", "Нос", "Шинель" и "Записки сумасшедшего" не просто как группу повестей, а именно как цикл. Множество факторов объединяет повести в единое "петербургское" целое. Так, О.Г.Дилакторская в книге "Фантастическое в "петербургских повестях" Н.В.Гоголя" пишет: "Таким образом, несомненно, что циклообразующими факторами являются и идейно-тематическое единство, и общность действующих во всех

повестях эстетических принципов, и образ Петербурга, связующий все повести не только как общее место действия, но и как выражение авторской концепции, авторского видения бюрократического мира в особом ракурсе – его пошлом и фантастическом быте" [2, с. 6]. Однако вопрос о петербургском цикле содержательным единством не исчерпывается, ведь в объединении этих повестей не было заложено авторской интенции, как, например, в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" или "Миргороде". Возражения против циклизации "петербургских повестей" вызывает и неоднородность состава третьего тома сочинений. По какой причине в одном томе с "петербургскими повестями" оказались совсем не "петербургские" "Рим" и "Коляска"? Некоторые исследователи, например, В.Ш.Кривонос, рассматривают петербургскую пятерку повестей как цикл читательский внутри вторичного авторского цикла повестей: "Вторичный авторский цикл (третий том собрания сочинений – Т.Г.), объединяющий произведения, написанные в разное время и не представляющие собой изначально некое художественное целое, создает сам автор, тогда как читательский цикл создаётся читателями, которые выделяют его в своем сознании и дают ему определённое название. Примером читательского цикла могут служить "Петербургские повести" Гоголя" [3, с. 69]. Очевидно, "Рим" и "Коляска" определенным образом оттеняют и обрамляют остальные повести. И, по-видимому, проблема соотношения "петербургского" и "непетербургского" текстов требует некоторого прояснения.

А.В.Крейцер, раскрывая проблему живописности прозы Н.В.Гоголя, говорит об особенном приёме "обратной перспективы", используемом в пейзажных зарисовках "Мёртвых душ". Смысл "обратной перспективы" заключается в том, что "наблюдающий представляется точкой, с которой он обозревает таинственно огромный мир и по мере удаления от которой этот мир бесконечно расширяется" [4, с. 40]. "Не явился ли Рим той точкой наблюдателя России в системе обратной перспективы, применение которой так характерно для Гоголя?" – пишет исследователь, имея в виду историю создания "Мёртвых душ". В свою очередь, не явились ли "Рим" и "Коляска" такими же отстранёнными точками созерцания, заложенными пунктами для взгляда со стороны на мир "петербургских повестей"? Иностраный "Рим", удаленный от петербургского мира, и провинциальная "Коляска", удаленная от столицы, позволяют увидеть петербургский текст как целое, бесконечно расширяющееся по мере удаления. Рассматривая прием "обратной перспективы" на схеме, Крейцер отмечает: "Допустим, что в точке А находится наблюдатель. Не покидая

этой точки, он хочет рассмотреть некий предмет со всех сторон, он же ему виден с одной. В этой ситуации единственным способом рассмотреть предмет со всех сторон будет его своеобразное "растяжение" путем поворачивания зрительного луча наблюдателя, не покидающего места" [4, с. 39]. Возможно, именно такое "растяжение" возникает при созерцании петербургского мира пяти гоголевских повестей. Отсюда возникают пространственно-временные трансформации, свободное перетекание бытового в фантастическое, логического в иррациональное. Опорой для "обратного" видения Петербурга являются удаленные "точки" Рима и городка Б. "Вечный город" и провинциальный городок, в котором "страх скучно", становятся границами, обрамляющими и задающими ракурс видения цикла "петербургских повестей".

Итак, нам кажется целесообразным рассматривать "петербургские повести" как цикл, единство которому, помимо образа Петербурга и общей концепции, придает соседство с другими пространственными локусами: заграницей и провинцией.

Если "петербургские повести" – это множественность целых, вырастающих до качественно новой целостности цикла (назовем эту целостность "петербургский текст творчества Гоголя"), то роман "Дар", напротив, – это романная целостность, объединяющая подчеркнуто разнородные, в том числе и разножанровые, целые. Структура романа, как известно, неоднородна: в неё входят сборник "Стихов", наброски о Яше Чернышевском и жизни отца, текст "Жизни Чернышевского". Это группа произведений, каждое из которых претендует на самостоятельность и проживает собственную жизнь: публикуется, читается, обсуждается прямо на страницах романа. Границей каждого такого суб-произведения в "Даре" служит богатый комментаторский материал: воображаемая рецензия на сборник стихов, схема жизни отца, выписанная из энциклопедии, отзывы критиков на роман "Жизнь Чернышевского". Роман "Дар" как бы моделирует реальную действительность с её живой критикой для своих "дочерних" жанров. Таким образом, несмотря на то, что рассматриваемые нами произведения формально находятся в разных жанровых категориях, структурно они близки. Близость эта проявляется в том, что оба они представляют метажанры, объединяющие "образы" других жанровых единств и жанровых традиций в целостности создаваемого литературного произведения.

Понятие границы таково, что его нельзя не мыслить широко, и оно стремится охватить все пласты произведения, все теоретико-литературные категории. Поэтому для того чтобы сообщить нашему исследованию

некоторую упорядоченность и последовательность, сделаем рабочее разделение всего того, что может в произведении быть границей, на внешнее и внутреннее. К внешнему отделу границы отнесём прежде всего паратексты (то есть имя автора, название, авторское обозначение жанра, посвящения, эпитафии, оглавление, предисловие или послесловие автора, дату в конце текста). К внутреннему – онтологическую напряжённость отношений автора и произведения, читателя и произведения, формы воплощения "имплицитного читателя", системы рассказчиков, общую субъект-объектную организацию текста. Такое разделение не предполагает выделения внешних и внутренних границ как отдельных феноменов. Они не просто внутренне обращены друг к другу, но составляют единое целое, которое осуществляет себя во множестве функций.

Рассмотрим некоторые паратекстуальные особенности "петербургских повестей" и романа "Дар".

Утвердившееся наименование цикла "петербургские повести" является фактом вторичной номинации, таким же, как, например, "Божественная комедия" Данте. Не название служит маркером произведения, а напротив, само произведение провоцирует создание паратекстов, а его границы требуют чёткого выделения и обособления. Эта же сущностная характеристика проявляется и в названиях повестей. Так, повесть "Невский проспект" демонстрирует пространственную ориентацию паратекста. Два сюжета, из которых она состоит, как бы обхвачены с обеих сторон кольцом – описанием "улицы-красавицы", название которой вынесено в заглавие. Пространственные характеристики Невского проспекта становятся всеобщим законом повести, движут сюжет, мотивируют поведение героев. "Портрет" утверждает рамочную конструкцию: история о судьбе художника Чарткова обрамляет историю молодого художника Б. В центре обеих находится злополучный портрет, особенностью которого является способность изображения оживать, преодолевающая скованность рамкой. Напряжённость отношений на границе искусства и реальности метафорически изображена во сне Чарткова, где старик выходит из рам портрета: "Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни пустые рамы". Портрет, от которого остались одни рамы, напоминает структуру всей повести: две истории, вписанные одна в другую (двойная граница), при исчезнувшем предмете этих историй. Главный герой двух историй – портрет – исчезает, оставив в недоумении слушателей ("действительно ли они видели эти необыкновенные глаза, или это была просто мечта, представшая только на миг глазам их, утруждённым долгим

рассматриванием старинных картин"). Повесть "Нос" названа по той части лица, которая является удостоверением полноценности для человека, особенно такого, как майор Ковалев, который "во многих домах знаком с дамами". Обретение утраченной полноценности через восстановление носа определяет завершение круга самой повести. Шинель, покрывающая беззащитное тело и согревающая уязвимую душу человека, покрывает и всё произведение в качестве его главного образа и границы. "Записки сумасшедшего" выносят в заголовок жанр и диагноз – тот, к которому, в конце концов, придет главный герой повести. Таким образом, мы видим, что все названия "петербургских повестей" выносят в область паратекста некую онтологическую основу художественного мира, за счет чего можно говорить о своеобразности уплотнении границ произведения, увеличении их веса.

Произведения, входящие в состав романа "Дар", напротив, минимально связаны с заглавиями, которые либо нейтральны ("Стихи", "Жизнь Чернышевского"), либо их вовсе нет (история о Яше Чернышевском, повесть об отце). Паратекстами, а заодно и внешними границами для субпроизведений "Дара" является авторская и читательская рефлексия, развертывающаяся на страницах романа. Так, например, поэт Годунов-Чердынцев, написав новое стихотворение, пробует его "на вкус": "На прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи:

Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
И сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
Сама душа не разберёт,
Мое ль безумие бормочет,
Твоя ли музыка растет".

И только теперь, поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его последил – и одобрил". Текст этого беззаголовочного стихотворения существует внутри оценочного комментария, который сообщает нам необходимую пресуппозицию для должного восприятия. История предков главного героя пишется в полемике с неким А.Н.Сухощёковым, автором "Очерков прошлого": "Сухощёков напрасно рисует моего деда пустоголовым удалцом. Интересы последнего находились просто в другой плоскости, чем мысленный быт молодого петербургского литератора-дилетанта, каким был тогда наш мемуарист". Центральный "роман в романе" "Жизнь Чернышевского" сопровождается шквалом рецензий, с

указанием авторов "голосов оценки" и их идеологической ориентации. Автор "Дара" стремится восполнить отсутствие полновесных паратекстов включением "дочерних" произведений в художественную реальность романа на правах отдельных целых.

Возможность такого включения обеспечивает философия творческого дара, которая развёртывается на страницах романа не только сюжетно (в центре – судьба поэта Годунова-Чердынцева), но и структурно. Открывает роман поэтизированный отрывок из учебника русской грамматики Смирновского:

Дуб – дерево. Роза – цветок.

Олень – животное. Воробей – птица.

Россия – наше отечество.

Смерть неизбежна.

Стихотворная форма – наименее подходящая для жанра учебника – наглядно демонстрирует, как поэзия творчества завладевает прозой жизни. Читатель воспринимает не предложения с подлежащим и сказуемым, а поэтические строки. Ритм задает восприятие: нагнетание аксиом приводит к подчёркнутому утверждению смерти как неизбежности. Сама же жизнь Федора Константиновича представляет собой путь-преодоление этой неизбежности, достижение бессмертия в творчестве и любви. Роман завершается прозаизированной онегинской строфой: "Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного *нет границы* – там, где поставил точку я: *продленный призрак бытия синее за чертой страницы*, как завтрашние облака, – и не кончается строка" (курсив наш). Эти строки всем своим существом противостоят безапелляционному утверждению смерти в эпитафии романа. Если на "входе" в произведение прозе необходимо поэтизироваться, обрести ритм, то на "выходе" из него должно слышаться, "звенеть" поэтическое эхо. Действительность на "выходе" вносит в онегинскую строфу прозаическую линейность как напоминание о том, что всё же "удаляется поэт". Так сама творческая стихия образует поэтическую границу романа.

Рассмотрев паратекстуальные особенности "петербургских повестей" и романа "Дар", отметим, что если в произведениях Гоголя мы встречаемся с полнотой ограниченного мира, с естественными границами художественной реальности, воплощенными в паратекстах, то Набоковым создаются *образы* границ в русле концепции творческого дара. В тех

процессах, в которых у Гоголя мы непосредственно участвуем, Набоков отводит нам лишь роль зрителей, на глазах у которых разворачивается эстетическая жизнь произведения. В постижении границ литературного произведения Гоголь и Набоков предлагают различные пути: один позволяет пережить, другой – увидеть с некой метафизической высоты. Оба пути симптоматичны для своего времени, и, при всем своем различии, устремлены у единому – к постижению художественной реальности.

Литература

1. Simmel G. Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. Зimmel Г. Пама картины. Эстетический опыт // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. [Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2]. – Самара, 2004.
2. Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя: Монография. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1986.
3. Кривонос В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя: Монография. – Спб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1999.
4. Крейцер А.В. О "живописности" прозы Н.В.Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С.А.Гончарова. – Спб.: Образование, 1994.

УДК 821.161.1.09

Агата Кшихилькевич

Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского "Бал манекенов"

У статті розглядається вплив Гоголя в п'єсі Бруно Ясенського "Бал манекенів", що виявляється в елементах її композиції і в структурі окремих сцен, в розвитку дії і в природі комічного, в окремих художніх прийомах і в характеристиці діючих осіб, включаючи діалоги.

В статье рассматривается влияние Гоголя в пьесе Бруно Ясенского "Бал манекенов", которое обнаруживается в элементах ее композиции и в структуре отдельных сцен, в развитии действия и в природе комического, в отдельных художественных приемах и в характеристике действующих лиц, включая диалоги.

The article examines Gogol's influence in the play of Bruno Yasensky "The Ball of dummies", which is found in elements of its composition and structure of individual scenes, in the development of the action and the nature of comedy, in some literary techniques and characteristics of actors, including the dialogues.

Пьеса "Бал манекенов" является первым советским произведением Бруно Ясенского на русском языке. Она была опубликована тиражом 5 тысяч экземпляров в 1931 г. (см.: Мацуев 1934, 83). Публикацию сопровождало следующее пояснение автора: "Написал [...] пьесу гротеск на современную западную социал-демократию "Бал манекенов". Побудило меня к этому отсутствие в нашем революционном репертуаре веселых спектаклей, которые давали бы пролетарскому зрителю возможность два часа посмеяться над своими врагами здоровым, беззаботным смехом, дающим революционную зарядку" (Ясенский Б., "Что-то вроде автобиографии").

Хотя Ясенский никогда по этому вопросу не высказывался, имеем основания считать, что творчество Гоголя было ему не только хорошо знакомо, но и особенно близко. Об этом свидетельствует наличие композиционных элементов в произведениях Ясенского, которые аналогичны с теми, которые существуют в произведениях Гоголя, например, черты характера героев, описание городского пейзажа, изображение женских персонажей. Дополнительно подтверждает это особый характер большинства произведений Ясенского, начиная с самого раннего периода его творчества и заканчивая рассказом "Нос", опубликованном за год до его преждевременной трагической смерти¹. Своеобразие этого характера неразрывно связано с отображением мира в произведениях Ясенского, которое схоже с изображением мира в большинстве произведений Гоголя. Понятно, что разница между миром реальным и миром, созданным в художественном произведении, является результатом многих факторов, например, принимаются во внимание жанровые установки, но всегда эта разница – следствие индивидуального восприятия мира и своеобразной "творческой фантазии" автора. Ясенский не единственный среди писателей начала двадцатого века, которые чувствовали родство с Гоголем, поскольку, как пишет Карлинский, "творческая фантазия Гоголя была

¹ Как враг народа и национал-большевик он был приговорен к смертной казни 17 сентября 1938 г. и в тот же день расстрелян [8, с. 195–204], в книге фотокопия "Справки", находящейся в Архиве НКВД, о исполнении приговора).

настолько богатой, что она позволила ему предчувствовать методы такого изображения действительности, которые ассоциируем с искусством довольно позднейших периодов" [9, с. 115].

Влияние Гоголя в пьесе Ясенского обнаруживается в элементах её композиции и в структуре отдельных сцен, в развитии действия и в природе комического, этим действием порожденного, в отдельных художественных приёмах и в характеристике действующих лиц, включая диалоги. Гоголевские мотивы в пьесе трудно отнести к одному произведению Гоголя или к одному уровню драматической структуры пьесы, ибо в "Бале манекенов" чувствуется дух Гоголя на всех уровнях построения произведения и его восприятия. По своей структуре пьеса Ясенского неоднородна, что связано с её парижским генезисом¹. В акте первом находим аналогии с гоголевскими повестями из цикла "Арабески", особенно с "Невским проспектом"; акты второй и третий развиваются по модели *Ревизора*. Здесь ограничимся несколькими, но, кажется, показательными примерами, иллюстрирующими творческую стратегию Ясенского, важным элементом которой является именно связь с Гоголем. Ясенский всегда считал, что литература – это "изысканная игра"; тех, кто этого не понимают, назвал "варварами" (экспозе к "Ногам Изольды Морган", 1922). Гоголевские мотивы в его произведениях, сходства и различия с миром произведений Гоголя являются важным компонентом этой игры.

В первом акте "Бала манекенов" действие происходит в салоне "одного из первоклассных домов мод в Париже" (акт 1, авторские указания), хотя само действие – результат того, что случилось раньше на парижской улице. Во втором и третьем актах действие происходит во дворце парижского фабриканта Арно. Наличие мотивов из "Невского проспекта" в первом акте "Бала манекенов" подтверждает мнение, что идея пьесы возникла, когда своё будущее Ясенский предполагал связать с Францией. Сюжет первого акта определяется заманчивой и обманчивой природой жизни в большом городе. Человек/Рибандель/Лидер в "Бале манекенов" – это синтез Пискарева и Пирогова. На такой генезис героя Ясенского указывают три имени, которыми автор его наделяет: сначала он обозначен как "Человек" и в нём воспринимается мотив Пискарёва.

¹ Об этом свидетельствуют слова из письма другу: "Кажется, что "совершу" кое-что в для театра и, пользуясь некоторыми связями, возможно, смогу сунуть на сцену, сначала здесь, по-французски. Потом, в Польше доступ к сцене будет у меня открыт [...]" [8, с. 170].

Позже он обозначен как "Рибандель" и "Лидер", изображение которого больше напоминает Пирогова¹.

Действие пьесы происходит поздно вечером. По парижской улице, освещённой "обманчивым" светом уличных фонарей, бежит Дамский манекен в мантию (акт 1., яв. 5). За ним бежит Человек и, как объясняет манекен, "на ходу мелет всякий вздор, что у [нее] чудесные ножки, что он в жизни таких не видел". На вечерней улице Петербурга происходит похожая сцена: следуя за брюнеткой, Пискарёв несётся "не слыша, не видя, не внимая, по легким следам прекрасных ножек" [2, с. 205]. Впрочем, и в "Записках сумасшедшего" есть похожее место: "нет, голубчик, ты не в департамент идешь, ты следишь вон за тою [...], и глядишь на её ножки" [2, с. 218]. Пискарёв "не был разогрет пламенем земной страсти"; его желание – прикоснуться к прекрасному, но красавица пренебрегает его эстетическими соображениями. В отличие от Пискарева, но ближе к Пирогову, Человек/Рибандель пылает именно земной страстью и даже уверен в лёгком успехе. Но, как героям Гоголя, герою Ясенского тоже не повезёт; его намерения вообще не могут быть поняты, так как объект его интереса – деревянный безголовый манекен, который завернулся в шарф, "чтобы не отличаться от женщин на улице" (акт 1., яв. 5). Очевидно, что Ясенский "разыгрывает" сцену, словно бы следуя словам из "Невского проспекта" (с. 205): "Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним".

В интерпретации Гоголя ночная улица большого города становится для автора фоном тонких философских размышлений. Сам факт обмана имеет логическое и реалистическое оправдание, поскольку наружность обманчива². Влияние гротеска проявляется позже, в изображении переживаний Пискарева, потерпевшего крушение идеалов. Гротеск появляется в результате переживаний героя, в которых происходит

¹ Эти имена могут быть объяснены и иначе. Как Человек он никто, один из миллионов таких, как он. Когда манекены узнают, кто он, он приобретает индивидуальность. Когда из партийного билета становится понятным, что он Лидер партии, он перестает быть человеком, теряет индивидуальность и становится лишь партийцем.

² Отметим, что этот феномен обманчивой природы наружности типичен для произведений реалистического гротеска, в основе которого – разрыв формы и содержания. Сильнодействующие примеры обманчивой природы наружности имеют место во многих произведениях Ясенского, особенно раннего и позднего периодов, где они служат особым средством разоблачения расовых и, следовательно, идеологических предрассудков.

объединение состояний действительности и сна при полном отсутствии логического объяснения ситуации¹. В интерпретации Ясенского вечерняя парижская улица лежит в основе агрессивного гротескного изображения, разоблачающего не только причудливость жизни в многолюдной столице, но и ее негуманную природу. Преследуя сатирическую цель осмеяния буржуазного общества, Ясенский делает объектом интереса Человека деревянную куклу, которой даже в абсурдно-гротескном мире пьесы непонятны человеческие чувства и страсти (акт 1, яв. 5)². Разделяя гоголевскую настороженность по отношению к женскому полу, Ясенский словно бы наказывает Человека за то, что тот не внял предостережению русского классика о том, что надо меньше верить дамам и "боже сохрани заглядывать [им] под шляпки" [2, с. 217].³

Влияние Гоголя чувствуется во впечатлении, какое у Человека вызывает образ танцующих манекенов. Пискарёв, пришедший на бал по приглашению красавицы, подозревает, что произошло какое-то недоразумение ("Нет, здесь, верно, есть какая-нибудь ошибка..." [2, с. 207]. Он поражён не только "ужасным многолюдством" и "необыкновенной пестротой лиц", но "ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски без смысла, без толку, смешал вместе. Сверкающие дамские плеча и черные фраки, люстры, лампы [...]". Танцующие пары "неслись, увитые прозрачным созданием Парижа" (Там же). Сцена, которая явится Пискарёву, – это почти конспект сюрреалистической сцены, которая предстала перед глазами Человека: он видит некомплектные человеческие тела, всего лишь куски, части этого тела ("Ведь нас, целых манекенов – с руками и ногами – немного" (акт 1, яв. 3)).⁴ Сходством с Пироговым в пьесе Ясенского мотивирована связь между

¹ Этим возлюбленным приёмом Гоголя Ясенский пользуется в своей повести "Нос".

² Так как сатира Ясенского подавлена гротескной природой мира его пьесы, её мишени размываются. Изображение Человека и философия манекенов свидетельствуют о мизантропизме Ясенского, который замечен также и в других произведениях автора, в том числе и в романе *"Я жгу Париж"*.

³ Такое отношение к женскому полу уже намечается в повести *"Ноги Изольды Морган"*, где ноги продолжают жить после ампутации и вместо самой Изольды становятся объектом увлечения Берга. Исходный пункт развития действия в *"Я жгу Париж"* – тщеславие женщины. Примеры отрицательной характеристики женского пола находим также в рассказах 30-х годов.

⁴ Я не обращаю здесь внимания на жанровое различие между повестью Гоголя и пьесой Ясенского, в которой трансформация повествования и его адаптация в драматические структуры кажется очевидной.

причиной и следствием: неожиданное явление непрошенного лица и его наказание, поскольку он становится свидетелем того, что надо скрыть перед другими. Войдя в комнату немки, Пирогов становится непрошенным лицом, посторонним свидетелем пьянства, причем Шиллер огорчен визитами Пирогова не столько из-за ревности ("Поступки Пирогова возбудили в нем что-то похожее на ревность", [2, с. 215], сколько из-за того, что он "любил пить совершенно без свидетелей [...] и запирался на это время даже от своих работников" [2, с. 214]. Манекены решили отрезать голову попавшему нечаянно на их бал Человеку не столько потому, что "он портит им музыку", сколько из-за опасения, что он разгласит их секрет.

Укажем, что герои Гоголя озадачены, когда осознают свою ошибку, хотя столкновение с неожиданной действительностью изменяет судьбу только Пискарёва, оно стоит ему жизни. Будучи не в состоянии принять действительность, Пискарев кончит жизнь самоубийством, перерезав себе горло бритвой [2, с. 211]. Таковы же последствия ошибки Человека: ему ножницами отрежут голову манекены. В этот момент то, что в герое Ясенского отмечено как человеческое и связанное с Пискаревым, должно умереть. Но так как Человек – это также и Лидер, и Рибандель, родственник Пирогову, который неудачу с немкой запил чашкой чаю и закусил печеньем, он не умирает, потому что ему отрезали не человеческую, а "министерскую" голову (акт 1, яв. 8)¹. В пьесе Ясенского голова – это прием, это метафора тщеславия и карьеризма, которые характеризуют Пирогова. Это такое же контекстуальное "объяснение" понятия "голова", как в "Майской ночи", особенно в разделе "Голова", и такой же прием, как в "Носе", где нос – не нос в смысле части лица. Как и Гоголь, Ясенский пародирует выражение "Вот голова", являющееся аллегорией благоразумия и ума, и применяет его как обозначение статуса, социального положения. Поэтому в мире манекенов голова – это не часть человеческого тела и центр осмысленного существования. Сначала это "бесформенные пустые дыни", это "шишка" и "ненужный нарост". Но семантическое поле понятия "голова" в мире манекенов широкое и выдаёт их прирождённое лицемерие, поскольку оказывается, что голова также знак классового превосходства. И манекен, который

¹ Когда один из манекенов распознает Человека как Лидера, он так называется в пьесе до момента, когда ему отрезают голову. В тот момент он уже не Лидер, а просто Рибандель, то есть никто и, как таковой, больше неопасен.

выигрывает голову Человека, считает, что она для него "ключ, который откроет [ему] все двери", что это "паспорт, с которым [он] сможет разгуливать по всему миру" (финал акта 1).

Действие актов 2 и 3 построено по схеме гоголевского "Ревизора". Сходство между "Ревизором" и "Балом манекенов" можно проиллюстрировать многими примерами. У Гоголя вся комедия разыгрывается в течение одного дня, у Ясенского – в течение одной ночи. Как упомянуто выше, место действия в актах втором и третьем – дворец фабриканта Арно. На бал у людей вместо ожидаемого Лидера приходит манекен с человеческой головой, то есть Манекен-лидер. Он создан по модели Хлестакова, который, как определяет Сечкарев [14, с. 169], "совершенное ничтожество, кукла, лишенная какого-либо центра тяжести, для которой граница между действительностью и фантазией легко затемняется". Похоже, как и в случае с Хлестаковым, у Манекена-лидера нет намерения никого обманывать. "Обманывают" сами себя те, кто видят только "чин", то есть статус, не обращая внимания на то, что он скрывает. Мы им не сочувствуем, потому что они жертвы собственного заблуждения. Хлестаков получает взятки от городских чиновников, которые, принимая его за высокопоставленное лицо, доносят друг на друга, надеясь на личную выгоду. Такое же происходит в "Бале манекенов", где Арно и Левазен дают взятки, обвиняя друг друга перед Манекеном-лидером, плетут интриги, чтобы получить его покровительство, причём, как и Городничий, и другие чиновники, и простые жители, они тоже прикрывают свое взяточничество мнимым патриотизмом и желанием выполнить общественный долг. В "Ревизоре" Городничий говорит: "Лучше ж я употреблю это время на пользу государственную" [2, с. 319]; в "Бале манекенов" Арно говорит: "Как благодарный член этого общества [...] позволю себе передать в ваше распоряжение эту скромную сумму" [5, с. 13]. Так же и Левазен, пользуясь главным образом риторическими фигурами, говорит о "рациональном развитии страны" и своем желании "способствовать" тем, кто "общественному благу посвящает все свое время" [5, с. 16]. Герой Ревизора всё-таки человек; он довольно быстро разбирается в обстановке и возможностях, какие она ему предоставляет. Манекен, напротив, крайне взволнован вниманием людей и тем, что их собственные дела отвлекают его от главного, то есть от танца. Будучи верен своей кукольной натуре, Манекен совершенно пассивен; ему нет пользы ни в деньгах, ни в ласках женщин: дочери Арно, Анжелики и Соланж, жены Левазена. Роли обеих женщин в пьесе Ясенского похожи на роли, которые у Гоголя играют кокетки Анна Андреевна и Марья

Антоновна, жена и дочь городничего. Есть сходство и в изображении. Разница заключается в интенсивности сатирического разоблачения женской ветрености, которое в "Бале манекенов" отличается особо злой иронией, вытекающей из того, что объект интереса кокеток – марионетка. Соланж и Анжелика созданы по принципу контраста с этимологическим генезисом их имен (оба от слова ангел; франц. ange). Они соперницы не только по отношению к Манекену-лидеру, Соланж – любовница Арно, Анжелика – любовница Левазена. Факт, что Манекен-лидер пойман *in flagrante* по очереди с одной и другой, не огорчает ни мужей, ни любовников, ни самих женщин, поскольку у каждого персонажа свой интерес в покровительстве лидера. Но так как есть свидетели, честь женщин, невзирая на то, что это чисто абстрактное понятие, требует сатисфакции, что приводит к дуэли.

Разница между "Ревизором" и "Балом манекенов" – в тоне изображения происходящего; смех Ясенского язвительнее, так как в его пьесе не человек причиной недоразумения, а – буквально – деревянная кукла¹, которая не разбирается в тонкостях мира людей, не в состоянии воспринимать их языковые "екивоки". Дело даже не в том, что манекен не понимает морали и логики этого мира, которые так же абсурдны и бездушны, как и в мире деревянных кукол. Мнение, что манекены в пьесе Ясенского противопоставлены людям, лишено основания², поскольку оба мира – лишь зеркальное отражение взаимной эмоциональной и духовной пустоты, отражение тщеславия и лицемерия, которое в одинаковой степени относится к людям и манекенам. Мир людей у Ясенского – это воплощение записки Гоголя: "эти деревянные куклы, которых называют людьми". Главная причина недоразумения и особенно едкой иронии Ясенского в том, что манекен не понимает метафорической природы языка людей. Он принимает дословно то, что люди говорят метафорически. Люди, наоборот, дословность его речи интерпретируют как метафору и принимают за свидетельство особенно изощренного интеллекта³.

¹ Отметим, что в гротеске буквальное постоянно сливается с метафорическим, похоже, как реальное с нереальным и, интерпретируя текст, выполненный в духе гротеска, нельзя этого упускать из виду.

² Например, в рецензии отмечалось: "В спектакле люди – манекены и бездушны, а манекены – одухотворены, человечны" [5]. Похожее мнение встречается во всех высказываниях о пьесе, с которыми мне пришлось работать.

³ Об убогости языка Ясенского в "Бале манекенов" писали некоторые исследователи, объясняя это незнанием русского языка [15]. С этим нельзя

Даже его весьма грубое отношение к женщинам воспринимается как суждения знатока женского пола. Похожее разоблачение языка как ненадежного средства коммуникации наблюдаем и в "Ревизоре", хотя Гоголь разыгрывает это по-другому. Но вспомним сцену, в которой Хлестаков с наивной откровенностью объясняет своё положение. Рассказывая об этом своей жене, Городничий говорит: "А ведь долго крепился давеча в трактире. Заламливал такие аллегории и екивоки, что, кажись, век бы не добился толку" (д. 3, яв. IX). Городничий толкует признание Хлестакова по-своему: он слышит, но не слушает, ибо уже создал себе желанный образ Хлестакова, согласно собственной философии жизни, основанной на убеждении, что "не прилгнувши, не говорится никакая речь" [2, с. 321].

Недоразумение, вызванное появлением манекена на бале у людей, является главным элементом юмора и заодно политической сатиры в пьесе Ясенского. Однако разоблачение негодяев невозможно в мире, в котором все негодяи. Прием введения манекена в мир людей даёт такой же эффект, как появление Хлестакова в провинциальном городке в пьесе русского классика. Социальный характер "сатирической комедии" Гоголя отрицают многие авторитетные гоголеведы. Высказываясь по поводу "Ревизора", Всеволод Сечкарев [14, с. 168–169] пишет, что навязчивый перевод "Ревизора" в категорию социальной сатиры, социального памфлета не прекращается с момента его первой постановки до сих пор, хотя никак не отражает истинного смысла этого произведения [12, с. 41–60]. Пьеса, продолжает учёный – это отражение мира, а не жизни в каком-нибудь русском городке в исторически конкретное время. Некомпетентность, коррупция, несправедливость или даже преступность – лишь символы, не имеющие никакой функции в её структуре, замечает учёный, считая, что "и речи быть не может" о социальном сочувствии, поскольку угнетённые такие же мошенники, как их угнетатели.

Буквально всё сказанное выше относится к "Балу манекенов". И вывод, к которому однозначно ведёт анализ пьесы, основан на убежде-

согласиться. Если у Гоголя сказано "как мухи выздоравливают" [2, с. 318], то это не потому, что Гоголь плохо знает русский язык. Следовательно, если у Ясенского диалоги между Манекеном, Соланж и Анжеликой, а позже у Арно и Левазена почти одинаковые, то это не убогость языка автора, а прием, которому находим полное оправдание в том, что его цель – подчеркнуть марионеточные черты в человеческих персонажах [11, 2006, с. 277–317]. Можем добавить, что язык партийных делегатов в "Бале" похож на язык городских чиновников Гоголя, особенно Луки Лукича.

нии, что в ней все элементы имеют определённую цель и свой глубокий смысл. Поэтому смело можно отвергнуть пояснение Ясенского (см. "Что-то в роде..."), что в пьесе осмеяна лишь "современная западная социал-демократия". Как автор, он не применяет никаких усилий, чтобы зрителя в этом убедить. В амбивалентном мире гротеска, созданного Ясенским, образ политического деятеля, который только выглядит как человек, но на самом деле является марионеткой, деревянной куклой, оказывается реализацией общеизвестной метафоры, создающей впечатление, что сатира направлена на человеческий род вообще и особенно против номенклатурных партийных деятелей¹. Ясенский не воспользовался гибкостью границы между реальным и нереальным, на которой основан всякий гротескный мир, и не наделил манекена с человеческой головой ни одной положительной чертой, ни каплей понимания идеологической борьбы "реального" пролетариата². Изображение самих партийных делегатов настолько обобщенно, что под ними легко подразумеваются члены любой партии. Политическая сатира, особенно с желательной идеологической подоплекой, как уверяет автор, теряет свою остроту совершенно, приобретая какое-то нелепое сюрреалистическое измерение, если учесть, что манекены считают себя "пролетариатом" и, присвоив лозунги классовой борьбы, обезглавливают всё-таки человека. Ведь бал, который они организуют ежегодно, – это проявление бунта против угнетателей-людей, но их танец не наделен амбивалентностью, которая характеризует танец в его знаменитой поэме "Слово о Якове Шеле", где танец и кровавый бой одно и то же [11, 2000]. Идея классовой борьбы, в которой пролетариат – деревянные куклы, так же семантически опасна, как и победа, которую в пьесе одержали коммунисты, благодаря тому, что судьбу забастовки решил Манекен-лидер, не понимающий их требований, и только потому, что в его руки первой попала декларация коммунистов³. Трудно себе представить, что Ясенский, опытный и

¹ Этот образ не мог понравиться советским аппаратчикам, поэтому, невзирая на одобрительную рецензию Луначарского, *Бал манекенов* в СССР не ставили. Однако известно, что у Мейерхольда было намерение пьесу поставить, и это стало добавочной уликой против него во время ареста и суда (см. статья "Чужой театр" Керженцева в Анненков 1966, 2: 91–97).

² Одно из требований сатирического жанра, высмеивающего отклонения от нормы, – эту норму противопоставить или внушить [13, с. 17].

³ Судьба, случай, рок в произведениях Ясенского играют важную роль, и в конечном счете каждый раз этически правильный результат возникает благодаря судьбе (например, в рассказе "Мужество" правду о том, что произошло на борту самолета узнают благодаря сумке, случайно уцелевшей в

талантливый художник, этого не понимал. А если понимал, тогда возникает вопрос, почему допустил такие серьёзные промахи в своем первом советском произведении?¹

Пытаясь ответить на этот вопрос, еще раз обратимся к аналогии с "Ревизором" и сравним два финальных монолога. Городничий "в исступлении" справедливо сетует на себя: "Вот смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурочен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу! (*Грозит самому себе кулаком*). Эх ты толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека!" Вдруг, неожиданно, меняет направление своего гнева: "Найдется щелкопёр, бумагомарака, в комедию тебя вставит, вот что обидно: чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? над собою смеетесь!... Эх вы!... (*Стучит со злостью ногами об пол.*)" И в конце переходит к прямым угрозам: "Я бы всех этих бумагомарак! у! щелкоперы, либералы проклятые! чёртово семя! узлом бы вас всех завязал, в муку бы стёр вас всех, да черту в подкладку! в шапку туды ему! ... (*Суёт кулаком и бьет каблуком в пол.*)"

У Ясенского финальный монолог композиционно похож на монолог Городничего. В нём есть озлобление, разочарование и такая же внезапная, странная атака. Непонятно, почему вдруг Городничий хочет стирать в муку всех "щелкоперов", они в его ошибке совсем не виноваты. С другой стороны, именно атака на "бумагомарак" – источник юмора и заодно приём, который особенно эффектно подчёркивает его бессилие. Так же обстоит дело и с манекеном. Тут позволим себе небольшое отступление, поскольку исследователи Ясенского считают, что финал "совершенно не в духе его пьесы", что, очевидно, он добавлен автором как его *porte parole*, как его "пламенная идеологическая декларация", как призывание к мировой революции и ее проповедь [15, с. 218; 16, с. 390]. С этим согласиться трудно по многим причинам, главным образом потому, что Манекен-лидер сам связывает финал пьесы с упоминанием момента, которым кончится акт 1. Укажем, что, когда он получил голову, то обрадовался этому как большой удаче, и прежде безголовый манекен теперь готов с пренебрежением смотреть на своих бывших спутников – теперь он уверен, что

авиакатастрофе).

¹ Похожий вопрос можно поставить по отношению к "Ревизору", смысл которого Гоголь старался объяснять, см.: "Театральный разъезд" и "Дополнение к развязке "Ревизора". В.Сечкарев [14, с. 174] пишет, что (после "Женитьбы") Гоголь считал "Ревизора" "дидактической и моралистической пьесой, которой должна быть дана религиозная интерпретация".

голова – это "ключ" к будущим успехам и "паспорт", дающий ему полную "свободу движения"¹. После опыта сосуществования с людьми он, поняв бессосновательность своих надежд и своего представления об их мире, в сердцах возвращает голову: "Пожалуйста! Ваша голова! (*Подает голову лидеру*). Берите её. Берите поскорее! С меня хватит. Зря польстился! Выиграл голову, обрадовался. Думал клад нашел". И вдруг его озлобление приобретает тон клоунской бравады. Неизвестно почему он начинает проповедовать всеобщую резню голов: "А ну вас с вашей головой! Теперь-то я знаю, для чего она вам нужна. Не напрасно мы решили отрезать её этому фрукту. (*Указывает на лидера*.) Да что ж? Всем вам разве отрежешь? Ножниц не хватит. Да и не наше это дело. Придут такие, которые сделают это получше нас. Мы думали, что вы нас только допекали. Оказывается, есть ещё кому с вами рассчитаться. По-видимому, на этот раз взялись за вас не на шутку. Долго ждать вам не придется!"

Хотя угрозы манекена нелепы – ведь "люди", невзирая на их пороки, не виновны в том, что он питал бесплодные надежды, – из-за отсутствия логического оправдания эти угрозы вселяют страх. "Здоровому" смеху тут никак нет места. Вина манекена собственная, потому что его надежды были построены на ложных предположениях. Не понимая сути жизни в мире людей, манекен создал себе его ложный образ. Манекен угрожает всему миру потому, что он бессилён. Вдруг он начинает логически – по-человечески(!) – соображать, что он оказался в тупике из-за собственной ошибки и что его "жизнь" манекена в опасности. Это происходит в момент дуэли, когда его утешают, что будут стрелять не в голову, а в руку, и это его серьёзно пугает. Он манекен, ему голова не нужна, а вот без руки ему не обойтись.

Пытаясь найти смысл в этом лабиринте несуразностей, выскажем два предположения. Во-первых, учитывая несуразность содержания пьесы и неоднократно здесь высказанное сомнение в совершенстве её художественного оформления, предположим, что задача пламенных лозунгов – удовлетворить цензуру и отвлечь её внимание от настоящего смысла пьесы. Во-вторых, желание посмеяться над французской социал-демократией, возникшее у автора ещё в Париже, после приезда в

¹ Отсутствие свободы движения является главным свидетельством угнетения манекенов; они отождествляют движение с человечностью. С одной стороны, этот "апофеоз движения" связывает пьесу Ясенского с философией футуризма [6], с другой – маскирует источник недоразумения, лежащего в основе ее сюжета.

Советский Союз, переродилось в злую насмешку над самим собою. Такой смысл усиливает сопоставление монолога манекена с монологом Городничего, в котором особенно впечатляют слова последнего: "Чему смеетесь? над собою смеетесь!... Эх вы!..." Поэтому Волынская права, что финал "Бала манекенов" – "*porte parole*" автора. Но разве можно его считать идеологической декларацией Ясенского?

Финал "Бала манекенов" свидетельствует о том, что Ясенский, "смеясь над самим собою", отождествляет себя с Манекеном-лидером, с его безосновательными надеждами на то, что жизнь в мире "людей" лучше, чем в мире манекенов. Он отождествляет себя с наивным пониманием им жизни среды, которую считал олицетворением свободы, с его непониманием риторики "людей", с его идеологической наивностью. Если так посмотреть на мир, созданный Ясенским в его пьесе, тогда всё встает на свои места и её можно считать художественно совершенной. Стоит вспомнить также эмоциональное состояние автора, создавшего в пьесе зеркальный образ порочного круга недоразумений, в который он попал в личной жизни из-за своей идеологической наивности. Мир манекенов – это мир Парижа, который Ясенский желал в своей пьесе осмеять. Поэтому он охотно его оставил, когда его пригласили приехать в СССР. Ему казалось, что он получил "паспорт", обеспечивающий свободу. Когда попал в мир "людей", в тот мир, где он надеялся на реализацию своей мечты о свободной беззаботной творческой работе, тогда ему стало понятно, что в своих надеждах он ошибался, ибо строил образ этого мира, опираясь на фальшивые предпосылки: на пропаганду о свободе и всеобщей счастливой жизни в Советском Союзе. Поэтому акты 2 и 3 основаны не только на комичных ситуациях, но и, что более значительно, на риторике, на идеологических лозунгах и пустословии, то есть на недоразумениях лексического уровня. Манекен в мире людей – это буквально марионетка, которая постоянно блудит¹. Манекену удалось бежать, Ясенскому не повезло: в участии в Конгрессе коммунистических писателей во Франции ему отказали; поехал Эренбург. Когда хотел вырваться в Испанию, опять отказали. И этим в большей части объясняется то, что многое в пьесе Ясенского соотносимо с "Ревизором". Если воспользоваться репликой из гоголевского "Театрального разъезда...",

¹ Легче все это понять при сопоставлении с новейшими материалами биографического характера, особенно с исследованиями и документами в книгах Яворского [8] 1995 и 2003. Яворски публикует документы, свидетельствующие о том, что из-за частых недоразумений с партийными деятелями Ясенскому приходилось часто выступать с самокритикой.

"сильней и глубже всего поражено смехом лицемерие, благопристойная маска, под которою является низость и подлость, плут, корчащий рожу благонамеренного человека" [2, с. 306].

Литература

1. Берзин, Анна. [2009]. Ясенский (Зускинд) Бруно (Виктор Яковлевич). Режим доступа: <http://www.sem40.ru/famous2/e460.shtml>.
2. Гоголь Н. В. [sa] Сочинения. – Берлин: Петрополис.
3. Керженцев. П. 1937. "Чужой театр" Правда, 17 декабря; см. Анненков Ю. 1966, Дневник моих встреч: цикл трагедий, т.2. : 91–97, с. 94).
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1978.
4. Мацуев Н. Три года советской литературы. – М.: Советская литература, 1934.
5. Ясенский, Бруно. Бал манекенов. – Режим доступа: <http://www.chelpress.ru/newspapers.vecherka/archive/30-03-2000/14/1.DOC.shtml>.
6. Brylski Paweł. O balu manekinów. – Режим доступа: <http://www.republika.pl/mkw98/manekiny.html> (4/12/2006), 2006.
7. Dziarnowska Janina. Słowo o Brunonie Jasienskim (2nd ed.). – Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.
8. Jaworski Krzysztof. Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu: Aresztowanie, wyrok, śmierć. Kielce: WSP im. J. Kochanowskiego. 2003. Bruno Jasiński w Paryżu (1925–1929). Kielce: WSP, 1995.
9. Karlinsky Simon. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. – Cambridge, Mass, London: Harvard University Press, 1976.
10. Jasiński Bruno. 1972. Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice. Wstęp: E.Balcerzan. Wrocław: Ossolineum.
11. Krzychylkiewicz, Agata. 2000. The grotesque nature of the dance–rebellion in the Lay of Jakub Szela by Bruno Jasienski. Scando Slavica, 46: 17–32. – 2006. The grotesque in the works of Bruno Jasienski. Bern: Peter Lang.
12. Nabokov Vladimir. Nikolay Gogol [1944]. – London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
13. Petro P. Modern satire. Four studies. – Berlin: Mouton, 1982.
14. Setchkarev Vsevolod. Gogol. His life and works. – London: Peter Owen, 1965.
15. Stern Anatol. Bruno Jasienski. – Warszawa: Czytelnik, 1969.
16. Volynska Rimma. "Avangardism in Bruno Jasienski's socialist grotesquerie The mannequins' ball". Canadian Slavonic Papers, XXXVI (3–4): 377–396, 1994.

Сергей Довлатов: Гоголь как писатель и как моралист

У статті зроблено спробу розглянути історико-літературну концепцію взаємозв'язку і взаємовпливу Гоголя-письменника і Гоголя-мораліста, яку висунуто на поч. 80-х рр. минулого століття письменником-емігрантом Сергієм Довлатовим.

В статье сделана попытка рассмотрения историко-литературной концепции взаимосвязи и взаимовлияния Гоголя-писателя и Гоголя-моралиста, выдвинутой в начале 80-х годов прошлого века писателем-эмигрантом Сергеем Довлатовым.

At this report was made an attempt a consideration of the historical-literature conception on the mutual relations and mutual influence Gogol-writer and Gogol-moralist, it was create by writer-immigrant Sergey Dovatov at the beginning of the 80th on the last century.

При осмыслении историко-литературной концепции взаимосвязи и взаимовлияния Гоголя-писателя и Гоголя-моралиста, которая была выдвинута писателем-эмигрантом Сергеем Довлатовым в начале 80-х годов прошлого века, в первую очередь следует учитывать своеобразие личности и творчества этого автора. Потому что – и это общепризнанно – именно Довлатов стал одним из наиболее ярких литературных открытий третьей волны русской эмиграции.

Авторы интересных критико-биографических статей, предварявших тексты произведений в первых сборниках Сергея Довлатова, пришедших к читателю в последние годы существования СССР [1; 2], отмечали, что творчество писателя-эмигранта в высшей степени традиционно для русской литературы. Потому что само понятие "русский писатель" неразрывно связано с русской литературной традицией: "Разумеется, нет русского писателя, которому удалось бы избежать влияния русской литературы" [2, с. 7]. Кстати, именно в традиционности (как для русской литературы) творчества Сергея Довлатова критики склонны усматривать истоки трагизма личной судьбы писателя, связанного с необходимостью эмигрировать. Представляется, что уже сама постановка критиком

вопроса становится ответом на него: "Но почему всё-таки российский талант на родине вечно в оппозиции?" [1, с. 4]. Да потому, что талант! И потому, что русский!

Полемизируя с Эдуардом Лимоновым, заявившим, что он не хочет быть русским писателем, Довлатов, признавая право эпатажного "Эдички" на такую точку зрения, замечает: "И все-таки Лимонов сказал глупость. Национальность писателя определяет язык. Язык, на котором он пишет" [3, с. 269]. Поэтому писатель Сергей Довлатов, на которого, по его же собственному признанию, первостепенное влияние оказала американская литература [4, с. 85], всего более озабочен литературой русской. Той самой, к которой принадлежит его творчество.

В обстоятельной беседе с американским славистом и публицистом Джоном Глэдом, которая состоялась 5 января 1988 года в Вашингтоне, проживший к этому времени в Америке почти десять лет Сергей Довлатов, комментируя высказывание учёного об одной из своих книг ("Она очень смешная, но общее впечатление грустное" [4, с. 86]), делает чрезвычайно, на наш взгляд, важное замечание: "Практически для всех русских юмористов, которых мы чтим, **смех сквозь слёзы** (здесь и далее выделено нами – В.Г.) – это **обычное** состояние. Не хочу себя сравнивать ни с кем из **великих** писателей, но, наверное, печаль и улыбка сопутствуют друг другу" [4, с. 86]. Нетрудно заметить, что в данном утверждении "присутствие" Николая Васильевича Гоголя и его творчества является едва ли не физическим. При этом традиции Гоголя воспринимаются Сергеем Довлатовым вполне осознанно, но в высшей степени творчески.

Примечательно, что восприятие Довлатовым личности и творчества Гоголя полностью укладывается в утверждаемую им концепцию русской литературы как некой "не-литературы" – в общепринятом на Западе значении этого явления. В 1982 году, в лекции, прочитанной Довлатовым в университете Северной Каролины, писатель заявил следующее: "Начнём с того, что **русская литература**, в отличие от европейской и американской литературы, с западной точки зрения **литературой не является**" [3, с. 228]. Бесспорно также, что именно такое положение дел в литературе является для него определяющим, базовым, о чём свидетельствует тот факт, что в той или иной формулировке это понимание специфики русской литературы отражено практически во всех высказываниях Довлатова о ней. Так, уже упоминавшуюся беседу с Джоном Глэдом Сергей Довлатов начинает со следующего утверждения: "В американском понимании русская литература не является литературой, и

в русском понимании американская литература – это не совсем литература" [4, с. 85].

Прежде чем перейти собственно к теме статьи, необходимо более детально рассмотреть понимание Довлатовым морально-эстетического своеобразия русской литературы, в рамках которого он и оценивает Гоголя-писателя и Гоголя-моралиста. Для этого обратимся к тексту указанной выше лекции, впервые опубликованному в еженедельнике "Новый американец" через десять дней после выступления писателя [2, с. 226–239], а также беседе писателя с Джоном Глэдом.

Сергей Довлатов убеждён, что отмеченная им "непохожесть" русской литературы на "собственно литературу" обусловлена той ролью, которую всегда вынуждены были играть литература и писатель в жизни общества. В силу исторических особенностей развития русского общества именно литература стала сосредоточием духовной жизни в её широком понимании. Поэтому и русский писатель, что вполне естественно, занял в жизни своего народа то место, которое в других странах занимали мыслители, философы и моралисты: "Писателя в России всегда воспринимали как **пророка**, приписывали ему титанические возможности и ждали от него **общественных деяний** самого крупного, **государственного** масштаба. Роль и поприще писателя всегда считались в России очень почетными..." [2, с. 229]. Писатель – пророк, писатель – общественный деятель, писатель – борец за народное счастье, наконец, писатель – своеобразный спаситель?

Духовной организацией жизни общества, утверждением в нём системы моральных ценностей, то есть тем, чем в странах Европы и США занимались философы, деятели церкви, политики, в России, по мнению Довлатова, на протяжении столетий просто вынуждена была заниматься художественная литература. Вследствие этого именно литература приобретала в жизни народа исключительно важное значение, которое, вероятно, можно выразить знаменитой формулой поэта Евгения Евтушенко: "Поэт в России – больше, чем поэт" [3, с. 11]. Можно воспринимать это как определённый недостаток русской литературы, можно – как её достоинство, но отрицать такое положение дел невозможно.

По причине, назовём это так, подчёркнутого "литературоцентризма" духовной жизни России произошло, как утверждает Сергей Довлатов, следующее: "...литература постепенно **присваивала** себе функции, вовсе для неё не характерные. Подобно религии, она несла в себе огромный нравственный заряд и, подобно философии, брала на себя интеллектуальную трактовку окружающего мира. Из явления чисто

эстетического, сугубо художественного литература превращалась в **учебник жизни** или, если говорить образно, **литература из сокровища превращалась в инструкцию по добыче золота** [2, с. 229–230]. При таком отношении общества к литературе и писателю художник слова практически всегда оказывался своеобразным заложником самых разнообразных, но всегда завышенных требований, которые – не всегда обоснованно – предъявлялись к нему и читателями, и большинством "коллег по цеху".

Рассуждая с позиций историка литературы и писателя одновременно, Довлатов утверждал, что "в основе русской литературы лежит чрезвычайно изысканный, лаконичный и абсолютно совершенный по форме творческий прецедент в виде наследия Александра Сергеевича Пушкина" [4, с. 94]. Считая Пушкина одновременно и основанием, своеобразным подножием русской литературы, и её недостижимой вершиной, Сергей Довлатов объяснял совершенство Пушкина тем, что "Пушкин не был художником по преимуществу, и, тем более, не был художником по роду занятий, а исключительно и только художником по своему физиологическому строению, если можно так выразиться, его сознание было органом художественного творчества, и всё, к чему он прикасался, становилось литературой, начиная с его частной жизни, совершившейся в рамках блистательного литературного сюжета, украшенного многочисленными деталями и подробностями, с острым трагическим эпизодом в финале" [3, с. 231]. Иначе говоря, по мнению Довлатова, выдающееся "общественное звучание" художественные произведения Пушкина приобретали не потому, что их автор стремился к этому, а только потому лишь, что он был подлинным художником, творчество и жизнь которого составляли неразрывное единство.

Довлатов полагает, что блистательное начало русской литературы, коим являлось творчество Пушкина, так и осталось её вершиной потому, что все "послепушкинские" писатели были лишены этой гармонии личности и творчества. Все они, утверждает Довлатов, исключая, пожалуй, лишь Чехова, "в той или иной степени стали жертвами своих **неудержимых** попыток выразить себя в общественно-политических и религиозно-духовных сферах деятельности" [3, с. 232]. К числу этих писателей, большинство из которых "были обладателями громадного пластического дарования" [3, с. 232], Довлатов относит и Николая Васильевича Гоголя.

До рассмотрения оценки Сергеем Довлатовым Гоголя необходимо выяснить, является ли та "неудержимость", о которой говорится выше,

фактором сугубо личностным, с влиянием которого писатель мог бы справиться. Или же она определяется тем отношением к писателю и литературе, которое утвердилось в обществе, "запрограммирована" им? Поставим вопрос иначе: а мог ли – в принципе – мало-мальски известный русский писатель не представлять в глазах читателей не только писателем, но и "пророком", и "общественным деятелем"? Могли ли они не воспринимать его именно в этом качестве? Очевидно, что нет.

На этой основе рассмотрим концепцию жизни и творчества Гоголя, соотнесённости Гоголя-писателя и Гоголя-моралиста, которую выдвигает Сергей Довлатов: "Гоголь обладал феноменальным художественным дарованием сатирической направленности, обладал не совсем обычным для русского писателя тотальным чувством юмора, написал лучший роман на русском языке – "Мёртвые души", затем углубился в поиски нравственных идеалов, издал опозорившую его книгу "Выбранные места из переписки с друзьями", в которой пришел к оправданию рабства, загубил в себе художника и умер сравнительно не старым и абсолютно сумасшедшим человеком" [3, с. 233]. Если сказать коротко: Гоголь был гениальным писателем, но только до тех пор, пока не попытался стать моралистом, и эта неудачная попытка стала причиной гибели и Гоголя-писателя, и Гоголя-человека.

Сразу же нужно попытаться понять известную категоричность, с которой Сергей Довлатов оценивает знаменитую книгу Гоголя "Выбранные места из переписки с друзьями". Нельзя не признать, что эта книга и в самом деле в высшей степени противоречива. Можно также предположить, что при её оценке Довлатов опирался на чрезвычайно широко распространённое понимание её появления как следствия груза "общественных предрассудков, которые мешали ему (Гоголю – В.Г.) сделать общие выводы, со всей неизбежностью вытекавшие из его гениальных художественных обобщений" [6, с. 487]. Именно так утверждал академик М.Б.Храпченко, создавший в своё время "официальную" концепцию жизни и творчества Гоголя.

Заметим также, что подобного рода оценки самой противоречивой книги Гоголя и, возможно, всей русской литературы, активно тиражируемые в 50-е годы прошлого века, не были (и, вероятно, не могли быть?) пересмотрены крупнейшими исследователями творчества писателя даже в начале 80-х годов: "Нужно говорить о другом: о **реакционной утопичности** социально-политического идеала, противостоящего у позднего Гоголя этой действительности, о его мистическом оформлении, явственно заявившем о себе впервые в "Выбранных местах" [7, с. 579]. Приведён-

ный выше фрагмент взят нами из многотомной "Истории русской литературы", изданной в начале 80-х годов в Ленинграде и подготовленной коллективом научных сотрудников Пушкинского Дома... Так стоит ли удивляться тому, что примерно в эти же годы писатель-эмигрант Сергей Довлатов повторяет общепринятые на тот момент истины?

Гораздо важнее другое: талантливый русский писатель Сергей Довлатов даёт чрезвычайно высокую оценку художественного дарования Гоголя, не менее высоко оценивает он и созданным писателем произведением. Не случайно же именно "Мёртвые души" названы Довлатовым не просто одним из величайших произведений русской литературы, а "лучшим романом на русском языке"!

Отдельного разговора заслуживает то, что Довлатов называет "тотальным чувством юмора" Гоголя, не забыв уточнить, что это качество не совсем обычно для "русского писателя". О чём же в данном случае идёт речь?

Скорее всего, Довлатов имел в виду индивидуальные особенности мировосприятия Гоголя, которые при создании им художественных произведений проявлялись в том, что смешные стороны действительности не "выискивались" писателем, а становились следствием его имманентно-критического отношения к ней. Это не значит, образно говоря, что во время свадьбы Гоголь обязательно видел похороны, скорее, наоборот: до тех пор, пока писателю в реальной жизни, в обыденной действительности открывались её смешные стороны, творческое воссоздание этой действительности в произведениях Гоголя было органичным и естественным, а художественная убедительность этих произведений, их воздействие на читателей были огромны. Когда же "тотальный юмор" заменило нечто иное, возможно, стремление к морализаторству, желание "улучшить" жизнь и людей с помощью нравственной проповеди и искажения увиденного, эта "подмена" оказалась фатальной для Гоголя-художника (вспомним его попытку создать "новую Россию" в уничтоженных томах "Мёртвых душ").

Особенности творческого дарования Сергея Довлатова, благодаря чему его книги воспринимались так, как об этом говорил Джон Глэд, обусловили особое отношение писателя и к Гоголю-человеку, и к творчеству писателя. Нельзя исключить и того, что, независимо от масштаба дарования, именно эти писатели – Гоголь и Довлатов – наиболее полно представляют в русской литературе один и тот же способ художественного мировосприятия, в основе которого лежат не поиски писателем смешного, а, скажем так, изначальное "отталкивание" от него.

"Тотальный юмор", следствием и воплощением которого в художественных произведениях стал знаменитый "смех сквозь слёзы", был присущ и самому Довлатову. Более того, Сергей Довлатов прекрасно понимал, что абсурду, жестокости, враждебности обыденной жизни и человек, и народ могут противопоставить только юмор. Только такое восприятие этой действительности может, и это не преувеличение, спасти человека и народ, дать им возможность противостоять всему этому негативу. Имманентный, неистребимый "тотальный юмор" против "тотального негатива"? Примечательно, что в той или иной форме Сергей Довлатов говорил об этом противостоянии постоянно: "Юмор – украшение нации. В самые дикие, самые беспросветные годы не умирала язвительная и горькая, простодушная и затейливая российская шутка" [3, с. 223].

Восприятие Сергеем Довлатовым Гоголя как писателя и Гоголя как моралиста основывалось на своеобразной концепции русской литературы, созданной писателем, и осуществлялось в рамках этой концепции. По свидетельству людей, которые знали его достаточно хорошо, "с подлинным энтузиазмом Довлатов относился **только** к литературе. Что знал, то знал **превосходно**: русскую и американскую словесность. Литература исчерпывала почти весь его кругозор" [3, с. 12]. Поэтому, несмотря на присущую этому писателю лаконичность, оценка Довлатовым Гоголя носит осознанный, завершённый и концептуально выверенный характер.

Некоторая полемичность, отличающая позицию Довлатова, может быть вызвана тем, что ему самому довольно часто (и в СССР, и в США) приходилось отстаивать право писателя быть не пророком, не общественным деятелем, не Мессией, а в первую очередь и по преимуществу художником слова. В этом, как отмечалось выше, Довлатов сознательно отходит от традиций русской литературы, приближаясь к пониманию роли писателя в жизни общества, утвердившейся в Европе и США: "Мировоззрение не так уж важно. Писателя нельзя ни хвалить, ни бранить за мировоззрение. Главное, чтобы он был художником" [8, с. 147]. Эти слова были сказаны немецким писателем Генрихом Бёллем в 1962 году, когда он впервые посетил СССР.

Вряд ли Сергей Довлатов, которому немецкая литература, по его собственному признанию, никогда не была особенно близка, знал высказывание Бёлля. Но именно такое общечеловеческое по своей сути отношение к литературе, творчеству и писателям он исповедовал, начиная с первых шагов на литературном поприще. Именно с этих позиций оценивал литературу и писателей.

Творчество Николая Васильевича Гоголя занимает достойное место в истории не только русской и украинской литератур, общепризнанно, что оно давно уже стало достоянием мировой литературы. Безусловно, многое в оценке творчества и личности великого писателя подлежит в настоящее время серьёзному переосмыслению, от многих штампов можно и нужно избавиться Гоголя и его литературное наследие. Но невозможно подвергнуть сомнению величайший художественный талант писателя, трагизм и противоречивость его судьбы и творчества. Сергей Довлатов говорил именно об этом. Поэтому его концепция взаимосвязи Гоголя-писателя и Гоголя-моралиста, выдвинутая достаточно давно, представляется актуальной и в наше время.

Литература

1. Довлатов С. Ремесло: Домашняя библиотека "Звезды". – С. 3–10.
2. Довлатов С.Д. Чемодан: Повести. – М.: Моск. рабочий, 1991. – С. 3–7.
3. Довлатов С. Речь без повода... или Колонки редактора. – М.: Махаон, 2006. – 432 с.
4. Джон Глэд Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М.: Кн. палата, 1991. – 320 с.
5. Евтушенко Е.А. Поэт в России – больше, чем поэт. – М.: Сов. Россия, 1973. – 336 с.
6. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. – 2-е изд. – М.: Советский писатель, 1956. – 608 с.
7. История русской литературы. – Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. – 656 с.
8. Орлова Р., Копелев Л. Мы жили в Москве: 1956–1980. – М.: Книга, 1990. – 447 с.

УДК 821.161.1.09

А.Ю.Леонтьева

Традиции Н.В.Гоголя в творчестве Б.Ю.Поплавского

У статті аналізуються традиції М.В.Гоголя в творчості Б.Ю.Поплавського.

В статье анализируются традиции Н.В.Гоголя в прозе и поэзии Б.Ю.Поплавского.

In the article author analyses the traditions of N.V.Gogol in prose and poetry of B. Y. Poplavsky.

*"Сурово его поприще, и горько почувствует
он своё одиночество".*

Н.В.Гоголь. "Мёртвые души" [1, с. 419]

Невозможно переоценить влияние Н.В.Гоголя на литературу XX века. Его традиции сказываются в развитии литературы метрополии и русского зарубежья. Великий писатель предвосхитил дисгармоничный мир "Парижской ноты": "Здесь не было уже того высокого наслаждения, <...> здесь было какое-то болезненное, томительное чувство" [1, с. 79]. Цель нашей работы – анализ гоголевских традиций в творчестве Б.Ю.Поплавского. Традиции Н.В.Гоголя реализуются писателем комплексно – как интертекстуальные связи и ассоциативные "воздушные влияния". Интертекст Н.В.Гоголя наиболее полно воплощается в его романистике. Поэзии же имманентны "воздушные влияния".

"Воздушные влияния" Н.В.Гоголя определяются благодаря гротесковой фантастике и лейтмотиву "мёртвых душ". Гротесковая фантастика помогает создать экзистенциально трагический художественный мир Б.Ю.Поплавского, разрушающий традиции русской классики. Лирический герой принимает в гостиной представителей ада: "Со мной беседует продолговатый гроб / И виселица с ртом открытым трапа" ("Возвращение в ад") [2, с. 232]. Влияние Н.В.Гоголя подчёркивается упоминанием Вяи: "Трещит стекло в безмолвии ночном / И Вяи невольно опускает брови" [2, с. 233]. Б.Ю.Поплавский олицетворяет абстрактно-космические явления ("Dolorosa"). "На балконе плакала заря / В ярко-красном платье маскарадном. / И над нею наклонился зря / Тонкий вечер в сюртуке парадном" [2, с. 55]. Фантастические картины связаны с неизбежной смертью. Вечер "сбросил вниз позеленевший труп". Осень с большим сердцем "закричала, как кричат в аду". Танцующая "Смерть запела совершенно даром / Над лежащей на земле Мадонной" [2, с. 56]. Поэт создаёт фантастический гротеск, изменяя и совмещая специфику чувственного восприятия, доверяя слуху зрительные картины и эмоциональное состояние ("Чёрная Мадонна"). "И услышит вдруг юнец надменный / С необъятным клёшем на штанах / Счастья краткий выстрел, лёт мгновенный, / Лета красный месяц на волнах" [2, с. 49]. Падение Мадонны сопровождается гротескным совмещением слухового и зрительного восприятия: "Вдруг возникнет на устах тромбона / Визг шаров, крутящихся во мгле. / Дико вскрикнет Чёрная Мадонна, / Руки разметав в смертельном сне" [2, с. 50].

Мистическое содержание лирики Б.Ю.Поплавского актуализирует гоголевский лейтмотив "мёртвых душ / души". "Как холодно. Молчит душа пустая" [2, с. 121]. Мистический подтекст Н.В.Гоголь подчеркнул во 2-м томе великой поэмы: "Что ни говорите, ведь от души зависит тело <...> Подумайте не о мёртвых душах, а <о> своей живой душе..." [1, с. 618]. Тема души развивается в поэзии Б.Ю.Поплавского также с помощью гоголевского гротеска. Это олицетворение: "В молчаньи души лампы зажигают, / Снимают шляпы мокрые с дороги" [2, с. 120]. Это овеществляющее метафорическое сравнение: "Распухает печалью душа, / Как дубовая пробка в бочонке" [2, с. 183]. Душа станет карточным выигрышем в партии лирического героя с шулером-смертью: "Но уносит свой выигрыш душу / Передёрнуть сумевшая смерть" ("Я люблю, когда коченеет...") [2, с. 186]. Автор прибегает к зоологизации: "Так спит душа, как лошадь у столба, / Не отгоняя мух, не слыша речи" ("Я шаг не ускоряю сквозь года") [2, с. 189]. Создавая свой экзистенциальный и фантазматический мир, поэт снижает традиционно высокие понятия, переводя иррациональные категории в чувственно-конкретный план: "Шатается душа с лицом поличным / Мечтая и покорствуя судьбе" ("Блестит зима") [2, с. 292] (редуцированная пунктуация Б.Ю.Поплавского (А.Л.). Все случаи несовпадения пунктуации цитат с синтаксическими нормами современного русского языка следует понимать как эксперимент поэта). Душа может "грустить в притоне" [2 с. 230]. Лейтмотив мёртвых душ близок традиционным христианским представлениям: "Души мёртвых стоят на пороге, / Время медленно падает в ад" ("Белое сияние") [2, с. 211]. Смерть – доминанта темы души в лирике "Орфея русского Монпарнаса". Путь души – падение "на дно пустых зеркал" ("Путешествие в неизвестном направлении I") [2 с. 230]. Падение – вектор вечного блуждания души "среди вешних вьюг" ("В холодных душах свет зари"). "Душа, тебя весна зовёт, / Смеясь, ступи на тонкий лёд, / Пойди ко дну" [2, с. 197]. Б.Ю.Поплавский парадоксально связывает падение души с весной, подчёркивая безысходный трагизм бытия. Смерть души в его поэзии может иметь насильственный характер. Так, метафизическое убийство, в том числе и души, становится непреложным законом бытия ("Двоецарствие"). "Сабля смерти свистит во мгле, / Рубит головы наши и души. / Рубит пар на зеркальном стекле, / Наше прошлое и наше грядущее" [2, с. 31–32]. Смерть приводит к раздвоению лирического героя: "И на кладбищах двух погребён, / Ухожу я под землю и в небо. / И свершают две разные требы / Две богини, в кого я влюблён" [2, с. 32]. Экзистенциальный итог развития лейтмотива – самоубийство души в

тюрьме сумасшедшего дома ("Пылал закат над сумасшедшим домом").
"Была зима во мне и я в зиме. / Кто может спорить с этим миром алым, /
Когда душа повесилась в тюрьме / И чёрный мир родился над вокзалом"
[2, с. 192].

Трилогия Б.Ю.Поплавского включает романы "Аполлон Безобразова" и "Домой с небес". Остался замыслом заключительный роман "Апокалипсис Терезы". Предполагаемая макрокомпозиция опосредованно корреспондирует структуре поэмы Н.В.Гоголя и "Божественной комедии" Данте. "Поплавский воспроизводит схему Данте в обратном порядке: в первом романе аскеза, эта мнимая святость, приводит героя в "зловещий нищий рай", освещённый тёмным подземным солнцем, Аполлоном, а во втором романе герой пытается вернуться "домой с небес", но "земля не принимает" "неизвестного солдата русской мистики" [3, с. 434]. Традиции Данте в национальной культуре воспринимаются, прежде всего, в контексте "Мёртвых душ". Ассоциации с гоголевской поэмой подкрепляются мистическими исканиями автора, незавершённым замыслом и символичностью оксюморонных заглавий: "Мёртвые души" // "Аполлон Безобразов". В заглавиях соединяется иррациональное с конкретным: ревизские души, имя собственное персонажа. Мистическое начало названия у Б.Ю.Поплавского обусловлено семантикой фамилии, амбивалентность которой мотивирована вариативностью ударений: "Безобразов // Безобразов". "Безобразный – физически или нравственно – или же лишённый всякого образа герой, однако, окрещён именем бога, воплощающего греческий идеал гармонии и красоты" [3, с. 434].

Особенно ярко гоголевские традиции прослеживаются в организации художественного пространства. Его формы у писателей включают земные и мистические составляющие. Ю.М.Лотман отметил: "Дорога – одна из основных пространственных форм, организующих текст "Мёртвых душ". Все герои, идеи, образы делятся на принадлежащие дороге, устремленные, имеющие цель, движущиеся – и статичные, бесцельные" [4]. "В дорогу, в дорогу! Прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунёмся в жизнь со всей её беззвучной трескотнёй и бубенчиками..." [1, с. 419]. Герои Б.Ю.Поплавского также находятся в постоянном движении: странствуют по Парижу, выезжают в летний лагерь к морю, возвращаются и пр. [3, с. 7–430]. Их внешнее перемещение связано с биографическими фактами, образом жизни: "Я недавно приехал и только что расстался с семьёй <...> Я странствовал по городу и по знакомым..." [3, с. 10]. Лексика со значением движения формирует психологический портрет лирического героя романов и собственно "неза-

меченного поколения": "Я смертельно боялся *войти* в магазин, даже если у меня было достаточно денег... Я страдал решительно от всего, пока вдруг *не переходил* предел обнищания и с какой-то зловеще-христианской гордостью начинал выставлять разорванные промокшие *ботинки*, которые *чавкали при каждом шаге*" [3, с. 11]. Пространству дороги и пути у писателей имманентно также мистическое направление. ""Путь" есть реализация (полная или неполная) или не-реализация "дороги"" [4]. Сверхцель пути в художественном мире Н.В.Гоголя – путь к Богу. Во 2-м томе "Мёртвых душ" князь, мотивируя афёрой с мёртвыми душами опасность для живой души Чичикова, зовёт его "да и с Богом на другую дорогу!" [1, с. 618]. Другая дорога, путь, исполненный религиозно-этических ценностей, указан в "Выбранных местах из переписки с друзьями". "...как помыслию о том, что должны быть у Бога обители, не могу удержаться от слёз и знаю, что никак бы не решил, какую из них выбрать себе, если бы только действительно был удостоен Небесного Царства и вопрошён: "Какую из них хочешь?" Знаю только то, что сказал бы: ""Последнюю, Господи, но лишь бы она была в доме Твоем!"" [5].

Мистический вектор пути в прозе Б.Ю.Поплавского мотивирован проблемой теодицеи, сомнением в милосердии Божиим. Утрата Бога также воспроизводится с помощью категории движения–ухода: "Волоча ноги, я *ушёл* от родных; волоча мысли, я *ушёл* от Бога, от достоинства и свободы; волоча дни, я дожил до 24 лет" [3, с. 10]. Н.В.Гоголь приходит к христианскому смирению: "Кажется, ничего бы не желалось больше, как только служить тем избранным, которые уже удостоились созерцать во всем величии Его славу" [5]. Исполнен гордыни и самоуничужения представитель "незамеченного поколения". Оксюморонное состояние гордыни и унижения раскрывается во взаимоуподоблении поколения Христу и Христа – "незамеченному поколению". "Разве Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумёртвою шляпой на голове? Не ясно ли вам, что Христа, несомненно, во многие места не пускали бы, что он был бы лысоват и что под ногтями у него были бы чёрные каёмки?" [3, с. 11]. Б.Ю.Поплавский в контексте русского модернизма от концепции Богочеловека перешёл к концепции Человекобога, о чём свидетельствует портретная характеристика "нищего Христа". Но отождествление с Христом привело к непоправимому дистанцированию от Бога, выраженному сменой личного местоимения 2 лица на местоимение 3 лица. "Да, я утратил друга, я утратил товарища, я утратил Бога... Я посмеялся над Ним... Я не отрицаю Его существования, Он слишком заметен, и я постоянно смотрю

на Него, смотря на мир. Но никогда уже не говорю Ему Ты, а только Он..." [3, с. 243]. Мучительные религиозно-мистические искания приводят Б.Ю.Поплавского к парадоксальному выводу: "Но чем же, вообще, заниматься дьяволу, которому люди и государства вовсе не интересны, если не Богом... Дьявол – самое религиозное существо на свете, потому что он никогда не сомневается, не сомневался в существовании Бога, целый день смотря на него в упор..." [3, с. 230]. Сверхцель пути в прозе Б.Ю.Поплавского не достигнута: "– Ну, так, значит, обратно на небо? – Нет, Аполлон, ни неба, ни земли, а великая нищета, полная нищета абсолютной ночи..." [3, с. 430].

Н.В.Гоголь ищет спасения в обретении подлинной любви к Богу: "... а не возгоревшись любовью к Богу, не спастись вам" [5]. Лирический герой Б.Ю.Поплавского признаётся, что "умел любить только в отпадении от Бога, так сказать, инкогнито, и любовь проходила, как пьяная ночь, едва холодное похмелье обид остужало рассветное небо. Он не умел вносить Бога в свою любовь" [3, с. 421]. Н.В.Гоголь мотивирует зарождение любви к Богу волей Всевышнего и любовью к ближнему. "Без воли Бога нельзя и полюбить Его <...> Один Христос принес и возвестил нам тайну, что в любви к братьям получаем любовь к Богу" [5]. Религиозно-философские искания и художественный мир Б.Ю.Поплавского формировались в атмосфере утраты Родины. Экзистенциальный трагизм мироощущения и творчества обусловлен ненужностью "незамеченного поколения" ("Флаги спускаются"). "Спи. Усни. Любовь нам только снится, / Ты, как счастье, никому не нужен" [2, с. 146]. Поэтому лирический герой прозы Б.Ю.Поплавского не может достичь гоголевского единства любви к Богу и людям. "Не умел любить религиозно, строго, скромно, медленно делаясь своим Богом с любимым человеком" [3, с. 421]. Недостижимость гоголевского идеала любви – результат долгих духовно-интеллектуальных исканий героя романа "Домой с небес". Трагический вывод формулируется с помощью лексем с семантикой ухода/побега и возвращения. "Нет, он скорее *сбежал* от Бога в любовь и, *возвращаясь*, ненавидел своё *бегство* как постыдную слабость и нечто совсем обидное, какой-то оскорбительный привкус подобоострастного небрежения, скрытности угодливой, как скрытность старших с избалованными детьми" [3, с. 421]. В итоге любовь меняет субъектно-объектные характеристики. Субъектом любви становится Бог, объектом – Олег, герой романа. Её сущность антитетична гоголевской идеальной любви. В экзистенциальном мире Б.Ю.Поплавского возможна лишь оксюморонная любовь, единая со страхом и ревностью, корреспондирующая противоречивой сущности героя –

дьявола и богоискателя одновременно, исполненного "метафизической строптивости" [3, с. 419]. "Олег чувствовал, что Бог боится его, ужасается его храбрости и любит его таким, как сейчас, совсем другою, страстной и страшной, любовью, а не покровительственной и мирной... Нет, Бог снова любил в нём храбреца, девственника, аскета, пророка, Люцифера... Он чувствовал грозное, напряжённое, как сталь, облако божественной ревности над собою, преследующее его, как Израиль в пустыне" [3, с. 419]. По мнению Г.В.Адамовича, Б.Ю.Поплавский начал "прямо с "пятого акта" духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Всё рассеялось и обмануло" [6, с. 99–100]. И контекст полемически освоенных гоголевских традиций позволяет отчётливее увидеть особенности его экзистенциального художественного мира.

Оба писателя расширяют пространство, объединяя сакральный верх с inferнальным низом. "Беспредельное расширение пространства, превращаясь из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жизни, получает в творчестве Гоголя <...> устойчивое пространственное изображение: бездна, провал. Очень легко обнаружить и его параллель в бытовом пространстве: дыра, прореха" [4]. Вспомним авторскую характеристику мира Плюшкина, где "всё становилось гниль и прореха, и сам он обратился наконец в какую-то прореху на человечестве" [1, с. 407]. Но именно Плюшкину будет дано духовное возрождение: "Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. <...> О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома "Мёртвых душ!" [5]. Топосу Б.Ю.Поплавского присуще гоголевское оксюморонное единство верха и низа, наличие бездонности-бездны. В его мире "...блеснув огнями в ночи, / Дышит ад" ("Lumière astrale") [2, с. 91]. Поколение поэта обречено "В бездне книги чёрные читать" ("Мир был тёмный...") [2, с. 99]. Одновременно лирический герой прозревает и понимает: "Смерть глубока, но глубже воскресенье / Прозрачных листьев и горячих трав. / Я понял вдруг, что может быть весенний / Прекрасный мир и радостен, и прав" ("Не говори мне о молчанье снега") [2, с. 151]. Лейтмотиву "мёртвой души" противоречит символ души, которая "...сияла на руке Христа" ("Звёздный ад") [2, с. 46]. В финале романа "Домой с небес" также намечен путь к Божественной гармонии: "Тёмною ночью, о счастье, о радость, никем не замеченная душа вышла из дому, о счастье, о радость, навстречу своему... жениху" [3, с. 430].

Оксюморон пространственной организации писателей раскрывается в контексте одновременного расширения и "пошлой раздробленности" [4].

В прозе Н.В.Гоголя это, в частности, "раздробленность и статичность мира Невского проспекта" [4]. "Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несёт превосходные бакенбарды, четвёртая – пару хороших глазок и удивительную шляпку..." [1, с. 26]. Б.Ю.Поплавский в начале первого романа создаёт "вариации на гоголевские темы, <...> обыгрывает описание Невского проспекта, причём у обоих писателей прогуливаются не люди, а "ключья людей"" [3, с. 436]. Травестированный интертекст Н.В.Гоголя формирует дискретный мир писателя-эмигранта. Эстетическое снижение достигается перечислением интимных и антиэстетических частей тела и деталей одежды: "... и опять исчезли бесчисленные жирные зады женщин, нарочно колеблемые при ходьбе, а также руки, носы, подмышечные части, напудренные и блестящие кожные покровы, груди различных величин и крепости..." [3, с. 46]. Б.Ю.Поплавский включает в описание парижской улицы брюки, "закрывающие в себе тайны кальсонов, покрытых подозрительными пятнами, груди-тайны не вполне зарубцевавшихся лёгочных процессов, сердца-тайны денежных мук, мистических чаяний и ночных эротических бдений" [3, с. 46]. Дезэстетизация толпы подчёркивается мотивами нищеты и болезни. Мистические тайны сердец корреспондируют иррациональной природе Невского проспекта у Н.В.Гоголя: "Какая быстрая свершается на нём фантазматика в течение одного только дня!" [1, с. 24]. Б.Ю.Поплавский включает эпитет "демикотонные" (носки) [3, с. 46]. Данный эпитет – реминисценция из "Мёртвых душ". Половой в трактате – "в длинном демикотонном сюртуке" [1, с. 315].

Топос писателей имеет пространство границы. Дождь как граница, на наш взгляд, свидетельствует об интертекстуальных связях с гоголевским миром. У Н.В.Гоголя дождь приобретает иррациональный всеохватный масштаб ("Дождь был продолжительный"). "Серодымное небо предвещало его надолго. Ни одной полосы света; ни в одном месте, [ни]где не разрывалось серое покрывало. Движущаяся сеть дождя задёрнула почти совершенно всё, что прежде видел глаз, и только одни передние дома мелькали будто сквозь тонкий газ" [7]. В раннем отрывке дождь отделяет повествователя от пошлой толпы, обеспечивая его одиночество: "Чёрт возьми, люблю я это время. Ни одного зеваки на улице" [7]. Дождь становится препятствием на пути Чичикова к Собакевичу, выполняет функцию рока – причины встреч с Коробочкой и Ноздрёвым и последующего разоблачения. "Наконец громовой удар раздался в другой раз громче и ближе, и дождь хлынул вдруг как из ведра. Сначала, принявши

косое направление, хлестал он в одну сторону кузова кибитки, потом в другую, потом, изменивши образ нападения и сделавшись совершенно прямым..." [1, с. 342]. У Б.Ю.Поплавского граница дождя дробит мироздание: "Дождь летит у фонарей трамвая / Тонкою прозрачною стеной" ("Флаги спускаются") [2, с. 145]. В прозе дождь приобретает мистический всеохватный характер, связывая воедино мироздание: "Казалось, он идёт над всем миром, что все улицы и всех прохожих соединяет он своею серою солоноватой тканью" [3, с. 7]. Но тот же дождь выполняет функцию разрушительного времени: "Казалось, грубая красота мироздания растворяется и тает в нём, как во времени" [3, с. 7]. Поглощённое дождём пространство обеспечивает развитие дискретного экзистенциального мира писателя.

В гоголевском пространстве противопоставлены архетипы дома и "не-дома" [4]. Б.Ю.Поплавский также осваивает топос "не-дома". Лирический герой бездомен ("Как холодно..."). "Ложись в пальто. Укутайся, молчи" [2, с. 121]. Его поколение выживает, "На пустых бульварах замерзая" ("Мир был тёмн...") [2, с. 99]. Пространство кафе выключает лирического героя из жизни. "Я не участвую, не существую в мире, / Живу в кафе, как пьяницы живут" ("Снова в венке из воска") [1, с. 131]. Б.Ю.Поплавский мифологизирует экзистенциальное бытие "русского Парижа". "Париж, Париж, асфальтовая Россия. Эмигрант – Адам, эмиграция – тьма внешняя. Нет, эмиграция – Ноев ковчег" [3, с. 72]. Топос Парижа подчёркивает трагическое положение эмигрантов между Россией и Францией, приобретает мифологические вневременные черты и становится глобальным "не-домом". "Потому что Париж – это где-то, когда-то, между небом и землёю, где медленно идёт снег дней, тотчас тая на мокром асфальте... Сколько времени, который час... Никакой. Никогда" [3, с. 311]. В контексте мистических исканий автора сама Земля обернётся метафизическим "не-домом" "незамеченного поколения". "– Ну как, удалось путешествие домой с небес? – Нет, не удалось, Аполлон... Земля не приняла меня" [3, с. 429]. Единственным возможным домом для Б.Ю.Поплавского станет смерть ("Снег идёт..."): "Ты простил, но Ты не в силах жить. / Скоро ли уже Ты будешь дома? / Скоро ли Ты перестанешь быть?" [2, с. 103]. Актуализируется метафизический характер тройки в "Записках сумасшедшего" Н.В.Гоголя. "Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!" [1, с. 158].

Обращаясь к теме России и эмиграции, Б.Ю.Поплавский актуализирует в образе тройки финал I тома "Мёртвых душ". "Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит..." [1,

с. 511]. Генетическая цитата вводит антиномию жизнеутверждения и тоски: "Ах, лети, лети, шофёрская конница, рано на рассвете, когда так ярко и чисты улицы, когда сердце так молодо и весело, хотя и на самой границе тоски и изнеможения" [3, с. 90]. Н.В.Гоголь объединяет эмоциональные состояния любви, восторга и страха: "И какой же русский не любит быстрой езды? <...> Её ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? <...>...летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье...<...> что значит это наводящее ужас движение?" [1, с. 511–512]. Подобно Н.В.Гоголю, Б.Ю.Поплавский создаёт свой символ России – кибитки, соединяя овеществление и зоологизацию (знаки машины, "тройка"). Как птица-тройка Н.В.Гоголя, полёт кибитки совмещает упоение скоростью с тревогой: "Эх, лети, лети, эмигрантская кибитка, заворачивай на всём скаку, далеко заноса задние колёса, с адским шумом взлетай на подъёмы и со свистом, на одних тормозах, стремительно несись по гору. А что, если тормоза оборвутся, что тогда?" [3, с. 90]. Россия Б.Ю.Поплавского – это русское зарубежье, где эмигрант не стал своим, где полёту угрожает "враждебный песок". "Пока не подколоты шины и враждебный песок не течёт самотёком погубить цилиндры-самопалы. Лети, лети, шофёрская тройка, по асфальтовой степи парижской России" [3, с. 90]. Гоголевская птица-тройка сопричастна бескрайним национальным просторам, а лирический герой дистанцируется риторическими вопросами: "Русь, куда ж несёшься ты?" [1, с. 512]. Русь Н.В.Гоголя – объект лирического восприятия и переживания. У Б.Ю.Поплавского дистанция исчезает, а утраченная Россия – объект любви – концентрируется в душе лирического субъекта, теряя географические координаты: "Ибо мы сами знаем, как черны мы, как низки и слабы мы в нищем нашем хмелю, но мы – всё та же Россия, Россия-дева, Россия-яблочко, Россия-молодость, Россия-весна" [3, с. 92].

Благодаря традициям Н.В.Гоголя Б.Ю.Поплавский талантливо воплотил трагедию "незамеченного поколения". Он не завершил творческого пути, поэтому нельзя узнать, смог бы он преодолеть экзистенциальное отчаяние. Но влияние Н.В.Гоголя сказалось в идее стоицизма. Н.В.Гоголь мужественно принимает свою судьбу: "...смиряться я всякую минуту и не нахожу слов, как благодарить небесного Промыслителя за мою болезнь. Принимайте же и вы покорно всякий недуг, веря вперед, что он нужен. Молитесь Богу только о том, чтобы открылось перед вами его чудное значение и вся глубина его высокого смысла" [5]. Принимает трагическую судьбу поколения и обретает высшее милосердие, прощая Бога, "Орфей

русского Монпарнаса" ("Мир был тёмн..."). "Станет ясно, что шутя, скрывая, / Всё ж умеем Богу боль прощать" [2, с. 99]. Герои романов мирятся со своей бездомностью: "...снова в раю друзей" [3, с. 430]. Лирический герой мужественно принимает даже творческую не востребо-ванность. Он готов "Умирать, живых благословляя, / И писать до смерти без ответа" ("Мир был тёмн, холоден, прозрачен") [2, с. 99]. Г.В.Адамович вспоминает: "...вскоре после смерти поэта, на одном из парижских публичных собраний Мережковский сказал, что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного с лихвой достаточно для её оправдания на всяких будущих судах" [6, с. 98].

Литература

1. Гоголь Н.В. Повести. Пьесы. Мёртвые души. – М., 1975. – Серия БВЛ.
2. Поплавский Б.Ю. Сочинения. – СПб., 1999.
3. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: В 3 т. – Т. 2: Проза / Подготовка текста, коммент. А.Богословского, Е.Менегальдо. – М., 2000.
4. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. – Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/books/2366/>
5. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/gogol/gogol18./htm#3>
6. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – М., 1996.
7. Гоголь Н.В. Дождь был продолжительный... – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps3/Ps3-633-htm>

УДК 82.0

М.Ю.Шкуропат

О визуальной доминанте в повести Н.В.Гоголя "Портрет" и повести И.С.Шмелева "Неупиваемая чаша"

У статті йдеться про візуальну домінанту в художньому творі. Аналізуються художні засоби, якими акцентуються живописний або іконічний тип візуальності, порівнюються творчі зусилля авторів, спрямовані на виявлення візуальної домінанти.

Работа посвящена вопросу визуальной доминанты в художественном произведении. Анализируются художественные приёмы, посредством которых акцентируются живописный или иконичный тип визуальности, сравниваются усилия авторов, направленные на проявление визуальной доминанты.

The paper is concerned with the visual dominant in a work of literature. It analyses the artistic means which help to underline painting and eastern iconic visual type, author's efforts directed on reflection of visual dominant are compared.

О гоголевских традициях в творчестве выдающегося писателя XX века И.С.Шмелева писали как пионеры отечественного шмелеведенья [1–4], так и современные исследователи [5; 6]. Творчество писателей в значительной мере роднит, как нам кажется, живое воплощение идеи том, что вся русская литература "вышла из православной купели", что подлинное назначение искусства не только изображать жизнь, подчиняясь вкусам развращенного общества, но и поднимать его на высоту духа. Литературное изображение непривлекательных сторон жизни обоими авторами было неизменно продиктовано единственным желанием исправить её, очистить мир от накопившегося в нём зла. Пути переустройства мира они находили именно в духовном обновлении человечества. Многочисленные суждения обоих авторов по этому поводу, высказанные в личной переписке и публицистике, можно приводить бесконечно. За верность и служение христианской идее творчество обоих писателей было высоко оценено православной церковью [7; 8].

Предметом нашего внимания выступают повести Н.В.Гоголя "Портрет" и И.С. Шмелева "Неупиваемая чаша". Задача данного исследования – определить визуальную доминанту в обоих повестях и сопоставить способы ее реализации авторами, показать точки сближения и расхождения произведений.

Поскольку речь пойдет о визуальной доминанте, вкратце хотелось бы напомнить несколько основных постулатов. Теоретическое положение о визуальной доминанте в русской литературе было обосновано И.А.Есауловым [9, с. 115–134]. По его мысли, русская классическая литература, выступая частью русской культуры, характеризуется тем же типом визуальной доминанты, что и древнерусская иконопись. Свои мысли учёный строит на оппозиции между иконичным типом визуальности и иллюзионистическим, различия между которыми были сформулированы Павлом Флоренским. Для иконичного типа визуальности, согласно П.А.Флоренскому, характерно выраженное стремление к выявлению сущности, а для иллюзионизма – копирование видимой действительности. Первый сформировался в период Средневековья и является отличительной чертой древнерусской иконописи, второй присущ

искусству Возрождения и воплотился в западноевропейской живописи [10, с. 7–67]. Речь идёт не только о различии визуального образа мира в восточной и западной традиции, но и о принципах его экспликации как в произведениях изобразительного искусства, так и в художественной литературе. Важен вывод И.А.Есаулова о том, что общим местом русской литературы и русской иконописи является наличие единой духовной визуальной доминанты, ориентированной на определенную аксиологию, которой сознательно или бессознательно придерживается реципиент [9, с. 117]. Исследователь говорит о наличии "имплицитной культурной установки", которая предполагает адекватное восприятие реципиентом "этико-эстетического скрытого и не всегда осознаваемого реципиентами глубинного подтекста" [9, с. 122–123]. Отсюда следует, что возможность воплощения иконичного типа визуальности в литературном произведении определяется общностью культурно-религиозной парадигмы иконописи и классической русской словесности, замеченная И.А.Есауловым, а механизм этого воплощения объясняет понятие "иконичность", предложенное и разработанное В.В.Лепахиным. Иконичность понимается как онтологическое и антиномическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится духовно видимым, а человеческое – причастным Божественному [11, с. 30–42]. Иконичность представляется органичным свойством художественного образа не изображать, а являть идею [12, с. 6–7], это та неизобразимая, "умозрительная сторона" [13, с. 32] образа, о которой А.А.Кораблёв пишет: "... чтобы "видеть образ" – вовсе не обязательно его "представлять", достаточно созерцать его суть, которая, будучи созерцаемой, может активно продуцировать образность, даже безотносительно запечатлённых в произведении форм" [13, с. 32]. Иконичность как проявление визуальной доминанты реализуется в художественном произведении иерархически и может выявляться на всех уровнях произведения – от заглавия и жанрового определения до мельчайших образов-деталей [12, с. 10–11].

В анализируемых произведениях представлены яркие образцы двух типов визуальности: портрет и икона работы одного мастера с характерными приметами каждого. Согласно законам искусства, портрет представляет собой приближённое к натуре изображение человека, которое считается удачным, если живописцу удалось достичь максимального сходства с оригиналом и передать в статичном изображении узнаваемые черты изображённого. На иконе представлен образ первообраза, который принадлежит иной реальности, поэтому всякая натуроподобность в

иконном изображении исключается. Условием создания удачного икононого изображения является точное следование мастера устоявшемуся канону и использование отличных от портретной техники приёмов. Присутствие двух типов изображения в одном произведении уже само по себе ставит проблему двух традиций в искусстве: западной живописи и восточной иконописи и скрытое или явное их солибо противопоставление.

Перейдём непосредственно к анализу произведений. Интересный момент, что знакомство читателя с портретами происходит буквально на первых страницах повестей и как бы в схожих условиях: чтобы их рассмотреть, нужно было счистить наслоения пыли – в картинной лавочке на Щукином дворе и в заброшенной усадьбе Ляпуновых. За каждым портретом – демоническим ростовщика и "святой жизни" молодой барыни – скрываются таинственные истории его создания и его создателей, талантливых живописцев, которые в дальнейшем излагается авторами.

Портреты описаны детально, акцент сделан на глазах. Именно реалистическое изображение глаз является свидетельством мастерства живописца и показателем принадлежности полотна к подражательной изобразительной традиции. Великолепное по техническим характеристикам исполнение производит сильное эстетическое впечатление вплоть до физиологического воздействия. Устрашающие, демонические глаза ростовщика живут собственной жизнью на портрете и в повести. Через них в мир входит зло.

На портрете у Шмелева мы видим "голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг просыпающейся женщины" [15, с. 381], по глазам же читается горечь и затаившееся страдание. Глаза героини повести, молодой барыни Анастасии Ляпуновой, Шмелев неизменно описывает как "радостные", "несбыточные", "глаза-звезды", "неопределимые", "люющие сияние".

Интересно, что в обоих произведениях именно в связи с необыкновенным изображением глаз, которые "на всякого глядят сразу" [15, с. 381] и "просто глядели, глядели даже с самого портрета" [14, с. 533], вспоминается знаменитый портрет Леонардо да Винчи "Мона Лиза" [14, с. 537; 15, с. 381], как яркий показатель того, что именно искусство изображения глаз и манера письма сделали этого живописца эталоном мастерства. У Гоголя к тому же не случайно перечислена целая галерея имён итальянских художников. Восторженное отношение Гоголя к итальянской живописи известно [8, с. 75], а похожего свидетельства в отношении Шмелева мы не нашли, но судя по тому, что писатель отправил своего героя совершенствовать мастерство именно в Италию, можно догадаться

о благосклонном отношении автора к итальянскому искусству. Фактически оба автора находились под воздействием характерного для XIX и начала XX века идеализированного представления о совершенстве итальянской живописи и безусловной приоритетности натуроподобного письма даже в религиозном искусстве. Стоит однако вспомнить, что к моменту написания "Неупиваемой чаши" (1918)* уже произошло знаменательное событие, известное как "открытие иконы" (1914), и были написаны замечательные очерки Е.Н.Трубецкого "Умозрение в красках", "Два мира в древнерусской иконописи", "Россия в её иконе", в которых была акцентирована пропасть между духовностью русской иконы и западной живописной традицией, характеризующейся как разгул сентиментальной чувственности, как "прелесть" в самом прямом смысле.

Написание портретов – это художественное действие, выполняемое, как правило, под заказ. Заказ присутствует в обоих произведениях и может рассматриваться как исходный момент совершения сделки. В момент заказа судьба художника и его произведения перестают всецело принадлежать ему, и только сила духа и вера в свой талант и его высокое предназначению могут помочь художнику выстоять перед соблазнами. Поначалу художник Чартков критически осуждает рабски-кричащее подражание натуре, изображение предметов, не озарённых светом непостижимой, скрытой во всём мысли [14, с. 538]. Но вскоре сам, находясь под гипнотическим воздействием приобретенного портрета ростовщика, приступает к поточному изготовлению портретных работ под заказ. Вдохновение на творчество к модному живописцу приходит по ходу предвкушения вознаграждения. Художник вступает в сделку не только с заказчиками, отдавая свою кисть в их полное распоряжение и лишая себя возможности воплощения художественного видения образа, но и со своим духом, предавая его низменным меркантильным интересам. Заказчики у Чарткова главным образом люди, более заботящиеся о том, какими они

* Повесть "Неупиваемая Чаша" была написана И.С.Шмелевым в 1918 г. в Алуште, в голодном и холодном Крыму. Тяжелейшие условия создания повести оправдывают допущенные автором неточности в изложении сказания о чудотворной иконе "Неупиваемая Чаша" [16, с. 440]. В опубликованном недавно письме И.С.Шмелева к Р.Г.Земмеринг (от 19 декабря 1933 г.), которое целиком посвящено "Неупиваемой Чаше", Шмелев вспоминает: "Писалась "Чаша" – написалась – случайно. Без огня – фитили из тряпок в постном масле, – в комнате было холодно – 6 градусов. Руки немели. Ни единой книги под рукой, только Евангелие. Как-то неожиданно написалось. Тяжелое было время. Должно быть, надо было как-то покрыть эту тяжесть. Бог помог".

будут выглядеть для себя и других, а не для Истинного Художника, Творца душ и тел человеческих. При всей красоте они без-образны, потому что своего образа они чуждаются, образа Божьего в себе не ищут, а напротив прячут его под личины, узнаваемые модные маски Психеи, Марса, Коринны, Ундины, Байрона и т.д.

Автор портрета ростовщика у Гоголя вступает в сделку с заказчиком из любопытства (удастся ли у него дух тьмы), поступившись собственным твердым принципам и убеждениям не заниматься коммерческой живописью, а лишь изображать то, что является "высшей и последней ступенью высокого" [14, с. 574]. Работа над портретом сопровождалась не столько вдохновением, сколько рвением мастерового создать предмет, соответствующий натуре. Он работал не вслед, а вопреки желанию, преследуемый отвращением и постоянно прерывая работу. Во время исполнения глаз художника охватило чувство, что он стал невольным слугой портрета и глаза странным образом стали им управлять: "глаза вонзались ему в душу и производили в нем тревогу непостижимую" [14, с. 577]. Последствиями сделки стали изменения в характере и одержимость не присущими ему ранее страстями: злобой, завистью. Сделка с заказчиком переросла в сделку с совестью и безупречной репутацией церковного живописца.

Заказ на портрет поступил к художнику и у Шмелева, но каков заказ! Прямым заказчиком был насквозь порочный барин, а косвенным – молодая барыня, предмет страстной любви крепостного художника. Никаких ограничений в творчестве он не испытывал, поэтому изобразил свою возлюбленную так, как видел – в сиянии добродетелей. Очевиден источник творческого вдохновения – возвышающее и испепеляющее чувство. Поэтому сделки с совестью художника у Шмелева нет, напротив, в этот портрет он обретает возможность вложить всё свое видение природы и мастерство, полученное в Италии. Именно приступая к работе над портретом, крепостной художник "почувствовал он себя вольным и сильным" [15, с. 424].

Как видно, и гоголевские художники, и шмелевский при написании портретов терзаемы искушениями. Чарткова одолевают искушения славой, деньгами, положением в обществе, и он им поддается. Художника Алексея Петровича искушает уникальность природы ростовщика, как раз такой, которая требовалась для его работы, в ней-то он и находит оправдание своему отступничеству. Художнику Илье Шаронову повезло больше, ему досталось самое сладкое, но и самое мучительное искушение безнадежной плотской любви, которая как вдохновляла, так и изнуряла его.

Оба художника у Гоголя чувствуют себя неуютно после уступки нечистой силе. У Чарткова намек на сомнение ощущается только при исполнении первой заказной работы, но шуршание ассигнаций быстро умирало уколы совести. Отсюда закономерный финал – невозможность смириться с явным превосходством собрата по цеху, сумевшего создать безупречную работу, позднее раскаяние, но не полное покаяние и жуткая смерть. Гоголь лишает Чарткова возможности вернуть утраченный талант и очистить в себе образ Божий, свою "икону", очернённую страстями. Поэтому и попытка излить состояние своей души на полотно – изобразить "Отпадшего ангела" – не увенчалась успехом.

Иная судьба у автора злополучного портрета. Он протестовал душой и работая над портретом (бросал кисть и принимался вновь), и закончив его. Но до конца проанализировать свою зависимость от портрета он смог только тогда, когда сам портрет исчез из его жизни: "Это Бог наказал меня... Демонское чувство зависти водило мою кистью..." [14, с. 579]. Его дух оказался сильнее дьявольского действия портрета и губительного воздействия страстей.

Контрастность в судьбах своих художников была крайне нужна Гоголю для реализации художественной идеи, для смещения визуальной доминанты из сферы изобразительности в сферу иконичности. Герои Гоголя делают выбор самостоятельно. В этом один из замыслов автора, показать слабость человеческой природы перед дьявольскими искушениями и склонность к греху, что ему удалось блестяще. Гоголь старался убедить читателя в том, что злу подвержен любой человек независимо от свойств его характера и высоты убеждений, но только сильный дух может противостоять злу. Дьявольские искушения обрушились на вполне благочестивого и наделенного многими добродетелями мастера-самоучку, который "шел только одной, указанною из души дорогой", и "постоянством своего труда и неуклонностью начертанного себе пути" создал себе репутацию церковного живописца [14, с. 574].

Герой Шмелева по причине своего крепостного положения фактически лишен возможности принимать собственные решения. Его детские и юношеские работы были церковного характера, но совершенствовать свое мастерство он был обречен не с теми мастерами, к которым он ощущал духовное и творческое притяжение – иконописцами мастера-иконника Арефия, а с теми, к которым его отправил учиться барин – итальянскими живописцами. Вместе с тем Шмелев не лишает своего героя возможности оказывать сопротивление обстоятельствам. Илья мог остаться в Италии в числе свободных придворных живописцев, где ему

был обеспечен доход и почитание. Эти искушения он преодолевает и с честью возвращается в свое село, чтобы исполнить данное людям обещание – расписать церковь.

Если бы повесть Гоголя заканчивалась первой частью, как того хотелось Белинскому, визуальная доминанта так и застыла бы в плоскости подражательной портретной живописи, оставив тяжелое ощущение разрушающего воздействия зла и невозможности противостоять ему. Нельзя сказать, что иконичность абсолютно отсутствует в первой части. Проблески иконичности можно увидеть в попытке раскаяния, признании своего недостойнства и несовершенства Чартковым. Стоило ему начать работать над подавлением зла в себе и воссозданием в себе образа Божьего, своей иконы, всё могло обернуться иначе. Но Гоголь уготовил ему путь варвара-разрушителя. Своими дальнейшими действиями Чартков продолжает служить не Богу, а тому, от кого получил деньги и последующий набор искушений. Вторая часть нужна была Гоголю для того, чтобы соблюсти полярность, дихотомию света и тьмы. Если иконичный свет лишь моментами проблескивает в первой части, то во второй он сияет всей полнотой. Мы наблюдаем резкое смещение визуальной доминанты в сферу иконичности. Подробное изложение истории автора злополучного портрета служит художественной подводкой к иконичной кульминации. Осознав, что "кисть его послужила дьявольским орудием" [14, с. 580], что измена своему таланту повлекла за собой измену Богу, и увидев, сколько беды натворило его произведение в нём самом и в мире, художник выбирает путь покаяния, смирения, самоотверженных монашеских подвигов и преуспевает на этом пути. Адекватным противовесом дьявольскому портрету и торжеством иконичности стало написание монахом иконы "Рождество Иисуса". Косвенным образом Гоголь напоминает, что именно эта икона повествует миру о появлении Спасителя и утверждает, как и сам праздник Рождества, что "с нами Бог!" Мягко и трогательно описывает Гоголь икону: "Чувство божественного смирения и кротости в лице Пречистой Матери, склонившейся над Младенцем, глубокий разум в очах Божественного Младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчание пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам Его, и наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину..." [14, с. 580]. Закономерно заключение настоятеля о том, что "...святая, высшая сила водила твоей кистью, и благословение небес почило на труде твоём" [14, с. 581]. Необходимым дополнением иконичной доминанты выступает буквально иконописное описание лика монаха Георгия, будто "живой

иконы" [16, с. 580]: "... предстал передо мною прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице: оно сияло светлостью небесного веселия. Белая, как снег, борода и тонкие, почти воздушные волосы такого же серебристого цвета рассыпались картинно по груди и по складкам его черной рясы..." [14, с. 582].

Иконичная доминанта прослеживается и в финальной части повести Шмелева. Икона Пресвятой Богородицы, в последствии названная "Неупиваемая Чаша", рождалась параллельно с портретом барыни. В невероятных усилиях побороть свою плотскую страсть к Анастасии крепостной живописец прибег к единственному известному ему верному средству – заступничеству Пресвятой Богородицы. Икона, которую по велению сердца втайне принялся писать живописец, должна была стать *щитом*, за который он прятал свою грешную любовь к замужней женщине: "Не холст взял Илья, а озаренный опаляющей душу силой, взял заготовленную для церковной работы доску... *Защитой* светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы. Девственно чистой рождалась она в ночах – святая" (выделено мною – М.Ш.) [15, с. 426]. "Второй образ", как указывает Шмелев, помогала Илье создавать сила, "что дали зарницы Бога, небывающие глаза в полнеба", именно эта сила творила другой, "неземной образ" [15, с. 426]. Как видно, несмотря на то, что портрет и икона писались одновременно, они имеют разные силовые источники возникновения: портрет возник от земного чувства к земной женщине, а икона – в результате прорыва сверхчувственных сил, под действием энергии первообраза, гораздо более мощной, накапливающейся до этого момента в глубинах души художника.

Исследователь В.В.Лепяхин неодобрительно отзывается о том, что герой Шмелева приступает к написанию портрета так, как следовало писать икону: искал благодатной помощи у старой иконки, "черной, без лика, после отца оставшейся", "не прикасался к пище, и только кусок хлеба и кружка воды поддерживали его силы" [16, с. 440]. Он же утверждает, что барыня Анастасия была моделью для написания образа Божьей Матери [17, с. 286]. Данное мнение представляется нам ошибочным, поскольку прямых указаний на это в тексте нет. Исследователь пропускает важную подсказку автора: "*Иной* смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой" [15, с. 426]. И поэтическое сравнение с "Мадонной" принадлежит образу на портрете, а не на иконе Богородицы, как утверждает Лепяхин [17, с. 286]. "Поражающие" глаза и "радостный" характер иконы ещё не обозначают, что у Богородицы был облик Анастасии. Шмелев ясно даёт понять, что работы были совершенно

разные и по стилистическому написанию, и по содержанию: "Две их было: в черном платье, с её лицом и радостно плещущими глазами, трепетная и желанная, – и другая, которая умереть не может" [15, с. 427]. Из текста повести следует, что на иконе Богородицы не было черт земной женщины, в противном случае слуги, дворовые люди, монахини из монастыря легко бы узнали знакомую всем молодую барыню. Фактически икону и портрет роднит, если можно так сказать, единственная общая характеристика: "радостная". И совсем уж сурово звучит приговор Илье как иконописцу: "Герой Шмелева идет не по пути узрения небесного первообраза умными очами сердца, а по пути поиска земной красоты, которую он, идеализируя, пытается возвести в степень Божественной" [16, с. 439]. В оправдание героя Шмелева хочется напомнить, что с образом Пресвятой Богородицы в душе Ильи Шаронов жил с детства, с тех пор как старушка-монахиня научила его читать молитву: "Защити-оборони, Пречистая!" [15, с. 385]. Отдав все силы самой важной в своей жизни работе, крепостной художник сторел, как свеча, тихо ушел из жизни, завещав свою икону монастырю. Дальнейшее предназначение написанного образа не замедлило сказаться. Икона оказывала притекающим к ней с верой благодатное воздействие: "... и стали неистощимо притекать к Неупиваемой Чаше, многое множество: в болезнях и скорбях, в унынии и печали, в обидах ищущие утешения. И многие обрели его" [15, с. 433].

Как видно, Гоголь и Шмелев к финалу повести намеренно акцентируют иконичную доминанту. Гоголь делает это во много раз настойчивей Шмелева. Во-первых, изображает иконичную личность – просветлённого духовным деланием автора портрета, а ныне иконописца. Интересно замечание В.В.Лепяхина, что "вторая часть "Портрета" как бы хочет, но не может вылиться в житие" [16, с. 196]. Во-вторых он представляет плод иконописца – полный антипод нечистого, всеразрушающего портрета – благодатную святую икону. В-третьих, проводит буквально урок христианской нравственности, после которого у читателей не должно остаться и тени сомнения, что истинное искусство должно служить Богу, порождать высокие чувства, скорби о грехах мира, взывать к молитве. Он высказывает собственные взгляды на искусство напрямую, хоть и устами персонажей, анализирует роль художника, по-своему решает эстетические и религиозные проблемы. Шмелев избегает обобщений и не делает далеко идущих выводов об искусстве. Житийные мотивы в повести не раз отмечались исследователями [17, с. 278], но его герой не успел победить и преобразить себя до конца, очиститься от земной страсти. Его служение Богу было кратким и страстным, как вспышка яркого света. Он оставил

миру лучше, на что был способен – ставшую впоследствии чудотворной икону. Но несмотря на это, светлое и щемящее чувство остается после прочтения повести "Неупиваемая чаша". Само название повести акцентирует иконичность и направляет мысли читателя в проложенное автором русло. Не таков Гоголь. Он намеренно вводит читателя в заблуждение незатейливо простым названием и сосредотачивает внимание на главном художественном образе, от которого исходит только зло. Писатель ожидает от читателя творческого сотрудничества для осознания главной художественной идеи – для того, чтобы нести добро и спасение миру, портрет должен стать иконой, а человек должен стать не мёртвым подобием себя, а живым воплощением образа Божьего.

Литература

1. Черников А.П. Проза И.С.Шмелева: концепция мира и человека. – 1995.
2. Черников А.П. Традиции русской литературы в прозе И.С.Шмелева // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. VIII Крымские международные шмелевские чтения: Сб. науч. трудов. – Симферополь, 2003. – С. 20–28.
3. Дунаев М.М. Своеобразие реализма И.С.Шмелева (творчество 1894–1918 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: – Ленинград, 1978.
4. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. – М., 1999.
5. Сорокина О.Н. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М., 1994.
6. Спиридонова Л.А. В русле "духовного потока" (И.Шмелев и русская классика) // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. VIII Крымские международные шмелевские чтения. Сб. науч. трудов. – Симферополь, 2003. – С. 3–10.
7. Слово Его Святейшества Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II на церемонии перезахоронения праха И.С.Шмелева в Донском монастыре 30 мая 2000 года // Венок Шмелеву. – М., 2001.
8. Гоголь Н.В. и Православие. – М., 2004.
9. Есаулов И.А. Пасхальность в русской словесности. – М., 2004.
10. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М., 1996.
11. Лепяхин В.В. Летопись как икона всемирной истории (по "Повести временных лет") // Вестник русского христианского движения. – Париж; Нью-Йорк; Москва. – 1995. – №171.
12. Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С.Шмелева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2007.
13. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. – Донецк, 2001.

14. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Избранные сочинения. – М., 1985. – С. 530–584.
15. Шмелев И.С. Неупиваемая Чаша // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т.– М., 2001. – Т. 1. – С. 379–435.
16. Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002.
17. Лепяхин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. – М., 2005.

УДК 82.0.09

Г.Й.Давиденко

**Проблема зради і трагічної смерті в історичній повісті
М.Гоголя "Тарас Бульба"
і новелі П.Меріме "Матео Фальконе"**

У статті на матеріалі історичної повісті М.Гоголя "Тарас Бульба" і новели П.Меріме "Матео Фальконе" розглядається проблема зради і трагічної смерті в контексті світового літературного процесу, виділяється типологічна спорідненість героїв попри їхню індивідуальну несхожість, виокремлюється те, що об'єднувало письменників у висвітленні зазначеної проблеми.

В статье на материале исторической повести Н.Гоголя "Тарас Бульба" и новеллы П.Мериме "Матео Фальконе" рассматривается проблема предательства и трагической смерти в контексте мирового литературного процесса, выделяется типологическая общность героев при всей их индивидуальной несхожести, подчёркивается то, что объединяло писателей в раскрытии указанной проблемы.

The article is devoted to analysis the problem of treason and tragic death in the context of world literature process for example the historical tale "Taras Bulba" by M.Gogol and the novel "Mateo Falkone" by P.Merime. There are determined the typological similarity of heroes and selected some common features of these writes in the article.

Творчому доробку Миколи Гоголя і Проспера Меріме приділяється значна увага як літературознавців, так і письменників, які високо оцінюють їх літературний таланти у контексті світового культурного простору

(В.Г.Белінський, Г.О.Гуковський, В.В.Єрмілов, С.І.Машинський, Г.М.Поспелов, М.М.Степанов, М.Б.Храпченко та ін.), проте й досі ніхто не провів компаративного аналізу спільних проблем у їхній творчості.

Мета статті – висвітлити проблему зради і трагічної смерті в історичній повісті Миколи Гоголя "Тарас Бульба" і новелі Проспера Меріме "Матео Фальконе", розкрити мотив поведінки і морального вибору, характер і внутрішній світ героїв, виділити їхню типологічну спорідненість при всій індивідуальній несхожості і виокремити те головне, що об'єднує письменників у висвітленні зазначеної проблеми.

Микола Гоголь (1809–1852) і Проспер Меріме (1803–1870) сформувалися як прозаїки в умовах критичного реалізму др. пол. XIX ст. Це були різні за ментальністю, манерою написання і жанрами письменники. Вони не були знайомі особисто, ніколи не зустрічалися, проте мали змогу ознайомитися з творчістю один одного. У Проспера Меріме це вийшло завдяки тому, що він, успадкувавши інтерес до Росії від батька, який цікавився слов'янським церковним живописом, вивчив російську мову, а також завдяки знайомству з відомим бібліофілом С.О.Соболевським і дружбі з російським письменником І.С.Тургенєвим. У своїй статті "Микола Гоголь" французький художник високо оцінив його творчість, звернувши увагу на деяку схожість між французькими флібустьєрами і запорізькими козаками, згадав про деякі звичаї козаків.

Микола Гоголь не мав глибоких знань з європейської літератури через брак освіти. Іноземні мови, крім італійської, давалися йому погано. У нього не було можливості читати іноземну періодику ні в оригіналах, ні в рукописних перекладах, оскільки на той час їх надходило мало. Але варто відмітити, що письменник був знайомий із творчістю Проспера Меріме, свідченням чого стала його стаття "Нотатки про Меріме" (1840), яка, на жаль, не була надрукована за життя митця. Тут він зазначав: "Багато правди, багато вірності і в побіжних, і, так би мовити, мимохідь розсипаних нотатках, багато пізнання і досвіду, і багато пізнання життя" [1, с. 370].

Новела "Матео Фальконе" й історична повість "Тарас Бульба" написані в різні часи. Першою була надрукована новела П.Меріме у 1833 р. у збірці "Мозаїка", а 1842 р. у збірці "Миргород" вийшла друком повість М.Гоголя "Тарас Бульба". Тому можна зробити припущення, що саме М.Гоголь під впливом сцени вбивства Фортунато ("Матео Фальконе") ввів подібне покарання і у своєму творі. Проблема зради і трагічної смерті від руки батька знайшла відображення і у XX ст. у творі славетного російського письменника М.Шолохова "Донські оповідання".

Незважаючи на відмінність жанрів і висвітлення проблеми зради, письменники-реалісти XIX ст. глибоко цікавилися природою людської особистості, її внутрішнім світом і тими протиріччями, які виникали у ставленні до суспільства. М.Гоголь і П.Меріме правдиво змалювали типові характери героїв у складних реальних умовах, визначили об'єктивні фактори, які вплинули на їхню долю і внутрішній світ. Обидва митці дали своїм творам заголовки за іменами головних героїв, зокрема батьків, які трепетно ставилися до своїх дітей і водночас вважали інтереси громади вищими за свої особисті.

Андрій і Фортунато – головні герої повісті М.Гоголя і новели П.Меріме. У них багато різного: вік (першому близько двадцяти, а другому лише 10 років); ментальність (Андрій виховувався в дусі національно-визвольного руху українського народу XVI–XII ст. проти феодално-королівської Речі Посполитої та законів Запорізької Січі; Фортунато – за законами корсиканського кодексу честі). По-різному формувалися і їхні характери, і внутрішній світ. Проте їм були властиві такі спільні риси, як сміливість, гордість, хитрість, уміння постояти за себе, горячковість, вигадливість.

Андрій – молодший син Тараса Бульби, "мазунчик", утілення молодості, здоров'я, сили. Відрізнявся від старшого брата Остапа більшою м'якістю характеру, вразливістю, схильністю до романтичного сердечного почуття. Він також не мав твердого характеру батька, тому легше піддавався чужому впливу. В дитинстві боявся суворого Тараса, але з нетерпінням чекав на нього, коли той повертався після воєнних походів. Під його керівництвом мріяв і сам стати запорожцем. Коли хлопцеві виповнилося 12 років, його відвезли на навчання до Київської бурси. Життя в ній юнаку давалося без напруження: навчався гарно і легко. Не раз був вожаком ризикованих заходів, проте ухилявся від покарання. Мріяв про подвиги, вирізнявся сміливістю і гордістю, не зносив приниження. Одного разу, коли візниця польського пана вдарив його батогом, він схопив своєю міцною рукою за задне колесо і зупинив колимагу. Андрій мав надто розвинене почуття любові: зустріч з дочкою ковенського воєводи змінила все його життя, він закохався у неї з усією юнацькою пристрасстю, що й призвело до трагедії та ганебної смерті.

Фортунато – син порядного корсиканця, надія родини і продовжувач роду, гордий, легковажний, жорстокий, холоднокровний, нахабний, хитрий, спостережливий, егоїстичний. Він допоміг схватитися у себе на подвір'ї пораненому бандиту Джаннето Санньєро від переслідування вольтижерів. Такий вчинок йому дався нелегко, оскільки хлопець не був упевнений, як поведе себе батько, коли дізнається, що він зробив без його дозволу.

Навіть коли бандит погрожував йому, він не злякався, бо побачив, що рушниця була розряджена і в ній не було куль. Не побоявся і кинджала, бо знав, що поранений Джаннето не зможе наздогнати його. Лише слова бандита про те, що він буде недостойний честі роду Матео, якщо дозволить схопити його, а також п'ятифранкова срібна монета вплинули на рішення Фортунато.

Разом із тим герої схожі за мотивами поведінки і причиною зради – за дрібним егоїстичним бажанням за будь-яку ціну отримати те, чого бажаєш. Це, у свою чергу, призвело їх до безчестя, втрати кровного, духовного і соціального зв'язку зі своєю родиною і батьківщиною. Вони самі зробили свій вибір: Андрій – через кохання до панночки, бажання якомога швидше зустрітися з нею і відчуті її взаємне почуття до нього; Фортунато – через корисливе бажання мати срібний годинник на ланцюжку. У їхніх душах відбувалася боротьба між моральною свідомістю і власним бажанням. Вибір був складним і суперечливим, бо здійснювався у хвилину їхньої спокуси: між сильним бажанням кохання і відреченням від батьківщини, бажанням мати годинник і домашньою гостинністю. Герої розуміли всю аморальність свого вчинку, але керувалися особистими егоїстичними почуттями, не відчуваючи докорів сумління. Їхнє коливання не було випадковим, оскільки це був їхній власний вибір, а не фатальний рок. Вони не змогли виявити свою волю у співвідношенні з вимогами моралі.

Духовне прозріння героїв відбулося лише перед обличчям смерті, і походилися вони однаково. Захмелілий від любові Андрій разом із поляками, ворогами своєї Батьківщини, поїхав на битву з козаками. Але коли батько постав перед ним суворим суддею і месником, мимоволі схилив перед ним голову: прокинулася затиснута пристрастю совість. Він "трясся усім тілом і раптом почав бліднути" [1, с. 325], разом із тим ні про що не шкодував, тільки шептав ім'я прекрасної панночки. Фортунато теж виявив свою слабкодухість, він прохав батька пожаліти його, пробачити.

Доля в особі батьків відплатила їм за зраду, вони отримали заслужене покарання, навіть не намагаючись уникнути його. Тарас Бульба, побачивши, як Андрій рубав своїх товаришів, спочатку розгубився, а потім, охоплений гнівом, наказав заманити його. Сказав лише сім слів: "Своїх?.. Своїх?.. Своїх, бісів сину, своїх б'єш?" [1, с. 327] – і, не знаючи пощади, стратив його пострілом із рушниці. Зрада Андрія призвела до суворого, але справедливого вироку: "Стій і не рухайся! Я тебе породив, я тебе й уб'ю" [1, с. 327]. Він приховав свою батьківську любов і виконав вимогу війського закону козацтва. Зробити це було нелегко: він любив Андрія. Після смерті сина герой розмірковував над тим, чи можна зрадника

поховати з честю, як йому того хотілося. Вирок батька був справедливим, проте зі смертю Андрія загинули молодість, краса, кохання.

Матео Фальконе – заможна і порядна людина, яку вважали як гарним товаришем, так і небезпечним ворогом, його сприймали як "услужливого для друзів і щедрого для бідняків" [7, с. 15]. Він жив у мирі з усіма. Коли дізнався про зраду сина, був убитий горем. У його душі відбувалася психологічна боротьба: "закричав", "ледве чутно вимовив", "підніс руку до чола, як людина убита горем", "пройшло близько десяти хвилин, а Матео все мовчав", "говорив голосом спокійним, але страшним" [7, с. 20], у результаті якої він прийняв рішення. Герой вихопив і розбив годинник об каміння, наказав Фортунато йти за ним, вистрелив у нього зі словами: "Хай пробачить тебе Бог!" [7, с. 21]. Коли син упав, батько навіть не глянув на тіло, пішов у будинок за лопатою, щоб закопати його. Вбивство єдиного сина відбулося не в стані афекту, а суворо, спокійно, усвідомлено. Матео не зміг пробачити зради.

М.Гоголь і П.Меріме задумалися над природою зради і прийшли до спільного нетрадиційного висновку: вона крилася не в соціальному становищі, вихованні й освіті героїв, а в їхній власній природі. Адже і Тарас Бульба, і старший брат Андрія Остап не стали на шлях зради, а втілили героїчні традиції запорізького козацтва, загинули, як герої. Остап виявив свою богатырську силу, коли вороги намагалися подолати його. За славу, велич Батьківщини він віддав своє життя. У хвилини духовних і фізичних страждань син звертався за підтримкою до Тараса: "Батько! Де ти? Чи чуєш ти мене?" [1, с. 329].

Тарас Бульба – патріот, віддана Батьківщині людина, типове втілення рис українського козацтва, його героїзму і вільнолюбства, грізний месник за пригночених, відважний і мудрий полководець, якого безмежно поважали козаки. Він був вихований суворим життям і військовими походами. Для нього шабля стала матір'ю, кінь – надійним товаришем у битві, чисте поле – бранною славою. Відданість і вірність Батьківщині, товариству старий козак поставив вище за свої батьківські почуття. Вогнем і мечем він справляв по Остапу поминки. А коли потрапив до полону через те, що не захотів залишити ворогу навіть люльки, прив'язаний ланцюгами до стовбура дерева, засуджений до спалення, він кричав полякам: "Що взяли, думаєте, є що-небудь на світі, чого б злякався козак?" [7, с. 330]. Заживо спалений, він не думав про свої страждання, а, користуючись висотою, на яку його підняли для страти, вказав товаришам шлях до спасіння від ворогів.

Матео Фальконе теж заслужив повагу співвітчизників своєю порядністю, чесністю, сміливістю, тим, що керувався корсиканськими законами честі. Непохитний у своїй гордості, Фальконе ніколи за інших обставин не дозволив би нікому ображати себе безкарно, але, коли Джанетто дорікав

Йому, мовчав, оскільки вважав, що той мав на це право. Вчинок сина, який на очах батька скоїв жахливу зраду, осоромив його будинок, з точки зору законів корсиканської моралі, не мав виправдання. Оскільки злочин, за корсиканською мораллю, міг бути змитий лише кров'ю, він зробив те, що не міг не зробити за даних умов. Матео – прямий мужній чоловік, який не зник вагати при виконанні того, що вважав своїм обов'язком. Він – утілення ідеалу корсиканської честі, де зрада – це жахливий вчинок, а слова "дім зрадника" – це найбільша, смертельна образа. Корсика – країна бандитів і помсти, перлина Середземномор'я. Усім корсиканцям була притаманна палка любов до волі, почуття гідності, обов'язку, що виробило звичку не прощати завданих кривд. Любов до Батьківщини і до родини – найвищі ідеали корсиканців. Убивство чи образа одного із членів родини вимагали кривавої помсти. Видача бандита жандармам вважалася страшною ганьбою. Справедливість вимагала підтримки людини, яка страждала, а Фортунато порушив закон гостинності, зганьбив ім'я. Матео були властиві такі риси характеру: гордість, вірність традиціям, непохитність, жорстокість, непримириме ставлення до зрадника, егоїзм. Син – відображення батька. Матео хотів мати за дружину саме цю дівчину й убив суперника, Фортунато теж бажав володіти годинником і тому зрадив бандита. Вбивство обернулося вбивством, один безчесний вчинок – іншим.

Як бачимо, М.Гоголь і П.Меріме виступили носіями морально-етичних форм життя, утверджували новий підхід до добра і зла. Вони відмовилися від європейської думки, яку ще у XVIII ст. висловили французькі просвітники: "Зло ховається не в людині, а в суспільстві". На їхній погляд, ці категорії були обумовлені не зовнішніми обставинами, а природою і натурою самої людини, яка мала нести відповідальність за свої вчинки, керуючись правом вільного вибору. Мораль не могла бути приватною справою людини. На жаль, глибинна потреба особистості жити за законами добра, братерства і любові суперечила тим дрібним почуттям, які йшли від самолюбства і чуттєвості та поступово збільшувалися до антагоністичних форм. Обидва прозаїки вбачали ідеал у моральному вдосконаленні людини і були спільні у головному: життя – крок до безмежного вдосконалення духовного прозріння, подолання зла силою любові, людяності.

Накресливши шлях спасіння в умовах аморального буржуазного світу, який у подальшому мусив привести до утворення нового суспільства, обидва автори були переконані, що коли людина житиме не за законами християнської моралі, а буде керуватися лише власною свободою вибору, її неодмінно чекатиме злочин, який, безумовно, призведе до трагічної смерті.

Разом із тим письменники не висловлювали свого власного ставлення до героїв, хоча не були і байдужими до них. Вони вказали на жорстокість і антилюдяність законів буржуазного суспільства, коли прагнення мати те,

чого бажала душа, та егоїстичні почуття призводили до зради і смерті. Гоголь і Меріме довели, що буржуазна цивілізація ще не виробила чітких понять, безпомилкових критеріїв, за допомогою яких можна було судити героїв. Вони показали, що кожен герой намагався діяти відповідно до умов, у яких він зростав і формувався. Письменники не ідеалізували своїх героїв, поставивши їх у ситуацію морального вибору: чи зберегти життя, особисте благополуччя, знехтувати совістю, честю, моральними принципами, чи залишитися відданими цим принципам, але загинути.

Заслуга митців-реалістів М.Гоголя і П.Меріме полягає в тому, що вони вказали правильний шлях розвитку російської та європейської літератури, поєднавши справжню істину з простою вигадкою.

Література

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Гослитиздат., 1986.
2. Гоголь в воспоминаниях современников. – М.: Гослитиздат., 1952.
3. Белинский В.Г. О Гоголе. – М.: Гослитиздат., 1949.
4. Гуковский Г. Реализм Гоголя. – М.: Гослитиздат., 1959.
5. Ермаков В. Гений Гоголя. – М.: Советская Россия, 1959.
6. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1971.
7. Проспер Меріме. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1963.
8. Поспелов Г.Н. Творчество Н.В.Гоголя. – М.: Гослитиздат., 1954.
9. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. – М.: Советский писатель, 1959.
10. Фінчук Г.В. Особливості творчості Проспера Меріме // Всесвітня література та культура. – 2008. – №4. – С. 8–9.

УДК 82.091

Н.Созашвили

Разрушение вечности бытия или антирождение

У роботі розглянуті наступні твори: "Тарас Бульба" М.Гоголя, "Старійшина Гоча" Ал.Казбекі, "Вихователь" А.Церетелі та "Маттео Фальконе" П.Меріме.

Проведені в роботі паралелі дають можливість глибше проникнути в характер кожного персонажа.

Ні Тарас Бульба, ні провідник Гоча, ні Маттео Фальконе не змогли пробачити своїх дітей і покарали їх стратою. Тільки Хаджи-Юсуп ("Вихователь") вчинив інакше. Він узяв провину на себе і наклав на себе руки.

Спокутувати провину людина може покаанням, прощенням і самопокаанням. Помстою спокутувати провину не можна. Отже, моральний принцип Хаджи-Юсупа вищий, ніж у Тараса Бульби і Маттео Фальконе.

В работе рассмотрены следующие произведения: "Тарас Бульба" Н.Гоголя, "Старейшина Гоча" Ал.Казбеки, "Наставник" А.Церетели и "Маттео Фальконе" Проспера Мериме.

Проведенные в работе параллели дают возможность глубже проникнуть в характер каждого персонажа.

Ни Тарас Бульба, ни старейшина Гоча, ни Маттео Фальконе не смогли простить своих детей и наказали их смертной казнью. Только Гаджи-Усуп ("Наставник") поступил по-другому. Он взял вину на себя и покончил с собой.

Искупить вину человек может покаанием, прощением и самонаказанием. Мщением искупить вину нельзя. По этому нравственный принцип Гаджи Усупа более высокий, чем старейшины, Тараса Бульбы и Маттео Фальконе.

The article refers to the following literary works: "Taras Bulba" by N.Gogol, "Khevisberi Gocha" by Al.Khazbegi, "Gamzrdeli" by A.Tsereteli and "Mateo Falkone" by P.Merime.

Drawing parallels in the work makes possible to understand deeply the person's character.

Neither Taras Bulba and Khevisberi Gocha, nor Mateo Falkone forgave crimes to their children and executed them. Only Haji-Usub ("Gamzrdeli") behaved differently: He himself atoned his own crime and committed suicide.

Moral atonement of crime is possible by means of forgiveness, repentance and self-punishment. Crime can not be atoned by the revenge. That is why the moral principle of Haji-Usub is higher than Khevisberi, Taras Bulba and Mateo Falkone.

Преступление произошло.

Покоренный чарами чужеземки Андрий ("Тарас Бульба") перешел на сторону супостата. И сверх того: стал воевать против своих.

Самозабвение любви ворвалось в сердце и Онисе ("Старейшина Гоча"), он позабыл о долге постового. И в селение прокрался враг.

Будучи не в силах совладать с ребяческой любознательностью, Фортунато ("Маттео Фальконе") выдал бандита Джанетто Сан-Пьеро.

Порыв непреодолимой страсти одолел и Сафар-бег ("Наставник"), он обесчестил жену своего молочного брата.

Ни Тарас Бульба, ни Хевисбери Гоча, ни Маттео Фальконе не простили своих сыновей и наказали их смертью. Только Хаджи-Юсуп ("Наставник") поступил по-иному: покончив с собой, он сам заплатил за преступление Сафар-бега.

Каждый из персонажей – Сафар-бег, Онисе, Андрий, Фортунато – свершили тяжкие преступления, но читатель всё равно не настроен отрицательно по отношению к этим героям, жалеет их и в сердце тлеет искорка человеческого сострадания. Это вызвано тем, что это честные, добрые, искренние люди. Они готовы ценой собственной жизни искупить своё преступление. Только маленький Фортунато дрогнет перед смертью и попросит отца: "Не убивай меня!", но это вполне понятно – ведь это всего лишь десятилетний ребенок.

Придя в себя, Сафар-бег сознает всю мерзость своего преступления. Проникнутый высшей нравственностью Бату побеждает Сафар-бега и уничтожает его морально. Но Акакий Церетели повествует не о борьбе бесстыдства и совести, скорее это рассказ о трагедии чести. Сафар-бег не отстаёт от Бату и покорно подставляет грудь под пулю своего молочного брата.

Тут друг против друга стоят два человека исключительных достоинств, хотя один из них преступник, а другой – нет. Сафар-бег осознаёт своё преступление, он склоняет свою голову не только перед Бату, но и перед их общим наставником.

Также и Онисе признаётся в своём преступлении на суде общины. Промолчит Онисе и не скажет правду, и накажут невинного Гугуа. Но истина для Онисе дороже жизни.

Существенно отличается поступок Андрия Бульбы от поступка Сафар-бега и действий Онисе.

Андрия берет в плен его же собственный отец. Будучи в рядах полка польских гусар, Андрий воюет против казаков. Когда Тарас замечает его, он просит своих соратников заманить сына в лес.

При виде отца Андрий бледнеет и его охватывает дрожь. Тарас приказывает Андрию сойти с коня. Как дитя, Андрий покорно спрыгивает с коня и ни живой, ни мертвый предстает перед Тарасом. "Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!" – сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье.

Андрий без возражений принимает наказание, но не испытывает угрызений совести из-за собственного предательства. В нём не произо-

шло осознания преступления. Так же самозабвенно, как Андрий, любит женщину и Онисе, но сын Хевисбери Гоча все-же находит в себе силы освободится от любовного сна. Андрий же не может, даже перед смертью он остается рабом своего чувства.

Три героя – Сафар-бег, Онисе, Андрий – честные люди, но их порядочность разнолика.

Хотя порядочность Сафар-бега и Онисе не может отвести от них меча справедливого возмездия, но оба героя осознают тяжесть собственного преступления, раскаиваются и находят в себе силу принять любое наказание, даже смертельное.

По-другому думает о чести Андрий: для него преданность любви понятие более высокое, чем преданность собратьям и соотечественникам. Он не раскаивается в содеянном и вовсе не добровольно принимает кару. Для него смерть от руки отца – непреодолимая необходимость, от которой не уклониться.

Когда мы наблюдаем за персонажами Акакия Церетели, Александра Казбеги, Николая Гоголя и Проспера Мериме, мы можем подумать, что преступление не должно было случиться, так как ни одному из героев их произведений не отказать в порядочности, благородстве, воле, мужестве. Но это всего лишь первое впечатление. Глубже изучив их характеры, мы постепенно можем обнаружить изъяны их внутреннего мира. Это подверженность страсти. Сафар-бег, Онисе, Андрий покорны страсти, а Фортунато – детской жадности, а точнее, неразборчивости.

Поступок Сафар-бега вызван неуёмной страстью, но не любовью. Но поступки Андрия и Онисе обусловлены любовью, хотя отношение к чувству у них разное.

Онисе хорошо знает, что не имеет права любить Дзидзию: во-первых, она жена другого, во-вторых, Онисе – шафер Гугуи. Онисе борется с любовной страстью, гнездящейся глубоко в сердце, старается убежать, спрятаться, но напрасно. Он не оправдывает наставлений отца: "Помни, какого ты рода и то, что человек рождается для страданий... Случаем не дай миру насмеяться над тобой..." [3, с. 81].

Любовь к Дзидзии оказывается сильнее всего, и Онисе совершает преступление.

Так же всеобъемлюща и любовь Андрия. Он до умопомрачения любит дочь польского воеводы. Когда Андрий прокрался в осажденный Дубно и принес семье любимой женщины еду, он отказался возвращаться назад в казачий стан. "Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее всего для неё. Отчизна моя – ты!" – говорит Андрий красавице. Вообще

согласно концепции романа – любовь высшая и непобедимая сила. Один из героев романа, еврей Янкель, говорит Тарасу Бульбе: "Он для неё и сделал всё и перешел. Коли человек влюбится, то он всё равно, что подошва, которую, коли размочишь в воде, возьми согни – она и согнётся" [2, с. 46]. В этом и состоит преступление Андрия.

Если мы сравним всех этих трёх героев, отчетливо станет видно, что самый трагический из них – Онисе. Как личность он глубже, чем Сафар-бег, тем, что искренне и неподдельно любит Дзидзию. Любовь Онисе подлинна. И поэтому он не может не получить благоговения.

Преступление осознанно, акт прощения свершен, но судьба Сафар-бега всё равно не решена. Он обязан явиться к наставнику и без прикрас рассказать о происшедшем. Так и поступает Сафар-бег. Когда Хаджи-Юсуп выслушал рассказ Сафар-бега, он увидел, что нарушена гармония любви ближнего к ближнему. И чтобы это равновесие было восстановлено, необходимым условием является наказание. Но наказание не должно быть всего лишь отмщением, но демонстрацией нравственности. Естественно, наставник мог бы наказать Сафар-бега, убив его, но это было бы всего лишь мстью, заменой одного преступления другим, отсечением одного зла другим. Наказание только тогда станет актом нравственности, когда оно будет выражено не новым преступлением, не угнетением, не злом, но примером того, каким должно быть отношение нравственного человека к преступлению. Поистине честен только тот, кто считает, что сам ответственен за зло, совершаемое другим.

Наставник Сафар-бега осознал себя как соучастника преступления и, на первый взгляд, вынес странный и неожиданный приговор – застрелился. Как только мы примем во внимание, что Хаджи-Юсуп выносил не юридический, а нравственный приговор, станут ясными точность и направленность его поступка. Таким образом, честность Хаджи Юсупа – это честность, которая умеет находить свою вину и быть ответственной за чужие преступления.

Ни Маттео Фальконе, ни Тарас Бульба, ни Старейшина Гоча этой способностью не обладают.

Старейшина Гоча даже напоминает сыну: "... Неужто так запомнил ты мое наставление? Будь ты проклят, всеми ненавидим, опорочивший родителей..!" [1, с. 87]. Даже просьба общины не может смягчить гнев Гочи, отец кинжалом убивает сына.

Совершенно хладнокровно, так, что даже рука не дрогнула, убивает сына и Тарас Бульба.

Когда мы обвиняем Андрия, мы должны принять во внимание одно обстоятельство: он ужаснулся тем, что увидел в окруженном казаками Дубно. В удручающем положении находится и семья любимой Андрием женщины. С одной стороны – это, а с другой – любовь польской девушки подавляют его. Юноша делает роковой шаг, он идет против своих. Тарас Бульба не хочет принимать во внимание того, что город обречён на голодную смерть и там царят адские условия, и то, что Андрий спас изголодавшихся до смерти людей.

Смягчающие вину обстоятельства не принимает в расчет и гордый Маттео Фальконе. Для него не имеет никакого значения, что Фортунато всё ещё ребенок и его искусно провёл коварный жандарм. Мольба сына не может разжалобить сердце Маттео. Он довольно хладнокровно убивает Фортунато.

Убийство сына под каким бы то ни было предлогом – всегда явление неестественное. Такое патологическое явление описали Гоголь, Проспер Мериме, Ал.Казбеги. Естественно, зверство содеянного ужасно и ни один нормальный ум не сможет этого перенести. Если мы взглянем с нравственной стороны на описанные этими разными авторами случаи, можем сказать, что нет большей безнравственности, чем убийство сына отцом (или же, наоборот, отцеубийство). Но Старейшина Гоча расплачивается за свое преступление сумасшествием. Он сам же становится жертвой своего преступления. Ни у Тараса Бульбы, ни у Маттео Фальконе не оказывается и доли сострадания и сочувствия к собственным сыновьям.

Между прочим, в Помпеях есть античная фреска (теперь хранимая в Неапольском музее), на которой запечатлён процесс жертвоприношения Ифигении. Девушку с обеих сторон держат два раба и подводят её к жертвеннику. Поодаль, отвернувшись, стоит Агамемнон. Он прикрыл лицо рукой и его не видно. Такое изображение Агамемнона специалисты признают талантливым решением художника. Никто не может передать в точности страдания отца, когда тот наблюдает сцену смерти своего дитяти (а тем более убийство). Поэтому как бы ни передал художник мучения отца, всё равно сложилось бы впечатление несовершенства. А сейчас, когда зритель не видит ни глаз, ни лица Агамемнона, он сам может мысленно представить терзания отца.

Наверное, поэтому Казбеги, Гоголь, Мериме описали поступки отцов, но не передали движение их душ во время убийства. Никто бы не взялся за невозможное.

Ясно, как белый день, что убийство сына – непремлимое для Создателя дело. Мало что меняется от того обстоятельства, виновны сыновья

или нет. Существенно то, что, убивая сына, отец совершает самоубийство, уничтожая тем самым своё будущее. Это ярко обрисовано в рассказе Ал.Казбеги, когда после убийства Онисе Хевисбери Гоча сходит с ума. Правда, в "Тарасе Бульбе" и "Маттео Фальконе" мотив уничтожения будущего не проявляется непосредственно, но подразумевается. Даже если бы враги не сожгли Тараса, он уже человек без будущего, потерянный человек. Тарас подсознательно чувствует это, когда старается всеми силами спасти старшего сына.

Так же безнадежно будущее Маттео Фальконе. Он вынужден призвать другого человека, чтобы отдать семью на его попечение. Таким образом, отец, убивший своё дитя, совершил самоубийство (то есть повторил поступок Хаджи-Юсупа), уничтожил будущее, нарушил закон Природы (отец должен умереть, сын должен жить) и прервал союзвремен. Это в литературе называется антирождением, или нарушением вечности бытия.

"Наставник" Акакия Церетели наказывает само преступление, но не нарушает закон вечности бытия. И не убивает будущее во имя прошлого.

Смерть сыновей является наказанием и для Старейшего Гочи, и для Матео Фальконе, но Хаджи-Юсуп наказал Сафар-бега иначе. Собственной смертью наставник искупил преступление Сафар-бега, будучи ментором Сафар-бега не только в жизни, но и в смерти. Собственной смертью Хадж-Юсуп научил Сафар-бега гораздо большему, чем, наверное, смог бы это сделать посредством жизни. Прошлое (Хаджи-Юсуп) преподавало будущему (Сафар-бегу) бессмертный урок благородного существования.

Эта модель имеет огромное значение. Она отражает парадигму человеческого бытия – искупление преступления или отмщение? Будь то отдельная личность или целое общество, они не могут жить, проникнутые идеями мести. Такие личности и общества не имеют будущего. Умение прощать и искуплять вину свидетельствует о любви к ближнему. А скреплённое любовью общество устойчиво и имеет перспективы.

Таким образом, для общества исходным принципом должен являться принцип прощения и искупления. Нравственное искупление преступления человек может постичь через прощение, раскаяние и самонаказание. А простой мезтью преступления не искупить. Как говорят, одно преступление замещается другим. Поэтому нравственный принцип Хаджи-Юсупа гораздо выше, чем Старейшины Гочи, Тараса Бульбы и Маттео Фальконе.

Литература

1. Церетели А. Сочинения. – Тб., 1980.
2. Гоголь Н. Избранные сочинения. – Тб., 1972.
3. Казбеги А. Сочинения. – Т. 2. – Тб., 1969.
4. Мериме П. Сочинения. – Тб., 1970.

УДК 82.02

Седа Асатурова

Разоблачение порока скупости в мировой литературе

Скупість як вада, здавна привертає увагу письменників. Образи людей, для яких накопичення перетворилося на манію, створили Вільям Шекспір, Жан-Батист Мольєр, Олександр Сергійович Пушкін, Оноре де Бальзак, Микола Васильович Гоголь, Михайло Євграфович Салтиков-Щедрін, Георгій Еріставі.

Їх героїв: Шейлока, Гарпагона, Скупого лицаря, Гобсека, Плюшкіна, Іудушку Головельова, Карапета Дабагова – об'єднує одна й та ж манакальна пристрасть до наживи.

Скупість вбиває в людині все живе, все людське. Країна, епоха, національність не мають ніякого значення.

І поки існують причини, що породжують скупість, будуть існувати Гобсеки і Плюшкіни, Головельови і Дабагові.

Порок скупости издавна привлекает внимание писателей.

Образы людей, для которых накопительство превратилось в манию, создали Уильям Шекспир, Жан-Батист Мольер, Александр Сергеевич Пушкин, Оноре де Бальзак, Николай Васильевич Гоголь, Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, Георгий Эристави.

Их героев: Шейлока, Гарпагона, Скупого рыцаря, Гобсека, Плюшкина, Иудушку Головлёва, Карапета Дабагова – объединяет одна и та же маниакальная страсть к наживе.

Порок скупости убивает в человеке всё живое, всё человеческое. Страна, эпоха, национальность не имеют никакого значения.

И пока существуют причины, порождающие скупость, будут существовать Гобсеки и Плюшкины, Головлёвы и Дабаговы.

The vice of greed has attracted the attention of writers since the old times.

William Shakespeare, Jean-Baptiste Moliere, Oleksandr Pushkin, Onore de'Balzac, Nikolai Gogol, Mikhail Saltykov-Shchedrin, George Eristavi

*created images of people who turned into maniacs of making money.
Their characters: Shylock, Harpagon, The Miserly Knight, Gobsec,
Pliushkin, Little Judas Golovlyov, Karapet Dabagov – have one and the
same obsessive passion for wealth.
The vice of greed kills in a man all things alive, all human features.
Country, age and nationality do not matter.
And the Gobsecs, the Plyushkins, the Golovlyovs and the Dabagovs will
exist till there are causes of greed .*

Скупость и страсть к наживе – страшнейшие из человеческих пороков. Люди во все времена обзаводились хозяйством, приобретали имущество. Это вполне естественно и ни в ком не может вызвать протеста. Человеку нужно жильё, нужно хозяйство, нужны одежда и пища. Всё это необходимо для того, чтобы укрываться от непогоды, одеваться и питаться. Хозяйство нужно человеку, чтобы создавать определённые блага не только для самого себя и своей семьи, но и для других людей, для общества. Человек учится, развлекается, работает и созидает, тем самым способствуя развитию общества, способствуя прогрессу. Всё, что человек приобретает, передаётся по наследству его детям, а они, в свою очередь, передают полученное наследство своим детям. Это закон жизни, закон развития и преемственности. Люди передают своим детям не только материальные блага, но и приобретённые знания, накопленный жизненный опыт и, что самое главное, – любовь к ближнему. Да, любовь к ближнему, которая дарована нам Создателем.

К сожалению, не все обладают способностью любить, способностью создавать во имя созидания и прогресса, создавать для потомков, создавать для других... Есть люди, которые живут только для себя. У таких людей нет будущего. Они жили во все времена и сегодня живут среди нас. К великому сожалению, они будут жить всегда, будут существовать всегда. Это люди, которые приобретают не для семьи, не для детей, не для блага общества, не для потомков... Желание приобретать превращается у них в маниакальную страсть к накопительству, которая заставляет их накапливать только ради накопления. Вместо человеческих качеств ими овладевает лишь страшный порок – скупость, которая заставляет приобретать, запасать, ничего не тратить, обогащаться, обогащаться... Но ради чего, для чего? Этого они уже и сами не знают. Обыкновенная бережливость перерастает в страшную болезнь. Ради обогащения скупцы идут на всё: лгут, мошенничают, совершают

преступления. У них атрофировано даже чувство любви к собственным детям, чувство заботы об их будущем.

Порок скупости давно уже привлекает к себе внимание писателей. Образы скупых создали Шекспир, Мольер, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Эристави. Образ скупого стал как бы вечным спутником человечества от античности до наших дней, поскольку до наших дней существуют причины, порождающие скупость.

Николай Васильевич Гоголь в поэме "Мёртвые души" предстаёт перед нами как большой знаток человеческой души, он выносит на всеобщее обозрение всё то, что таится в тёмных закоулках "души" Чичикова, Коробочки, Плюшкина.

Они поражены вирусом скупости, тяга к накопительству ради накопительства убивает в них всё человеческое, всё живое.

Ради накопления капитала Чичиков пускается в рискованную аферу, покупая и приобретая "мёртвые души". Павел Чичиков ещё в детстве из всего умел извлечь для себя пользу: "Из данной отцом полтины не издержал копейки, напротив, в тот же год уже сделал к ней приращение, показав оборотливость почти необыкновенную: слепил из воску снегиря выкрасил его и продал очень выгодно..." [1, с. 324]. По словам Гоголя, Чичиков взят, "чтобы показать недостатки и пороки русского человека, ... и все люди, которые окружают его, взяты также затем, чтобы показать наши слабости и недостатки..." [1, с. 553].

Вирусом накопительства и скупости поражена и Коробочка: "... одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещённые по ящичкам комодов. В один мешочек отбирают всё целковики, в другой полтиннички, в третий четвертачки..." [1, с. 63].

Однако ни чичиковская страсть к наживе, ни скопидомство Коробочки не идут ни в какое сравнение с "прорехой на человечестве", с богатейшим помещиком, превратившимся не то в ключницу, не то в ключника. "Страсть скупости, по словам В.Белинского, – идея не новая, но гений умеет и старое сделать новым. Идеал скупца один, но типы его бесконечно различны. Плюшкин Гоголя гадок, отвратителен – это лицо комическое ..." [2, с. 476]. Следует заметить, что Плюшкин – одновременно лицо и комическое, и трагическое. Гоголь с изумительным, ему одному присущим мастерством рисует карикатуру на скупца. Писатель использует гиперболу, чтобы читатель ужаснулся и постарался избавиться от вируса скупости, которым, к сожалению, поражены многие.

И в то же время Гоголь раскрывает перед читателем причины, приведшие Плюшкина к духовному обнищанию и превратившие его в "прореху". Писатель говорит, что Плюшкин не всегда был таким, каким его увидел Чичиков: "А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином: был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости ... слишком сильные чувства не отражались в чертах лица его, но в глазах был виден ум..." [1, с. 167]. Трагедия Плюшкина заключается в том, что после смерти жены в нём постепенно угасают человеческие чувства: любовь к детям, хлебосольство, разумная экономия. Он становится всё подозрительнее и скупее, всё неопрятнее и замкнутее. Владелец огромного богатства, он называет себя нищим, торгуется с Чичиковым: "Только, батюшка, ради нищеты-то моей, уже дали бы по сорока копеек" [1, с. 183].

Французский писатель Оноре де Бальзак в повести "Гобсек" тоже отмечает у своего героя желание казаться бедным, неимущим: "Случайно у него было при себе золото, и вдруг двойной наполеондор каким-то образом выпал у него из жилетного кармана. Жилец, который спускался вслед за стариком по лестнице, поднял монету и протянул ему: "Это не моя! – воскликнул он, замахав рукой. – Золото! У меня? Да разве я стал бы так жить, будь я богат!" [3, с. 246].

Бальзак – великолепный художник, мастер психологического анализа. Он подробнейшим образом исследует те пороки, которые губят людей, уродуют их, превращая их в бездушные существа. Эти существа напоминают роботов, которые механически действуют, в ком невозможно заметить искорки тепла, света, жизни. Гобсек так же, как Плюшкин, в начале жизни не был роботом, ему не были чужды человеческие чувства. Однако мудрая скупость сменилась погоней за богатством, которая и погубила Гобсека: "Страшная куча бесполезных предметов в его (Плюшкина) доме и проросшая пшеница в его амбарах напоминают кладовые Гобсека. Сходство усиливается ещё и тем, что оба героя как бы не имеют пола: Чичиков называл Плюшкина "матушкой", приняв за ключницу, а Дервиль замечает о Гобсеке: "Если все ростовщики похожи на него, то они, верно, принадлежат к разряду бесполох" [4, с. 88]. И у Плюшкина, и у Гобсека атрофировано чувство любви к близким им людям. Когда сын Плюшкина проигрался в карты, "он послал ему от души своё отцовское проклятие и никогда уже не интересовался знать, существует ли он на свете или нет" [1, с. 169]. Реакция на смерть единственной наследницы, внучки его сестры, в Гобсеке выразилась только словами: "Это моя внучатая племянница" [3, с. 247].

В описании скупости и накопительства Н.В.Гоголь и Оноре де Бальзак достигли высочайшего мастерства. Образы Плюшкина и Гобсека пугающе страшны и безобразны, ни с чем не сравнимая скупость лишила их способности трезво оценивать ситуацию. Плюшкин и Гобсек копят не только деньги и золото, их кладовые переполнены гниющими продуктами: "Сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз, ... мука в подвалах превращалась в камень..." [1, с. 170].

"В комнате, смежной со спальней покойного, действительно оказались и гниющие паштеты, и груды всевозможных припасов, даже устрицы и рыба..." [3, с. 290].

Скупость и бессмысленное накопительство приносят вред обществу, вредят они и самим скупцам, лишая их человеческого облика и радости жизни; вредят они также их родным и близким, мешают им жить. Раскрывая пороки, писатель своим пером борется с ними. Шейлок Шекспира, Гарпагон Мольера, Скупой рыцарь Пушкина, Гобсек Бальзака, Плюшкин Гоголя, Иудушка Салтыкова-Щедрина, Карапет Георгия Эристави... Этот перечень свидетельствует о том, что порок скупости не имеет национальности, не имеет гражданства, не принадлежит какой-либо одной исторической эпохе. Говоря словами В.Белинского, "это лица, страшно истинные, заставляющие содрогаться за человеческую природу" [2, с. 476].

Известный грузинский комедиограф XIX века Георгий Эристави также высмеивает скупость в своей комедии "Скупой" (1850).

По замечанию С.Д.Артамонова, "Шекспир, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин возвели порок скупости на высоту величайшей человеческой трагедии. Они обнажили её мрачные, почти гротескные черты. Гарпагон Мольера – прежде всего комедийный персонаж. Мольер показал смешную сторону порока, он заставил зрителя смеяться над пороком" [5, с. 173]. Герой комедии Эристави, представитель зарождающейся буржуазии Карапет Дабагов, так же смешон, как Гарпагон Мольера. В XIX веке в Грузии на арену выходят представители нового социального сословия. Это, в основном, купцы, люди без прошлого, бывшие бедняки. Эти люди прошли суровую "школу" жизни, они убеждены, что лишь деньги являются двигателем прогресса, путеводной звездой. Деньги для них всё, деньги – это сила, деньги – это улада.

Купец Карапет Дабагов трясётся над каждой копейкой. Членов семьи и прислугу он кормит лишь чёрствым хлебом. Карапет экономит на всём: на свечах, на угле. Когда ему кажется, что в доме слишком натоплено, он заливает горящие угли водой. Дворян Карапет считает бездельниками,

людьми, которые не знают цену деньгам, не знают, что такое бережливость. Сам он в своей бережливости заходит слишком далеко: ходит в тряпье, не всегда ужинает: "В кухне свеча не нужна... Зачем Иванике (слуге) свеча? Пойду задую, потом лягу спать, ужин теперь не в моде" [6, с. 221].

Обладатель большого состояния, Карапет, подобно Плюшкину и Гобсеку, в глазах окружающих старается выглядеть жалким, нищим. Он очень боится, чтобы его не обокрали: "Дочка, кто тебе сказал, что у меня есть деньги? Кто мне денег даст? Смотри, как я одет! Если бы у меня были деньги, я купил бы себе экипаж, построил бы театр..." [6, с. 225]. Старый скряга мечтает найти богатого жениха для своей дочери Хамперы, жениха, который не потребует приданого. Карапету не нравится князь Арчил, возлюбленный своей дочери, так как у Арчила деньги не водятся. Свои деньги старый скряга прячет в сундуке, которые запирает на замок. По ночам, когда все спят, Карапет отпирает сундук и, предвкушая встречу со своими сокровищами, говорит: "Как влюблённый юноша Безумно ждёт любимую, И встреча их назначена, А деньги ждут меня" [6, с. 226].

Сцена открывания сундука, любования деньгами очень напоминает "Скупого рыцаря" А.С.Пушкина. Подсмотрев эту сцену, члены семьи и прислуга решают разыграть старого плута Карапета. Вместо золота они кладут в сундук камешки. Это чуть не сводит старика в могилу. Карапет соглашается выдать свою дочь за князя Арчила, если тот найдёт его золото. Дабагов смешон и жалок. Он не вызывает ни сочувствия, ни сострадания.

Скупцы и "живоглоты" и сегодня живут и здравствуют. Они наживаются на страданиях и несчастьях бедных и неимущих. И всё же мы очень надеемся, что настанет время и порок скупости изживёт себя, настанет время, когда для писателей эта тема будет исчерпана.

Литература

1. Гоголь Н.В. Мёртвые души. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – М., 1960.
2. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 5. – М., 1981.
3. Оноре де Бальзак. Сцены частной жизни. Гобсек. – М., 1981.
4. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Н.П.Михальской. – М., 1991.
5. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. – М., 1978.
6. Эристави Георгий. Сочинения. Скупой. – Тбилиси, 1966. (На грузинском языке).

Образ дороги в творчестве Н.В.Гоголя и И.Цискарова

У статті розглядається той арсенал художньо-виразних засобів, завдяки яким Н.В.Гоголь у відомих ліричних відступах у романі "Мертві душі" та Іван Цискаров у оповіданні "Кочівний Тушеті" створюють поетичну картину явища руху і образ дороги, національна своєрідність кожного з яких ототожнюється з їх батьківщиною, а також з характером і звичаями народу, який проклав цю дорогу.

В статье рассматривается тот арсенал художественно-выразительных средств, благодаря которым Н.В.Гоголь в известных лирических отступлениях в романе "Мёртвые души" и Иван Цискаров в рассказе "Кочующая Тушетия" создают поэтическую картину явления движения и образ дороги, национальное своеобразие каждого из которых отождествляется с их родиной, а также с характером и нравами народа, проложившего эту дорогу.

The article includes the analysis of artistic-expressive means, which are used by Gogol in well-known lyrical digression romance "Dead Souls" and by Ivane Tsiskarov (Tsiskarishvili) in his story "Nomadic Tusheti", with the help of which it is created the poetic picture of national peculiarity, type of way, as well as the characters and habits of the people following this way.

Дорога, в каком бы месте Земли она ни была, – это всегда явление жизни, а точнее, явление движения. Слово же – это синтез отражений явления и выражение какого-то определённого отношения к нему. Поэтому явление оказывается богаче слова, и задача писателя – найти именно то, которое наиболее полно и, по возможности, всесторонне будет отражать, обрисовывать это явление. Как же, какими средствами удаётся художнику слова, например, перенести поэтические чувства из души на бумагу, ведь часто, каким бы большим талантом не был награждён от

рождения человек, "едва-едва одну её черту с усилием поймать удастся вдохновенью"? И опять, говоря словами Жуковского, "прекрасное в полёте удержать" нелегко, поэтому мы, простые читатели, высоко ценим то, что оставили нам в наследство те, кому подвластно это было.

Поэзия – это область человеческого восприятия мира, которая парит над реальностью, какой бы благополучной и счастливой она ни была. Но в то же время, как бы парадоксально это ни звучало, поэзия и около нас, рядом с нами, прячется за спиной повседневности, будничности, и только изредка, но не всем, а только тем счастливым людям, которые обладают способностью видеть её, открывает своё прекрасное, чарующее душу лицо, обвораживает, поднимает с земли и влечёт в свой особенный мир, полный необыкновенных красок, цветов, возвышенных трудноизъяснимых чувств, передать которые дано тоже не всем, а лишь очень талантливым людям, имя которым – поэт, художник, композитор. Каждый своими, присущими только ему средствами передаёт (изображает) то, что дарит хотя и благожелательная, но капризная гостья.

Как талантливый художник-живописец, смешивая обыкновенные краски, получает один, единственно нужный ему, неповторимо прекрасный цвет для того, чтобы по-своему выразить зримый предмет, так талантливый художник слова, пробуя, выбирая, сочетая обыкновенные слова друг с другом, перебирая, "тонны словесной руды", создаёт необыкновенно прекрасную незримую поэтическую картину, которая призвана непостижимым образом войти в сознание и воображение читателя.

Известные лирические отступления в поэме Н.В.Гоголя "Мёртвые души" полны такой поэзии. В них – пространство и время: пространство – Россия, её "сверкающая, чудная, незнакомая земле даль", где всё "открыто-пустынно и ровно", а дорога и "птица–тройка" на ней – несущееся время, которое летит мимо всего так, что "рвётся на куски воздух".

Дорога для Н.В.Гоголя в его жизни и в творчестве имела немало-важное значение. Как вспоминает П.В.Анненков, его современник, "нередко он предпринимал поездку бесцельно, единственно для того благотворного действия на него дороги" [1, с. 107] Но поездка и пробуждала его творческие силы, настраивала на высокопоэтический лад: "Голове моей и мыслям лучше в дороге. Сердце моё слышит, что Бог мне поможет совершить в дороге всё то, для чего орудия и силы во мне доселе созрели", – писал он о значении дороги для его творчества [2, с. 178].

Гоголь много путешествовал. На пароходах, в поездах и дилижансах он объездил всю Западную Европу, побывал в Малой Азии, Греции,

Турции. Ведь, как известно, большую часть своей творческой жизни он провёл вне России, хотя мысленно был постоянно с ней.

Какой же виделась поэтическому взору Гоголю дорога в России из его "прекрасного далёка"? Ведь Гоголь много путешествовал и по России, он знал и любил её дорогу, дальние поездки, быструю езду. Об этом говорится и в его письмах к близким ему людям, и в воспоминаниях современников, и, наконец, в его поэме "Мёртвые души", в этом глубоко оригинальном, национально-самобытном произведении. Да и "какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, не сказать иногда "Чёрт поberi всё", его ли душе не любить её?" [3, т. V, с. 232]. Часто именно в дороге открывалась для Гоголя та вышеупомянутая "завеса", за которой прячется поэзия. "Сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грёз, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!" – признаётся автор в своей поэме [3, т. V, с. 209]. Кроме того, в дороге, вступая в разговоры со встреченными им простыми людьми, он изучал живой разговорный язык, который был источником, родником его поэтики и который он широко вводил в русский литературный язык, а также исследовал, наблюдал народную жизнь, образы из которой впоследствии в художественной форме переходили на страницы его гениальных произведений. И главный персонаж его поэмы – Чичиков – как истинно русский человек тоже любитель быстрой езды, он постоянно в разъездах, благодаря чему голос автора, этот голос лирического героя, который мы часто слышим, становится особенно эмоциональным, описывая Россию, дорогу и связанные с нею думы и переживания. Она "великодушно", много раз "выносила и спасала его", и он не устаёт ещё и ещё раз восхищаться и восторгаться ею, как сын своей родиной: "Боже! как ты хороша подчас, далёкая, далёкая дорога!" [3, т. V, с. 208].

В лирических отступлениях Н.В.Гоголя поэтические картины полны динамики. Автор развивает движение, бешеную скорость словом, часто повторяемым: "всё летит", "сам летишь", "летят вёрсты", у коней "в гривах вихри", они "летят по воздуху", "летят все дороги", "летающий с обеих сторон лес", а также за счёт перечисления того, что остаётся, мелькая, за спиной путника: и колодцы, и обозы, и пропадающий далече колокольный звон, а ощущение бесконечности пространства довершает образ дороги, которая ведёт "невесть куда в пропадающую даль"; и даже пешеход, у которого нет скорости, "плетётся", говорит автор, но есть пространство, его 800 вёрст, которые он пройдёт, и протяжная, длинная, как и дорога, песня. Описывая дорогу и то, мимо чего она проходит, Гоголь использует сложный языковой сплав: здесь и церковнославянизмы: "боже". "небес-

ные силы", "погибающий", "крест сельской церкви", и поэтически простые выражения: "ясный день", "осенние листья", "холодный воздух", "славный холод" и пр. И здесь же фольклорные: "один-одинёшенек", "очи", "печурка" и др. Поэтическое око писателя видит и "широкий ясный пруд, который блестит, как медное дно", и "избы, рассыпанные на косогоре" (и этот косогор – именно тот нюанс, без которого картина была бы неполной). Простые, обиходные слова вдруг преобретают в упомянутых лирических отступлениях иную окраску, становятся изысканно поэтичными.

Дорога России у Гоголя – это национальный характер русского народа: бесшабашный, широкий, раздольный. Гоголь называет русский народ бойким. Тройка у него тоже "бойкая". Там, где "земля развернулась ровнегладнем на полсвета", где "кони вихрем", "дорога дрогнула", она как будто живёт, дышит, летит, свистит, звенит, зовёт, задорит, манит, она живая под пером Гоголя, "дымом дымит дорога". Поэтика Гоголя в описании дороги создаёт тот эффект, что читатель, какой бы национальности он ни был, неведомым образом сам оказывается в кибитке, мчится во весь опор и считает не знакомые нашему современнику вёрсты девятнадцатого столетия. "Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове дорога! и как чудна она сама, эта дорога!..." [3, т. V, с. 208].

Такое описание мог создать только великий писатель, каким был Н.В.Гоголь в русской литературе, но, как сказал один поэт Севера о литературе своего народа, "и маленькие звёзды украшают небо". И у грузинского народа был писатель небольшой величины Иванэ Цискаришвили (Цискаров), который появился в этом мире и создавал свои произведения на русском языке как раз в одно время с Н.В.Гоголем. В 1846 году русская газета "Закавказский вестник" печатает его рассказ "Кочующая Тушетия", написанный в 1836 году, где описывается дорога на исконную родину тушин, одного из этносов Грузии, в горную Тушетию, по которой каждый год в начале июля, генетически не выдерживая летнего зноя равнины, движутся тушинские семьи. Путники, предвкушая встречу с родным краем, возбуждены предстоящим путешествием (в данном случае – в прямом смысле "шествием по пути"). "Резвая толпа женщин и девушек с дорожными сумками в руках...", – пишет Цискаров [2]. В контексте рассказа слово "резвый", имеющий значение "быстрый, подвижный", здесь приобретает и другие значения, выражающие гамму чувств, владевших тушинками перед дальней дорогой: это и оживление, и волнение, и радость, и нетерпение. Автор знает, что по другому не может быть. Горы обладают странной заволаживающей властью над человеком,

и каким бы тяжёлым ни был путь к ним, влекут к себе снова и снова (В.Высоцкий знал, почему пел: "Лучше гор могут быть только горы...").

Путешествие в горах по-своему прекрасно, по-своему завлекательно. Романтикой полно всё описание горной тропы, атмосферы путешествия и верхом и пешком. Темп медленный, неторопливый. Здесь гибелью грозит всякий неосторожный шаг. Это знают и кони. И если у Гоголя "кони мчатся", "кони летят", у них в "гривах вихри", то у Цискарова это "бедные кони", они идут медленно, под грузом и часто с малолетними детьми в хурджилах, нащупывая каждый шаг. Кони так же, как и люди, осмотрительны и осторожны, ведь каждый неловкий шаг может свергнуть их в зияющую пропасть, в кипучие воды Алазани.

У Гоголя дорога сама по себе радость, успокоение, удовольствие, не сравнимое ни с чем. В дороге он у себя дома. Дорога у Цискарова – это не столько удовольствие, сколько труд. Глава семьи хорошо вооружён, насторожен, красота природы в это время не для него. Он должен в любую минуту быть наготове отразить нападение разбойника "и не только защитить семейство от неизбежной смерти или мучительного плена, но и преследовать врага и отомстить ему за дерзость" [2]. Так между строк мы читаем о том, что проявляется в характере народа благодаря дороге: гордость, мужество и высокое собственное достоинство тушин, слышим звуки встретившихся клинков среди гор сражающихся бойцов, иногда горестный вопль и плач матери, потерявшей упавшего в пропасть вместе с конём ребёнка. Картины, нарисованные Цискаровым, легко поддаются воображению: читателю нетрудно представить себе и лезгина, притаившегося за скалой, и осторожно пробирающуюся по узкой тропинке над глубокой пропастью тушинскую семью.

Но "страшные минуты" окупаются другими чувствами, которые дарит встреча с родным краем. Как и Гоголь, Цискаров – дитя своего народа – рядом со своими героями, видит, слышит и чувствует, как и они. Характерная черта, присущая тушинам, – сдержанность в проявлении эмоций – изменяет автору рассказа. Вдохнув живительный воздух родины, он пишет: "в сердце проникает невольный трепет", "душа ждёт чего-то", "мысли невозмутимо ясны, желания чисты". Надо знать сдержанный характер тушин, чтобы оценить это признание. "Голубые огни молний", "пурпур лучей", "тонкий радужный блеск на вечных снегах", дополняется автором, "неизъяснимой долгожданной прохладой, которую осязает он. Звуки и запахи родной земли дополняют наслаждение красотой и дикостью картин Кавказа.

Как тот, и только тот, кто побывал на горных тропах, поймёт этот всплеск чувств в душе автора, почувствует в его рассказе всю трудно-выразимую (словами) прелесть гор с их высокими, строгими, часто неприступными скалами, глубокими, манящими пропастями с их волшебным воздухом, когда со страниц вдруг повеет в лицо нежный, кристально чистый, как поцелуй ребёнка, ласковый ветерок, которому грузинский язык (некстати будет сказано) дал такое романтическое, как нельзя лучше выражающее его сущность название – "с-и-и-о", так только человек, взращённый в России, до конца сердцем воспримет, до конца почувствует всю прелесть лихой езды на русской тройке по раздольной, уходящей вдаль дороге, так гениально изображённой в лирическом отступлении в "Мёртвых душах" Н.В.Гоголем.

"Я не знаю, – пишет лауреат Нобелевской премии русский писатель И.А.Бунин в одной из своих ранних статей, – что называется искусством, красотой в искусстве, его правилами. Верно в том заключается оно, чтобы человек, какими бы словами и в какой бы форме не говорил мне, но заставлял бы видеть перед собой живых людей, чувствовать веяние природы, заставлять трепетать лучшие струны моего сердца" [3, т. V, с. 58]. Именно это и дают нам лучшие произведения русской литературы.

Таким образом, можно сказать, что поэтический образ дороги в вышеупомянутых произведениях выражает образ жизни и характер народа: у Гоголя – широкий, бесшабашный, разгульный и раздольный, как и сама дорога России, и сдержанный, неторопливый, осмотрительный и осторожный – у Цискарова, но и не только. Чувства, явно или завуалированно изливаемые такими разными и по таланту, и по значительности в русской литературе писателями при описании дороги, обнаружили их духовное сходство. Оно в восторженном, сыновне-любовном отношении к истинно дорогому, что есть у человека, – к матери-родине.

Литература

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М., 1989.
2. Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В.Гоголя "Мёртвые души". – Л., 1974.
3. Гоголь Н.В. Мёртвые души. Соб. соч. – Т. 5. – М., 1985.
4. Цискаров И. Кочующая Тушетия // Закавказский вестник. – 1846. – №20.
5. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин. – М., 1991.

**"Петербургская тема" в творчестве Н.Гоголя и М.Веллера
("Петербургские повести" – "Легенды Невского проспекта")**

У статті подано осмислення феномену "петербурзького тексту" в прозі М.Гоголя та М.Веллера з опорою на методологію, запропоновану В.Топоровим: досліджуються функції міської топо́німіки й міфології, стійких міських образів та мотивів у "Петербургських повістях" і "Легендах Невського проспекту".

В статье осмысляется феномен "петербургского текста" в прозе Н.Гоголя и М.Веллера с опорой на методологию, предложенную В.Топоровым: исследуются функции городской топо́нимии и мифологии, устойчивых городских образов и мотивов в "Петербургских повестях" и "Легендах Невского проспекта".

In the article the phenomenon is comprehended "The Petersburg text" in N.Gogol's prose and Veller's M. with a support on the methodology offered on V.Toporov: the functions of city toponymies and mythology, steady city images and motives are investigated in "The Petersburg stories" and "Legends of the Nevsky prospectus".

По утверждению Ю.Манна, Н.Гоголя можно считать "в определенном смысле городским писателем" [1, с. 491]. Это обозначение действительно может показаться парадоксально-странным, если вспомнить демонологию "Вечеров на хуторе близ Диканьки", комические пассажи "Женитьбы" и "Ревизора", лирические монологи и эпические обобщения "Мёртвых душ", далёкие от урбанистических тем и мотивов. Однако всё же Город явлен в поэтическом пространстве гоголевской прозы и как реальность художественная, историческая, символическая, и как миф, мифологическая модель мироздания. Уездный провинциальный город ("Миргород", "Ревизор", "Коляска"), губернский город ("Мёртвые души") и, наконец, столичный Петербург ("Петербургские повести") порождают грани "городской" поэтики Н.Гоголя. С "Невским проспектом", "Записками сумасшедшего" и "Портретом", составившими основу "Петербургских повестей" (1835–1845) (общее название которых, впрочем, дано было, что общеизвестно, не автором, а его современниками), тема Петербурга отчетливо входит в художественный мир Н.Гоголя и далее продолжается в "Носе" и "Шинели".

Цикл новелл М.Веллера "Легенды Невского проспекта" (1993), написанный сто пятьдесят лет спустя после гоголевских повестей, принёс своему создателю настоящую славу. "Саги о героях", "Легенды Сайгона", "Байки скорой помощи", "Легенды разных перекрестков", составившие сборник и объединённые темой Ленинграда/Петербурга, представляют собой истории из недавнего советского прошлого, смешные и печальные, простые и занимательные, сентиментальные и циничные, невероятные и вполне реальные. Автор, сам когда-то живший на Невском проспекте, так поясняет их появление: "Лет десять назад, когда я решил устроить этапную инвентаризацию, у меня оказалось примерно четыреста пятьдесят разных сюжетов. Среди них было несколько десятков историй, в основе своей – в самой глубинной основе – подлинных или очень подлинно поданных. Истории из тех, которые люди просто рассказывают друг другу за рюмкой и за сигаретой. Этакий своеобразный жанр устной литературы. В чём-то это – современный городской фольклор. И по простешивии многих лет устного обкатывания этих баек мне захотелось взять и написать их, чтобы они не пропали" [цит. по: 2, с. 112]. Для уяснения основных параметров творческого сознания М.Веллера весьма важным становится определение "предтекстов", литературных источников, входящих в авторскую концепцию действительности на правах её узловых элементов. Гоголевский "петербургский текст" становится одним из таких элементов в "городской" поэтике "Легенд Невского проспекта".

Символический код города позволяет обнаружить и описать сущностные черты художественного сознания Н.Гоголя и М.Веллера, в котором особое место занимают городская топонимика и мифология, устойчивые городские образы и мотивы, игра и театрализация бытия. Гоголевский Петербург – это прежде всего столичный город, символ русской государственности, не географический, но духовный центр России. М.Веллером, как ни странно, актуализируются те же смысловые пласты в описании города: "Первая и славнейшая из улиц Российской империи, улица-символ. Знак столичной касты, чьё столичье – не в дутом декрете, но в глубинном и упрямом причастии духу и славе истории, – Невский проспект, царева першпектива, игольный луч в сердце государевом <...>" [3, с. 3].

Н.Гоголь начинает свой цикл с блистательного описания "всеобщей коммуникации Петербурга": "Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге: для него он составляет всё. Чем не блещит эта улица – красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных её жителей не променяет на все блага Невского проспекта. Не

только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы и голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта. А дамы! О, дамам еще больше приятен Невский проспект. Да и кому же он не приятен?" [4, с. 6]. Невский проспект выступает квинтэссенцией города, его осуществлённой идеей и в художественном пространстве прозы М.Веллера: "<...> Невский проспект, сам по себе уже родина, государство и судьба, куда выходят в семнадцать приобщиться чего-то такого, что может быть только здесь, навести продуманный лоск на щенячью угловатость, как денди лондонский одет и наконец увидел свет, <...> и синие гусары в топот копыт по торцам, и Зимний окружен броневиками Шкловского, эта сторона улицы при артобстреле наиболее опасна, <...> Невский, чьи бессрочные полпреды прошвыриваются по нему в ностальгических снах своих от Парижа до Кейптауна и Каракаса, усвоить моду и манеру, познакомиться, светский андеграунд, кино – театр – магазин – новости – связи – товар – деньги – товар – лица и прочие части тела, кофе и колесико, джины и игла <...>" [3, с. 3]. "Ленинградский текст" М.Веллера бесконечно резонирует, отсылает к уже существующим и закреплённым в культуре и истории прецедентам, явным и скрытым цитатам и аллюзиям, демонстрируя, как у Н.Гоголя, свою условную знаковую природу.

Продолжая в определённой степени пушкинскую линию изображения Петербурга, Н.Гоголь одновременно в значительной степени отходит от неё. Гоголевский Петербург перестал быть ареной столкновения великих исторических конфликтов. Взгляд автора здесь далек от парадно-официозного великолепия Северной Пальмиры, а прикован к неблагополучным окраинам и наёмным квартирам, проходным дворам и тёмным закоулкам. В изображении Н.Гоголя Петербург становится городом особого измерения и особого искривлённого пространства, "самым странным" городом России, построенном на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте. Это город, вовлекающий в странную фантазмагорическую игру своих жителей. Только в Петербурге изящная красавица, напоминающая мадонну с картины Перуджино, оказывается продажной женщиной, немец Шиллер – жестяных дел мастером с Мещанской, а Гофман – довольно хорошим сапожником с Офицерской улицы. Только в Петербурге возможно появление дьявольского портрета, заставляющего одарённого художника изменить своему высокому предназначению ради денег и приводящего к полному краху и безумию. Только в Петербурге можно проследить за перепиской двух собачек и встретить собственный Нос

садящимся в экипаж. Только в Петербурге, наконец, обиженный "маленький" чиновник оборачивается после смерти грозным призраком, карающим мечом правосудия. Каждый из гоголевских сюжетов несет на себе печать неповторимого своеобразия и загадочности города. Реальное и фантастическое под пристальным гоголевским взглядом максимально сближаются, перетекают одно в другое. Сами события напоминают смазанные зеркальные отражения, а вся жизнь кажется призрачной и ирреальной: "О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нём, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!" [4, с. 38]. Последующие художники и мыслители, обращавшиеся к Петербургу, вплоть до А.Белого и А.Блока, невольно смотрели на город сквозь призму гоголевского "мерцающего" восприятия.

Ленинград М.Веллера – это город, переживший величественные трагические события минувших десятилетий и веков и ставший свидетелем и участником комической буффонады жизни, город, в котором самым поразительным образом высокая красота совмещается с комедийными низовыми сферами бытия. Это не пантеон великих лиц, а город фарцовщиков и проституток, официантов и парикмахеров, студентов и пенсионеров, спившихся интеллигентов и работников торговли, моряков и гарнизонных офицеров, поэтов и артистов, ибо "самый последний бродяга, не имеющий своего угла, является таким же творцом Города, как и прославленный архитектор, застроивший его великолепными дворцами, – разница лишь в "материале", в котором находит воплощение творческий порыв их жизни <...>" [5, с. 7]. Легенды, анекдоты, предания, любовно собранные и переданные писателем, органично входят в "петербургский текст" русской литературы, помогая творить новый миф о городе.

Топонимика и ономастика Ленинграда середины XX века, детально воспроизводимые М.Веллером, конечно, легко узнаваемы: "Славным летним днём, под вечер, он вышел из своего дома и по Большому проспекту пешочком двинулся к Невскому" [3, с. 33]; "<...> когда воюющие пожарные машины влетели в улицу Бродского (но не того, который Нобелевский лауреат, а того, который Ленина рисовал): радужное пламя лупило из верхнего этажа <...>" [3, с. 61]; "Так что теперь он в Ленинградском институте текстильной и легкой промышленности имени Кирова, "тряпочке", как её называют <...>" [3, с. 83]; "Премьера состоялась в БДТ у Товстоногова, и билетки стреляли за два квартала" [3, с. 98]; "С Литейного звонят в отдел кадров завода "Серп и молот" <...>" [3, с. 124];

"История советской музыки создавалась на пятом этаже гостиницы "Европейская", в буфете" [3, с. 166]; "На Петроградской стороне, между улицами Красного Курсанта и Красной конницы, есть маленькая площадь. Скорее даже сквер" [3, с. 205]; "А поставили её (скульптуру Лаокоона – А.П.) во дворе Русского музея, среди прочих репрессированных памятников царской столицы, и как раз рядом с другой статуей Паоло Трубецкого – конным изображением Александра Третьего. Того сняли в восемнадцатом году со Знаменской площади, переименовав её в площадь Восстания" [3, с. 214]; "На Кузнечной площади, угол Кузнечного и Марата, стояла церковь. Она и сейчас там стоит <...>. Уже много лет в ней находится Музей Арктики и Антарктики, о чем извещает малочисленных посетителей лепная надпись на фронтоне" [3, с. 230]; "О Герцене было доподлинно известно лишь то, что имени его – пединститут <...>" [3, с. 396]. Всё это, безусловно, знаковый петербургский фон. В соответствии с авторской сверхзадачей реалии Ленинграда наполняются особыми внутренними смыслами, образ города аккумулирует энергию повествования и пунктирно смыкается с каждой частной судьбой.

Отзвуки гоголевских причудливых метаморфоз, соединение фантастики и реальности, мотивы слухов и сплетен наполняют художественное пространство цикла. Писатель выстраивает свои ленинградские сюжеты, вскрывая глубинные смыслы ленинградской и – шире – советской жизни. Ленинград возносит на небывалую высоту Фиму Бляйшица, обладавшего амбивалентной, двойственной природой "петербургского" повествования.

Ленинградское "необыкновенно-странное" существование становится источником комических метаморфоз, претерпеваемых героями. "Интеллигентная петербургская девушка" Хася, взятая компаньонкой в английскую семью, находит своё счастье с хозяином дома, а брошенная жена-англичанка привозит свою новую любовь из загадочного Петербурга ("Миледи Хася"). И осталась бы эта история рассказом о банальном адюльтере, но пары претерпевают еще одну рокировку: "Любящие сердца (Хаси и каталы-ленинградца – А.П.) устремились к соединению, круша обломки семейного быта несчастных англичан с танковым грохотом" [3, с. 355]. Комедийные ситуации непрерывно трансформируются, с калейдоскопичной быстротой сменяют друг друга, пока эта цепь перевоплощений не приводит к развязке, опрокидывающей исходное положение вещей.

В самом жанре "Легенд Невского проспекта" ощущается гоголевская традиция анекдотизации повествования. Исследователями отмечалось, что в каждой из "Петербургских повестей" воспроизводятся различные

слухи, сплетни, байки, "рассказни" и, как сказал бы М.Веллер, легенды. Анекдот, пожалуй, впервые в русской литературе у Н.Гоголя становится неотъемлемой частью художественной реальности. Как отметил В.Маркович, "<...> в сущности, каждый из гоголевских сюжетов – это симбиоз двух популярнейших форм городского фольклора – анекдота и легенды. От анекдота – в петербургских повестях – фабульные ситуации, которые выглядят изложением экстраординарных, но действительных происшествий, как бы выхваченных из потока бытовой повседневности. <...> А вот нерассуждающая вера повествователя в действительность невероятного – это уже ближе к легенде" [6, с. 40, 41]. Формула, выведенная Н.Гоголем в повести "Нос": "А всё, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают" [4, с. 62], – становится основой анекдотической конструкции.

"Редко, но бывает", – так можно сказать о любой из новелл М.Веллера. А в ряде новелл мы с очевидностью сталкиваемся с переосмысленным и "вывернутым наизнанку" Н.Гоголем: прежде всего, в новеллах "Огнестрельное" и "Ревизор", вошедших в "Байки скорой помощи", а также отчасти в "Балладе датской тюрьмы" из "Легенд разных перекрёстков". "Огнестрельное" – трансформированная гоголевская история обиженного "маленького" человека, оказавшегося способным, в отличие от своего классического предшественника, ещё при жизни на "высокий" акт мщения; "Ревизор" – опять же классическая гоголевская коллизия, анекдотическая в своей основе, в которой исчезает, однако, "миражная интрига" (общепринятый термин Ю.В.Манна). "Балладу датской тюрьмы" с отчетливо проводимой автором антиномией "художник – толпа", эту историю поэта, с лёгкостью променявшего свой талант на сытое "бюргерское" существование, можно рассматривать как переосмысление гоголевского "Портрета". При этом М.Веллер полностью исчерпывает, "закрывает" классический сюжет, доводя его до логического завершения. К слову, не смог писатель избежать вариаций и по поводу "Носа", правда, за пределами рассматриваемого нами цикла: веллеровский Ковалёв, получив повышение в звании, во время чеченской кампании теряет нос, а затем одну за другой остальные части тела ("Подполковник Ковалев"). Этот рассказ неорганично, разумеется, смотрелся бы в "Легендах..." с их установкой хотя бы на внешнее правдоподобие.

Центральным героем сюжета, построенного по анекдотической схеме, у М.Веллера становится герой-трикстер, или герой-плут. Существовая в стихии анекдота, вор Лазарь бесконечно компрометирует себя в глазах

общественности, равно как и читателей, однако любое его "веселое мошенничество", "красивое жульничество" вызывает неизменный смех и скрытое сочувствие ("Легенда о Лазаре"). Говоря о зароке своего героя никогда в жизни не попадаться, М.Веллер даёт следующий характерный авторский комментарий: "Редко случается, что зарок, данный себе в шестнадцать лет человек выполняет всю жизнь. Русской литературе известны только два человека и только один случай – Герцен и Огарёв. Лазаря можно считать третьим, ибо данное себе слово он сдержал. Могут возразить, что его деяния имели меньшее общественное звучание, чем подвиги двух великих революционеров. Не скажите. Ещё неизвестно, кто нагляднее отображал своей судьбой зреющие в обществе преобразовательные процессы – Герцен в своей Англии или Лазарь в родном Ленинграде. Что же до известности на Невском, тут Лазарь безусловно оставил издателя "Колокола" на три корпуса позади" [3, с. 396]. Герой-трикстер выступает сниженным двойником официальных героев "высокой" культуры, а сам анекдот адаптирует советского человека к реалиям мифологизированной действительности, десакрализируя её, и помогает выжить в сверхсерьёзной реальности.

Каждая история, рассказанная М.Веллером, по словам самого писателя, – "взлом фона, эпатаж действительности, протест, контраст; <...> комедия издевки личности над системой и трагедия обречённости этой личности перед всемогуществом системы" [3, с. 411]. Трагическое ощущение, что города, ставшего центром мира, не только временным и пространственным, но и духовным, бытийственным локусом, уже не существует, постепенно всё больше и больше овладевает рассказчиком, на правах сквозного мотива пронизывая повествование: "Я никогда не вернусь в Ленинград.

Его больше не существует.

Такого города нет на карте.

Истаивает, растворяется серый вековой морок, и грязь стекает на стены дворцов и листы истеричных газет. В этом тумане мы угадывали определить пространство своей жизни, просчитывали и верили, торили путь и разбивали морды о граниты; и были, конечно, счастливы, как были счастливы в свой срок все живущие. <...> А хорошее было слово: над синью гранитных вод, над зеленью в чугунных узорах – золотой чеканный шпиль: Ленинград. Город-призрак, город-миф – он ещё владеет нашей памятью и переживает её" [3, с. 316]. Сквозное видение прошлого, ценностное присутствие его в настоящем и прогнозируемом будущем, "память" города оказываются сущностными, аксиологически значимыми

константами авторской концепции действительности, формируют тип художественного мышления писателя.

Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург... Круг замыкается, а "ленинградский текст" М.Веллера органично вписывается в единое свертхтекстовое "петербургское пространство" русской культуры. Творчество Н.Гоголя и М.Веллера представляет собой своеобразные инварианты реализации "петербургского/ленинградского текстов", позволяющие запечатлеть "диалог" эпох и поколений в их контрастных "несовпадениях" и неизбежных "перекличках". Образ Петербурга становится точкой отсчета в создании художественной модели мира писателей, а петербургский хронотоп – не только "циклообразующим" элементом, но и возможностью парадоксального постижения законов бытия, знаком культурно-исторического фона и формой воплощения авторского сознания.

Литература

1. Манн Ю.В. Смысловое пространство гоголевского города // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.
2. Тух Б. Selfmademan. Очерк о Михаиле Веллере // Тух Б. Первая десятка современной русской литературы: Сб. очерков. – М.: Изд. дом "Оникс 21 век", 2002.
3. Веллер М. Легенды Невского проспекта. – СПб.: Пароль, 2003. Во всех цитатах авторские орфография и пунктуация сохранены.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 3: Повести / Коммент. Г.М.Фридлендера. – М.: Художественная литература, 1984.
5. Евлампиев И. На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. – Вып. 1. – СПб.: Эйдос, 1993.
6. Маркович В. Петербургские повести Н.Гоголя: Монография. – Л.: Художественная литература, 1989.

УДК 811.112.2:373.7

А.В.Полік

Особливості перекладу національно маркованої лексики (на матеріалі німецьких перекладів творів М.Гоголя)

У статті розглядаються особливості функціонування реалій і фразеологічних одиниць у художньому тексті та аналізуються прийоми їх перекладу німецькою мовою.

В статье рассматриваются особенности функционирования реалий и фразеологических единиц в художественном тексте и анализируются приёмы их перевода на немецкий язык.

The article is dedicated to the functioning of non-equivalent lexic and phraseological units in Gogol's works and ways of their translation into German.

Як відомо, питання про передачу національної своєрідності оригіналу, його забарвлення, пов'язаного з національним середовищем, належить до числа тих основних проблем теорії перекладу, від яких залежить і відповідь на питання про перекладність. Найбільш яскравими виразниками національного колориту є реалії, під якими розуміються "слова, що називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу й не властиві іншому" [1, с. 47].

Питання про подачу й осмислення реалій дуже важливе для перекладача, тому що введення реалії обумовлене, з одного боку, її місцем в оригіналі й, відповідно, її осмисленням автором, а з іншого – засобами, якими скористається перекладач для розкриття її змісту. Оскільки реалії, як правило, не мають еквівалентів в інших мовах через відсутність у носіїв цієї мови позначуваного реалією об'єкта і внаслідок необхідності передати поряд із предметним значенням (семантикою) і колорит (коннотацію), то їхній переклад вимагає особливого підходу.

Загальна схема прийомів передачі реалій у художньому тексті має такий вигляд: 1) транскрипція; 2) переклад (заміни); 3) приблизний переклад; 4) контекстуальний переклад.

"Українські" твори М.В.Гоголя можуть бути яскравим прикладом майстерності введення реалій в оригінальну літературу. Об'єктом нашого дослідження стали українські реалії у повісті М.В.Гоголя "Ніч перед Різдвом" і способи їхньої передачі в німецькому перекладі [4]. Як вихідний матеріал був узятий "Словничок українських слів", що Гоголь привів у передньому слові Рудого Панька у першій і другій частинах "Вечорів на хуторі біля Диканьки" [2, с. 11–13, 94–96].

Предметна класифікація українських реалій запропонованого Гоголем словничка містить у собі назви: 1) страв, напоїв: варенуха, галушки, книш, паляниця; 2) начиння: миска, скриня; 3) одягу, взуття: відлога, кобеняк, кожух, намитка, плахта, свитка, кунтуш, черевики; 4) грошей: півкопи; 5) звичаїв і свят: голодна кутя, колядувати.

Судячи з аналізованого нами перекладу, частіше, за будь-який інший прийом перекладачем застосовувався наближений переклад українських реалій, що включає: а) родо-видові заміни (варенуха – Beerenbranntwein); б) використання функціонального аналога (свитка – Kosakenkittel, намитка – Kopf Tuch); в) опис, пояснення, тлумачення (голодна кутя – Fasten, півкопи – 25 Kopeken).

Приблизний переклад, як говорить сама назва, дозволяє, хоча й не дуже точно, передати предметний зміст реалії, а що стосується національного колориту, то він майже завжди губиться, тому що відбувається заміна очікуваного коннотативного еквівалента нейтральним за стилем.

"Німецька мова найменш гостинна до реалій", – відзначають С.Влахів і С.Флорин [1]. Певною мірою це обумовлено наявністю в ній дуже зручного засобу передачі реалій шляхом словоскладання. Це пояснює невеликий відсоток чужих реалій у німецьких перекладах.

Разом із тим використання перекладачем винятково засобів своєї мови при передачі українських реалій призвело до зникнення того, що специфічне для України, тобто втрати колориту.

Крім українських реалій, у тексті є також і велика кількість вкраплень українською мовою, напр.: "Брешуть сучи баби" [2, с. 108], "Та вси, батько!" [2, с. 131], "Та спасиби, мамо!", "Як же, мамо!" [2, с. 133], "Мені с жінкой не возиться", пісня-щедрівка "Щедрик, ведрик! / Дайте вареник, / Грудочку кашки, / Кільце ковбаски!" [2, с. 115].

Перекласти німецькою мовою, залишаючи українські слова, неможливо, однак втрату колориту могли б до деякої міри компенсувати пояснювальні фрази автора, напр.: "Говорив, поєднуючи російські слова з українськими" або "Заспівав українською".

На наш погляд, подібну "неуважність" перекладача до українських реалій і вкраплень можна пояснити, проаналізувавши те місце оригіналу, де запорожці розмовляють із ковалем і царицею:

" – Что ж, земляк, – сказал, приосанясь, запорожец и желая показать, что он может говорить и по-русски..." [2, с. 128–129].

"Nicht wahr, Landsmann", bemerkte der Kosak, der zeigen wollte, dass er auch die Schriftsprache beherrschte..." [4, с. 74].

Отже, в оригіналі російською, а в перекладі – літературною мовою. Загальновідомо, що українська мова в Російській імперії вважалася не мовою, а "грубим, мужицьким наріччям", що й підкреслив Н.В.Гоголь у цитованому нижче уривку:

" – Як же, мамо! Ведь человеку, сама знаешь, без жинки нельзя жить, – отвечал тот самый запорожец, который разговаривал с кузнецом, и кузнец

удивилася, слыша, что этот запорожец говорит с царицею как будто нарочно самым грубым, обычно называемым мужицким наречием" [2, с. 133].

Очевидно, саме цією точкою зору керувався й німецький перекладач при передачі українських реалій і особливо вкраплень.

Крім українських реалій і вкраплень, зазначених Гоголем у "Словничку", у повісті є ще кілька слів із яскраво вираженою, на наш погляд, українською забарвленістю, а саме: Запоріжжя, запорожці, Січ. При перекладі цих історичних реалій перекладач знов-таки вдався до допомоги описового, пояснювального перекладу. Так Запоріжжя це "Lager des Kosakenheeres unterhalb der Stromschnellen des Dnjepr", запорожці – "Kosaken aus dem Lager am Dnjepr", справжній запорожець – "Lagerkosak", запорізьке військо – "Kosakenheer", Січ – "Lager am Dnjepr".

Перекладачеві потрібно досить точно знати, що із загальної культури й історії тієї країни, з мови якої робиться переклад, знає його читач на відміну від читача оригіналу. Якщо для російського читача поняття "Запоріжжя", "запорожець", "Січ" є загальновідомими, то, напевно, пересічному німецькому читачеві необхідно було б роз'яснити, що мова йде саме про українських козаків. Адже навіть в основних словниках німецької мови, таких як "Duden Universalwörterbuch" [3] і "Wahrig Deutsches Wörterbuch" [5], про козаків говориться як про членів військовим чином організованої групи населення, яка у царській Росії використовувалася для охорони кордонів [3, с. 887]. Зі словника за редакцією Варига можна довідатися, що козак (Kosak) – це вільний селянський воїн-вершник, раніше кріпак, який проживав із XV ст. у південній і південно-східній прикордонних територіях Росії [5, с. 784].

Разом із тим перекладач не звернув уваги на один досить істотний, як нам видається, момент, а саме на те, що в німецьких словниках написання слова "козак" відповідає його написанню в польській і українській мовах, тобто Kosak, а не Kasak, як у російській мові. Це свідчить про те, що німці набагато раніше познайомилися з українськими козаками, ніж російськими "казаками". І не випадково Гоголь писав "козак", щоб підкреслити, що мова йде про українських козаків, а не про донських або терекських козаків. Ця обставина дає підставу розглядати слово "козак" як приховану українську реалію. Сюди ж можна віднести й слово "гетьман", що у словнику за редакцією Варига визначається в такий спосіб: "Hetman (im Königreich Polen und in der Ukraine) Oberbefehlshaber" [5, с. 643].

Ґрунтуючись на вищевикладеному, можна зробити висновок, що від українського колориту повісті М.В.Гоголя "Ніч перед Різдвом" у німецькому

перекладі практично нічого не залишилося, крім єдиної вказівки в анотації, що дія повісті розгортається на тлі рідної Гоголю української природи.

Причини подібних погрішностей німецького перекладача пояснюються, вочевидь, особливостями історичного минулого України, коли саме слово "Україна" було позбавлене права на існування і замінене терміном "Малороссія", який у масовій західній свідомості асоціювався з південними окраїнами Росії.

Як відомо, художня комунікація в літературі має у своєму розпорядженні свій особливий матеріал – художнє слово. Творче використання й збагачення художньо-образотворчих засобів російської мови надзвичайно характерне для Гоголя. Більше того, він належить до числа тих письменників, для кого слово є усвідомленою цінністю.

Поема "Мертві душі" – вершина мовної майстерності Гоголя. Створені Гоголем словесно-художні образи відрізняються глибиною реалістичної типізації й індивідуальним гумористичним характером. Так, Манілов, за визначенням автора, належить до ряду людей, "відомих під ім'ям: Люди так собі, ні те, ні се, ні в місті Богдан, ні в селі Селіфан, за словами прислів'я" [7, с. 38].

Невичерпна винахідливість Гоголя у створенні мовних образних засобів виявляється в майстерному використанні фразеологізмів. Фразеологічний склад поеми "Мертві душі" представлений 12 темами: 1) емоційний стан людини: *перебуваєш в емпіреях, серце билося, як перепелиця в клітці*; 2) емоційно-фізичний стан: *піт у три струмки котився, душа сховалася в самі п'яти, кров з молоком*; 3) властивості і якості (людини): *губа не дурка, не давав промаху, умів знайтися, не лізе за словом у кишеню*; 4) дії (людини): *кричав уголос, пришпандяч батогом, метнемо банчик*; 5) інтелектуальна діяльність: *ламати голову, віддався роздумам, розпускає небиліці*; 6) ставлення особи (до чого, кого-небудь): *щоб вас чорт забрав, смерть люблю тебе*; 7) якості, ознака дії й предмета: *неабияка справа*; 8) обставини: *щодуху, не переводячи духу, ні голосно, ні тихо*; 9) явища, процеси: *дощ періщив як із відра, дощ зарядив надовго*; 10) фразеологізми, що виражають ставлення мовця до висловлюваного: *голову ставлю, що брешеш, от справа, зарядила сорока Якова, одне про всякого*; 11) фразеологізми, що служать для об'єднання висловлювання в єдине ціле: *Так пропади й здохни з усім вашим селом, Які страсті говориш*; 12) формули етикету: *робити візити, засвідчити повагу, підійти до ручки* і т.д.

Фразеологізми широко використовуються М.В.Гоголем і у власному авторському мовленні, і в мовленні персонажів. Точний вибір фразео-

логізму завжди обумовлений стилістичним малюнком контексту, в якому він ужитий. Наприклад, про Чичикова: "... було б міркування про більярдну гру – і в більярдній грі не давав він промаху; чи говорили про чесноти, і про чесноти міркував він дуже добре, навіть зі слізьми на очах". Чичиков про Собакевича: "Так, у цього губа не дурка. ... Незугарно скроєний, та міцно зшитий".

Автор навмисно наближає авторське мовлення до побутового просторіччя: "А там осторонь чотири пари відколювали мазурку; каблуки ламали підлогу й армійський штабс-капітан працював і душею й тілом, і руками й ногами, вивертаючи такі па, які й у сні нікому не траплялося вивертати".

Гоголь розширює словниковий склад російської літературної мови, широко використовуючи поряд із просторічною лексикою також прислів'я й приказки, наприклад: "Для друга сім верст не околиця", "Мертвим тілом хоч тин підпирай", "Як мухи мруть" та ін.

Гоголь не просто використовує фразеологізми, а по-своєму їх інтерпретує, трансформує і застосовує в тексті. Не обмежуючись фразеологічним значенням стійких зворотів, він оригінально використовує на їхньому тлі конкретне значення кожного окремого слова, що є компонентом фразеологізму. Так, на основі звороту *водити за ніс* побудовані в нього всі міркування про те, як "спритно жінка водить за ніс чоловіків, схопившись за нього, немов за ручку чайника".

З усіх прийомів трансформації фразеологізмів [8, с. 19–25] М.В.Гоголь надає перевагу вставному розчленуванню фразеологічні одиниці (далі ФО) та субституції, хоча використовуються також **контамінація** (зарубати в голову – зарубати на носі + убити в голову), **інверсія** (приємна у всіх відносинах дама), **алюзія** (донос сидів верхи на доносі), **зміна валентних зв'язків фразеологізму** (гульнув на всю лопатку). Якщо останні прийоми використані Гоголем як засіб створення гумору й іронії, то функція вставок і субституції, сама по собі різна, полягає, в основному, в посиленні значення фразеологізму (напустити такого туману, що...; душа її схвалася в самі п'яти ...; злив їм порядну кулю ...; на божевільну ногу; пустити в очі імлу й ін.).

Для характеристики того самого персонажа Гоголь вибудовує в ряд одночасно декілька синонімічних фразеологізмів. Так, Манілов – це тип людей, "відомих під ім'ям: люди так собі, ні те, ні се, ні в місті Богдан, ні в селі Селіфан".

Уживши фразеологізм, Гоголь у багатьох випадках далі наводить конструкцію, що роз'яснює й виправдовує його вживання: "Кричать: "Бал, бал, веселість – просто лайно бал, не в російському дусі, не в російській натурі; *чорт знає що таке*: дорослий, повнолітній раптом вискочить весь у чорному, обскубаний, обтягнутий, як чортик, і давай місити ногами".

Експресивність, виразність фразеологізмів посилюється тим, що Гоголь синтаксично з'єднує з окремими їхніми компонентами члени речення (визначення, обставини тощо), що перебувають за межами стійких зворотів: *глибоко запустити руку, які кулі відливає; ех, якого жару піддає* і т.д.

Таким чином, серед виразних мовних засобів поеми "Мертві душі" значне місце посідають фразеологічні одиниці, які характеризуються яскравим емоційно-експресивним забарвленням та образністю.

Перекладу фразеологізмів приділено чимало уваги в теоретичних роботах [9, с. 192–194]. Пов'язані з цим проблеми розглядаються по-різному, рекомендуються різні методи перекладу, зустрічаються різні думки. Багато авторів як відправний пункт беруть лінгвістичні класифікації, побудовані, в основному, на критерію нерозкладності фразеологізму, злитості його компонентів, залежно від якої та від ряду додаткових ознак – вмотивованості значення, метафоричності й т.п., – визначається місце ФО в одному з наступних трьох (чотирьох) розділів: фразеологічні зрощення (ідіоми), фразеологічні єдності (метафоричні одиниці), фразеологічні сполучення й фразеологічні вирази. Розібравши подібні схеми, А.В.Федоров відзначає відсутність чітких меж між окремими рубриками, різний ступінь умотивованості, прозорості внутрішньої форми й національної специфічності єдностей, які можуть вимагати від перекладача приблизно такого ж підходу, як ідіоми [10, с. 198]. Я.І.Рецкер вважає, що переклад фразеологічної єдності повинен бути образним, а переклад фразеологічного зрощення здійснюється переважно прийомом цілісного перетворення [11, с. 151].

На думку С.Влахова й С.Флорина, можливості досягнення повноцінного словникового перекладу ФО залежать, в основному, від співвідношень між одиницями вихідної мови (ВМ) і мови перекладу (МП):

1) ФО має в МП точну, що не залежить від контексту, повноцінну відповідність (смісловне значення + коннотація), тобто фразеологізм ВМ = фразеологізму МП, перекладається еквівалентом;

2) ФО можна передати на МП тим або іншим відповідником, звичайно з деякими відступами від повноцінного перекладу, тобто фразеологізм ВМ ~ фразеологізму МП, перекладається варіантом (аналогом);

3) ФО не має в МП ні еквівалентів, ні аналогів, неперекладає на словниковому порядку, тобто фразеологізм ВМ # фразеологізму МП, передається іншими, нефразеологічними засобами [12, с. 183].

Трохи спрощуючи схему, можна сказати, що коли ФО перекладають будь-якими іншими засобами (у разі відсутності фразеологічних еквівалентів і аналогів), – це вже буде нефразеологічний переклад.

Фразеологічний переклад у більшості випадків полегшується наявністю готових відповідників у мові перекладу; завдання перекладача полягає, таким чином, у знаходженні наявних відповідників і виборі з їхнього числа тих, що найбільше відповідають даному контексту. Проілюструємо сказане деякими прикладами з німецького перекладу "Мертвих душ" [13]: "дощ вперіщив як із відра" – "der Regen goss wie aus Eimern"; "Ти п'яний як швець!" – "Du bist betrunken wie ein Schuster!"; "Він відчував, що очі його злипалися, начебто їх хто-небудь вимазав медом" – "Er fühlte, dass seine Augen so klebricht, als ob sie ihm jemand mit Honig geschmiert"; "Справа яйця виїденого не варта" – "Die ganze Sache ist kein Ei wert"; "...витирав рукою піт, що ручаєм котився по його лицю" – "...mit der Hand sich den Schweiß trocknend, der ihm in Strömen vom Gesichte floss", "ні голосно, ні тихо" – "nicht laut und nicht leise"; "сильні світу цього" – "die Gewaltigen der Erde".

Нефразеологічний, або "описовий", переклад передає дану ФО за допомогою лексичних, а не фразеологічних засобів. Він застосовується, як правило, у тих випадках, коли дане поняття позначене в одній мові фразеологізмом, а в іншій – словом, наприклад: "...мала необережність" – "unvorsichtig". Описовий переклад ФО зводиться, по суті, до перекладу не самого фразеологізму, а його тлумачення, як це часто буває взагалі з одиницями, що не мають еквівалентів в іншій мові. Наприклад, "уздовж і впоперек" – "zerstreut".

Відносно передачі в німецькому перекладі "Мертвих душ" прислів'їв і приказок, то тут перекладач використав наступні способи. По-перше, він використовує традиційну відповідність у німецькій мові, як, наприклад, "танцювати під чужу дудку" – "nach einer fremden Pfeife tanzen" [14, с. 544].

Другий спосіб – це використання у перекладі прислів'їв і приказок, що існують у німецькій мові. Наприклад, "люди так собі, ні те, ні се, ні в місті Богдан, ні в селі Селіфан" – "Es gibt eine Gattung Leute, die eigentlich zu gar keiner Gattung gehören, nicht Vogel und nicht Fisch" [15, с. 208].

У деяких випадках перекладач калькує російські прислів'я. Наприклад, "Мертвим тілом хоч тин підпирай" – "Mit einem toten Körper kann man einen Zaun stützen", "У кожного свій смак: хто любить попа, а хто попаду" – "Der Geschmack anerkennt keine Gesetze: der Eine liebt den Popen, der Andere die Popin".

У тих випадках, коли близький за змістом або наближений переклад неможливий, перекладач вдається до їхнього пояснення чи тлумачення. Наприклад, "От справа, зарядила сорока Якова одне про всякого" – "Ach, so hören Sie doch auf zu scherzen und sagen Sie im Ernste, was Sie geben wollen".

Як висновок слід зазначити, що в стійких метафоричних сполученнях, як і у прислів'ях і приказках, узагальнюючий алегоричний зміст переважає над прямими значеннями окремих слів, і навіть якщо останні тісно пов'язані з якими-небудь поняттями, характерними в національному плані, то прагнення відтворити їх у перекладі дасть лише формальний результат, не даючи чіткого уявлення про текст.

Література

1. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Междунар. отношения, 1980.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. – М.: Худ. лит., 1976.
3. Duden Deutsches Universalwörterbuch. – Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989.
4. Gogol Nikolai W. Die Nacht vor Weihnachten. – Insel taschenbuch 584.
5. Wahrig Deutsches Wörterbuch. Mosaikverlag. – München, 1987.
6. Гоголь Н.В. Мёртвые души: Поэма – М.: Просвещение, 1982.
7. Там же.
8. Мокиенко В.М. Славянская фразеология. – М.: Высшая школа, 1989.
9. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1968.
10. Там же.
11. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Междунар. отношения, 1974.
12. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе.
13. Gogol N. Die toten Seelen. – Zürich: Diogenes Verlag, 1977.
14. Duden – Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten / Wörterbuch der deutschen Idiomatik. – Mannheim, 1992.
15. Там же.

УДК 82.0.09

О.М.Чайка

"Портрет" М.Гоголя і "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда: творчі наслідування і художні відкриття

У статті здійснено компаративний аналіз повісті "Портрет" М.Гоголя і роману "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда, підкреслено їхню художню цінність і самобутність. Основну увагу приділено спільним рисам та провідним ідеям цих творів, своєрідності розкриття авторами центральних проблем та образної системи.

В статье представлен компаративный анализ повести "Портрет" Н.Гоголя и романа "Портрет Дориана Грея" О.Уайльда, подчёркнуто их художественную ценность и самобытность. Основное внимание уделено общим чертам и ключевым идеям этих произведений, оригинальности раскрытия авторами центральных проблем и образной системы.

In the article is made comparative analysis the story "Portrait" by M.Gogol and novel "Portrait of Dorian Grey" by O.Wilde. The main attention is paid to artistic value, chief ideas and common features of these works, to original discovering by authors the central problems and system of characters.

Постать і творчість Миколи Гоголя завжди манили своєю загадковою, яскравістю і невичерпною глибиною таланту. Разом з О.Пушкіним він розділив славу істинно народного великого художника-реаліста, який вписав самобутню сторінку у світовий літературний контекст своєї епохи. М.Чернишевський назвав Гоголя "батьком російської прозаїчної літератури, а Пушкіна – батьком російської поезії" [1, с. 23].

Про особистість Гоголя і його життя, про художню цінність його творів писали дуже багато. Все суттєве достатньо з'ясоване і відтворене (В.Г.Белінський, В.В.Вересаєв, А.Н.Веселовський, М.С.Тихонравов, М.В.Чернишевський, В.І.Шенрок та ін.). І все ж багато сучасних дослідників (В.Я.Звизняцьковський, Ю.В.Манн, В.Маркович та ін.) знову й знову говорять та сперечаються про Гоголя, розкриваючи все нові грані неповторної індивідуальності письменника.

Мета даної статті – визначити мистецькі пошуки та художні відкриття М.Гоголя у зіставленні з творчістю О.Вайльда, зробити компаративний аналіз ідейно-художньої палітри та проблематики повісті "Портрет" і роману "Портрет Доріана Грея".

Загадковість і самобутність цих творів породила цілу хвилю суперечок з приводу їх появи і провідних ідей, утілених авторами в образах героїв. Жвавий інтерес критиків засвідчив надзвичайну складність і життєздатність книг. Повість "Портрет" М.Гоголя увійшла в серію петербурзьких повістей. Уперше вона з'явилася у збірці "Арабески" (1835), проте автор у 1841 р. знову переробив її і вдруге опублікував у 1842 р. Роман "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда побачив світ у 1890 р., а в 1891 р. вийшло друге видання з доповненнями розділів.

На рівні фабули повість М.Гоголя і роман О.Вайльда мали чимало спільного з твором їхнього попередника Ч.Р.Метьюріна "Мельмонт-

блукач", де також розглядався таємничий зв'язок між долею героя і портретом. Художнє втілення цього мотиву викликало певні асоціації і з книгами романтиків – Е.Т.А.Гофмана, А.Шаміссо. Певний ідейний зв'язок існував і з повістю "Шагренева шкіра" О.Бальзака.

Але якщо сюжет, зовнішній мотив і фантастична історія з таємничим портретом були нав'язні М.Гоголю і О.Вайльду відомими літературними традиціями і спогадами, то в розробці ідейної теми своїх творів автори були абсолютно оригінальними й суб'єктивними, шукаючи нових шляхів відтворення дійсності у руслі мистецьких ідей своєї епохи.

Ідею повісті "Портрет" – високе призначення мистецтва і митця у суспільстві, його відповідальність перед Богом, людьми і самим собою за своє мистецтво – Гоголю підказав інтерес до світу художників, до їх душевного укладу і мистецтва. Головний ідейний зміст роману "Портрет Доріана Грея" – оспівування краси, її сили і місця в житті людини – визначили естетичні погляди О.Вайльда.

У обох митців збігся вибір назви творів. Портрет став фантастичним рушієм сюжету і повісті Гоголя, і в романі Вайльда. Пов'язавши життя головних героїв з фантастичними шедеврами, письменники з методичною точністю змалювали знеособлення людини, омертвіння її душі, дослідивши вплив матеріального на особистість (у повісті "Портрет") та сповідування культу краси і насолоди (у романі "Портрет Доріана Грея"). Тому основний зміст обох творів склала трагедія падіння духовного світу головного героя, трагедія всепоглинаючої пристрасті, яка заволоділа його душею.

М.Гоголь та О.Вайльд описали сучасне їм життя – епоху XIX ст., хоча у повісті "Портрет" більше узагальнень. Російський прозаїк змодельював універсальну ситуацію, яка б могла відбутись у будь-який час. Він, тяжіючи до реалістичних тенденцій, викрив суспільство, де все купувалося і продавалося. "Наше століття давно вже прийняло скучну фізіономію банкіра, який насолоджується своїми мільйонами", – таке зауваження зробив Гоголь у творі [2, с. 93]. Завдяки фантастичному випадку з портретом він виявив головний соціальний двигун суспільства – "грошовий інтерес", який і руйнував особистість. Натомість англійський романіст створив "міф і символ" доби. Заперечуючи реалістичні канони мистецтва, він майже повністю відійшов від реального життя у світ краси, виявивши переваги художнього вимислу, уяви та власного естетизму порівняно з точним зображенням життя. Тому рушійними тенденціями у розвитку сюжету роману "Портрет Доріана Грея" стали ірреальність та фантастика.

Повість "Портрет" і роман "Портрет Доріана Грея" побудовані на контрасті або ж конфлікті між культом "краси" і зашкарублістю чи ницістю навколишнього життя, зіткненні між мрією і дійсністю. Таким чином М.Гоголь та О.Вайльд увиразнили і загострили проблематику своїх книг.

Головна проблема творів – проблема митця і мистецтва, їхньої ролі в культурі та суспільстві. Погляди М.Гоголя на мистецтво були тісно пов'язані з питанням про взаємозв'язок мистецтва та дійсності. Письменник вважав основним об'єктом мистецтва звичайну повсякденну дійсність. "Досліджуй, вивчай усе, що бачиш, підкори все пензлю, але в усьому вмій віднаходити внутрішню думку і більше за все намагайся досягти високої тайни творіння", – такі настанови давав художник-монах своєму синові [2, с. 109]. На думку автора, призначення мистецтва полягало не в натуралістичному відтворенні дійсності, не в рабському копіюванні життя, а в перетворенні його в ореолі вищого ідеалу, який освітлював душу художника. Викриваючи земні вади і протидіючи злу, мистецтво разом із тим повинно нести людям світло й духовні орієнтири.

Однак письменник не був до кінця послідовним. Незважаючи на тонке відчуття дійсності, він відійшов у бік ірраціонального відтворення життя та релігійно-містичних ідей. Яскравим свідченням цього став образ художника-ченця з другої частини повісті, який і написав знаменитий портрет лихваря. За задумом Гоголя, він став утіленням життєвої мудрості та добродієності. Свою "провину" за створення портрету Петроміхілі (який був не хто інший, як сам антихрист) митець викупив постом і молитвою, затворницьким життям і своїм же мистецтвом, яке повністю присвятив Богу. "Це було, точно, чудо пензля... Відчуття божого смирення і покори в лиці пречистої матері, яка схилилася над немовлям, глибокий розум в очах божого немовля... і, нарешті, свята, безбарвна тиша, яка заповонила всю картину, – все це постало у такій співзвучній силі і могутності краси, що враження було магічне" [2, с. 108]. Письменник спробував зблизити мистецтво і релігію та довести, що поза релігійно-християнськими поглядами неможливе всебічне пізнання світу. Проте задум митця примирити ці ідеї з глибоким відтворенням дійсності видався невдалим.

М.Гоголь – суворий мораліст від природи – виступав за високі ідейні та художні вимоги до справжнього художника. На його думку, митець повинен творити з любов'ю у душі, володіти предметом свого змалювання, а не підкорятися йому, і виражати той ідеал, який би освітлював природу. Залежно від цього він виділив два типи художників. Перший – художники, позбавлені творчої сили, здатні лише копіювати те, що бачать. Другий тип – художники, які можуть творити, творчо перетворювати дійсність. Саме вони, на його

думку, і становили справжній талант, оскільки художник – це посередник між Богом і людьми, а тому зобов'язаний самовіддано служити високому мистецтву, бути зразком високої моральності: "Хто увібрав у себе талант, той чистіше за всіх має бути душею" [2, с. 110].

На відміну від Гоголя О.Вайльда найбільше цікавила проблема митця і мистецтва на рівні взаємозв'язку їх із життям та моральністю. Наголосивши на думці: "Мистецтво вище за життя" [3, с. 22], автор-парадоксаліст довів у романі, що долю людини визначає не вигадане, а реальне життя. Він пов'язував усе гарне й привабливе з мистецтвом, а все потворне – з життям, а тому висунув основну вимогу до мистецтва – не копіювати природу, а відтворювати її за законами краси, недоступної для повсякденної дійсності. Головне правило свого естетизму: "Митець – творець прекрасного" [3, с. 22], письменник утілював на сторінках роману "Портрет Доріана Грея". Англійський прозаїк абстрагував мистецтво від питань моралі, підкресливши, що їхні сфери – абсолютно різні й відділені одна від одної. Така точка зору мотивувалася тим, що принципи моралі змінювалися з плином часу (від античності до сьогодення), а справжнє мистецтво залишалось вічним.

У творах М.Гоголя та О.Вайльда спільною стала і проблема людського зла. Так, у повісті "Портрет" автор змальовував образ лихваря Петроміхалі, з якого і був написаний портрет, який заволодів життям і душею художника Чарткова. Власник невичерпних багатств, Петроміхалі за допомогою грошей отримав владу над людьми, наживався на чужих бідах і нещастях, сіючи навколо себе лише зло. Навіть після смерті він продовжував приносити людям нещастя за допомогою фантастичного портрету, в якому втілювалася вся мерзенність і злість цієї натури. "Я дізнався, – говорить лихвар художнику, – що половина мого життя перейде у мій портрет, якщо тільки він буде зроблений майстерним художником" [2, с. 103]. Цим самим дух зла залишився жити на землі і шкодити людям – портрет нищив усіх тих людей, до яких потрапляв у володіння, а очі лихваря, майстерно передані художником-ченцем, збуджували злі почуття у будь-якій людській душі. Згубний вплив портрета породив у душі Чарткова почуття тривоги і злоби, що стало виражатися у його житті та творчості заздрістю до інших художників, почуттям, якого він раніше зовсім не знав. "Ним заволоділа жадлива заздрість, заздрість до несамовитості. Жовч проступала у нього на лиці, коли він бачив витвір мистецтва, який носив печать таланту" [2, с. 91].

О.Вайльд у романі "Портрет Доріана Грея" трактував зло як найвищу форму потворності людини. На перший погляд, склалося враження, що

основним джерелом зла у творі виступив лорд Генрі Уоттон, який свідомо спокушав Доріана Грея теорією нового гедонізму. Однак його не можна вважати холодним "змієм-спокусником", оскільки він передбачав наслідки і чесно попереджав про них Доріана. Лорд Генрі сам глибоко помилявся, поцінуючи красу відчуттів, красу насолоди, красу мистецтва, а не красу людської душі. За розвитком сюжетної лінії у романі справжнім носієм зла і душевної потворності став Доріан Грей, оскільки він постійно (свідомо або мимоволі) спричиняв страждання іншим людям, руйнував їхні долі, навіть власноруч убив друга – Безіла Голуорда. Таким чином, він став джерелом страждань майже всіх людей, з якими його зводила доля, своєрідним уособленням зла. Внутрішня дисгармонія і злоба зруйнували і його власне життя. Так сталося лише тому, що він жив у гонитві за насолодою і надмірно милувався красою. "Вічної молодості, насолод, витончених і потаємних, несамовитих веселощів і гріхів – усього цього зазнає він" [3, с. 155].

Ще одна центральна проблема в обох творах – проблема життєвого вибору і пошуку щастя. М.Гоголь та О.Вайльд розкрили її на прикладі головних героїв, які прагнули реалізуватися у житті і досягти щасливої долі. Це молоді, амбіційні особистості, наділені кращими рисами, здатні на почуття. Талановитий 23-річний художник Чартков – головний герой повісті "Портрет" – мріяв стати відомим і завоювати Петербург. Він тяжко працював, але чесно працюючи не міг швидко реалізуватися, досягти вершини у житті. Його приваблювали світське життя, багатство і слава. Досягти бажаного героєві допоміг портрет, який дивним чином "винагородив" Чарткова грошовим скарбом, забезпечивши йому безтурботне і багате життя. Через це молодий художник втратив спокій та інтерес до мистецтва. "Всі почуття і поривання його звернулися до золота. Золото зробилося його пристрастю, ідеалом, страхом, насолодою, метою" [2, с. 87]. Гроші принесли йому славу й почесі. Він став відомим модним художником, але талант у ньому загинув. Зробившись слугою свого багатства, він перетворився на автомат: перестав відчувати натуру, захопився модними картинками в "англійському стилі", працював без натхнення. Він поступово деградував як художник, а потім і як особистість, перетворившись на "страшного демона".

Головному герою роману "Портрет Доріана Грея" теж усього 20 років. Але він не переймався грішми, як Чартков, бо отримав їх у спадок. Сенс свого життя він вбачав у пошуку насолод, які дарувала краса. За допомогою магічних властивостей власного портрету герой зміг досягти всіх насолод життя, переклавши тягар відповідальності на свій портрет. "Якби старів цей портрет, а я назавжди залишився молодим!.. Я віддав би

за це навіть саму душу" [3, с. 48]. Проте портрет "узяв на себе" тягар того суцільного зла, на яке згодом перетворилося життя красеня-юнака. Саме жажливі зміни художнього шедевр вобразили етапи морального самознищення героя. Шукаючи нових відчуттів, він прагнув бути щасливим. Але, піддавшись спокусі, морально деградував – загубив не одне чуже життя. Заради насолоди пішов на злочин, страждав від докорів сумління. Прагнучи знищити свою совість, убив сам себе.

Руйнівні сили, що діяли в душі Чарткова і Доріана Грея, знищили й тіло, перетворивши їх на бридких старих. М.В.Гоголь писав: "Нарешті життя його перервалося в останньому, вже безголосому пориві страждання. Труп його був страшний" [2, с. 93]. "А на підлозі з ножом у грудях лежала мертва людина у фраку. Лице її було вкрите зморшками, змарніле, відразливе", – зазначав О.Вайльд [3, с. 222]. Герої самі зробили такий вибір, але рішення Чарткова було стихійним, тоді як життєвий вибір Доріана Грея – більш осмислений і вмотивований.

Доля була невинуватою суворою до художника Чарткова і Доріана Грея: саме тоді, коли вони зрозуміли, яким мало бути їхнє справжнє життя, вона позбавила героїв можливості виправити помилку. Усвідомивши це, вони обрали інший шлях: бути суспільним злочинцем. Чартков скуповував кращі витвори мистецтва і нищив їх у пориві ненависті й шаленства: "Купуючи картину за дорогу ціну, обережно приносив до своєї кімнати і з несамовитістю тигра на неї накидався, рвав, розривав її, різав на шматки і топтав ногами, супроводжуючи сміхом насолоди... Ще ніколи жодна потвора не знищила стільки прекрасних шедеврів, скільки знищив цей буйний месник" [2, с. 92]. Доріан Грей став на шлях вбивства і розтління душ багатьох людей. "У ньому прокинулося буйство загнаного звіра... Опинившись за спиною Голуорда, він схопив ніж і повернувся. Голуорд зробив рух, ніби збирався піднятися. В ту ж мить Доріан підскочив до нього, вткнув йому ніж в артерію за вухом і, притиснувши голову Безіла до столу, став наносити удар за ударом" [3, с. 166].

Щоб виокремити долі головних героїв, М.Гоголь і О.Вайльд увели у художню палітру творів образ митця – художника-ченця (повість "Портрет"), Безіла Голуорда (роман "Портрет Доріана Грея"), які стали творцями знаменитих шедеврів. Вони мали багато спільних рис. Обидва – сформовані особистості з визначеним світоглядом, кожен виробив свою життєву філософію. До того ж вони відверто й конкретно визначили власний сенс буття, аргументували життєву позицію. Але якщо гоголівський художник на мить піддався спокусі, забув про високе призначення мистецтва, породивши портрет-фатум, то Безіл залишався послідовним протягом усього

твору. Хоча водночас кожен із них оголив свою зранену душу, розкрив приреченість долі життя.

Безумовно, можна вважати, що повість "Портрет" М.Гоголя стала літературним "попередником" роману "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда. "Адже у людини є предки не тільки в роду: вони є у неї і в літературі. І чимало з цих літературних предків, напевно, ближчі йому за типом та темпераментом, а вплив їхній, звичайно, відчувається людиною сильніше" [3, с. 153]. Але проблематичним і до сьогодні залишається питання про вплив російського письменника на англійського романіста. Не можна беззастережно стверджувати, що О.Вайльд був обізнаний із творчістю Гоголя, зокрема з повістю "Портрет". Проте ми і не прагнули це довести. Наша мета передбачала провести своєрідну літературну паралель між цими творами, довівши, що цінності, якими переймаються люди, змінюються, проте самі люди залишаються незмінними.

Література

1. Маркович В. Петербургские повести Н.В.Гоголя. – Ленинград, 1989.
2. Гоголь Н.В. Повести; Драматические произведения. – Л.: Худож. лит., 1983. – С. 59–111.
3. Уайльд О. Избранное: Пер с англ. / Вступ. статья и комментарии А.Зверева. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 3–222.
4. Быцько О.К. "Портрет" Н.В.Гоголя как зеркало художественных замыслов писателя: Урок внеклассного чтения по этой повести // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2006. – №5. – С. 46–50.
5. Жемионис И. Оскар Уайльд "Портрет Дориана Грея". Рассуждения над текстом и подтекстом. Композиция деталей как главный фактор, раскрывающий идею // Зарубіжна література. – 2007. – №10–11 (506–507). – С. 23–33.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988. – С. 227–237.
7. Ржевська З. Естет чи мораліст? О.Вайльд "Портрет Доріана Грея", 10 клас // Зарубіжна література. – 2007. – №10–11 (506–507). – С. 7–11.
8. Удовиченко Л.М. Афоризми письменника як засіб осмислення його творчості (Підсумковий урок за романом О.Вайльда "Портрет Доріана Грея") // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2005. – №3. – С. 19–22.

**Переосмысление традиций немецкого романтизма
в повести Н.В.Гоголя "Портрет"**

Автор статті намагається порівняти, як вирішується проблема смислу мистецтва у німецьких романтиків і у М.В.Гоголя. У статті досліджується самобутність ідей Гоголя. Автор підкреслює, що в повісті "Портрет" роль мистецтва і митця осмислюється у контексті традицій православної духовності.

Автор статьи пытается сравнить, как решается проблема смысла искусства у немецких романтиков и у Гоголя. В статье исследуется самобытность идей Н.В.Гоголя. Автор подчеркивает, что в повести "Портрет" роль искусства и творца осмысливается в контексте традиций православной духовности.

The author of the article tries to compare how German romantics and Gogol deal with the problem of the role of art in culture. The article explores the originality of Gogol's ideas. The author emphasizes that in the story "The Portrait" the role of art and the Creator is seen through the context of the traditions of Orthodox culture.

Литературоведы неоднократно писали о том, что российская классическая литература XIX ст. размышляла над теми же проблемами духовной культуры, которые стали актуальными на пороге XX ст. в Европе. Это был своеобразный диалог с западноевропейской метокультурой.

Немалый интерес вызывали идеи немецких романтиков, особенно Шеллинга, Шлегеля, Новалиса, Гофмана. Иногда западноевропейские идеи интерпретировались подражательно или эклектически, однако немало талантов на Руси, способных к поискам самобытных решений. В их произведениях мы находим ответы на общечеловеческие вопросы, осознанные и поставленные немецким философским разумом.

Известно, что романтики изменили представления о роли искусства в культуре. Они ставили искусство выше политики, науки, философии, морали, подчас даже выше религии. В искусстве творятся человеческие идеалы и духовные ценности для развития культуры, они способны

преобразовать человека и окружающий мир. Столь важный для немецких романтиков субъективизм своею логикой вознес гения в художественном творчестве над миром, гений стал носителем высшего откровения и высшей гармонии, которые только через него могут войти в культуру и спасти мир. Спасение часто понималось в одностороннем смысле. Искусство представлялось надёжным убежищем от несвободы и социального деспотизма, от пошлости и одномерности материального мира. Как правило, речь шла о спасении сугубо индивидуальном – в сфере искусства человек возвышался над извечным несовершенством бытия. Эстетическая утопия романтиков рисовала перспективу рая на земле, а мечта становилась неизмеримо более значимой, чем все реально-практические цели. Однако романтикам приходилось убеждаться в том, что законами реальности не просто пренебречь. Для художника создавалась невыносимо-мучительная ситуация отчуждения от социального окружения. Поэтическое вдохновение и наслаждение творимой гармонией часто оборачивались холодным равнодушием к страданиям ближних. Присущая романтикам способность жить утопическими мечтами скрывала в себе нечто высокое и одновременно опасное, она как бы предопределяла неизбежность конфликта между гением и миром. Таким образом, понятая "высочайшая духовность" творца таила в себе некий демонический потенциал. Крайний идеализм творческого духа, сталкиваясь с непреодолимыми обстоятельствами реального бытия, мог превратиться в силу разрушительную и злую.

В произведениях немецких романтиков были заложены разновекторные тенденции дальнейшего развития идеалов европейской культуры. Позднее в неоромантизме Ницше сразу же приоткрывается грозная опасность нарушения меры добра и зла. Искусство для Ницше, будучи образом воли к власти, всё же является волей к видимости и не притязает на большее. Гений врывается в исторический процесс в критические моменты, он "взрывчатое вещество", в котором накоплен чудовищный запас силы. Гений – центр притяжения, он противостоит толпе. Чем мощнее в человеке творческий импульс, тем сильнее в нём поэт, мыслитель, создатель ценностей, тем выше его ранг, обусловленный количеством воли к власти в нём. Такова тенденция ницшеанского неоромантизма начала XX ст., которая, на наш взгляд, вошла в глубочайшее противоречие с идеями философии тождества Ф.Шеллинга.

Уже в 40-е годы XIX ст. российская философская и литературоведческая мысль отбросила ярко выраженный субъективизм немецкой романтической эстетики, а также привознесение искусства над моралью и

религий. Радикальное переосмысление традиций немецкого романтизма мы находим в поздних произведениях Н.В.Гоголя.

Мистическая интуиция Гоголя позволила предвидеть катастрофичность надвигающихся общественно-исторических перемен. Российское общество постепенно вовлекалось в противоречиво-сложные процессы развития западноевропейской цивилизации. Кризис православной ортодоксальной культуры потряс основы монархизма. Гоголь предчувствовал близость грозных социальных и духовных катаклизмов. Представления, близкие к христианской эсхатологии, выраженные в православной мифологии и догматике, казались ему наиболее подходящими для осмысления сущности духовного кризиса. Ему чудилась возможность спасительного обновления страны, а вместе с тем, казалось бы, обречённой на духовную гибель европейской цивилизации. Именно в системе христианского мировоззрения обрела свой новый смысл тема искусства. Гоголь прямо ставит знак равенства между искусством и откровением, эстетическим восприятием и молитвой, вдохновением и благодатью.

Наиболее яркий пример решения проблем свободы творчества и роли искусства в духе православных традиций находим в повести Н.В.Гоголя "Портрет".

В первой части повести романтические традиции во многом ещё сохранены, хотя и приобрели новое звучание.

Художник Чартков, поддавшийся под власть житейской пошлости и мирской суеты, теряет способность творить в истинном смысле слова и превращается в ремесленника, развлекателя, шарлатана. Чартков стремится угодить петербургской аристократической публике, которая привыкла одевать маски в жизни и не хочет видеть своей истинной сущности и на портрете. Гоголь уловил связь между нравственным пере рождением Чарткова и изменением его творческой манеры, которая всё более "хладела и тупела", заключаясь в однообразные, "давно изношенные формы". Однако и этот сюжет не означает возвращение к традиционной романтической схеме. Подробно описывая, как главный герой погружался в "мирскую суету и быт", Гоголь хочет показать, что это способствует торжеству демонической силы в нём. Психологическая эволюция героя, погубившего свой талант жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности, лишь готовит почву для вторжения потустороннего зла. Демоническое зло олицетворяет в повести ростовщик и его портрет, обладающий магической эстетической силой воздействия на человека.

Каноническая для романтиков тема безумия гения решается Гоголем совершенно в иных традициях. Безумие воспринимается не просто как метафора, раскрывающая несовместимость духовного мира художника с психологией и здравомыслием обывателя. Гоголь подчёркивает, что иррациональность болезни и поведения Чарткова – это результат воздействия демонической силы портрета. Художник – жертва, путь которой обозначен чуть ли не в бездну преисподней. Недаром к действиям и переживаниям Чарткова применяется эпитет "адское". Итог жизни Чарткова и эти ужасные превращения уже невозможно объяснить корыстолюбием и жадностью, тщеславием и прочими пороками социального порядка. Проблема состоит в том, что зло способно воздействовать на человеческую душу посредством эстетических переживаний, оно может проникнуть внутрь самой природы искусства, роковым образом его извратив. Явная иррациональность поведения Чарткова, который из-за духовной зависти покупает и крошит талантливые произведения искусства, как бы подталкивает читателя к мифологическому истолкованию его судьбы. То, что описывает Гоголь, максимально приближено к традиционным в православной мифологии представлениям об одержимых бесами. В образной же характеристике ростовщика прямо подчёркивается "присутствие нечистой силы".

Наиболее самобытные осмысления роли искусства и творчества мы находим во второй части повести. Здесь в центре – личность талантливого художника с христианской нравственной силой. Волею ли проведения или случайно ему пришлось воплотить в символическом образе портрета силу зла. Когда он рисовал демонического ростовщика и пытался "помыслить и передать, как было в натуре", его глаза, в душе его "возродилась непонятная тягость". Когда начал художник входить и углубляться в них кистью, ему сделалось непреодолимо страшно. Здесь прямо подчёркивается, что художник стал проводником темных энергий, поэтому жизнь этого демона "сверхестественною силою удерживалась в портрете". Художественная выразительность образа не просто метафорична, как склонны понимать немецкие романтики, это реальная смысловая энергия, которая имеет "лик" выразительности. Она способна веками струиться и возбуждать эстетическое чувство у зрителя, будоражить его интуиции, передаваться и заражать. Гоголь описывает большое воображение всех, кто находился под воздействием зловещего, демонического "лика" этого символического образа.

Художник-христианин заражается честолюбием и духовной завистью. Прямодушный, честный в душе человек становится не чуждым интриги, которую замысливает против своего бывшего ученика. Однако у него

хватает нравственной силы сделать правильный вывод из урока, данного ему свыше. Художник осознаёт, что демоническое чувство зависти водило его кистью, демоническое чувство и выразилось во всех образах его картины. Нравственная сила помогла живописцу преодолеть падение и избежать участи всех других жертв воздействия портрета.

Он покаялся и извинился перед своим учеником. Однако художник отличался от Чарткова и прочих тем, что сам стал творцом тёмной образно-символической сущности, "лик" которой воспроизводит зло. Три смерти: жены, дочери и малолетнего сына – совершенно уверили художника, что "кисть его послужила дьявольским орудием". Художник снова делает правильный вывод – кисть его осквернена, только трудом и великими жертвами он может возродить святость и чистоту своего таланта. Он удаляется в монашескую обитель. Строгий христианский образ жизни позволяет очистить душу, и тогда художник-монах возвращается к творчеству. Внутренняя тишина молчаливой православной молитвы возродила и усилила его талант. Гоголь говорит о "святой невыразимой тишине", обнимающей его картину. Вся братия "поверглась на колена", потому что впечатление было "магическое". Под "магическим" надо понимать то, что художественные образы как бы оживают и становятся ликами, через которые струится смысловая благодатная энергия.

В конце повести монолог живописца-монаха придаёт демоно-борческий смысл традиционной для романтиков идее одухотворения реальности в искусстве. Подлинность и эстетическая ценность искусства ставится в зависимость от религиозно-нравственного начала. Полностью переосмысливается иерархия ценностей немецких романтиков, которые подчас ставили искусство выше морали и оправдывали творца, видя истинную добродетель в гениальности. Устами монаха-живописца Гоголь объявляет непременным условием творчества предварительное нравственное самоочищение – "подвиг религиозного самовоспитания". Даже "презренное" в искусстве может получить высокое выражение, ибо "сквозит невидимо через него прекрасная душа создавшего". Художник пережигает демоническое в акте творчества, но если он становится пассивным проводником энергий зла, то неизбежно несёт ответственность перед Богом. Презренное надо пропускать через "чистилище души".

Неоромантизм Гоголя в самых лучших традициях славянской христианской мифологии решает проблему свободы творчества и гениальности. На разных этапах истории человечества свобода может быть и "осознанной необходимостью", но высшая из свобод – это подчинение воле Божьей. Сделайся сосудом опустошённым, признай "нищету духа", т.е. невозможность завершения на пути к Богу, и талант твой укрепитя

и послужит светлым идеалам. На каждом историческом этапе гений – только малая свечка алтарная на бесконечном пути к Абсолюту. Не разрушительные силы сверхчеловека, а торжественный покой и гармония в основе искусства и творчества гения. Однако речь идёт не о простом возвращении к идеалу безропотного и набожного христианина Средних веков. Художник-монарх уже переболел духовными болезнями современного мира и преобразился на пути самостоятельных религиозных исканий. Пассивная созерцательность средневекового христианства преодолена. Идея преобразующего влияния искусства на жизнь имеет у Гоголя не идеально-метафорический, а совершенно прямой смысл. Преображённое искусство способно практически изменить мир в реальных его измерениях. Христианская мораль прекрасно соединяется с верой в искусство и свободу творческого "Я". Вера оборачивается стремлением сблизить идеал и действительность, создать в самом реальном мире предпосылки достижения гармонии. Такова основа эстетического пафоса романтических идей, выраженных в повести Н.В.Гоголя "Портрет".

Література

1. Гоголь Н.В. Портрет // Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 3. – М., 1984.
2. Гоголь Н.В. Размышления о божественной литургии. Веди: Приложение к общерусской православной газете. – М., 1997.
3. Белый А. Гоголь // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
4. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб., 1993.
5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.

УДК 821.161.1 – 82.091

С.Н.Шошуря

Гоголевские традиции в романе Генрика Сенкевича "Огнём и мечом"

(проблема эстетического идеала)

У статті розглядається питання про традиції повісті М.Гоголя "Тарас Бульба" при відтворенні естетичного ідеалу в романі "Вогнем і мечем" польського письменника Г.Сенкевича. Визначені такі форми використання ним художнього досвіду Гоголя, як повторення схожих ситуацій, подальший розвиток деяких аспектів естетичного ідеалу, а також полеміка з його розумінням Гоголем.

В статье рассматривается вопрос о традициях повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба" при воссоздании эстетического идеала в романе "Огнём и мечом" польского писателя Г.Сенкевича. Определены такие формы использования им художественного опыта Гоголя, как повторение сходных ситуаций, дальнейшее развитие некоторых аспектов эстетического идеала, а также полемика с его истолкованием Гоголем.

The article focuses on Gogol's "Taras Bulba" traditions dealing with the of aesthetic ideal in H.Sienkiewich's novel "By fire and sword". Such forms of Gogol's artistic experience as repetition of analogous situations, evolution aesthetic ideal's in some aspects and polemics with Gogol about its interpretation are also included.

Вопрос об использовании художественного опыта Н.В.Гоголя в первой части Трилогии исторического романа "Огнём и мечом" выдающегося польского писателя Г.Сенкевича не был обойдён вниманием исследователей [1, с. 79–84]. Тем не менее данная проблема, по нашему мнению, нуждается в дальнейшей разработке. Предлагаемое рассмотрение, как в произведении польского писателя нашли отражение традиции повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба"* при воссоздании эстетического идеала,** – один из возможных путей её дальнейшего изучения.

Объективной предпосылкой к воссозданию в обоих произведениях эстетического идеала в прямой форме через образы персонажей, по мнению современных исследователей [3, с. 81; 4, 11, с. 547], была неудовлетворённость писателей жизнью современного им общества. Ей они противопоставили иную, более совершенную жизнь своих сограждан, которую нашли в историческом прошлом. При этом, отражая события одной и той же исторической эпохи, завершившейся в XVII столетии, эстетический идеал Н.В.Гоголя в "Тарасе Бульбе" проявился при изображении украинского казачества, то в романе Г.Сенкевича он даёт о себе знать в образах представителей польской шляхты, прежде всего таких, как, например, Ян Скшетуский, Лонгинус Подбиятка, Михал Володыевский.

* Имеется в виду вторая редакция повести 1842 года.

** Мы исходим из понимания этой эстетической категории, согласно которому "в эстетическом идеале в концентрированной конкретно-чувственной форме выражаются прогрессивные тенденции общественного развития, представления о совершенном человеке и совершенном обществе" [2, с. 336].

Конкретное его проявление можно видеть при раскрытии в поведении действующих лиц произведений общественной грани эстетического идеала. В повести Гоголя она ощущается в передаче автором приверженности Тараса Бульбы и его соратников православной христианской вере, защите родной земли и уз товарищества. И герои Сенкевича также защищают общественные ценности, правда, в ином варианте. У них – это идея государственности, понимаемая как защита Речи Посполитой, а также христианская вера в её католическом варианте. При этом защита своих национальных ценностей как проявление грани эстетического идеала и в повести Гоголя, и в романе Сенкевича раскрывается в двух формах. С одной стороны, это речи персонажей, имеющие идеологический характер. Таковы, например, у Гоголя слова Тараса Бульбы о чувстве товарищества среди украинского казачества или же предсмертные слова Мосия Шило, "старейшего годами во всем запорожском войске" Касьяна Бовдюга, куренного атамана Кукубенко о православной вере и родной земле. С другой стороны, эти слова находят своё подтверждение в многочисленных примерах проявленной персонажами воинской доблести. Сходное, но не буквальное с гоголевским раскрытие обеих форм общественной грани эстетического идеала можно наблюдать в "Огнём и мечом". Каждый из любимых героев Сенкевича передает их по-своему. Скажем, у Яна Скшетуского идеологический момент особенно ярко проявляется в его словесном споре с Богданом Хмельницким о праве последнего на выступление против Речи Посполитой. Подтверждением того, что идеологические выступления героя не расходятся с его делами, является рассказ писателя о многочисленных военных подвигах Скшетуского. По-иному в сравнении со Скшетуским общественная грань эстетического идеала проявляется у Лонгинуса Подбипятки. Идеологизм его речей в передаче автора сказывается в особой религиозности персонажа и многократном, что порою надоедает даже его друзьям, упоминании о выполнении обета – срубить одним взмахом меча головы трёх врагов. Чтобы его выполнить, Лонгус Подбипятка готов даже на время отказаться от устройства своей семейной жизни. А он немолод, но ещё не женат. Такое проявление идеологизма речей героя придает им да и самому персонажу комическую окраску. Тем не менее в ответственный момент поведение Подбипятки приобретает у автора возвышенный характер. Как известно, после неудачной попытки прорваться из осажденного украинскими и татарскими войсками Збаража он погибает героической смертью.

Свой оттенок в авторское представление об общественной грани эстетического идеала привносит в роман и образ-характер третьего героя – Михала Володыевского. Особенность выражения идеологизма позиции Володыевского состоит в том, что она лишена того возвышенного и осознанного характера, который присущ двум другим персонажам. "Володыевский, отменный воин и офицер, – пишет о нём автор, – ни на грош, однако, не имел той серьёзности, какую в Скшетуском, например, воспитали страдания и беды. Долг свой перед речью Посполитой он понимал просто: бил, кого приказывали, и о прочем не задумывался и в политику не вникал..." [5, с. 425]. Однако такое, казалось бы, приземлённое понимание своего общественного долга отнюдь не мешает Володыевскому многократно подтверждать его поступками. В изображении их также сказывается своеобразие авторского замысла, так как согласно ему Володыевский обладает непревзойдённым мастерством владения холодным оружием – саблей или шпагой, но при этом имеет неказистую внешность (он маленького роста), что часто вводило его противников в заблуждение, считавших его лёгкой добычей и осознававших, что это не так, слишком поздно. С точки зрения интересующей нас проблемы, образ-характер Володыевского интересен ещё и тем, что именно в нём получила отражение та особенность эстетического идеала, на которую обратили внимание литературоведы при анализе "Тараса Бульбы" [6, с. 125]. Суть её состоит в том, что некоторые персонажи повести Гоголя, раскрывающие представление писателя об эстетическом идеале, далеко не всегда проявляют свои личные качества как положительные. Так, рассказывая о куренном атамане Балабане, автор говорит о его участии в грабеже турецких городов. Отнюдь не идеальным выглядит и Мусий Шило, запятнавший себя пьянством и уличённый в воровстве. И всё же в повести они остаются положительными героями, выразителями авторского эстетического идеала, потому что, по замыслу Гоголя, их воинская доблесть перекрывает все их личные недостатки. Именно в таком ракурсе показан и Михал Володыевский. Давая ему характеристику, Сенкевич упоминает и о том, что "... был то повеса и ветреник, который, попав в столичную круговерть, по уши в ней погряз..." [5, с. 425]. И по мере развития сюжета романа автор не однажды упоминает о приключениях и "подвигах" Володыевского со своим приятелем Заглобой не только на поле брани. Тем не менее, как и упомянутые персонажи Гоголя, он остается в памяти читателей как герой, образец для подражания. Его многократно проявленная воинская отвага в передаче автора с лихвой компенсирует некоторые его сомнительные качества.

Но как бы ни было важно изображение и в гоголевской повести, и в романе Сенкевича значения общественного начала в жизни персонажей и форм его проявления, этим понимание особенностей эстетического идеала в обоих произведениях не исчерпывается. Думается, есть основание говорить о гоголевских традициях и тогда, когда авторы в поведении своих героев передают и личный момент, определяющий индивидуальность, автономность их жизни. Ведь только одновременное существование в человеческой жизни общественного и личного начал придает ей полноту, помогает избежать ущербности. Однако на вопрос о возможности реализации этих начал авторы судьбами своих героев дают разные ответы. Казалось бы, образом-характером Тараса Бульбы Гоголь дает утвердительный ответ на этот вопрос. Принимая активное участие в национально-освободительной борьбе своего народа, герой имеет жену, двух сыновей, которых по-своему любит и гордится ими. Однако сфера личной жизни играет у гоголевского героя всё же подчиненную роль. Семейная жизнь тяготит Тараса, жена нужна ему, чтобы не угас его род, а дети для того, чтобы из них вырастить защитников родной земли. "Тарас, – характеризует автор своего героя, – был один из числа коренных, старых полковников: весь был он создан для бранной тревоги и отличался грубой прямою своего нрава" [7, т. II, с. 42]. Однако подчиненную роль личной жизни у гоголевского героя не следует понимать как проявление душевной черствости, ущербности Тараса Бульбы. Если бы это было так, то при дальнейшем развитии сюжета повести автор не показывал бы отцовские чувства своего героя, которые приобретают трагическую окраску в сцене его самосуда над младшим сыном Андрием за измену и в эпизоде казни поляками старшего сына Остапа, во время которой присутствовал Тарас Бульба. Думается, вернее всего эту особенность изображения личной сферы жизни героя можно объяснить своеобразием исторической эпохи, в которую происходят описываемые события, её драматизмом, что наложило отпечаток на человеческие отношения. Следствием её, как известно, является изображение в повести Гоголя гибели не только сыновей, но и самого главного героя, Тараса Бульбы. Применительно к затронутому нами вопросу – о гоголевской традиции в сфере эстетического идеала – с известной долей осторожности можно говорить о передаче Гоголем мысли о невозможности в описываемую им историческую эпоху реализации, а тем более гармоничного сочетания общественного и личного начал в человеческой жизни.

Есть основание полагать, что и этот художественный опыт Н.В.Гоголя Г.Сенкевич учёл при воплощении эстетического идеала в романе через

образы-характеры своих любимых героев. Однако его использование проявилось в форме полемики с автором "Тараса Бульбы". Суть её, как нам представляется, состоит в том, что на примере судьбы некоторых из своих персонажей Сенкевич, в отличие от Гоголя, утверждает не только возможность, но и реализацию личного начала. Так, на протяжении сюжета "Огнём и мечом" пытается обрести личное счастье Михал Володыёвский. И такую возможность автор ему предоставляет, правда, не в этом, а в заключительном романе Трилогии. И всё же наиболее полно авторская мысль, придавшая роману оптимистическое звучание, получает воплощение через образ Яна Скшетуского. Именно этому персонажу автор уделяет особое внимание, о чём свидетельствует повествование о его судьбе с первой и до последних страниц романа, что подтверждает важную роль персонажа в художественной структуре произведения. Уже начало романа, рассказывающее о взаимоотношениях Яна Скшетуского и его друзей с молодыми панночками в Варшаве, куда они прибывают по делам службы, можно воспринимать как выражение мысли автора о возможности обретения личного счастья даже в суровых условиях той исторической эпохи, о которой повествуется в произведении. На последующих страницах романа она находит подтверждение в сообщении о женитьбе сослуживцев Скшетуского. Правда, герой Сенкевича останавливает свой выбор на Елене Курцевич, и, чтобы добиться её руки, ему приходится преодолевать немало препятствий, главное из которых – его соперник, украинский казак Иван Богун. И если всё же Скшетуским они оказываются преодоленными, то такому исходу судьбы героя автор дает убедительное объяснение. Так, рассказывая о том, как при первой встрече молодых людей их руки соединяет ловчая птица – кречет, автор передал мысль о том, что возникшее у них чувство взаимного интереса и симпатии – это предзнаменование свыше. В дальнейшем чувства героев, их взаимное влечение друг к другу получают дополнительную мотивировку. В то время как Иван Богун своей жестокостью (однажды на глазах у девушки он зарубил человека) отталкивает Елену Курцевич от себя, Ян Скшетуский покоряет её сердце своим благородством: он заступает за девушку перед её опекуной, а затем защищает доброе имя отца Елены, которого опекунша попыталась очернить. Наконец, прилагая немалые усилия, он разыскивает невесту, спрятанную Богуном, и освобождает её.

Страницы романа, посвященные Яну Скшетускому, дают также основание утверждать, что в форме полемики с "Тарасом Бульбой" Н.В.Гоголя они передают авторскую мысль и о том, что реализация

личного счастья не только не противоречит общественному началу в судьбе героя, но и находится с ним в состоянии гармонии. Ведь поиски и, в конце концов, обретение Скшетуским личного счастья не мешают ему в передаче автора достойно выполнять свой патриотический долг перед Речью Посполитой. В то же время судьбой друзей героя – Лонгинуса Подбипятки, который погибает, так и не успев устроить свою личную жизнь, и отчасти Михала Володыевского – Сенкевич, думается, хотел сказать, что реализация личного начала, а тем более его гармония с общественным даётся далеко не каждому в силу разных причин. Поэтому судьба Яна Скшетуского – это наиболее благополучный, хотя и далеко не распространенный вариант решения данной проблемы в условиях изображённой автором исторической эпохи. Такое выражение писателем мысли, на наш взгляд, придает ей отнюдь не благостный, идиллический, а, скорее всего, драматический характер звучания.

Таким образом, не претендуя на исчерпывающее освещение затронутой проблемы, исследование, как в романе Г. Сенкевича "Огнём и мечом" проявился художественный опыт "Тараса Бульбы" Н.В.Гоголя в сфере воплощения эстетического идеала, позволяет сделать вывод, что он дал о себе знать достаточно явственно. И если наши наблюдения не лишены основания, то можно также утверждать, что обращение польского писателя к традициям повести Н.В.Гоголя оказалось, несомненно, плодотворным.

Литература

1. Бялокозович Базылий. Родственность, преемственность, современность. О польско-русских и польско-советских литературных связях. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
2. Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2004. – 464 с.
3. Горский И.К. Исторический роман Сенкевича. – М.: Наука, 1966. – 307 с.
4. История русской литературы: В 4 т. – Л.: Наука, 1980–1983.
5. Сенкевич Генрик. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худож. лит., 1983–1985.
6. Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. – М.: Колибри, 2008. – 256 с.
7. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1966–1967.

**Філософія накопичення та її втілення
у поемі М.В.Гоголя "Мертві душі"
та повісті О. де Бальзака "Гобсек"**

Стаття присвячена дослідженню спільних мотивів у поемі М.В.Гоголя "Мертві душі" та повісті О. де Бальзака "Гобсек". Увага акцентована на образах скнар Плюшкіна та Гобсека, вказано причини їх деградації, описані способи життя та взаємостосунки з оточуючими.

Статья посвящена исследованию общих мотивов в поэме Н.В.Гоголя "Мёртвые души" и повести О. де Бальзака "Гобсек". Внимание аакцентировано на образах скупых, отмечено причины их деградации, описано способы жизни и взаимоотношения с окружающими.

The article discovered common problems in the poem "Dead souls" by M.V.Gogol and story "Gobsek" by O. de Balzac. The main attention is paid to the chief characters, the reasons of there's degradation, the characteristics there's ways of life and relations with another people.

Микола Васильович Гоголь (1809–1852) та Оноре де Бальзак (1799–1850) – продовжувачі європейських реалістичних традицій XIX століття, автори геніальних творів, які захоплювали читачів та критиків глибинністю та правдивістю образів, великою силою творчого узагальнення явищ життя, блискучою художньою майстерністю.

У сучасному літературознавстві творчому доробку письменників присвячено ряд критичних праць дослідників (Ю.Манн, М.Храпченко, Є.Смирнова, З.Кирилюк, Л.Тихомирова, О.Кривучко, Л.Богдан та інші), в яких науковці окреслили головні риси художнього методу митців, дослідили біографічний матеріал, витоки та внутрішню еволюцію творчості, зробили ідейно-тематичний аналіз творів та охарактеризували систему образів. Однак на сьогодні недостатньо висвітлено питання порівняльного аналізу образів скнар у російського та французького прозаїків.

Мета даної статті – зробити компаративний аналіз образів Плюшкіна та Гобсека як утілення несвідомої жадоби до збагачення, яка вела до повної деградації їх особистості (на матеріалі поеми "Мертві душі" М.В.Гоголя та повісті "Гобсек" О. де Бальзака).

Образ скнари – "вічний образ" у світовій літературі. До нього у своїй творчості зверталися Плавт (Євкліон), В.Шекспір (Шейлок), Ж.Б.Мольєр (Гарпагон), М.Гоголь (Плюшкін), О.де Бальзак (Гобсек), О.Пушкін (Скупий лицар), Ч.Діккенс (Скрудж), І.Карпенко-Карий (Пузир). Кожен із названих письменників висвітлив певний аспект деградації особистості, маючи на увазі своє, національне, проте сутність залишилась одна – усіх героїв об'єднувала жага до збагачення, непереборна влада грошей над людиною, що призводило до її деградації.

Поема "Мертві душі" Гоголя та повість "Гобсек" Бальзака відмінні за жанровою специфікою та авторським задумом, але спільні за тематикою – зображення духовного занепаду головних героїв, трагедії всепоглинаючої пристрасті, яка заволоділа їхніми душами. Дані твори стали своєрідним синтезом поглядів авторів на сучасне їм суспільство, зображенням негативних сторін російської і французької дійсності та викриття людських вад.

Письменники-сучасники у своїй творчості прагнули до всебічного охоплення дійсності. "Уся Русь відгукнеться", – писав М.Гоголь про твір "Мертві душі", якому ще не знайшов тоді визначення "поема" [1, с. 346]. Французький прозаїк у передмові до "Людської комедії" зазначав, що "план задуманого ним твору виконував роль "секретаря" того великого "історика", яким мало стати французьке суспільство" [2, с. 483]. Факти біографії французького реаліста свідчили, що він тричі відвідав Росію, бачився з М.Гоголем. Ця зустріч, безумовно, збагатила обох великих письменників щодо поглядів на реалії життя і відтворення типових характерів за типових обставин.

Поема "Мертві душі" та повість "Гобсек" були написані в різний час. Роботу над твором "Мертві душі" М.Гоголь розпочав у 1835 р., коли твори Оноре де Бальзака були вже широко відомі в Росії як в оригіналі, так і в перекладах. Безперечно, російський письменник був обізнаний із ними. Але на створення поеми його наштотхнув О.Пушкін: "Він вважав, – писав згодом Гоголь, – що сюжет "Мертвих душ" гарний для мене тим, що забезпечував цілковиту свободу об'їздити разом із героєм усю Росію і малювати багато найрізноманітніших характерів" [1, с. 353].

Повість "Гобсек" О. де Бальзака було видано у 1830 р. під назвою "Небезпеки безпутства". Задум автора, як і творча ідея М.Гоголя, змінювався у процесі роботи над книгою. Спочатку повість увійшла до "Сцен паризького життя" під назвою "Батечко Гобсек" і закінчувалась описом

славнозвісної комірчини героя. Згодом, у 1842 р., митець включив свій твір до "Сцен приватного життя" і назвав просто "Гобсек". Жоден твір автор не доопрацьовував настільки ретельно, як цей.

Плюшкін та Гобсек – головні герої поеми М.В.Гоголя та повісті О. де Бальзака. Вони різні за походженням, менталітетом, світоглядом. Проте головне, що їх об'єднало, – несвідоме прагнення до збагачення, яке спопелило душу і викоринило всі людські почуття.

Залежність від грошового мішка підкреслена зовнішніми рисами героїв. У портретній характеристиці Плюшкіна автор особливу увагу звернув на очі, які були "маленькими, жовтуватими, але ще не згаслими, і бігали з-під брів, як миші, які, висунувши із нір гострі мордочки, наго-стривши вуха та моргаючи вусами, дивилися, чи не сховався десь кіт, і ню-хали підозріло повітря" [3, с. 140]. Бальзак теж майстерно виділив вражаючу "металевість" обличчя Гобсека: "... тьмяне обличчя ... я б назвав місячним ликом, бо воно скидалося на позолочене срібло, з якого зійшла позолота.. Риси його обличчя непорушні, холодні, ... очі маленькі, як у куниці, були майже без вій і боялися світла... Гострий ніс, подовбаний на кінчику віспою, скидався на свердлик" [2, с. 441]. Ці підкреслені особливості скнар постали не лише як ознаки зовнішнього вигляду, а й стали провідними характеристиками їхньої душі.

Повніше розкрити внутрішню сутність мешканців допомогли й описи помешкань. У Плюшкіна "здавалося, ніби в домі почалося миття підлог і сюди на цей час занесено всі меблі. На бюро лежало безліч усілякої всячини: купи списаних дрібно папірців, накритих мармуровим позеленілим пресом з яєчком зверху..., лимон, зовсім висохлий, ... відламана ручка від крісла, чарка з якоюсь рідиною і трьома мухами..." [3, с. 156]. А в кімнаті Гобсека "... все було охайне і потерте, починаючи з зеленого сукна на письмовому столі до килима над ліжком, скидалося на холодну оселю старої дівки, що цілими днями стирає порошок зі своїх меблів. Узимку головешки в каміні, завжди присипані купкою попелу, диміли, ніколи не розгоряючись полум'ям" [2, с. 441]. Зображення побутової обстановки передало нерухомість, застій життя героїв. Побут і умови життя цих надзвичайно заможних людей, з одного боку, підкреслювали їхнє вміння відрізнати справжні цінності життя від штучних, з іншого, – створювали уявлення про сильний характер людини, яка здатна відмовитися від достатку заради втілення в життя своєї головної мрії – розбагатіти.

До своєї мети скнари йшли поступово, все життя. Плюшкін у минулому був чудовим господарем і батьком. Сусіди їздили до його економії повчитися заощадливості. Він мав фабрики, верстати, молоти, плуги, коси. За життя його дружина славилася умінням економно вести

господарство. Але чим більше його захоплювало прагнення накопичувати, тим жалюгіднішим ставало його життя і він сам: "Людські почуття ... міліли кожную хвилину і кожен день щось втрачалося у цій поношеній розвалюсі" [3, с. 151]. Скупість поступово породила паразитичні форми життя, безмістовне буття. Пристрасть до розширення багатства настільки заповонила його, що герой не захотів помічати того, що стосувалося його особисто. Людське в ньому повністю стерлося, зникло.

Він наділяв селян усілякими пороками, приписував їм ниці вчинки, вважав не стільки людьми, скільки істотами якогось нижчого ґатунку; не бажаючи мати зайві витрати, морив їх голодом. Тому не дивно, що велике число мертвих душ виявилось саме у нього.

Через короткий екскурс у минуле Оноре де Бальзак теж вказав шлях Гобсека до багатства: робота юнгою на кораблі, зв'язки з корсарами, пошуки золота, дикунів на околицях Буенос-Айреса, смертельні небезпеки, розбиті надії, розтопані почуття: "... зморшки на його жовтуватому чолі зберігали таємниці страшних випробувань, раптових кошмарів, несподіваних подій, романтичних невдач, безмежних утіх, перенесений голод, розтопане кохання, набуте, втрачене і знову набуте багатство..." [2, с. 447]

У молоді роки гроші для нього були мрією, тому він і зазнав багато поневірянь, бідності, бачив, скільки нещастя приносить багатство. Ставши лихварем і накопичивши гроші, Гобсек перетворив їх на ідеал, став поглиначем багатьох людських життів, як павук, плів сіті навколо жертви, як хижак, чинив свої темні справи для власного збагачення. Для нього не було жодних задовольень, крім усвідомлення наявності свого багатства.

Таким чином, обидва скнари жили за принципом: "Накопичення заради накопичення". Плюшкін дотримувався цієї життєвої позиції, боячись розорення, тоді як Гобсек створив цілу життєву філософію: "людина скрізь однакова: скрізь відбувається боротьба між багатими та бідними. Її не уникнути, так краще вже самому давити, ніж дозволяти, щоб давили тебе" [2, с. 463].

Отже, гоголівський герой деградував через свою патологічну скупість. Багатством дорожив тому, що вважав його своєю власністю, бачив у ньому господарську потребу, оскільки "у хазяйстві все знадобиться" [3, с. 138]. Плюшкін не відмовлявся ні від чого і не міг ні з чим розлучитися. Сільське життя поміщика розвинуло в ньому думку не про владу та могутність, а про достаток і щастя у своєму вузькому колі. Він дотримувався суворої економії і у власному побуті: не дозволяв собі зайвого, жив напівголодним життям, одягався у ганчір'я, скоротив до мінімуму інші витрати.

Гобсек у Бальзака – натура глибша і проникливіша. Він досить щиро та відверто наголосив Дервілеві на тому, що "з усіх земних благ є тільки одне, достатньо надійне, щоб людина гналася за ним. Це ... золото. У золоті сконцентровані всі сили людські..." [2, с. 471]. Він не намагався скористатися згаданими можливостями золота, йому достатньо було мати гроші. Для скнари не існувало жодних задовольень, крім усвідомлення наявності свого багатства. Гобсек – розумна людина, але його пристрасть виявилася сильнішою за розум. Відтак герой виступив у творі філософом і лихварем, яскравим поєднанням високих ідеалів та тваринного інстинкту.

Ненаситна жадібність зруйнувала людську сутність як Плюшкіна, так і Гобсека, призвела до їх абсолютної самотності. Вони були байдужими до життя інших, оскільки вважали, що спілкування з людьми завдавало шкоди їхньому матеріальному добробуту. Скупість створила прірву між ними та їхнім оточенням, тому вони залишилися одні, замкнуті у своєму егоїзмі. Плюшкін втратив родину, став самотнім: дружина померла, старша дочка вийшла заміж, син десь поїхав. Гобсек теж не хотів бачити своїх родичів, він ненавидів спадкоємців і навіть не припускав думки, що хтось може заволодіти його багатством.

Плюшкін – "проріха на людстві". Володіючи величезною кількістю речей, він став їх рабом. В усіх його кімнатах різні сільськогосподарські вироби, полотна, тканини гнили і пропадали даремно. Він ходив кожного дня вулицями свого села, зазірав під містки, під перекладинами. І все, що тільки траплялося йому: стара підощва, бабина ганчірка, залізний цвях, глиняний черепок, – усе тягнув до себе додому.

Гобсек теж не міг ні з чим розлучитися. Він настільки боявся втратити свій статок, що знищив його у фізичному розумінні: коштовні тканини, посуд, картини – все зіпсувалося, бо було зачинене у комірчині, і цим багатством жодна людина не скористалася.

Характерним для М.Гоголя і О. де Бальзака стало визначення природної сутності скнари. Обидва письменники підкреслили "безстатевість" своїх героїв. Наприклад, у поемі Гоголя "Мертві душі" головний герой – Чичиков – при зустрічі з Плюшкіним довго не міг зрозуміти, до якої статі належала та істота, яку він побачив, він не міг зрозуміти – ключник це чи ключниця.

У повісті "Гобсек" Оноре де Бальзак вустами Дервіля так сказав про Гобсека: "... Другий раз я навіть запитував себе, якої він статі. Якщо всі лихварі схожі на нього, то вони, мабуть, належать до розряду безстатевих" [2, с. 437].

М.Гоголь та О. де Бальзак були представниками різних країн, але на прикладі своїх героїв правдиво показали, що буржуазне суспільство

цінувало не особистість, а грошовий мішок, довели, що скупість може перетворитися на сліпий, позбавлений будь-якої логіки інстинкт.

Плюшкін та Гобсек – це породження самого життя, основ сучасного їм суспільства, де скрізь відбувалася боротьба між бідняками та багатіями. У своїх героях письменники не лише змалювали типових жадібних людей, а й яскраво відтворили особливий психологічний тип людини, що живе лише однією пристрастю – користюлюбством у чистому вигляді, де гроші – єдина мета, єдина любов і покликання, зосередили свою увагу на пізнанні людської психології, порушили проблему всесилля грошей у суспільстві та руйнування особистості під їх впливом.

Микола Васильович Гоголь та Оноре де Бальзак на прикладі образів скнар викрили паразитичний спосіб життя, нікчемну мрійливість, копійчану вигоду, духовну ницість, хвалькуватість, патологічну брехливість, агресивність та скупість. Прозаїки довели, що гроші всевладні лише в матеріальному світі, це еквівалент дії, праці. Але моральні цінності не мають грошового виміру. Тому філософія Плюшкіна та Гобсека виявилася помилковою.

Реалістичні шедеври Гоголя та Бальзака стали значним внеском у скарбницю європейської літератури.

Література

1. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. – М., 1954. – С. 345–502.
2. Бальзак О. Батько Горію. Шагренева шкіра. Гобсек. – К.: Рад. шк., 1989. – С. 431–483.
3. Гоголь М. Мёртвые души. – 1999. – С. 135–161.
4. Богдан Л. Влада золота та її філософія у життєвій позиції героя. Оноре де Бальзак "Гобсек" // ЗЛ. – 2007. – №31. – С. 14–16.
5. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Міфологія. Ідеологія. Контекст. – М., 1993.
6. Кирилюк З.В. Гротескная картина российской действительности (О поэме Н.Гоголя "Мёртвые души") // Всесвітня література. – 2000. – №4. – С. 37–39.
7. Кривучко О. Образ Гобсека у світі справжніх життєвих цінностей (Система уроків за творчістю Оноре де Бальзака з елементами компаративістики) // Всесвітня література. – 2008. – №7–8. – С. 70–76.
8. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988.
9. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М., 1988. – С. 267–366.
10. Смирнова Е. Поэма Гоголя "Мёртвые души". – Л.: Наука, 1987.
11. Теплінський М.В. Гоголівський сміх крізь сльози (Матеріали до уроку за поемою "Мёртві души") // Всесвітня література. – 1999. – №4. – С. 27–38.
12. Тихомирова Л. Майстер живописної виразності (Уроки, присвячені розкриттю образу Гобсека) // Всесвітня література. – 2002. – №9. – С. 45–48.

13. Чиж В.Ф. Плюшкин как тип старческого слабоумия. – Санкт-Петербург, 1902. – 12 с.

14. Швець В. Голландець, гідний пензля Рембрандта, чи "філософ цинічної школи"? // ЗЛ. – 2007. – №31. – С. 10–13.

15. Шевченко Н.В. Зарубіжна література: Практичний довідник. – Харків: Весна, 2009. – С. 190–196.

УДК 821.161.1.09:81'255.4

Г.Хотинская

**Некоторые заметки и информационная справка
о переводах на иностранные языки произведений
Николая Васильевича Гоголя**

У статті йдеться про переклади творів М.В.Гоголя на іноземні мови, зокрема подається інформаційна довідка про переклади його творів на німецьку мову.

В статье речь идет о переводах произведений Н.В.Гоголя на иностранные языки, подается информационная справка о переводах его произведений на немецкий язык.

The article is dedicated to the problem of translations of Gogol's creative works into foreign languages, the information about translations of his works into German is given in it.

Произведения Н.В.Гоголя переведены практически на все языки мира. Это чрезвычайно кропотливый, адский, поистине Сизифов труд. Пьянительная музыкальная стилистика гоголевского языка, пропитанного украинской языковой стихией, трудно поддается переводу. Страстно любя Малороссию, Гоголь всё-таки писал по-русски, а не по-украински. Размышляя "О малороссийских песнях" об особой загадочной экзотичности украинского языка, в силу которого украинская народная словесность имела в русском обществе небывалый успех, Гоголь отмечал: "Только в последние годы, в эти времена стремления к самобытности и собственной народной поэзии, обратили на себя внимание малороссийские песни, бывшие до того скрытыми от образованного общества и державшиеся в одном народе. До того времени одна только очаровательная музыка их изредка заносилась в высший круг, слова же оставались без внимания и почти ни в ком не возбуждали любопытства". В украинской

языковой стихии Гоголь увидел печать первоначального младенчества и высокой поэзии, которую виртуозно воплотил в своих творениях. Именно малороссийская языковая пикантность всегда представляла для переводчиков особую сложность. Владимир Набоков отмечал три вида грехов, существующих в причудливом мире словесных превращений: "Первое и самое невинное зло – очевидные ошибки, допущенные по незнанию или непониманию. Это обычная человеческая слабость и вполне простительная. Следующий шаг в ад делает переводчик, сознательно пропускающий те слова и абзацы, в смысл которых он не потрудился вникнуть или же те, что, по его мнению, могут показаться непонятными или неприличными смутно воображаемому читателю. Он не брезгует самым поверхностным значением слова, которое к его услугам предоставляет словарь, или жертвует ученостью ради мнимой точности: он заранее готов знать меньше автора, считая при этом, что знает больше. Третье – и самое большое – зло в цепи грехопадений настигает переводчика, когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашая его, подлаживая к вкусам и предрассудкам читателей. За это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в Средние века за плагиат".

Имеется сотня диссертаций о переводе Гоголя на английский язык. По поводу качества переводов Гоголя на английский Набоков ядовито прошёлся так: "Английский язык сух, бесцветен и невыносимо благопристоен. Только ирландцу впору братья за Гоголя". Эти переводы напомнили Набокову "разрезание на тысячу кусков, казнь одно время распространенную в Китае". Набоков даже детально разобрал три ошибки английского перевода.

Что касается переводов на немецкий, то уже в 1848 году Гоголь лично вёл переговоры с издателем А.Левальдом в Бадене о переводе на немецкий язык "Тараса Бульбы", который выйдет год спустя с предисловием издателя. Гоголь был страшно разочарован и качеством перевода, и предисловием А.Левальда.

При жизни Гоголя перевод **"Мёртвых душ"** был осуществлен П.Лёбенштейном. Качеством перевода писатель также остался весьма недоволен. Гоголь не хотел, чтобы плохой перевод искажал его виртуозный язык и его замысел, о котором прекрасно сказал Николай Бердяев: "Он не реалист и не сатирик.... Он фантаст, изображающий не реальных людей, а злых элементарных духов, прежде всего духа лжи, овладевшего Россией".

Дальнейшие переводчики Гоголя пытались учесть пожелание мастера. Не знаю, насколько глубоко подвлеклись гоголизации их переводы, но печать старания, безусловно, присутствовала. В 1914 году У.Штайндорф осуществил перевод юношеского произведения Гоголя "Hans Kuchelgarten. Idylle in Bildern" довольно близко к оригиналу (Mchn./Lpzg).

Следующим переводом был перевод О.Буека из Ляйпциге в 1914 году **"Приключения Чичикова, или Мёртвые души"**. Недовольный качеством этого перевода С. фон Радецкий из Мюнхена в 1954 предлагает свою версию. В 1958 году перевод "Мёртвых душ" делает Ф.Оттов из Гейдельберга. В 1958 году "Мёртвые души" поэму переводит А.Алиасберг из Кельна, 1982 и в 1987 году он улучшает перевод. В 1984 году "Мёртвые души" вышли в переводе М.Пфайфера. 1988 год ознаменовался выходом известного перевода Вольфганга Казака с его послесловием и комментариями переводчика. Перевод Казака более близок к оригиналу, учитывает диалектальный и стилистический состав гоголевского языка. Это кропотливая и изнурительная работа на вираже вдохновения.

В.Набоков выделял три типа переводчиков: учёный муж, жаждущий заразить весь мир своей любовью к забытому или неизвестному гению, добросовестный литературный поденщик и профессиональный писатель, отдыхающий в обществе иностранного собрата. Учёный муж, как и трудолюбивая дама, корпящая над одиннадцатым томом собрания сочинений, в переводе дадут точность и педантичность, но они лишены творческого дара, а ведь ни знание, ни усердие не заменят воображения и стиля. Идеальный шедевр иностранной литературы должен переводить конгениальный автор: таланты должны быть одной природы, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии, "наряду с одарённостью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведение, нравы и мышление с максимальным правдоподобием" (Набоков).

Немецкие переводчики Гоголя, – как правило, педанты, добросовестные трудоголики. Уже в 1910 году О.Буеком переведен **"Миргород"** Гоголя, в 1952 году его переводит Ю. фон Гюнтер, в 1964 – Ю.Хан, в 1979 – Г.Шварц, а в 1982 году "Миргород и рассказы" переводит Р.Касснер.

"Невский проспект" выходит в переводах Х.Гершмана (1903), О.Буека (1912), Ю. фон Гюнтера (1952), фон Радеcki (1964) и Г.Шварц (1982).

"Нос" в Германии переводился 15 раз. Первый раз в 1883 году Лебенштейном, в последствии – Ю. фон Гюнтером, Ю.Ханом, фон

Радецки, Г.Шварц и др. "Невский проспект" – Х.Гершманом, О.Буеком, Ю. фон Гюнтером, Ю.Ханом, фон Радецки, Г.Шварц. **"Портрет"** впервые переведен в 1851 году Х.Гершманом, потом – О.Буеком, И.Кремером, Ю. фон Гюнтером, Ю.Ханом, Г.Шварц.

"Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" впервые переведена в 1910 году О.Буеком, а впоследствии К.Нотцелем – в 1958, Ю.Ханом – в 1961 и Г.Шварцем – в 1982 году.

Известны и переводчики **"Ревизора"**. Это А. фон Видерт (1854), О.Бук (1923). "Ревизора" переводили даже в годы национал-социализма. Имеется в виду перевод А.Шульца и К.Хольма в 1933 году. Затем были переводы Ю. фон Гюнтера (1952), Ф.Х.Шафготша (1961), Ю.Хольтхузена (1974), Ю. фон Гюнтера (1979) и Вольфганга Казака в 1985 и 1986 годах.

"Шинель" переводилась в 1851 году анонимным переводчиком, в 1909 году – М.Шапиро и С.Буговым. В 1952 году "Шинель" переводил К.Хольм, в 1958 – А.Лютер, в 1962 – Ланге, а в 1966 – З. фон Радецки, в 1982 – Р.Касснер. "Старосветских помещиков" переводили Ю.Майкснер (1883), в 1910 году Х.Кёниг, Ю.Хан (1964), Ю. фон Радецки (1966), Г.Шварц (1982).

"Тараса Бульбу" кроме А.Левальда (1844), переводили Е.Хмельницкий (1910), Ю. фон Гюнтер (1952), И.Кремер (1966), Р.Касснер (1982). Ставилась на сцене и немецкая опера "Тарас Бульба", написанная Е.Рихтером в 1935 году, которая пользовалась большим успехом у нацистов, вероятно, из-за антисемитских толкований. Постановка была осуществлена в Штетине.

"Вечера на хуторе близ Деканьки" пришли на немецкий книжный рынок в 1910 году в добротных переводах Л.Рубина. Потом за перевод "Вечеров" брались Ю. фон Гюнтер (1952), А.Алиасберг (1960), Ю.Хан (1961), М.Пфайфер (1968, 1982). Зачастую переводчики поступают с гоголевским текстом, как с подстреленной птицей, надеясь, что она окажется райской, а на самом деле, прямо по Набокову, лежит упорхнувший из клетки попугай и, "трепыхаясь на земле, продолжает выкрикивать глупости". Переводчики, как правило забывали, что несоответствие различных семантических рядов в разных языках предполагает важное правило, по которому три главных слова в строке образуют тесное семантическое единство, рождающее новый смысл, который ни одно из этих слов по отдельности или в другом сочетании не содержит. И обычная связь слов в предложении, и их точное положение по отношению друг к другу и в общем ритме строки делают возможным это таинственное образование смысла.

Возвращаясь к Гоголю, отметим педантичные и добросовестные переводы **"Выбранных мест из переписок с друзьями"** У.Штайндорфа в 1913–1914 годах, Х.Руофа в 1923 году, И.Лоренца – 1981 году.

"Записки сумасшедшего" переводили Х.Кениг и Н.Мелгунов (1839), Л.Виардот Ф. фон Боде (1846). В 1883 году перевод "Записок" осуществляет Ю.Майкснер, в 1912 – О.Бук, в 1923 – А.Элиасберг, в 1947 – В.Ланге и А.Шольц, 1952 – Ю. фон Гюнтер, в 1955 – Х.Ф.Шафротш, в 1956 – З. фон Радеcki, в 1961 – Ю.Хан, в 1982 – Г.Шварц.

"Женитьбу" переводили и Ц.Риттер и А.Виллард (1911), А.Шольцем (1947), Ю. фон Гюнтером (1952), Г.Шварц (1963), Ю.Хольтхузен (1974), З. фон Радеcki (1985). **"Гоголевские письма"** в Германии вначале появились в переводе с итальянского. С итальянского на немецкий их переводила Кристина Волтер, в частности, его письма к Белинскому, и только Альфред Курелла впервые перевел их с русского. Стихи Гоголя переводили Фридрих Фидлер. Другие письма переводил Йене Герлах, Норберт Рандов и Мартин Романе (издательство "Aufbauverlag Berlin und Weimar", 1977). Их работа выполнена на высочайшем уровне в плане перевода.

Говоря о качестве переводов, отметим близость к текстам оригинала переводов Йозефа Хана и Михаэля Пфайфера. В них воссоздана атмосфера гоголевской стилистики, видно желание переводчиков представить богатую эстетику малороссийского языка. Переводчикам удаётся стилистически точно передать и простоватость крестьянского языка, и классовую стилистическую социологическую дифференциацию речи героев Гоголя. Переводчики стремились донести до читателя подвижный и богатый состав гоголевской стилистики.

Знаменитая переводчица Ф.М.Достоевского Светлана Гайер (она перевела также книгу Андрея Синявского "В тени Гоголя") занималась переводами фрагментов гоголевских произведений и сопровождала книгу Синявского уникальными примечаниями и комментариями. Именно эти комментарии позволяют приблизиться ближе к гоголевскому оригиналу.

Для филологов открывается богатое исследовательское поле на ниве герменевтики. Сопоставляя разные переводы произведений Гоголя на немецкий язык, можно утверждать, что знание безупречных грамматических правил не гарантирует безупречности перевода. Но все переводчики способствовали тому, что "Ревизор" и "Мёртвые души" триумфально зашагали по всему миру. Ведь уже в Италии в 1940 году в Триесте шла опера А.Цанеллы "Ревизор" на итальянском языке). Даже турецкий театр АГ при немецкой школе Истамбула в "2006–2007 годах ставил на сцене "Ревизор" Николая Васильевича Гоголя. Кстати, на турецкий язык были

переведены следующие произведения Н.В.Гоголя: "Записки сумасшедшего" (переводил Мехмет Оецгюль (издательство "Кан", Истамбул)), "Мертвые души" (переводчик – Эланур Бахар (издательство "Изкеле", Истамбул)), "Тарас Бульба" (переводчик – Мехмет Оецгюль (издательство "Кан", Истамбул, 2007)), "Невский проспект" (переводчик – Мехмет Оецгюль (издательство "Кан", Истамбул, 2005)). Пускай и дальше переводчики всего мира охотятся за гоголевским словом, пусть виртуозность гоголевского ритма смакует весь мир.

Я рада, что начались публичные чтения произведений Гоголя в Германии, Европе и по всему миру. Гоголевский язык создан для искусного чтения, он заключает в себе все оттенки его поэтического мировидения. И наше общественное объединение Международный университет общественного развития, вызвавшее к жизни "Сорочинскую ярмарку" в Германии, приглашает всех насладиться пьянительной красотой гоголевского стиля и принять участие в конкурсе чтецов на лучшее исполнение произведений Гоголя на русском, немецком и украинском языках.

ЗМІСТ

Карский А.А. Гоголевская тематика в "Русском Филологическом Вестнике" Е.Ф.Карского (с 1905 по 1915 год)	3
Лебединская Т.Н. Петербургский цензурный комитет о творчестве Н.В.Гоголя	9
Терлецкий В.В. Відгуки М.В.Гербеля та Є.І.Вишнякова на смерть Гоголя	13
Романенко С.М. Кавказская проза Я.П.Полонского в контексте прозаических циклов Н.В.Гоголя	19
Александрова И.В. Н.В.Гоголь и русская комедия первой трети XIX века: к изучению генезиса и типологии комедийных героев	29
Юган Н.Л. Фольклорные сюжеты о кладах в творчестве Н.В.Гоголя и литературе 1830-х годов	39
Голдфаст Т.С. Поэтика границ в творчестве Н.В.Гоголя и В.В.Набокова	50
Кшихилькевич Агата. Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского "Бал манекенов"	57
Гладышев В.В. Сергей Довлатов: Гоголь как писатель и как моралист	71
Леонтьева А.Ю. Традиции Н.В.Гоголя в творчестве Б.Ю.Поплавского	78
Шкуропат М.Ю. О визуальной доминанте в повести Н.В.Гоголя "Портрет" и повести И.С.Шмелева "Неупиваемая чаша"	88
Давиденко Г.И. Проблема зради і трагічної смерті в історичній повісті М.Гоголя "Тарас Бульба" і новелі П.Меріме "Матео Фальконе"	99
Созашвили Н. Разрушение вечности бытия или антирождение	105
Асатурова Седа. Разоблачение порока скупости в мировой литературе	112
Гудушаури Н.О. Образ дороги в творчестве Н.В.Гоголя и И.Цискарова	118
Полупанова А.В. "Петербургская тема" в творчестве Н.Гоголя и М.Веллера ("Петербургские повести" – "Легенды Невского проспекта")	124
Ролік А.В. Особливості перекладу національно маркованої лексики (на матеріалі німецьких перекладів творів М.Гоголя)	131
Чайка О.М. "Портрет" М.Гоголя і "Портрет Доріана Грея" О.Вайльда: творчі наслідування і художні відкриття	139
Гончарова И.М. Переосмысление традиций немецкого романтизма в повести Н.В.Гоголя "Портрет"	147
Шошура С.Н. Гоголевские традиции в романе Генрика Сенкевича "Огнём и мечом"	152
Гричаник Н.І. Філософія накопичення та її втілення у поемі М.В.Гоголя "Мертві душі" та повісті О. де Бальзака "Гобсек"	159
Хотинская Г. Некоторые заметки и информационная справка о переводах на иностранные языки произведений Николая Васильевича Гоголя	165

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 54

Гоголь у російському та світовому контексті

**Відповідальний редактор та упорядник
Самойленко Григорій Васильович**

Технічний редактор: Лисенко М.М.

Комп'ютерна верстка та макетування: Борщ О.В.

Літературний редактор: Приходько Н.О.

Коректор: Конівненко А.М.

Підписано до друку __.11.09
Гарнітура Arial
Замовлення №

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 10

Папір офсетний
Тираж 100 прим.



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК №1804 від 25.05.04 р.

8(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru