

Министерство народного образования Республики Узбекистан

Навоийский государственный педагогический институт

На правах рукописи

ЖУМАЕВА НАРГИЗА ЗАРИПОВНА

Поэтика Н.Гоголя

**Диссертация на соискание
академической степени магистра
5A141302 – Русская литература**

Научный руководитель: доц. Рахманова А.Х.

НАВОИ – 2010

Содержание

Введение	
Глава 1. Философско-эстетическая концепция творчества Н.В.Гоголя	
1.1. Личность писателя и значение Н. Гоголя в истории русской культуры	
1.2. Гоголевский художественный мир. Процесс становления художественного пространства.....	
1.3. Художественное многообразие творчества Н.Гоголя.....	
Глава 2. Жанрово-стилевые аспекты творчества Н.Гоголя	
2.1. Жанровая типология повестей Н.Гоголя. От фантастики к реализму.....	
2.2. Эволюция гоголевских персонажей и их место в иерархии духовных ценностей эпохи.....	
2.3. «У меня легкость необыкновенная в мыслях...» - о ведущих началах драматургии Н.Гоголя.	
Глава 3. Многообразие форм русской жизни в творчестве Н. Гоголя	
3.1. Сатирические мотивы творчества Н. Гоголя. Поэтика «Мертвых душ».....	
3.2. Пасхальное в поэтике Н.Гоголя.....	
3.3. Эстетические оппоненты Н.Гоголя и их оценка его поэтики.....	
Заключение	
Список использованной литературы	

ВВЕДЕНИЕ

Успех осуществления крупных преобразований в нашей стране, активное международное сотрудничество требует усвоения духовных богатств, накопленных народами. Культурное наследие представляет собой совокупный опыт прошлых поколений.

Государственная политика независимости и реформы, проводимые в Узбекистане, нацелены на формирование новых ценностных ориентаций в общественном сознании, приобщение к общечеловеческим достояниям, как в области экономики, политики, так и в духовной жизни. Расширяются не только экономические, хозяйственные связи с другими странами, но и духовные, требующие высокого культурного уровня – знания ценностей дружественного народа.

Утверждение в обществе высоких приоритетов, формирование национальной идеи «воспитания гармоничной всесторонне развитой личности отражает постоянное стремление человека к овладению достижениями как национальной, так и общечеловеческой, мировой культуры»¹

«Национальная идея ... должна стать источником мудрости и силы в благородном деле воспитания молодого поколения», - и далее, подчеркивает Президент Узбекистана И.А.Каримов, необходимо уважение к прошлому нашего народа, к его возрожденным национальным ценностям»²

В государственной образовательной политике приобщение обучающихся к национально-культурному наследию народа ставится в ряд первостепенных задач образования.

В Национальной программе по подготовке кадров акцентируется необходимость внедрения в сознание учащейся молодежи национальной культуры, активизации интереса к ней – с апелляцией к эмоциональному, познавательному, интеллектуально-творческому и коммуникативному потенциалу обучающихся. Так обозначается проблема интереса современного поколения. Прекрасна, но и очень сложна работа словесника в школе, ибо по большому счету именно словесники несут львиную долю ответственности за нравственное воспитание детей. Необходимо достучаться до сердца каждого ученика, приобщая его, вопреки “социальному ненастью”,

¹ И.Каримов. Идея национальной независимости. -Т., т.6, -С.331

² Там же, -С.360

к миру настоящих нравственных ценностей. И, пожалуй, творчество великих классиков литературы дает эту уникальную возможность.

Гоголеведение как отдельное направление литературоведения в начале XXI века претерпевает закономерную эволюцию. **Актуализируются** новые аспекты гоголевского текста, что побуждает исследователей обращаться к таким проблемам, как герменевтический анализ гоголевского текста, "Гоголь и мировая литература", "Гоголь и философская мысль", "Гоголь и русская литература XX века". Данная работа находится в русле одной из названных проблем. Ее цель - исследовать особенность гоголевского творчества, ее особенное место в иерархии русской литературы первой половины XIX века, выявление особенностей гоголевского мастерства в плане поэтики творчества. **Актуальность темы** обусловлена интересом к творчеству одного из оригинальнейших писателей XIX века в связи с празднествами в честь его 200-летия, интересом сегодняшнего литературоведения к проблеме диалога культур XIX и XX веков, к вопросам рецептивной эстетики и поэтики. В этом отношении творчество Н.В.Гоголя репрезентативно, так как отличительная особенность его поэтики - тесная философско-эстетическая связь с классиками русской литературы XVIII и XIX веков (Г.Державиным, Д.И.Фонвизиным, О.Сомовым, Е.Баратынским, А.С.Пушкиным и др.). Диалог Гоголя в большом контексте времени - это широкий круг вопросов, связанных с природой различных форм фантастики и философией русского абсурдизма, с историческими и этико-религиозными проблемами, с судьбой отдельных прозаических форм и типологией комедийного мирообраза.

Проблемы поэтики в современном литературоведении считаются очень перспективными. Изучение поэтики Н.В.Гоголя особенно актуально в контексте активно развивающихся исследований в области исторической поэтики писателя. Интерес к его творчеству в последнее время весьма возрос, так как в 2009 году весь мир активно отмечал 200-летие великого писателя прошлого, в творчестве которого столь неоднозначно были поставлены многие проблемы современной ему действительности.

Произведения Н. В. Гоголя со времени своего появления неизменно делались предметом пристального внимания критики. При жизни писателя и в близкое к ней время они вызвали волну идеологических споров, связанных с различными интерпретациями - споров, ярчайшим образом выразившихся в полемике «западнического» и «славянофильского» течений русской литературно-общественной мысли, а также в различном отношении к вопросу о «натуральной школе», близко связанной с гоголевским творчеством, хотя по существу ему не родственной. В. Г. Белинский в полемике с Ф. В. Булгариным, выступавшим эстетическим оппонентом Гоголя и впервые применившим

сам термин «натуральная школа», писал, что к последней, связанной возникновением с гоголевской художественной практикой, «теперь тянется все, что хоть немного отличается талантом»; и неизменно представлял писателя своего рода символом «натурального» направления в современной словесности - с чем такие критики, как Ю. Ф. Самарин или А. А. Григорьев, согласиться не могли. В.Белинский делал творчество Гоголя знаменем провозглашаемой им в противовес «изящной» риторике натуральной, или «реальной» словесности, начиная с 1835 года. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», продемонстрировав анахронический характер «изящной», в том числе и романтической литературы - «идеальной поэзии» - Белинский противопоставил ей поэзию «реальную», понимаемую как «тесное сочетание искусства с жизнью», как изображение «самой жизни, как она есть», без приукрашивания и идеализации. Метафизический подход позволил скорректировать и взгляд на понимание Гоголем социальной функции литературы. Н. А. Бердяев писал, что Гоголь «хотел искусства как служения, он искал социального заказа, понимая его в религиозном смысле». Как видим, за внешним сходством позиций Гоголя и «партийных» литераторов 1840-х гг. открывается их глубокое внутреннее различие. Для Гоголя, в отличие от западников и славянофилов, общественное служение было религиозной, а не социальной миссией; и это тем более так, поскольку дело касается писательского труда.

В центре внимания большинства критиков находилась этическая проблематика писателя, а не принципы его поэтики. С другой стороны, в академическом и близком к академизму литературоведении этого времени были сделаны важные наблюдения над стилем Гоголя и его эволюцией,¹ позволившие в следующие десятилетия перейти к непосредственному изучению художественной техники писателя. Это касается, в частности, работы И. Мандельштама, прямо предвосхитившей вскоре возникший интерес к языку Гоголя, к составу его стиля. «Весьма многое, относимое к языку Гоголя... есть то готовое, какое уже застал он в языке народа» - писал ученый. Н.Котляревский в своей работе о Гоголе значительное место уделил рассмотрению связей Гоголя с историко-литературным контекстом его эпохи: «В истории творчества Гоголя должно быть отведено место работе тех меньших сил, вместе с которыми ему удалось совершить великое дело»². В этом смысле рубеж XIX и XX веков стал временем, когда формировался фундамент нового, подлинно научного и в герменевтическом, и в технически-

¹ См.: Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя В. И. Шенрока. - В 2 т. - М., 1893; Мандельштам И. О характере гоголевского стиля: Глава из истории русского литературного языка. — Гельсингфорс, 1902; Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь (1829-1842): Очерк из истории русской повести и драмы Нестора Котляревского. - 4-е изд., испр.-Пг, 1915.

² Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь (1829-1842): Очерк из истории русской повести и драмы Нестора Котляревского. - 4-е изд., испр.-Пг, 1915.

исследовательском плане отношения к гоголевскому творчеству.

Интерес к гоголевской поэтике стал самостоятельным поводом для исследований в трудах представителей «формальной школы» русского литературоведения, задавшей общее направление анализа художественных текстов в 1920-30-е гг¹. В этот период наукой было сделано много для понимания основных законов гоголевского стиля, для выявления литературных и фольклорных источников использованных писателем сюжетных мотивов. Наблюдения, сделанные Б. Эйхенбаумом, и сам его подход к произведениям Гоголя нашли продолжение в исследованиях гоголевского стиля, осуществленных В. В. Виноградовым. Ученый сосредоточил внимание на составе стилистических пластов, свойственных произведениям писателя в разные периоды его творчества. Виноградов внес скрупулезность в классификацию гоголевских стилей, намеченную Эйхенбаумом, и связал каждый из этих стилей с определенным социолектом. При этом некоторые стилистические коды у Гоголя середины 1830-х сохранились, констатировал Виноградов. Это, в частности, «стили канцелярской речи, смешанной с формами разговорно-чиновничьего диалекта». Как правило, они использовались вместе со средствами дополнительного оценочного кодирования (иронический образ персонажа-носителя этих стилей и др.), так что их функционирование было опосредовано иными стратегиями. Еще и в «Петербургских повестях» редакции 1842 г. этот стиль то и дело использовался Гоголем в качестве одного из кодов.

Параллельно с формальными в России и за рубежом осуществлялись исследования, связывавшие поэтику Гоголя и законы ее формирования с особенностями психологии писателя и путями его личностной эволюции. Среди них выделяется работа В. В. Гиппиуса, который рассматривал становление образного мира, поэтики и проблематики Гоголя в связи с проживанием писателем определенных стадий внутреннего и внешнего пути. Близкими к этой работе по характеру (но не по содержанию) являются исследования, выполненные в середине XX столетия в русском зарубежье. В эссе К. В. Мочульского наряду с констатацией связи творчества Гоголя с этапами его духовного пути повторяется любимая мысль Серебряного века о том, что «в Гоголе дано наивысшее напряжение противоположностей, наибольшее раздвоение». В. В. Набоков в своих лекциях делал упор на высвечивании гоголевского абсурда и парадоксов, также связывая их с закономерностями - точнее, общим алогизмом - внутреннего мира писателя.

Таким образом, во многих научных трудах, затрагивается тема поэтики

¹ См.: Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. - Пг., 1919. - С. 151-165; Тьнянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: К теории пародии. — Пг., 1921; Слонимский А. Техника комического у Гоголя. — Пг., 1923; Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. -Л., 1926; Его же: Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. - Л., 1929; Белый А. Мастерство Гоголя. — М,-Л., 1934.)

Н.В.Гоголя, разумеется, попутно с другими важными проблемами его творчества. Есть и специальное исследование этой проблемы на уровне концептуального изучения творчества Н.Гоголя, фундаментальный труд Ю.Манна «Поэтика Н.Гоголя». В данном исследовании нет описания всех многообразных аспектов гоголевской поэтики, в частности, проблем стиля. А это значит, что наряду с обычными аспектами поэтики (композиция, сюжетосложения, принципы характеристики персонажей и т. д.), нам необходимо рассмотрение и таких проблем, которые как бы осуществляют объединение и координацию различных уровней художественного целого. Ю.Манн в оглавлении предупреждает, что «книга не претендует на окончательное решение поставленных вопросов. Решить их — значит, в определенном смысле исчерпать творчество великого писателя — задача, которая еще ни одному автору, не удавалась». Тем более по отношению к такому художнику, как Гоголь, так как поэтика его содержит в себе столько нового, оригинального, порой необычного и непривычного, что её богатство заслуживает самого пристального внимания литературоведения. В этом и заключается **актуальность темы исследования.**

Цели и задачи исследования. Изучение своеобразия поэтики Н.В.Гоголя предполагает решение следующих целей и задач:

- исследовать личность писателя и значение Н.Гоголя в истории русской культуры;
- осмыслить художественный и личностные аспекты повествований Н.Гоголя и обобщить историко-литературное значение повествовательных опытов писателя;
- изучить и раскрыть жанрово-стилевое своеобразие его творчества на разных этапах жизни;
- определить степень авторской активности и форм ее проявления в системе сюжетов и персонажей;
- рассмотреть жанровое своеобразие произведений писателя, сделать анализ ведущих проблем его творчества.

Научная новизна диссертации определяется сочетанием традиционных и новых методологических принципов подхода к осмыслению научного и художественного материалов. Критериями оценок в анализе творчества Н.Гоголя выступает принцип наблюдаемых соотношений автора и героев, факта действительности и авторского художественного вымысла, роли и места фантастики в гоголевском миропредставлении прошлого и современности, в выявлении оригинальности художественной структуры произведений разных жанровых форм.

Объектом анализа становится сложное и неоднозначное творчество писателя. Системный анализ повестей Н.Гоголя позволяет наглядно проследить, как идет поиск

новых возможностей воссоздания действительности и путей его нравственного воздействия на читателя.

Методологической основой исследования являются философская теория познания, исследования известных литературоведов XX века – Ю.Манна, М. Бахтина, Ю.Лотмана, В.Виноградова, А. Веселовского, Г. Бушмина, В.Гиппиуса, Г.Гуковского, А.Белого, В.Набокова, В.Переверзева, Г.Поспелова, Н. Степанова, а также концептуальные положения нового педагогического мышления и теории развивающего обучения, директивные документы Республики Узбекистан об образовании, о Национальной программе по подготовке кадров, о программе развития гармонично – развитого поколения Узбекистана.

Практическое значение работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы при дальнейшей разработке теоретико-практических аспектов русской литературы. Результаты исследования и выводы, полученные в ходе анализа произведений, могут найти применение в курсах лекций по теории и истории литературы, в составлении спецкурсов по проблемам творчества Н.Гоголя.

Апробация основных положений исследования осуществляется в разных формах: в виде докладов и сообщений на научно - теоретических конференциях Навоийского государственного педагогического института, Каракалпакского Государственного университета в 2009, 2010 годах; на заседаниях кафедры русского языка литературы, а также в публикациях по теме диссертации (список прилагается).

Цели и задачи диссертации, а также способы и средства решения поставленных проблем определили **структуру работы**. Она состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, определяются цели и задачи исследования, его методика и методология, формулируются основные положения, которые выносятся на защиту.

Решение поставленных в диссертации задач потребовало рассмотрения теоретических аспектов проблемы жанровой природы творчества Н.Гоголя и специфики его творчества. Этому посвящена **первая глава** работы «**Философско-эстетическая концепция творчества Н.В.Гоголя**», где сосредоточено внимание на анализе наиболее интересных аспектов творчества писателя. Личность писателя и значение Н. Гоголя в истории русской культуры, художественный и личностные аспекты его повествований становятся пристальным объектом анализа. Среди всех творческих индивидуальностей, к которым обращались поэты нового времени в поисках основы своего стиля центральной стала личность Н.В. Гоголя, именно его имя явилось

отражением субстанции русской жизни, воплощением живой традиции литературы. Родившийся и выросший в центре малороссийских земель, безусловно впитавший и знавший национальную украинскую культуру, Гоголь никогда не писал на украинском языке. Тем не менее, украинцы считают Гоголя своим национальным писателем. Особое отношение к его творчеству в русской литературе, в историческом развитии которой выделяются два направления: пушкинское и гоголевское. Причем утверждение гоголевского пути происходит уже при жизни Гоголя статьями Белинского. Затем Чернышевский выделит гоголевский период, а Достоевский произнесет хрестоматийную фразу «Все мы вышли из гоголевской «Шинели».

Оценка гоголевского творчества всегда была лакмусовой бумажкой критической мысли прошлого. В разные периоды в Гоголе подчеркивали наиболее «удобное», объявляя это наиболее ценным. В Гоголе стараются увидеть не только гениального художника слова, окруженного тайнами творческими и биографическими, но и одного из первых русских философов, мучительно отыскивающего истину. Современность его творчества отчетливо ощущается сегодня.

Современникам Гоголя личность писателя часто представлялась таинственной и необъяснимой. Такое впечатление возникало из-за сложности и противоречивости его характера, присущей скрытности, в результате чего мотивы поступков, истоки настроения, вся его внутренняя жизнь оказывались не ясны для окружающих. Необычной была и литературная судьба, широкий резонанс, который имели все произведения, начиная с «Вечеров...», появление «Выбранных мест из переписки с друзьями» - книги, поразившей несходством с предыдущими произведениями, судьба второго тома «Мертвых душ», распространившееся в списках Письмо Белинского, за чтение которого отправляли в ссылку (Достоевский).

Сказочный стиль «Вечеров» Гоголя был для русской литературы открытием. Стилистическая норма просторечной стихии «Вечеров» - деревенское простодушие с лукавством и озорством. И их сочетании - комизм первых гоголевских повестей «Миргород» (1835) - второй цикл, который сам автор считал продолжением «Вечеров», однако иное тщание, характерные штрафы представляли другой мир - не песенной Диканьки, а социально полярной действительности, удаленной и пространственно, и хронологически. Конечно, между первым и вторым сборником немало общего, нити преемственности протягивались от Шпоньки к Ивану Ивановичу с Иваном Никифоровичем, поэтический колорит «Вия» и «Тараса Бульбы» напоминает большинство повестей «Вечеров». Открывается сборник повестью «Старосветские помещики», трогательно и высоко оцененной Белинским. В ней Гоголь, рисуя красоту

природы, передавая ее звуки и краски; как будто говорил о возможностях человеческих, а затем в иной стилистической тональности (вместо развернутых сравнений и метафор - глагольный ряд) покапывал; как эти возможности реализуются, как из Филемона и Бавкиды получаются Товстогубы. Но для автора дорога их привязанность и верность друг другу в отличие от молодых современников, не имеющих доброты, верности, порядочности.

В «Миргороде» есть и другая форма жизни - фантастическая в понятии «Вий» и героическая в повести «Тарас Бульба». Творческая история последней демонстрирует направленность авторских интересов. Гоголь создавал в ней не историческое полотно, а идеальную картину человеческих отношений и чувств - патриотизма, товарищества, высокого смысла жизни, закрепленных за условным временем и относительно условным пространством. Среди произведений Гоголя эта повесть, пожалуй, в последний раз в художественных образах говорила о народных массах как хранителе и носителе национальных истоков. Отсюда - та лирическая струя, так сильно проявляющаяся в повести. Сборник «Миргород» представлял разносторонний талант Гоголя. Еще неожиданной он открылся в сборнике того же года «Арабески». Само слово «арабески» означает, цветной узор, причудливое сочетание форм, цветов, животных, чудовищ, атрибутов, архитектурных элементов; всякого рода предметов и орудий, созданных более фантазией художника, чем взятых из действительной жизни.

Во второй главе «Жанрово-стилевые аспекты творчества Н.Гоголя» исследуются особенности соотношения жанра и стиля в творчестве писателя. Стилистические особенности его творчества представляют интерес для современной филологии в изучении становления, развития и эволюции персонажей, тематики и проблематики его творчества в русской литературе. Само осознание этих связей обогащает наши представления о завоеваниях русской классической литературы. Неиссякаемая сила образных обобщений Гоголя раскрывают непреходящее значение его художественного наследия.

Его «Арабески» не были поняты ни современниками автора (Белинский; «Как можно так необдуманно компрометировать свое литературное имя»), ни исследователями более поздними (Гуковский: «Стремление Гоголя к циклизации было так сильно, что могло перехлестнуть через границы художественного творчества»). Сборник впервые продемонстрировал философскую ориентацию писателя. Он состоит из статей исторического содержания, культурологических представлений и художественных повестей «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего». Разнообразие содержания открывает те нравственные ценности, которые, по Гоголю, лежат в основе

жизни и культуры. Литературно-этическая программа «Арабесок» вписывается в общую концепцию мира и человека, в поисках и формировании которой развивалась передовая мысль тридцатых годов.

Если к этому сборнику приложить пространственный принцип, то в отличие от предшествующих сборников, в «Арабесках» смешаны Восток и Запад, прошлое, настоящее и будущее. Судьба сборника также непохожа на судьбу «Вечеров» или «Миргорода», его «растащили» по другим томам гоголевских сочинений. Повести, вошедшие в «Арабески», начали последний художественный цикл в творчестве Гоголя - петербургский. «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Шинель» никогда самим Гоголем в особый цикл не выделялись. Восприятие петербургских повестей как цикла объясняется его художественным единством:

- 1) целенаправленным отбором материала (низменная действительность);
- 2) смешением повседневности с фантастикой;
- 3) сказовой манерой повествования, в которой можно выделить голос «коллективной пошлости» (Гуковский),
- 4) голос простодушного рассказчика и иронического автора, причем различные повествовательные манеры переходят одна в другую мгновенно и естественно.

Идея «Ревизора» начинается с философско-исторических размышлений Гоголя - автора «Арабесок». Новаторское понимание комического в «Ревизоре» выразилось:

- 1) через определение сути комедии (правит пьесой идея, мысль);
- 2) в выборе единственного положительного героя - это смех (в «Театральном разъезде» Гоголь скажет, что его никто не заметил);
- 3) в способе создания характеров (они не карикатура, не комедийные тины, в основе каждого - несоответствие своей сути представлениям о себе);
- 4) в создании типа Хлестакова и «родившемся» от него понятии хлестаковщины;

Гоголь никого в комедии не собирался конкретно уничтожать, сатирически разоблачать и т.п. Гоголь через одного человека изображает всех. С «Ревизора» начинается осуществление его нравоучительных тенденций и проявляется притчевость его творческого почерка. В этом причина бессмертия комедии, ее жизни на вечные времена, С этим же связано понимание Бахтиным смеха Гоголя как светлого, положительного. Неслучайно распространено сравнение гоголевского смеха с позицией Сервантеса. Символическая многозначность проявляется в финале - отсюда его различное понимание. Немая сцена (окаменение) начинается в ситуации завязки пьесы: и там, и тут причина одна - приезд ревизора. Таким образом, присутствие ревизора в жизни - жизненная особенность, главное условие.

Хлестаковщина - это стихия абсолютной безответственности, это культ видимости, дух псевдокультуры, начало безличия, способного приладиться к любым обстоятельствам.

В третьей главе « Многообразие форм русской жизни в творчестве Н. Гоголя » рассматриваются сюжетно-композиционные структуры «позднего» Гоголя, прослеживается эволюция художественных образов и социальных конфликтов, анализируются сатирические мотивы творчества Н.Гоголя, выясняется характер историзма писательского мышления. В главе анализируется литературный и реальный фон русской жизни XIX века. Это вершина гоголевского творчества и, по словам В.Кожина, наименее понятые и освоенные произведения из всех великих классических творений русского искусства слова. «Сатира теперь не подействует и не будет метка, но высокий упрек лирического поэта «будет много значить». Осенью 1836 г. в письме Жуковскому Гоголь назовет жанр нового произведения - поэма, и определит содержание. «Вся Русь явится в нем».

Главная идея гоголевской жизни и творчества - служение добру. Идея добра в художественных образах превращается в идеал, по путь к идеалу может лежать через отрицание зла, через его сатирическое изображение. В поэме Гоголя сатиры как отрицания нет. но есть иронический смех, цель которого - вылечить, исправить. Это соответствует авторскому убеждению: «Многое что возмутило бы человека, представлено в наготе своей; но озаренное силою смеха, несет уже примирение в душу». Оценка произведения как сатиры встречается в статьях и высказываниях Белинского неоднократно, но лишь свидетельствует о той острой литературной борьбе, которая велась за Гоголя по выходе «Мертвых душ».

Для реалистического творчества Гоголя душа стала категорией, непосредственно связанной с положительным идеалом. Наличие души выражает у Гоголя полноценность человека. Гибель, страдания и возрождение души определяла структура задуманного трехтомного произведения

Философ и теоретик романтизма Шелли рекомендовал строить произведения по образцу «Божественной комедии» Данте: ад, чистилище, рай. Та же идея у Гоголя, но завершена только первый том. Название поэмы символично – «Мертвые души» - это не вычеркнутые из ревизского списка умершие крестьяне, это омертвевшие души помещиков, чиновников, несчастного, забитого народа. Символический подтекст важен для понимания поэмы. Так символический смысл приобретает дорога, по ней движется бричка Чичикова, она связывает поместья, деревни, города, она - путь всей России, по ней летит Русь-тройка. Символический образ сада в главе о Плюшкине, Символическую нагрузку несёт проходной эпизод - смерть прокурора; городской бал и т.д.

Среди персонажей поэмы особая роль принадлежит автору. Лирические отступления - одна из форм выражения авторской позиции. Другая связана присутствием в поэме вставного эпизода - «Повести о капитане Копейкине». Её толкование исследователями (Ю.Лотманом, И.Золотоусским и др.) достаточно различно.

Путь проповедничества, на который вступил Гоголь, приведет к созданию сборника публицистического характера, составленного из писем автора разным адресатам. «Выбранные места из переписки с друзьями» представляют религиозно-нравственную программу возрождения человека и общества. Ее высоко ценили Л.Толстой и А.Блок. Оценка гоголевского творчества всегда была лакмусовой бумажкой критической мысли. В разные периоды в Гоголе подчеркивали наиболее «удобное», объявляя это наиболее ценным. В Гоголе стараются увидеть не только гениального художника слова, окруженного тайнами творческими и биографическими, но и одного из первых русских философов, мучительно отыскивающего истину. Современность его творчества отчетливо ощущается сегодня.

Современникам Гоголя личность писателя часто представлялась таинственной и необъяснимой. Такое впечатление возникало из-за сложности и противоречивости его характера, присущей скрытности, в результате чего мотивы поступков, истоки настроения, вся его внутренняя жизнь оказывались не ясны для окружающих. Необычной была и литературная судьба, широкий резонанс, который имели все произведения, начиная с «Вечеров...», появление «Выбранных мест из переписки с друзьями» - книги, поразившей несходством с предыдущими произведениями, судьба второго тома «Мертвых душ», распространившееся в списках Письмо Белинского, за чтение которого отправляли в ссылку (Достоевский).

Во второй половине XIX столетия гоголевское творчество также оставалось предметом общественной рефлексии, в частности, в статьях и выступлениях ведущих литераторов. Так, Н. Г. Чернышевский подчеркнуто повторил мысли В.Белинского о том, что «Гоголя должно считать отцом русской прозаической литературы»; и что «Гоголь важен не только как гениальный писатель, но вместе с тем и как глава школы - единственной школы, которую может гордиться русская литература»¹. Н. А. Некрасов, также апеллируя к имени Белинского, в отзыве на статью А. Ф. Писемского о Гоголе сделал акцент на художественной стороне творчества писателя: «Критик... выше всего ценил в Гоголе - Гоголя-поэта, Гоголя-художника, ибо хорошо понимал, что без этого Гоголь не имел бы и того значения, которое

¹ Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. - С. 12-13.

Писемский называет социально-сатирическим»¹. Вообще взгляды на Гоголя в XIX веке во многом были связаны с направлениями социальной и эстетической борьбы, которые диктовали и оценку творчества писателя, и трактовку его проблематики. «XIX век воспринимал и изучал Гоголя в "системе координат", чуждых его творчеству»².

В **заключении** подводятся основные итоги проведенного исследования, обобщаются результаты решения поставленных проблем и формулируются концептуальные суждения о творчестве Н.Гоголя.

Как литератор он дал русской культуре эталон благородной независимости, создал образ писателя, ставящего собственное достоинство и неподкупность своих убеждений выше любых суетных соображений минуты. Кроме того, Гоголь сумел объединить вокруг себя целое поколение родственных себе по духу литераторов, оказав большое влияние на русскую литературу XIX века.

¹ Некрасов Н. А. Заметки о журналах за октябрь 1855 г. - С. 342.

² Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя. -С. 120.

ГЛАВА 1. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА

Н.В.ГОГОЛЯ

1.1. Личность писателя и значение Н. Гоголя в истории русской культуры

Николай Васильевич Гоголь родился в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии в семье помещика. Назвали Николаем в честь чудотворной иконы святого Николая. У Гоголей было свыше 1000 десятин земли и около 400 душ крепостных. Предки писателя со стороны отца были потомственными священниками, однако уже дед Афанасий Демьянович оставил духовное поприще и поступил в гетмановскую канцелярию; именно он прибавил к своей фамилии Яновский другую — Гоголь, что должно было продемонстрировать происхождение рода от известного в украинской истории 17 века полковника Евстафия (Остапа) Гоголя (факт этот, впрочем, не находит достаточного подтверждения)лая, хранившейся в церкви села Диканька. Отец писателя, Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский (1777-1825), служил при Малороссийском почтамте, в 1805 году уволился с чином коллежского асессора и женился на Марии Ивановне Косяровской (1791-1868), происходившей из помещичьей семьи. По преданию, она была первой красавицей на Полтавщине. Замуж за Василия Афанасьевича она вышла четырнадцати лет. В семье, помимо Николая, было еще пятеро детей.

Детские годы Гоголь провел в имении родителей Васильевке (другое название — Яновщина). Культурным центром края являлись Кибинцы, имение Д. П. Трощинского (1754-1829), дальнего родственника Гоголей, бывшего министра, выбранного в поветовые маршалы (в уездные предводители дворянства); отец Гоголя исполнял у него обязанности секретаря. В Кибинцах находилась большая библиотека, существовал домашний театр, для которого отец Гоголь писал комедии, будучи также его актером и дирижером.

В 1818-19 годах Гоголь вместе с братом Иваном обучался в Полтавском уездном училище, а затем, в 1820-1821гг, брал уроки у полтавского учителя Гавриила Сорочинского, проживая у него на квартире. В мае 1821 года поступил в гимназию высших наук в Нежине. Здесь он занимается живописью, участвует в спектаклях — как художник-декоратор и как актер, причем с особенным успехом исполняет комические роли. Пробует себя и в различных литературных жанрах (пишет элегические стихотворения, трагедии, историческую поэму, повесть). Тогда же пишет сатиру “Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан”. К сожалению, данное произведение не сохранилось.

Однако мысль о писательстве еще “не всходила на ум” Гоголю, все его устремления связаны со “службой государственной”, он мечтает о юридической карьере. На принятие Гоголем такого решения большое влияние оказал проф. Н. Г. Белоусов, читавший курс естественного права, а также общее усиление в гимназии вольнолюбивых настроений. В 1827 году здесь возникло “дело о вольнодумстве”, закончившееся увольнением передовых профессоров, в том числе Белоусова; сочувствовавший ему Гоголь дал на следствии показания в его пользу.

Окончив гимназию в 1828 г., Гоголь в декабре вместе с другим выпускником А. С. Данилевским (1809-1888), едет в Петербург. Испытывая денежные затруднения, безуспешно хлопоча о месте, Гоголь делает первые литературные пробы: в начале 1829 г. появляется стихотворение “Италия”, а весной того же года под псевдонимом “В. Алов” Гоголь печатает “идиллию в картинах” “Ганц Кюхельgarten”. Поэма вызвала резкие и насмешливые отзывы Н. А. Полевого и позднее снисходительно-сочувственный отзыв О. М. Сомова (1830 г.), что усилило тяжелое настроение Гоголя.

В конце 1829 г. ему удается определиться на службу в департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел. С апреля 1830 до марта 1831 г. служит в департаменте уделов (вначале писцом, потом помощником столоначальника), под началом известного поэта-идиллика В. И. Панаева. Пребывание в канцеляриях вызвало у Гоголя глубокое разочарование в “службе государственной”, но зато снабдило богатым материалом для будущих произведений, запечатлевших чиновничий быт и функционирование государственной машины.

В этот период выходят в свет “Вечера на хуторе близ Диканьки” (1831-1832), которые вызвали почти всеобщее восхищение.

Верх гоголевской фантастики — “петербургская повесть” “Нос” (1835; опубликована в 1836 г.), чрезвычайно смелый гротеск, предвосхитивший некоторые тенденции искусства XX в. Контрастом по отношению к и провинциальному и столичному миру выступала повесть “Тарас Бульба”, запечатлевшая тот момент национального прошлого, когда народ (“казаки”), защищая свою суверенность, действовал цельно, сообща и притом как сила, определяющая характер общеевропейской истории.

Осенью 1835 г. он принимается за написание “Ревизора”, сюжет которого подсказан был Пушкиным; работа продвигалась столь успешно, что 18 января 1836 г. он читает комедию на вечере у Жуковского (в присутствии Пушкина, П. А. Вяземского и других), а в феврале-марте уже занят ее постановкой на сцене Александрийского театра. Премьера пьесы состоялась 19 апреля. 25 мая — премьера в Москве, в Малом театре.

В июне 1836 г. Гоголь уезжает из Петербурга в Германию (в общей сложности он прожил за границей около 12 лет). Конец лета и осень проводит в Швейцарии, где принимается за продолжение “Мертвых душ”. Сюжет был также подсказан Пушкиным. Работа началась еще в 1835 г., до написания “Ревизора”, и сразу же приобрела широкий размах. В Петербурге несколько глав были прочитаны Пушкину, вызвав у него и одобрение, и одновременно гнетущее чувство.

В ноябре 1836 г. Гоголь переезжает в Париж, где знакомится с А. Мицкевичем. Затем переезжает в Рим. Здесь в феврале 1837 г., в разгар работы над “Мертвыми душами”, он получает потрясшее его известие о гибели Пушкина. В приступе “невыразимой тоски” и горечи Гоголь ощущает “нынешний труд” как “священное завещание” поэта.

В декабре 1838 года в Рим приехал Жуковский, сопровождавший наследника (Александра II). Гоголь был чрезвычайно обрадован приездом поэта, показывал ему Рим; рисовал с ним виды.

В сентябре 1839 г. в сопровождении Погодина Гоголь приезжает в Москву и приступает к чтению глав “Мертвых душ” — вначале в доме Аксаковых, потом, после переезда в октябре в Петербург, у Жуковского, у Прокоповича в присутствии своих старых друзей. Всего прочитано 6 глав. Восторг был всеобщий.

В мае 1842 г. “Похождения Чичикова, или Мертвые души” вышли в свет. После первых, кратких, но весьма похвальных отзывов инициативу перехватили хулители Гоголя, обвинявшие его в карикатурности, фарсе и клевете на действительность. Позднее со статьей, граничившей с доносом, выступил Н.А.Полевой.

Вся эта полемика проходила в отсутствие Гоголя, выехавшего в июне 1842 за границу. Перед отъездом он поручает Прокоповичу издание первого собрания своих сочинений. Лето Гоголь проводит в Германии, в октябре вместе с Н. М. Языковым переезжает в Рим. Работает над 2-м томом “Мертвых душ”, начатым, по-видимому, еще в 1840; много времени отдает подготовке собрания сочинений. “Сочинения Николая Гоголя” в четырех томах вышли в начале 1843 г., так как цензура приостановила на месяц уже отпечатанные два тома. Трехлетие (1842-1845), последовавшее после отъезда писателя за границу — период напряженной и трудной работы над 2-м томом “Мертвых душ”.

В начале 1845 г. у Гоголя появляются признаки нового душевного кризиса. Писатель едет для отдыха и “восстановления сил” в Париж, но в марте возвращается во Франкфурт. Начинается полоса лечения и консультаций с различными медицинскими знаменитостями, переездов с одного курорта на другой: то в Галле, то в Берлин, то в

Дрезден, то в Карлсбад. В конце июня или в начале июля 1845 г., в состоянии резкого обострения болезни, Гоголь сжигает рукопись 2-го тома. Впоследствии (в “Четырех письмах к разным лицам по поводу “Мертвых душ” — “Выбранные места”) Гоголь объяснил этот шаг тем, что в книге недостаточно ясно были показаны “пути и дороги” к идеалу.

В 1847 г. в Петербурге были опубликованы “Выбранные места из переписки с друзьями”. Книга выполняла двоякую функцию — и объяснения, почему до сих пор не написан 2-й том, и некоторой его компенсации: Гоголь переходил к изложению своих главных идей — сомнение в действенной, учительской функции художественной литературы, утопическая программа выполнения своего долга всеми “сословиями” и “званиями”, от крестьянина до высших чиновников и царя.

Выход “Выбранных мест” навлек на их автора настоящую критическую бурю. Все эти отклики настигли писателя в дороге: в мае 1847 г. он из Неаполя направился в Париж, затем в Германию. Гоголь не может прийти в себя от полученных “ударов”: “Здоровье мое... потряслось от этой для меня сокрушительной истории по поводу моей книги... Дивлюсь, сам, как я еще остался жив”.

Зиму 1847-1848 года Гоголь проводит в Неаполе, усиленно занимаясь чтением русской периодики, новинок беллетристики, исторических и фольклорных книг — “дабы окунуться покрепче в коренной русский дух”. В то же время он готовится к давно задуманному паломничеству к святым местам. В январе 1848 морским путем направляется в Иерусалим. В апреле 1848 года после паломничества в Святую землю Гоголь окончательно возвращается в Россию, где большую часть времени проводит в Москве, бывает наездами в Петербурге, а также в родных местах — Малороссии.

В середине октября Н.Гоголь живет в Москве. В 1849-1850 годах, Гоголь читает отдельные главы 2-го тома “Мертвых душ” своим друзьям. Всеобщее одобрение и восторг воодушевляют писателя, который работает теперь с удвоенной энергией. Весною 1850 года Гоголь предпринимает первую и последнюю попытку устроить свою семейную жизнь — делает предложение А. М. Виельгорской, но получает отказ.

В октябре 1850 года Гоголь приезжает в Одессу. Состояние его улучшается; он деятелен, бодр, весел; охотно сходитя с актерами одесской труппы, которым он дает уроки чтения комедийных произведений, с Л. С. Пушкиным, с местными литераторами. В марте 1851 г. покидает Одессу и, проведя весну и раннее лето в родных местах, в июне возвращается в Москву. Следует новый круг чтений 2-го тома поэмы; всего было прочитано до 7 глав. В октябре присутствует на “Ревизоре” в Малом театре, с С.В.

Шумским в роли Хлестакова, и остается, доволен спектаклем; в ноябре читает “Ревизора” группе актеров, в числе слушателей был и И.С. Тургенев.

1 января 1852 года Гоголь сообщает Арнольди, что 2-й том “совершенно окончен”. Но в последних числах месяца явно обнаружилось признаки нового кризиса, толчком к которому послужила смерть Е. М. Хомяковой, сестры Н. М. Языкова, человека, духовно близкого Гоголю. Его терзает предчувствие близкой смерти, усугубляемое вновь усилившимися сомнениями в благотворности своего писательского поприща и в успехе осуществляемого труда. 7 февраля Гоголь исповедуется и причащается, а в ночь с 11 на 12 сжигает беловую рукопись 2-го тома (сохранилось в неполном виде лишь 5 глав, относящихся к различным черновым редакциям; опубликованы в 1855 г.).

21 февраля утром Гоголь умер в своей последней квартире в доме Талызина в Москве.

Похороны писателя состоялись при огромном стечении народа на кладбище Свято-Данилова монастыря, а в 1931 году останки Гоголя были перезахоронены на Новодевичьем кладбище.

1.2. Гоголевский художественный мир. Процесс становления художественного пространства

Художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие. Наивное восприятие подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе.

Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий.

Пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна (например, в качестве обрамления выступит нарисованный же оконный проем) или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным: в первом он будет восприниматься как видимая часть более обширного целого, и вопрос в том, что находится в закрытой от взора наблюдателя части – вполне уместен. Во втором случае пейзаж, повешенный в рамке на стене, не воспринимается как кусок, вырезанный из какого-либо более обширного реального вида. В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального вида, во втором он, сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира.

Отсутствие признака границы в текстах, в которых это отсутствие составляет специфику их художественного языка, не следует путать с подобным отсутствием его на уровне речи (в конкретном тексте). Пространственные отношения у русских писателей более позднего времени, (Толстой, Достоевский) часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер. Иначе обстоит дело у Гоголя: в его произведениях особой отмеченностью обладает художественное пространство.

Специфика восприятия пространства проявилась уже в первом значительном произведении Гоголя – цикле „Вечера на хуторе близ Диканьки”. Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализируются в одном и том же месте. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (первая часть опубликована в 1831 году, вторая часть в 1832 году), не только засвидетельствовали поразительно быстрое созревание гоголевского таланта, но и вывели его на авансцену русского и — объективно — европейского романтизма. В сознании русской публики и отчасти критики неподражаемая оригинальность «Вечеров» на долгое время создала им репутацию художественного феномена, не имеющего прецедентов и аналогий. Белинский в 1840 г. писал: «...укажите в европейской или в русской литературе хоть что-нибудь похожее на эти первые опыты молодого человека... Не есть ли это, напротив, совершенно новый, небывалый мир искусства?...»¹ Тем не менее, первую попытку типологически

¹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, - М., 1981.

определить свою книгу предпринял сам Гоголь еще в процессе работы над нею: «Здесь так занимает всех всё малороссийское...» (из письма к матери от 30 апреля 1829 г.). Созданное Гоголем, украинцем по происхождению, прожившим на Украине годы детства и юности, вливалось в русло широко распространившегося в русском обществе интереса к украинскому народному творчеству, быту, образу жизни, что, в свою очередь, выходило за рамки интереса к определенной конкретной народности. Вопрос стоял принципиально более широко, и в этой широте скрывались корни общеромантической ориентации гоголевского украинофильства. Один из первых рецензентов «Вечеров» Н. И. Надеждин назвал Украину «славянской Авзонией», т. е. славянским древним Римом. Обращение к Украине есть обращение не к эмпирическому «сегодня» конкретной народности, но к коренным, национальным первоосновам славянского мира (это «заветный ковчег», «в коем сохраняются живейшие черты славянской физиономии и лучшие воспоминания славянской жизни»¹, прибавлял Надеждин). Это обращение в генетическом смысле аналогично тому зондированию Средневековья, которое велось западноевропейскими романтиками в поисках коренных, первоначальных основ своих национальных культур.

Но Гоголь встал вровень с этим общеевропейским направлением и в самом существе своих творческих усилий. Дело в том, что украинофильство предшественников и современников Гоголя, таких, как Н. А. Цертелев, О. М. Сомов, М. А. Максимович, отчасти даже и В. Т. Нарезный, в большой мере имело еще чисто собирательский, этнографический характер (разумеется, сама по себе важная тенденция романтического умонастроения, сопровождавшая развитие и западных романтических литератур).

Но Гоголь поставил перед собою задачу открыть цельный и полноправный народный мир в свободно воссозданном им собственном художественном мире. Это была свободно-творческая, и притом художественно реализовавшаяся, концепция Украины как целого материка на карте вселенной, с Диканькой, как своеобразным его центром, как средоточием и национальной духовной специфики, и национальной судьбы. Больше всего подготовил здесь Гоголя В. Т. Нарезный своими украинскими романами «Бурсак» и «Два Ивана...», но по яркости и экспрессивности рисунка, выразительности колорита и характерологии, не говоря уже о законченности и полноте образа Украины и нагруженности философской проблематикой, гоголевское изображение намного превосходило бытописание Нарезного.

И тут надо упомянуть еще о том, что Гоголь решительнее, чем кто-либо другой (например, тот же Нарезный), порывал с идиллическими представлениями об Украине, сложившимися в русской литературе в начале XIX в. под влиянием сентиментализма. При

¹ Н. И. Надеждин. Статьи о русской словесности. – М., 1985.

этом, поскольку сама Украина приобретала указанное выше обобщенное, «символическое» значение, то и связываемые с нею качества — социальная гармония, согласие между помещиком и крестьянами, умиротворенность — воспринимались как образцовые для всей русской — или, по крайней мере, русской деревенской, «сельской» — жизни. Напротив, миру гоголевских «Вечеров», изначально конфликтному, чужды всякая идилличность и прекраснотушие.

В двух повестях — в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» — развивалась (в сказочной форме, опирающейся на мифологическую почву) романтическая история отчуждения центрального персонажа, включая такие моменты, как преступление перед соотечественниками, убийство, расторжение человеческих и природных связей.

В трех повестях — «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи...» и «Ночи перед Рождеством» — любовный сюжет, также свободный от идилличности, был близок к хитроумным проделкам влюбленных (традиции, восходящей к фарсовой комедии Нового времени, как русской, так и западноевропейской, 372 комедии дель арте и т. д.), но традиция осложнялась не только обычным в таких случаях сопротивлением людей старого поколения, но и участием — доброжелательным или враждебным — ирреальных сил.

И даже две самые маленькие, приближавшиеся к новелле, повести цикла — «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота» — строились на полуироническом-полусерьезном контрасте желаемого и реального, стремлений и результата, причем развитие интриги не обходилось без участия тех же ирреальных сил.

Вообще вмешательством и вторжением фантастического мира в людские дела отмечены — в той или другой степени — все повести «Вечеров», за исключением одной — «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», повести, предвещавшей уже иные художественные принципы.

К некоторым повестям цикла, особенно к их фантастическим моментам, исследователями были найдены соответствующие западные параллели (к «Вечеру накануне...» — «Чары любви» Тика, к «Страшной мести» — «Пьетро Апоне» того же Тика), но суть дела не столько в тех или иных влияниях, во всяком случае, существенно трансформированных Гоголем, сколько в том, что по яркости национального колорита, вместе с тем по своей напряженности, конфликтности, ощущению скрытого беспокойства мир «Вечеров» вставал в один ряд с классическими, романтическими мирами западноевропейских литератур.

Все это до поры до времени ускользало от взгляда большинства современников, воспринявших книгу Гоголя главным образом под знаком «веселости». Очень понравился

обнародованный Пушкиным факт, что Гоголю удалось рассмешить даже безучастных ко всему наборщиков, и этот анекдот потом много раз обыгрывался в критике. Упомянувшийся выше писатель и ученый Максимович писал в 1861 г., что и «на старости» он любит «по-прежнему, как украинскую весну, веселость первых повестей Гоголя, которыми он заставил смеяться весь читающий Русский мир, от типографских наборщиков до Крылова и Пушкина и до комического актера Щепкина...»¹.

Кстати, и первые попытки подобрать к Гоголю европейские аналогии вытекали из сознания его комического таланта: Пушкин сравнивал книгу Гоголя по заразительности комизма с произведениями Мольера и Филдинга («Письмо к издателю „Литературных прибавлений к Русскому инвалиду“»). И хотя все это было справедливо и верно, но сама глубина гоголевского комизма, его неумолимый переход от веселости и смеха к грусти и трагизму оставались еще, в общем, незаметны большинству читателей «Вечеров», не говоря уже о подоплеке этого процесса. На последнюю в то время точнее всех указал сам Гоголь: «Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое... Нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша»². В этих словах, написанных в 1834 г. под влиянием «Последнего дня Помпеи» К. П. Брюллова, запечатлелся и собственный опыт автора «Вечеров», где здоровая жизнерадостность, «наша милая чувственность» не только празднует победы, но и постоянно подвергается давлению, угрозе со стороны враждебных сил.

После появления «Вечеров» Гоголь — один из ведущих русских писателей; он в дружеских отношениях с Жуковским, Плетневым, Пушкиным (с которым познакомился 20 мая 1831 г.); его с воодушевлением встречают в Москве — С. Т. и К. С. Аксаковы, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, М. П. Погодин... В обществе зреет предчувствие, что едва только что вступивший на литературное поприще писатель скажет совершенно новое слово, и это предчувствие оправдалось.

1.3. Художественное многообразие творчества Н.Гоголя.

¹ Максимович М. История развития русской литературы. —М., 1978.

² Н.Гоголь. Некоторые заметки о развитии литературы нашего времени. Собр.соч.в 8 т. —Т.4.—С.156.

Постановка этой проблемы может послужить ключом для вхождения в поэтический мир Гоголя. Ведь как показал ряд работ — работы М. Бахтина в первую очередь,— карнавальное начало воплощает в себе особый тип народной смеховой культуры, оказывавшей на протяжении многих веков сильнейшее влияние на искусство и художественную литературу. М. Бахтин определил печать карнавализации в творчестве Рабле, подчеркнув, что, «хотя он был корифеем народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох»¹. Логичен вопрос, как соотносится с карнавальным началом творчество Гоголя отделенного от «корифея народного хора» тремя веками и представляющего собою характернейшего комического писателя нового времени.

Прежде всего напомним основные черты карнавального начала. У Гоголя в этом смысле есть свидетельство, почти столь же наглядное, как известное описание римского карнавала в «Путешествии в Италию» Гете.

На время карнавального действия устанавливается новый строй людских отношений, возникает особый тип связей. Их исходный пункт — отступление от правил и норм, как социальных (Гоголем несколько раз отмечено, что веселое карнавальное общение и ухаживанье не знает пиетета перед знатностью — «хоть будь это Боргези»), так и моральных, этических («вольность удивительная...»). Естественно, что перемена больше всего ощущается народом. Гоголевское описание все время стихийно соскальзывает к точке зрения «простолюдина», вдруг радостно увидевшего открывшиеся перед ним возможности, Гоголем зафиксирован центральный момент карнавального превращения — изменение внешности с помощью маски, вывороченного тулупа или просто обмазывания сажей. Переодевание — «есть обновление одежд и своего социального образа», оно передает ту топографическую динамику, которую Бахтин называет перемещением «верха в низ» (возможным, по крайней мере, в трех планах: в космическом — земля вместо неба; социальном — низшие сословия и классы вместо высших; наконец, индивидуально-биологическом — органы низших человеческих функций вместо головы как органа сознания и мышления)².

Интересна и понравившаяся Гоголю перестрелка конфетти (то есть гипсовыми, меловыми или мучными шариками) — она осуществляет свойственное карнавалу смягчение и травестиrowание всего страшного, от кровопролитных битв до эсхатологических учений. Травестиrowанная смерть входит как момент в общее

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965. -С. 518.

² Бахтин М. Поэтика Гоголя. — М., 1998. — С.8.

безостановочное самодвижение жизни, в то сопроникновение противоположных начал, которые М. Бахтин называет амбивалентностью: «Уничтожение и развенчание связано с возрождением и обновлением, смерть старого связана с рождением нового: все образы отнесены к противоречивому единству умирающего и рождающегося мира»².

Наконец, из гоголевского описания хорошо видно, что душа карнавального мироощущения — восстанавливаемая на какое-то время цельность, нерасчлененность народной жизни. В действие вступают все без исключения («...всё что ни есть»). Римский карнавал, в наибольшей мере сохранивший традицию, поразил Гоголя всеобщностью празднества: «В других местах один только народ кутит и маскируется. Здесь всё мешается вместе» (ср. у Гете: «Римский карнавал — празднество, которое дается, в сущности, не народу, но народом самому себе»). Носителем карнавального начала является «не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а *народ*, притом народ, в своем развитии вечно растущий и обновляющийся».

Анализируя гоголевское творчество, можно заметить, что в нем мы найдем многие элементы карнавализации. Ведь если последняя определяла целый тип народной смеховой культуры, то, как подчеркивает М. Бахтин, ее «влияние простирается на многие эпохи, практически вплоть до нашего времени. Весь вопрос в значении, а также в реальном удельном весе этих элементов...»¹

В ряде повестей из цикла «Вечеров» (где по понятным причинам проявление народного карнавального начала должно ощущаться сильнее, чем в других гоголевских произведениях) мы прежде всего сталкиваемся с характерной установкой *отступления от правил*. От правил социальных, а также моральных и этических. Это установка персонажей, но она совпадает с установкой выбранного момента времени (ярмарки, гулянья в майскую или предрождественскую ночь), в которое отменяется принятый тип людских связей, возникает новый мир отношений — мир, отступающий от социальных и моральных (мы пока говорим только о них) правил.

В «Майской ночи...» неистово расшалились парубки, понаделали «проказ», показали себя «бог знает, какими буянами». Левко думал было утихомирить их (довольно погуляли), но, когда узнал, что отец его волочится за Ганною, вновь увлекает товарищей на проделки: «Постой же, старый хрен, ты у меня будешь знать... как отбивать чужих невест!» Тут сыновнее непочтение помножено на непочтение к власти (отец Левки — Голова), к тому же сопровождается все это карнавальным переодеванием («попереодевайтесь, кто во что ни попало!»), выворачиванием наизнанку тулупа, а также публичной бранью и осмеянием.

¹ Там же. —С.11.

Отступление от правил видно также и в том, что вышел из повиновения пьяный Каленик: «Ну, голова, голова. Я сам себе голова». И потом — колоритная Лицо самому голове: «Что мне голова? Чтобы он издох-нул, собачий сын! Я плюю на него! Чтобы его, одноглазого черта, возом переехало! Что он обливает людей на морозе...»¹

В ярмарочное или предпраздничное и праздничное ночное действие вплетена любовная интрига, подчас приближающаяся — по крайней мере, в «Сорочинской ярмарке» — к истории веселых проделок влюбленных (мы пока оставляем в стороне все осложняющие эту историю моменты — прежде всего моменты фантастики). Традиция же веселых проделок влюбленных, с преодолением различных козней, поставленных на пути любящих родителями, соперниками и т. д., с непрямым торжеством влюбленных в финале,— эта традиция уходила в древние, подвергшиеся карнавализации пласты искусства, в частности в комедию Дель арте. С точки зрения карнавального момента, очень важно и то, что три повести из «Вечеров» заканчиваются соединением любящих, сговором о свадьбе или же (как в «Ночи перед Рождеством») началом жизни новой семьи. Ведь свадьба — указание на продолжающуюся жизнь, ее новую ступень, новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке.

Значит ли это, что гоголевское творчество всецело наследует карнавальную традицию? М. Бахтин, судя по его небольшой статье «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)», представляющей собою дополнение к книге о Рабле, склонен был, кажется, отвечать на этот вопрос утвердительно.

Обратим внимание на странный, еще явно непонятый финал «Сорочинской ярмарки», первой повести «Вечеров». События увенчаны счастливой развязкой, молодые соединились, противодействие Хиври нейтрализовано, все веселы — и начинается всеобщий танец: «странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все несло. Все танцевало»². Это место явно соотнесено с другим — когда семейству Черевика, а вместе с ними и читателям повести впервые открылся вид ярмарки.

«Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится

¹ Н.Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. —М., 1999.

² Н.Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. —М., 1999.

перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? Шум, брань, мычание, бляение, рев — все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — всё ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосые речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно»¹.

Преобладающая нота этого описания — единство в пестроте и хаосе. Над мельтешением и нестройностью деталей доминирует властная, всеподчиняющая сила. Частное не может обособиться, отделиться («... ни одно слово не выхватится...»), оно тонет в общем. Дважды возникает вид всеувлекающей водной стихии: «валящегося водопада» — вначале и «потопа» — в конце. Между ними — кульминация сценки — образ сросшегося в огромное чудовище народа, шевелящегося «всем своим туловищем». В карнавальном начале срастание людей в единое существо, «физический контакт тел» — знак нерасчленимой общности народного начала. «Народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность». В заключительной сцене — та же власть всеподчиняющей стихии, та же всеобщность участия («все несло», «все танцевало»), тот же переход народного коллектива к единому действию, поддержанному единым рисунком танца. Тем не менее, подхватывая главный мотив сцены ярмарки, финал затем резко диссонирует с ним. Финал спорит со сценой ярмарки, ограничивает и уточняет ее. «...Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету»².

Образ подтанцовывающих старушек — первая «странность» финальной сценки. М. Бахтин считает, что перед нами типичный карнавальный момент: «образ пляшущей старости (почти *пляшущей смерти*)»³. Но это не так. Перед нами не столько пляшущая, сколько *имитирующая* пляску старость. В ее поведение вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли. И в собственно

¹ Н.Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. —М., 1999.

² Н.Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. —М., 1999.

³ Бахтин М. Поэтика Гоголя. — М., 1998. — С.8.

карнавальном веселье ощутим диктат универсальной силы, однако он сливался со встречным потоком индивидуальной воли. У подтанцовывающих; старух такая воля отсутствует: действие всеобщей силы здесь подобно механическому принуждению («как механик своего безжизненного автомата»).

По другому поводу, в связи с фигурками смеющихся беременных старух из коллекции хранящихся в Эрмитаже керченских терракотов, М. Бахтин писал: «Это очень характерный выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть»¹. К старухам из «Сорочинской ярмарки» эта характеристика неприменима. Они не участвуют в круговороте жизни — они ее имитируют. Они не радостны (ср. смеющаяся старость) ; наоборот, их стойкая безрадостность, мрачность («без детской радости, без искры сочувствия») находятся в зловещем контрасте с производимыми ими движениями танца. Они не несут в себе плода новой жизни — в них лишь «равнодушные могилы».

За одной «странностью» финала следует другая. Веселье и шум пляски стихают: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»². Нить к этому заключению намечена еще фразой; «Странное неизъяснимое чувство овладело бы *зрителем...*»² Ведь в собственно коллективном действе танца зрителей нет: «На карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева»³. Иначе говоря, в повести Гоголя вводится сторонняя точка зрения — повествователя (до сих пор не участвовавшего в повести или участвовавшего очень ограниченно). Это его заинтересованно-восхищенный и в то же время остраненный взгляд на народное веселье, единство, согласие. Это его неучастие в общем действе, выливающееся в грустный вздох «оставленного». Погружается ли танцующая масса в дымку прошлого? Или буквально оставляет пришельца-наблюдателя? Во всяком случае, оставленный являет собою резкий диссонанс к нерасчлененной цельности карнавального начала. Причем эта неслиянность возникает уже не на основе механической безжизненности (как у подтанцовывающих старушек), а под влиянием какой-то более глубокой, хотя еще не выявленной духовности («скучно оставленному» — прямое предвестие финальной фразы «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»:

¹ Там же.

² Бахтин М. Поэтика Гоголя. – М., 1998. – С.8.

«...скучно на этом свете, господа»). Таким образом, можно констатировать два направления, в которых совершается отход от всеобщности и цельности народного действия. Одно — в сторону механической имитации жизни, предвещающей столь значащие для зрелого Гоголя моменты мертвенности, автоматизма, омертвления — весь комплекс мотивов «мертвых душ». Другое направление — в сторону какой-то глубокой, томящейся в себе и страдающей духовности.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА

Н.ГОГОЛЯ.

2.1. Жанровая типология повестей Н.Гоголя. От фантастики к реализму.

Творческая эволюция Гоголя, движение его **поэтики** в направлении к реализму, от первых произведений к "Ревизору" и затем к "Мертвым душам", может быть особенно четко прослежена в связи с развитием фантастики, а также в связи с формированием принципов художественного обобщения и историзма.

В ранних произведениях Гоголя - большинстве повестей из "Вечеров", а также некоторых повестях из "Миргорода" ("Вий") и "Арабесок" ("Портрет") - удельный вес фантастики был большим и определенным: фантастические силы открыто вмешивались в сюжет, определяя судьбу персонажей и исход конфликтов. Тем не менее, с самого начала уже в упомянутых произведениях Гоголя произвел изменение, равносильное реформе фантастического. Прежде всего, фантастика была подчинена фактору времени; каждой из двух временных форм - прошлому и настоящему - соответствовала своя система фантастики. В прошедшем (или давно прошедшем) временном плане открыто выступали образы персонифицированных сверхъестественных сил - черти, ведьмы, а также людей, вступивших с ними в преступную связь (таковы Басаврюк из "Вечера накануне Ивана Купала", колдун из "Страшной мести", ростовщик Петромихали из первой редакции "Портрета" и т. д.). В настоящем же временном плане перед нами не столько сама фантастика, сколько влияние носителей фантастики из прошлого; таким образом, складывалась разветвленная система особой, можно сказать, завуалированной, или неявной, фантастики. Ее излюбленные средства: цепь совпадений и соответствий вместо четко очерченных событий; форма слухов, предположений, а также сна персонажей вместо "достоверных" сообщений и свидетельств самого повествователя - словом, не столько само "сверхъестественное явление", сколько его восприятие и переживание, открывающее читателю глубокую перспективу самостоятельных толкований и разночтений. Сфера фантастического, таким образом, максимально сближалась со сферой реальности, открывалась возможность параллелизма версий - как фантастической, так, с другой стороны, вполне реальной, даже "естественнонаучной". Развивая систему завуалированной фантастики, Гоголь осуществлял общеевропейскую (Э. Т. А. Гофман, Л. Тик) и даже более широкую, чем европейскую (если вспомнить о фантастике В. Ирвинга и Э. По), тенденцию художественного развития.

Но Гоголь не остановился на этой стадии и в повести "Нос" (опубл. в пушкинском "Современнике" в 1836 г.) предложил такой строй фантастики, аналогичный которому мы едва ли найдем в современной ему русской и мировой литературе. В повести

был полностью снят носитель фантастики, в то же время сохранялась сама фантастичность события (злключения майора Ковалева). Предотвращалась и потенциальная возможность параллелизма, двойственности версий (неестественной и, с другой стороны, реальной, "естественнонаучной") - все описываемое просто переключалось в другую плоскость: происходило "на самом деле", но не объяснялось и в то же время не мистифицировалось, даже не усложнялось, но просто оставалось в своей собственной сфере загадочно-неопределенного, странно-повседневного. На этой почве развивалась тончайшая пародия романтической тайны, романтической формы слухов и недостоверных, случайных суждений, пародия чудесного сновидения (в повести, собственно, остался лишь намек на эту форму: от первоначальной версии, будто бы все происшедшее приснилось Ковалеву, Гоголя в окончательной редакции отказался) - да и вообще вся система и, больше того, технология иронического артистизма. Благодаря этому маленький и недооцененный современниками шедевр Гоголя во многих отношениях стал поворотным пунктом его художественной эволюции и неисчерпаемым источником вдохновения для последующих художников.

Дальнейшая, заключительная стадия гоголевской эволюции - отказ от фантастики в собственном смысле слова (в том числе и от завуалированных, неявных ее форм), широкое развитие таких изобразительных средств, которые правильнее назвать проявлением не фантастического, но странно-необычного. Странно-необычное было свободно от прямого или косвенного участия носителя фантастики, от его воздействия из прошлого; оно целиком располагалось в плоскости повседневного течения жизни. Говоря более конкретно, странно-необычное проявлялось во множестве родственных форм, с одной стороны, в плане изображения (ср., напр., алогизм речи повествователя в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"), с другой - в плане изображаемого. Последний план наиболее важен: это целая система проявления странно-необычного в поведении вещей; во внешнем виде предметов; это странное вмешательство животного в действие (в сюжет); дорожная путаница и неразбериха; странное и неожиданное в поведении персонажей; произвольные движения и гримасы персонажей; наконец, это аномалии в антропонимике. Уже в "Иване Федоровиче Шпоньке...", повести о ссоре и "Старосветских помещиках" все это можно было встретить довольно часто: (странное в поведении вещей (знаменитые поющие двери), странное вмешательство животного в действие (возвращение и бегство "серенькой кошечки") и т. д. В последующем же творчестве, особенно в "Мертвых душах", эти формы, которые можно назвать *нефантастической фантастикой*, еще больше стали определять художественную фактуру, выполняя важную смысловую функцию. Открытая фантастика словно ушла в

("прозаический существенный дрязг жизни", в быт и нравы, в вещи и обычаи, в поведение и поступки людей, в их способ мыслить и говорить.

Другой момент, важный для гоголевской эволюции, - историзм и историческое обобщение. Занятия историей в начале 30 годов шли параллельно созреванию многих его художественных замыслов и свидетельствовали не о мимолетной прихоти, а об органичном внутреннем влечении. Из художественно-исторических произведений Гоголя наиболее значительны два: незаконченная драма "Альфред" (1835) и повесть "Тарас Бульба" (1842). Они связаны с двумя сферами, вызывавшими к себе и наибольший интерес Гоголя-историка: "Альфред" - западноевропейским средневековьем, "Тарас Бульба" - с историей Украины.

В обоих произведениях Гоголя привлекает такое состояние национальной жизни, когда она, несмотря на внутренние конфликты, вопреки этим конфликтам, способна вдохновиться одной идеей, общим историческим делом, предстать именно как рациональное целое. В "Альфреде" - это борьба англосаксов под командованием короля Альфреда со скандинавскими завоевателями; причем в ходе этой борьбы Альфреду приходится преодолевать невежество, своекорыстие и мелкое интриганство своего окружения, сплачивать соотечественников в единую нацию. В "Тарасе Бульбе" - это борьба Украины с иноземцами в период становления ее национальной государственности, причем последняя (если говорить о второй редакции повести) становилась для Гоголя почти синонимом общерусской государственности или, точнее, общерусских национальных потенциалов ("русской силы"). Отсюда особый, высокий масштаб главных персонажей обоих произведений. В Альфреде запечатлены черты государственного реформатора и, как предположил еще Н. Г. Чернышевский, проведена параллель к Петру I: «...выбор сюжета был внушен Гоголю возможностью найти аналогию между Петром Великим и Альфредом»¹ «Тарас Бульба - также национальный герой, представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни»² В этом смысле Гоголь исторический писатель избирает другой путь, чем Вальтер Скотт, у которого на авансцене обычно «средний» герой, находящийся между борющимися лагерями, не заслоняющий динамику этой борьбы и позволяющий привести в соприкосновение противоположные силы. И хотя в «Тарасе Бульбе» (в лице Андрия) уже намечен конфликт индивидуализирующегося человеческого чувства и общенародной судьбы, но центральный персонаж сохраняет в основном право представлять последнюю как герой национальной эпопеи. Эпопейность "Тараса Бульбы" - и здесь вновь очевидно

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. - М., 1987. -Т.3. - С. 527.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. -М., 1978. -Т.3. С. 439.

отступление от традиции Вальтера Скотта - дает Гоголю возможность пренебрегать правдоподобием исторических деталей, точностью хронологии, совмещать в одно время несколько эпох, в одном якобы историческом лице - несколько реальных прототипов. Повесть "смотрит" на прошлое сквозь "эпическую дистанцию", подобно эпосе, для которой "ошибка" в несколько десятилетий или даже веков не имеет значения - важно, что это прошлое, что это было. Метод Гоголя родственен методу народной поэзии, особенно украинским историческим песням, в которых, по словам писателя, бессмысленно искать "показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции", но зато можно "выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного" ("О малороссийских песнях", - "Арабески", 1835). В то же время эпичность задания открывала доступ влиянию гомеровского эпоса, ярко проявившемуся во второй редакции повести, в ее ритмико-стилистической и изобразительной сфере.

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. Обратившись к важнейшим общественным проблемам своего времени, писатель пошел дальше по пути реализма, который был открыт Пушкиным и Грибоедовым. Развивая принципы критического реализма. Гоголь стал одним из величайших представителей этого направления в русской литературе. Как отмечает Белинский, "Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность".¹ Сатира Гоголя окрашена иронией и бьет прямо в лоб. Ирония помогла писателю говорить прямо о том, о чем говорить в цензурных условиях было невозможно. Смех Гоголя кажется добродушным, но он никого не щадит, каждая фраза имеет глубокий, скрытый смысл, подтекст.

Ирония - характерный элемент гоголевской сатиры. Она присутствует не только в авторской речи, но и в речи персонажей. Ирония - одна из существенных примет поэтики Гоголя, придает повествованию больший реализм, став художественным средством критического анализа действительности.

2.2. Эволюция гоголевских персонажей и их место в иерархии духовных ценностей эпохи

¹ В.Белинский. О русской повести и повестях г.Гоголя. -М., 1978.

Уже в пределах "Вечеров" повестью "Иван Федорович Шпонька..." было предугазано дальнейшее развитие гоголевского творчества, выразившее вместе с тем кардинальный поворот всей русской литературы к реализму. Вместо сельской (казацкой, деревенской) среды выступала среда помещицья, мелкопоместная и чиновничья; вместо поэтической, чувствительной фабулы хитроумных проделок влюбленных - мелкие заботы и неприятности, повседневный быт; вместо резких в своей определенности характеров - пошлость и безликость обывателей.

Это направление со всей силой раскрыто повестями "Миргорода" (1835) и отчасти "Арабесок" (1835), где, однако, пошлость и повседневность соединились с напряженным пафосом, гротескным изломом сюжетных и повествовательных планов, с тревожным, катастрофическим духом столичной, петербургской жизни. По свойству своего таланта Гоголь с самого начала тяготел к своеобразным региональным символам, и, таким образом, на его карте вселенной, наряду с Диканькой, появились новые поэтические материи - Миргород и Петербург.

В повестях миргородского цикла "Старосветские помещики", "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "петербургских повестях" (следует оговорить, что последнего обозначения нет у Гоголя и оно было закреплено в критике уже после его смерти) "Портрет", "Записки сумасшедшего" и "Невский проспект" происходит решительная перестройка сентиментальных и романтических конфликтов, а также существенное изменение типажа и речевого стиля.

В "Старосветских помещиках" перед нами вновь, как в "Ганце Кюхельгартене", идиллическая среда с несложными, непритязательными интересами, простыми радостями, естественной жизнью, протекающей на лоне щедрой природы, чьи дары, казалось, не могут истощить никакое расточительство и хищения: «благословенная земля производила всего в таком множестве; Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными...»¹. Маленький осколок давно прошедших времен, уголок "земного рая"? Если это и так, то его существование эфемерно и недлительно. Тревожные и непонятные импульсы со стороны (тут большое значение в чисто стилистическом отношении играют моменты особой, чисто гоголевской, почти неприметной с первого взгляда фантастики), а также собственные, непредвиденные возможности простой жизни (скрытые силы "привычки", оказавшейся могущественнее и разрушительней любой самой пламенной страсти) неумолимо приводят к гибели буколического островка. Участием повествователя эфемерность идиллии всячески подчеркивается, он сознает, что "в буколическую жизнь" можно сойти

¹ Н.Гоголь. Старосветские помещики. –М., 2009.

ненадолго, забыться в ней лишь на время ; еще выразительнее оттеняет эту эфемерность, зароненная в повести мифологическая параллель: легендарные древнегреческие жители Филемон и Бавкида за радушие и взаимную любовь были справедливыми богами вознаграждены, а их порочные соотечественники - наказаны; малороссийские Филемон и Бавкида бесследно сходят со сцены, а их корыстолюбивые соотечественники живут и благоденствуют. Признаком идиллии являлась обычно ее относительная устойчивость перед напором враждебных стихий: так было и в первой книге Гоголя, где идиллический мир смог одержать верх или, по крайней мере, устоять перед романтической вспышкой чувств юного мечтателя. В "Старосветских помещиках" идиллия разрушена и стерта с лица земли неумолимым течением жизни.

Не меньшее значение имело переосмысление романтического мироощущения, романтической поэтики, осуществлявшееся в "петербургских повестях". Важно не только то, что художник Пискарев в "Невском проспекте" гибнет в столкновении с жестокой действительностью: это был довольно частый, обычный исход романтической коллизии. Важнее то, что оказываются несостоятельными его высокие грезы, что в полуироническом свете предстают его экзальтированные мечты о перевоспитании проститутки - словом, "жизнь в поэзии" не удастся. В свете переосмысления романтической поэтики особый вес приобретают "Записки сумасшедшего" и если несколько схематизировать, даже сама тема сумасшествия. Высокая страсть безумия, являющаяся в произведениях романтиков одним из проявлений, самым ярким, "жизни в поэзии", отдается не гению, но человеку заурядных, весьма скромных способностей; не художнику, не музыканту, не поэту, но мелкому петербургскому чиновнику, "титулярному советнику" (показательна уже сама творческая история произведения, в процессе которой совершался отход от традиционной модели; ср. раннее название повести: "*Записки сумасшедшего музыканта*"). Наконец, решающим толчком, способствовавшим усилению болезни, оформлению мании величия, послужили не антиэстетизм и филистерская ограниченность среды (хотя в сознании Поприщина, в меру его понимания, преломлялись и эти импульсы), а служебное унижение, сознание недоступности красавицы, мучительное ощущение иерархических преград.

Гоголь строит сюжет на сплаве романтического материала с собственно социальной проблематикой, и даже традиционная формула разлада "мечты и действительности" выливается в вопль человеческого унижения пронзительной, разрывающей душу силы: "Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-

юнкерам или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, - срывает у тебя камер-юнкер или генерал"¹.

Но, пожалуй, верх гоголевской смелости в переплавке и переосмыслении романтического материала - повесть "Шинель" (задуманная еще в начале 30 гг. вместе с другими "петербургскими повестями", но опубликованная значительно позднее, в 1842 г.). Внимательный анализ обнаружит в центральном персонаже повести, в титулярном советнике Акакии Акакиевиче Башмачкине психологические черты, словно заимствованные из душевной палитры "истинного музыканта", "наивной поэтической души", т. е. того человека не от мира сего, который воспринимался как особый гофмановский тип. Тут и почти патологическая неуклюжесть, безразличие к внешней жизни, к комфорту и удобству, и сосредоточение на одной посторонней идее, выросшей до маниакальной *idée fixe*. Но какая это была неожиданная, дерзкая в литературном смысле "идея"! Подобно тому, как высокая тема безумия в "Записках сумасшедшего" отдавалась не художнику или музыканту, а мелкому чиновнику и насыщалась повседневно материальным, социальным смыслом, так в "Шинели" место трансцендентального стремления к высокой художественной цели занимала "вечная идея будущей шинели" на толстой вате. Трансцендентальное стремление редуцировалось до элементарной потребности, но потребности жизненно важной, не избыточной, насущно необходимой в бедной, бесприютной жизни Акакия Акакиевича и притом терпящей такое же неотвратимое крушение, какое претерпевали мечтания художника или композитора. В сочетании переосмысляемого романтического материала с бытовой и социальной фабулой Гоголь нашел эффективнейшее художественное средство. Другое средство подобной же силы было найдено (как показал Б. М. Эйхенбаум в статье "Как сделана «Шинель»») в сфере повествования и стиля повести, где чистый комический сказ, построенный на языковой игре, каламбурах, нарочитом косноязычии, сочетался с возвышенной, патетической, с точки зрения риторики "правильной" декламацией (знаменитое "гуманное место" -- призыв к состраданию и жалости к гонимому, страдающему существу). Благодаря этому уже вскоре после своего появления "Шинель" стала ощущаться как "одно из глубочайших созданий Гоголя"² как открытие новой темы - темы "маленького человека", равнозначное манифесту человеческого равенства и неотъемлемых прав личности в любом ее "состоянии" и звании. Философская проблематика повести, универсальность коллизии мечты и действительности, непредсказуемость событий, вторжение в повседневную жизнь враждебных человеку стихийных сил - все это не

¹ Н. Гоголь. Шинель. Петербургские повести. - М., 1975.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., Т. VI.-- С. 349

противоречило мотивам социальности и гуманизма, а, как всегда у Гоголя, совмещалось с ними.

2.3. «У меня легкость необыкновенная в мыслях...» - о ведущих началах драматургии Н.Гоголя.

Историзм Гоголя непосредственно подвел его к "Ревизору" - комедии с исключительно глубоким, поистине философским содержанием (поставлена впервые 19 апр. 1836 г. в Петербургском Александрийском театре; около того же времени вышла отдельным изданием). На подсказанный Пушкиным сюжет, объединявший вечную коллизию с локальным мотивом чиновничьей инспекции (ревизии), Гоголь написал пьесу, тяготеющую к предельному обобщению, при этом драматург стремился раскрыть и движущие пружины всего происходящего. "В "Ревизоре" я решился собрать в одну кучу все дурное в России... все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем" ("Авторская исповедь").

Перед нами не больше и не меньше, как исторический момент жизни народа - на сей раз современный момент, современная Гоголю эпоха. В то же время, согласно замыслу писателя, историческая широта должна воплотиться в максимально-экономной и драматургически отграниченной, отграненной форме - исторический момент должен реализоваться в драматургическом моменте. Гоголь двояким образом решал эту задачу - со стороны предмета изображения (конкретно выразившемся в драматургическом пространстве пьесы - буквальном и подразумеваемом) и со стороны общей ситуации. В первом случае вместо обычного в русской и западно-европейской драматургии фокусирования действия на одном ведущем персонаже, на одной семье, на одной любовной интриге Гоголь выдвинул на авансцену целый социально организованный коллектив - чиновников, во главе с городничим, их жен и детей, купцов, мещан, полицейских и других обитателей потревоженного города. Так создавалась возможность воображаемого расширения пространства пьесы: формально перед нами только находящиеся на сцене, в действительности же - все те, кто заинтересован в исходе событий, кто трепетно следит за происходящим между участниками действия, т. е. фактически весь "город".

Город же, как предмет изображения дал в руки драматурга такую модель обобщения, которая в силу своей иерархической определенности и цельности была подобна более крупным социальным объединениям - другим городам (в том числе

столице), наконец, Российской Империи в целом. Благодаря этому широта изображения и сила социальной критики достигались посредством не буквального расширения масштаба художественного мира, но его *подобия* другим, реальным мирам. В русской литературе подобный метод был предуказан еще Пушкиным в "Истории села Горюхина". Дальнейший путь вел от гоголевского "Ревизора" к "Патриархальным нравам *города* Манилова" (в "Записках одного молодого человека" А. И. Герцена), к "Истории одного города" М. Е. Салтыкова-Щедрина, к "*Городку* Окурову" М. Горького и др. произведениям; вплоть до "Города Градова" А. Платонова, где прием обнажен и подчеркнут ("Город Градов" - это как бы "город", возведенный в квадрат). Вместе с тем прием города - в соответствии со старой агиографической и мемуарно-исповедальной традицией -- давал возможность движения и в субъективную сферу, обобщения ее до некоей законченной цельности, до "душевного города" любого, каждого человека (на этом основана попытка интересного, но одностороннего перетолкования комедии, предпринятая Гоголем в "Развязке Ревизора" (написана в 1846 г.; опубли. в 1856 г.). В обоих случаях оттенялась этическая проблематика, подчеркивалось несоответствие жизни города - будь то город объективный как социальная организация людей или субъективный как внутренняя жизнь каждого лица - подразумеваемой норме и образцу.

Со стороны же ситуации пьесы обобщенность достигалась тем, что в жизни города был выбран момент чрезвычайный: ожидание и прием ревизора (мнимого), такой момент, который действительно разом ("...за одним разом посмеяться над всем") раскрыл все тайные помыслы и душевные устремления персонажей, все движущие пружины жизни "сборного города" (выражение Гоголя из черновой редакции "Театрального разезда после представления новой комедии"; опубли. в 1842 г.). И в то же время этот момент был; всеобщим по своему действию, т. к. затрагивал интересы всех персонажей, он стал *общей ситуацией*, которую Гоголь сознательно противопоставил частной ситуации комедии мольеровского типа (последняя строилась на частной завязке, т. е. главным образом на любовной интриге) и возводил к традиции старой аттической комедии: "В самом начале комедия была общественном, народным созданием. По крайней мере такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же неперемнную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!" ("Театральный разезд...").

Другим отступлением Гоголя от современной ему театральной традиции был тип Хлестакова как главного героя пьесы. Вместо обычного плута или мошенника, ведущего продуманную интригу, в центре комедийного действия оказался ничтожный

"елистратишка", который не ставил перед собою осознанной цели обмана чиновников и других жителей города, но который стечением обстоятельств и полной естественностью психологической реакции и поведения всех лиц был приведен в положение "победителя". Характер Хлестакова, самозабвенно отдающегося собственной лжи, действующего импульсивно и "вдруг", соединяющего несоединимое ("у меня легкость необыкновенная в мыслях"), всегда открытого для чужих влияний и потому вечно текучего, нового и неуловимого в самой своей ординарности, - этот характер явился гоголевским открытием мирового масштаба (впоследствии к нему присоединились такие же оригинальные и объемные характеры "Мертвых душ" - Манилов, Ноздрев, Чичиков...). От специфики характера Хлестакова и от того, что он поставлен на центральное место (Гоголь настойчиво подчеркивал: Хлестаков - главный герой комедии), зависел тип интриги - "миражной" интриги, при которой противоборство и усилия персонажей не только не вели к реальному результату, но и заведомо не могли к нему привести (ведь Хлестаков - не настоящий ревизор). "Миражная" интрига комедии соответствовала отмеченной выше общей тенденции гоголевского творчества - сужению поля открытой фантастики, уходу ее в стиль, в более глубокие пласты текста. Другим выражением подспудной гротескности комедийного мира "Ревизора" явились фарсовые элементы и элементы "грубой комики" (впрочем, весьма умеренные), а также заключительная "немая сцена".

Другие комедии Гоголя, уступая "Ревизору" в широте и синтетичности общего задания, развивали и в некотором смысле углубляли его подспудно-гротескную основу. В "Женитьбе" (закончена в 1840 г.; опубл. в 1842 г.) это достигались тонкой переакцентировкой традиционной пары: "нерешительного" жениха и предприимчивости, напористого помощника (друга, слуги и т. д.). Роль первого ведет Подколесин, второго - Кочев, но если жених нерешителен при своей явной заинтересованности в женитьбе (так, крайней мере, можно понять открывающую действие реплику Подколесина и следующие затем суматошные приготовления); то сват напорист и настойчив при отсутствии реального интереса в предстоящей женитьбе. Белинский отметил, в словах Кочкарева: "Из чего бьюсь, кричу, а горло пересохло? Скажите, что он мне? Родня, что ли? И что я ему такое - нянька, тетка, свекруха, кума, что ли? Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем?.. А просто черт знает из чего!" - в этих словах заключена "вся тайна характера Кочкарева". Вместо активной корыстной или бескорыстной заинтересованности в деле (обычная роль активного, волевого героя классической комедии или водевиля: Скапена, Криспина, Фигаро и т. д.) почти рефлекторное участие, однако такое, которое потребовало от Кочкарева мажорного напряжения душевных сил и рассудка, стало его кровной заботой (на этом построен комизм отмеченной выше

переакцентировки, когда Подколесин ведет себя так, будто он женится и кого-то другого, а Кочкарев разговаривает с ним так, будто речь идет о его собственной женитьбе: "...Ну вот я на коленях!.. Век не забуду твоей услуги..."¹.

Вместо же достигнутого результата - устроенного сватовства или женитьбы - комедия вновь оканчивается ничем: дело разлажено и притом таким необыкновенным, непредвиденным способом (бегство жениха в окно), что возвращение к исходному состоянию едва ли возможно.

Это общая черта драматургии Гоголя (кроме "Ревизора" и "Женитьбы", назовем еще "Игроков" с "обманутым обманщиком" в финале - Ихаревым): все персонажи на своих местах, формально ничего не произошло такого, что мешало бы вернуться к исходному состоянию - к новому приему ревизора, к новому сватовству или к новой карточной игре; но на самом деле в ходе действия открылось нечто до такой степени неправильное и алогичное, что возвращение на круги своя невозможно. Отсюда мотивированность "немой сцены" в финале "Ревизора", причем и в "Женитьбе" и в "Игроках" есть как бы сокращенные, близкие к ней эквиваленты наивысшего потрясения персонажей (в "Женитьбе" - когда обнаруживается, что Подколесин выпрыгнул в окошко, и невеста "вскрикивает, всплеснувши руками"; в "Игроках" - когда Ихарев, узнав об интриге, "в изнеможении упадет на стул"). Драматургия Гоголя, при его жизни почти не известная или, точнее, только начинавшая приобретать известность за пределами России, объективно составила важное и оригинальное звено мирового художественного развития. В четкости сценического рисунка, даже в частичном соблюдении единства места и времени (в "Ревизоре") сказалось влияние театра классицизма; однако в старом Гоголь создавал новое, в известном находил неизвестное. Особенно существенным оказалось взаимодействие Гоголя с мольеровской традицией психологического комизма, проистекающего не из внешних сюжетных эффектов, а из неожиданно обнаруживающихся потенций характера. Гоголь слил этот принцип с принципом национальной, русской самобытности ("Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков!" - "Петербургские записки 1836 года", 1837); но, отталкиваясь от Мольера, он подчинил национальную характерность и современность персонажей современности "плана" сюжета ("ситуации ревизора" вместо хитроумных проделок влюбленных). Вместе с тем в "миражности" интриги, в фарсовых элементах, в структуре "немой сцены" ощутимо воздействие романтической драматургии и уходящих в глубь столетий традиций народного театра, от знакомого Гоголь по детским

¹ Н.Гоголь. Драматургия. – М., 1985.

впечатлениям украинского вертепа и итальянской комедии дель арте до древней аттической комедии.

ГЛАВА 3. МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ РУССКОЙ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГОГОЛЯ

3.1. Сатирические мотивы творчества Н. Гоголя. Поэтика «Мертвых душ».

Творческий стиль Н.В. Гоголя отличают блистательное владение словом, высокая степень гармонии между содержанием и формой, сопряжение в творчестве светской и духовной сторон, наследование литературных традиций от античности до романтизма, а также новации, ставшие отправными точками для создания литературы нового времени. "Литература вовсе не есть следствие ума, а следствие чувства, - таким самым образом, как и музыка, как и живопись"¹, - считал Н.В. Гоголь, утверждая необходимость использования в писательстве художественных средств, заимствованных из других видов искусства, что максимально воплотилось в литературном творчестве модернизма и авангарда. Неотъемлемыми чертами гоголевского стиля также являются обостренное чувство истории, особенно ярко проявившееся в поздний период его творчества (II том поэмы "Мертвые души", "Выбранные места из переписки с друзьями"), сочетание юмора и сатиры со всепроникающим лиризмом.

Основная тема творчества Н.В. Гоголя - тема России, о чем он сам неоднократно высказывался: "...мысли мои, мое имя, мои труды будут принадлежать России..."; "Еще с самых лет почти непонимания я пламенел неугасимую ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства..."²

Создатель знаменитых "Мертвых душ" верил, что "искусство - это примирение с жизнью", ступень на пути к Богу. Свой великий труд Гоголь посвящает России, Родине, а отсюда тот утверждающий пафос, горячее лирическое чувство, которым проникнуто все повествование: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?.. И, косясь, и постораниваются, и дают ей дорогу другие народы и государства»³.

Осенью 1835 г. Гоголь принимается за написание "Мертвых душ", сюжет которых также был подсказан ему Пушкиным. После отъезда писателя за границу (в июне 1836 г.), вызванного глубокими переживаниями в связи с премьерой "Ревизора" и желанием "разгулять свою тоску, глубоко обдумать свои обязанности авторские" (письмо к М. П.

¹ Из письма Н.В. Гоголя В.А. Жуковскому от 28 июня 1836 г.

² Там же.

³ Н.Гоголь. Мертвые души. -М., 1987. -С.298.

Погодину 15 мая 1836 г.), работа над новым произведением становится главным делом писателя. Гоголь живет в Бадене-Бадене, Вене, Париже (где знакомится с А. Мицкевичем) и других городах; в марте 1837 г. впервые приезжает в Рим, где встречается с колонией русских художников (в частности, с А. А. Ивановым) и где была написана большая часть "Мертвых душ". Одновременно Гоголь создает ряд других произведений, в частности повесть "Рим" (опубл. в 1842 г.). В 1839-1840 гг. Гоголь приезжает в Россию (Москва, Петербург) и читает друзьям главы "Мертвых душ"; в конце 1841 первой половине 1842 г. писатель - вновь на родине, занятый печатанием первого тома (вышел в мае 1842 г.); чуть позже, в 1842 - начале 1843 г., вышли Сочинения Гоголя в 4 т.

Обобщение, к которому гоголевская художественная мысль всегда тяготела, получает в "Мертвых душах" новую форму. "Мне хочется в этом романе показать, хотя с одного боку всю Русь" (из письма к Пушкину от 7 октября 1835 г.). В отношении художественного предмета, отбора материала это родственно социально-критической установке "Ревизора" ("...собрать в одну кучу все дурное в России"). Но в отношении временного и пространственного оформления материала уже чувствуется другой поворот: показать нечто с "одного боку" - это не то, что показать "все в одном", драматургический момент сменяется эпической перспективой. Кроме того, очень скоро после начала работы Г. расширил и первоначальную установку: вместо изображения "с одного боку" замыслено "сочинение полное", "где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться". Окончательная реализация этого задания отодвигалась на последующие тома поэмы - второй и главным образом третий, но его присутствие должно было ощущаться уже в томе первом (в лирическом пафосе, а также в намеках и предвосхищении в повествовательной речи последующего развития событий). Все это, как в зеркале, отразилось в эволюции жанрового определения: от первоначального наименования "роман" Гоголь отказывается, он остро ощущает непохожесть вещи на выработанные прозаические жанры: "...вещь, над которой... тружусь теперь... не похожа ни на повесть, ни на роман..." (письмо к М. П. Погодину от 28 ноября 1836 г.), и останавливается на жанре собственно поэтическом, стихотворном (поэма). Решение это, скорее всего, было вдохновлено пушкинским прецедентом и преследовало цель способом от противного зафиксировать диалектичность и единственность произведения ("Евгений Онегин" - роман, но не в прозе; "Мертвые души" - поэма, но не в стихах).

Наименование "поэма" призвано было отделить рождающееся творение от большого массива русской прозы - от романов исторических, нравоописательных, сатирических и т. д. В этих романах Гоголь не устраивали мелкотравчатость сатиры, наивное морализирование, уравнивание порочных персонажей добродетельными. Но

вместе с тем наименование "поэма" отделяло произведение и от складывающегося в это время западного реалистического романа (О. Бальзак, Ч. Диккенс и др.), судьбы которого в главных чертах были знакомы автору "Мертвых душ".

Разумеется, у гоголевской поэмы и западноевропейского реалистического романа на ранней его стадии достаточно много общего - в детализации быта, обстановки, одежды, в характерности психологического рисунка, в пристрастии к теме аморального и преступного (ср. аферу Чичикова и многочисленные преступления и проделки персонажей Бальзака, Диккенса, У. Теккерея) и т. д. Эти параллели - свидетельство общности пути европейского реалистического романа XIX в.; но в то же время в самой архитектонике, в ведущем конструктивном принципе "Мертвых душ" обнаруживалось существенное - и, надо думать, вполне осознанное Гоголем - отличие. Оно состояло в некоей монументальной панорамности. Вместо "семейственного романа", а также тонкого переплетения индивидуальных судеб друг с другом и с историческим фоном, с социальной механикой целого, - словом, вместо группового, центрического - построение линейное, с помощью сквозного героя, и последовательная демонстрация этого целого, сначала с одного, а потом и с другого боку.

Подобно тому, как в создании современной комедии Гоголь, минуя новую "высокую комедию", обращался за поддержкой к древней аттической комедии, так и при обдумывании современной формы эпоса, минуя традиции современного романа, он искал стимулы в более архаичных образцах,

(Л. Ариосто, М. де Сервантес, Г. Филдинг). Но в обоих случаях он хотел не столько восстановить, сколько актуализировать традицию, слив ее с современностью конструкции, "плана". Заметна перемена, произошедшая после "Ревизора": "план" последнего еще не так национально заострен, еще ближе к общечеловеческой "модели". Перенос акцента на общенациональное, общерусское совершился в Гоголе в период работы над "Мертвыми душами" (из установки на конкретно-национальное вытекает и основное лирическое сопровождение сюжета: знаменитые пассажи о Руси-тройке, о русском слове, о русском "умении обращаться" и т. д.). Общечеловеческий аспект при этом не исключается, но путь к нему ведет через национальное, общерусское.

Обработка старой эпической традиции предполагала также известное отграничение, по гоголевской терминологии, "округление" материала. Открытая описательная перспектива старого романа с нанизыванием бесконечного количества эпизодов, с их относительно непрочной, внешней связью автору "Мертвых душ" казалась недостаточной (так, в частности, обстояло дело в плутовском романе, чьи традиции, однако, по-своему преломились в гоголевской поэме, особенно в выборе Чичикова как низкого с моральной

точки зрения героя - антигероя). Отсюда, с одной стороны, внесение в эпический поток драматических принципов с "обдуманной завязкой", кульминацией, развязкой, с группировкой лиц вокруг одного центрального события - аферы Чичикова (именно так построен первый том). А с другой - поиски внесюжетного, символично-ассоциативного и философского принципов объединения материала, из которых, конечно, самый главный принцип связан с антитезой: "мертвая" и "живая" душа.

"Мертвые души" - это понятие потому так многообразно преломляется в поэме, постоянно переходя из одной смысловой плоскости в другую (мертвые души - как умершие крепостные и как духовно омертвевшие помещики и чиновники), из сферы сюжета в сферу стиля (покупка мертвых душ и мертвенность как характерологический признак живущего), наконец, из области прямой семантики в переносную и символическую, что с ним, с этим понятием, связана концепция целого. Концепция омертвления человеческой души в русской (и, конечно, тем самым - в общемировой) жизни, как и ее грядущего горячо желаемого, гипотетического возрождения. Драматическая и мучительная история продолжения поэмы, работы над вторым томом и обдумывания третьего проистекает из напряженных усилий перенести эту гипотезу на почву современного материала, овеществить в конкретной человеческой судьбе, в главнейших стадиях духовного развития. Поскольку этот замысел строился трехчастно, предполагал переход от низкого к более значительному, а само перевоспитание центрального персонажа перерастало в "историю души" с ее главными (тремя) стадиями, то для автора "Мертвых душ" обрела особый смысл дантовская традиция. Недаром Гоголь в пору работы над "Мертвыми душами" проявлял живой интерес к "Божественной комедии".

Все герои поэмы Н.Гоголя «Мертвые души», несут определенную смысловую нагрузку в тексте. В соответствии со своим ведущим художественным принципом — разворачивать образ из имени — Гоголь дает Чичикову, главному герою поэмы фамилию, образованную путем простого повтора невнятного звукосочетания (чичи), не несущего никакой отчетливой смысловой нагрузки. Фамилия, таким образом, отвечает общей доминанте образа Чичикова, суть которой в фиктивности (А.Белый), мнимости, конформизме: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтоб стар, однако же и не так, чтобы слишком молод». В портрете Чичикова равным образом отбрасывается как положительное, так и отрицательное начало, все сколько-нибудь существенные внешние и внутренние черты личности отвергаются, сводятся к нулю, нивелируются. Имя и отчество Чичикова — Павел

Иванович, — округлое и благозвучное, однако не эксцентричное, также подчеркивает желание Чичикова слиться со средой, быть в меру заметным («фрак брусничного цвета с искрой»), вместе с тем похожим на других («никогда не позволяет себе неблагопристойного слова», «в приемах... что-то солидное»), держась принципа «золотой середины». В облике Чичикова комически переплетены черты церемонной деликатности и грубого физиологизма: «умел польстить каждому», «вошел боком», «садился наискось», «отвечал наклонением головы», «клял в нос гвоздичку», «подносил табакерку, на дне которой фиалки»; с другой стороны — «долго тер мылом <...> щеки, подперши их <...> языком», «высморкался чрезвычайно громко», «нос <...> звучал как труба», «выщипнул из носа две волосинки». В Чичикове Гоголь метонимически выделяет нос (ср. с майором Ковалевым, у которого пропал нос): «высунул вперед нос». Нос у Чичикова «громоподобен» (А.Белый), сравнивается с «пройдохой-трубой», крякающей в оркестре излишне громко, тем самым Гоголь вносит иронический диссонанс в гармоническую округлость лица Чичикова («полное лицо», «вроде мордашки и кашгунчика», «белоснежная щека»), подчеркивая неумную энергию приобретателя («нос по ветру»), которому судьба щедро раздает щелчки по носу, не в меру длинному. Образ Чичикова многофункционален. Чичиков является центром так называемой «миражной интриги» (Ю.Манн). Подобно странствующему рыцарю средневекового романа или бродяге плутовского романа, Чичиков находится в непрерывном движении, в дороге, он сравним с гомеровским Одиссеем. Правда, в отличие от рыцаря, посвящающего героические деяния Прекрасной Даме, Чичиков — «рыцарь копейки», ради последней в сущности Чичиков и совершает свои «подвиги». Биография Чичикова (гл. 11) есть ряд предварительных деяний к главному подвигу жизни - скупке мертвых душ. Чичиков стремится нарастить копейку из ничего, так сказать, «из воздуха». Еще будучи школьником, Чичиков пустил в оборот полтину, оставленную ему отцом: «слепил из воску снегиря», выкрасил и выгодно продал; перепродавал голодным одноклассникам булку или пряник, загодя купленные на рынке; два месяца дрессировал мышку и тоже выгодно продал. Полтину Чичиков превратил в пять рублей и зашил в мешочек (ср.Коробочка). На службе Чичиков входит в комиссию для построения «казенного весьма капитального строения», которое не строится в течение шести лет выше фундамента. Между тем Чичиков строит дом, заводит повара, пару лошадей, покупает голландские рубашки, мыла «для сообщения гладкости коже». Уличенный в мошенничестве, Чичиков терпит фиаско, лишается денег и благополучия, однако словно возрождается из пепла, становится таможенным чиновником, получает взятку на полмиллиона от контрабандистов. Тайный донос напарника едва не доводит Чичиков до уголовного суда; лишь с помощью взяток

Чичиков удастся уйти от наказания. Начав скупать у помещиков крепостных крестьян, значащихся в «ревизских сказках» в качестве живых, Чичиков намеревается заложить их в Опекунский совет и сорвать куш на «фуфу», по его выражению. «Миражная интрига» начинается вследствие в неслыханное в рискованности и двусмысленности сделки, предлагаемой Чичиковым помещикам. Скандал, разразившийся вокруг мертвых душ, начатый на балу у губернатора Ноздревым и подкрепленный перепуганной Коробочкой, перерастает в грандиозную мистерию фантастической русской действительности николаевского времени и, шире, отвечает духу русского национального характера, а также сущности исторического процесса, как понимает их Гоголь, связывая то и другое с непостижимым и грозным Провидением. (Ср. слова Гоголя: «сплетня плетется чертом, а не человеком. Человек от праздности или сглупа брякнет слово без смысла < ...> слово пойдет гулять < ...> и мало-помалу сплетется сама собой история, без ведома всех. Настоящего автора ее безумно и отыскивать < ...> все на свете обман, все кажется нам не тем, чем оно есть на самом деле. Трудно, трудно жить нам, забывающим всякую минуту, что будет наши действия ревизовать Тот, кого ничем не подкупишь».)

Далее Чичиков в пересказе «дамы просто приятной» предстает разбойником Ринальдо Ринальдини, «вооруженным с ног до головы» и вымогающим у Коробочки мертвые души, так что «вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает». «Дама приятная во всех отношениях» решает, будто Чичиков скупает мертвые души для того, чтобы похитить губернаторскую дочку, а Ноздрев — напарник Чичикова, после чего «обе дамы отправились каждая в свою сторону бунтовать город». Сложились две враждебные партии: мужская и женская. Женская утверждала, будто Чичиков «решился на похищение», так как был женат и его жена написала письмо губернатору. Мужская приняла Чичикова одновременно за ревизора, за переодетого Наполеона, сбежавшего с острова Св.Елены, за безногого капитана Копейкина, ставшего атаманом шайки разбойников. Инспектор врачебной управы вообразил, что мертвые души — это умершие от горячки больные вследствие его халатности; председатель гражданской палаты перепугался, что стал поверенным Плюшкина в оформлении крепости на «мертвые души»; чиновники вспомнили, как недавно сольвычегодские купцы, загуляв, «уходили насмерть» устьсыольских купцов, дали взятку суду, после чего суд вынес вердикт, будто устьсыольские «умерли от угара»; кроме того, казенные крестьяне убили заседателя земской полиции Дробяжкина за то, что тот «был-де блудлив, как кошка». Губернатор разом получил две казенные бумаги о розыске фальшивомонетчика и разбойника, тем и другим мог оказаться Чичиков. В результате всех этих толков умер прокурор. Во 2-м томе Чичиков соотносится с антихристом, Русь расшатывается еще сильнее, пущенное слово

вызывает волнения раскольников («народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили и, под видом изловить антихриста, ужокошили неантихристов»), а также бунты мужиков против помещиков и капитанов-исправников, ибо «какие-то бродяги пропустили между ними слухи, что наступает такое время, что мужики должны быть помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядиться в армяки и будут мужики».

Другая функция образа Чичикова — эстетическая. Образ Чичикова составляют метафоры, окрашенные в разной степени то в эпические, то в иронические, то в пародийные тона: «барка среди свирепых волн» жизни, «незначущий червь мира сего», «волдырь на воде». Вопреки солидности, степенности, телесной осязаемости Чичиков («был тяжеленек», «животик < ...> барабан»), вопреки заботе о будущих потомках и желанию стать образцовым помещиком, сущность Чичикова — мимикрия, протейность, способность принимать форму любого сосуда. Чичиков меняет лица в зависимости от обстановки и собеседника, часто становясь подобием того помещика, с кем торгуется: с Маниловым Чичиков сладкогласен и предупредителен, его речь, точно сахарный сироп; с Коробочкой держится проще и даже сулит ей черта, приходя в ярость от ее «дубинноголовости», с Собакевичем Чичиков прижимист и скуп, такой же «кулак», как сам Со-бакевич, оба они видят друг в друге мошенников; с Ноздревым Чичиков держится запанибратски, на «ты», изъясняясь о причинах покупки слогом самого Ноздрева: «Ох, какой любопытный: ему всякую дрянь хотелось бы пощупать рукой, да еще и понюхать!» Наконец, в профиль Чичиков «очень сдает на портрет Наполеона», ибо тот «тоже нельзя сказать чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок». С этой особенностью образа Чичикова неразрывно связан гоголевский мотив «зеркала». Чичиков, словно зеркало, вбирает в себя прочих героев «Мертвых душ», содержит в зародыше все существенные душевные свойства этих персонажей. Так же, как Коробочка, собиравшая в пестрядевые мешочки отдельно целковики, полтиннички, четвертачки, Чичиков зашивает в мешочек пять рублей. Подобно Манилову, Чичиков — прекраснотушный мечтатель, когда, увидев в дороге хорошенькое, «как свеженькое яичко», личико губернаторской дочки, начинает мечтать о женитьбе и двухстах тысячах приданого, а на балу у губернатора почти влюбляется: «видно, и Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов». Точно Плюшкин, Чичиков собирает всякую дрянь в шкатулочку: афишу, сорванную со столба, использованный билет и пр. Шкатулка Чичиков — женская ипостась образа. А.Белый называет ее «женой» Чичикова (ср. шинель Башмачкина — его жена, оказавшаяся «любовницей на одну ночь»), где сердцем является «маленький

потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки». В ней заключена тайна души Чичикова, так сказать, «двойное дно». Шкатулка соотносится с образом Коробочки (А.Битов), которая приоткрывает завесу над тайной Чичикова. Другая ипостась образа Чичикова— его бривка. Согласно А.Белому, кони — это способности Чичикова, особенно чубарый — «лукавый» конь, символизирующей мошенничество Чичикова, «отчего ход тройки — боковой ход». Коренной гнедой и пристяжной каурой масти — кони-труженики, что внушает Гоголю надежду на воскресение Чичикова «из мертвых», отвечает его идеалу направить мчащуюся Русь-тройку по магистральному христианскому пути, по которому вслед за Русью должны пройти европейские страны, уклонившиеся от пути.

Этическая функция образа Чичикова, по мнению Гоголя, это — несправедливый приобретатель («Приобретение — вина всего», 11-я гл.). Сама афера Чичикова вытекает из «дела Петра», именно он ввел ревизию крепостных крестьян, положив начало бюрократизации России. Чичиков— западник (Д.Мережковский), и Гоголь развенчивает европейский культ денег. Последний обуславливает этический релятивизм Чичикова: будучи школьником, он «угождает» учителю, ставящему «заносчивых и непокорных» учеников на колени и морящему их голодом; Чичиков, напротив, сидит на лавке не шелохнувшись, со звоном подает учителю треух и трижды снимает шапку; когда же учителя выгоняют из училища, «заносчивые и непокорные» собирают ему в помощь деньги, Чичиков же дает «пятак серебра, который тут же товарищи его бросили, сказавши: «Эх ты, жила!»» Учитель, узнав о предательстве любимого ученика — Чичикова, проговорил: «Надул, сильно надул...» Второе предательство Чичиков совершает, когда начинает карьеру приобретателя: обещает дочери своего начальника, повытчика, жениться, пускай та старая дева с рябым лицом, но, едва повытчик выбивает Чичикову место тоже повытчика в другой канцелярии, Чичиков отправляет свой сундук домой и съезжает с квартиры повытчика. «Надул, надул, чертов сын!» — злился повытчик.

Подобные поступки Чичикова позволяют Д.С.Мережковскому и В.В.Набокову сблизить его с чертом. «Чичиков— всего лишь низко оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер: «наш господин Ч.», как могли бы назвать в акционерном обществе «Сатана и К°» этого добродушного, упитанного, но внутренне дрожащего представителя. Пошлость, какую олицетворяет Чичиков,— одно из главных отличительных свойств дьявола...» (Набоков). Сущность Хлестакова и Чичикова — «вечная середина, ни то ни сё — совершенная пошлость < ...> два современные русские лица, две ипостаси вечного и всемирного зла — черта» (Мережковский). Насколько призрачна власть денег, свидетельствуют периодические падения и финансовые крахи Чичикова, постоянный риск

попасть за решетку, скитания по городам и весям, скандальная огласка тайны Чичикова. Гоголь подчеркивает пародийный контраст между богатырской предпринимательской энергией Чичикова, стремящегося построить капитал на трупах («Народу, слава Богу, вымерло немало...»), и ничтожным результатом: непременным фиаско Чичикова. (Ср. слова Муразова: «если бы с этакой волей и настойчивостью, да на доброе дело!».) Сотериологическая функция (спасения) заключается в том, что Чичиков, как и другие герои, должен был, по замыслу Гоголя, воскреснуть в третьем томе поэмы, которая бы строилась аналогично «Божественной комедии» Данте Алигьери («Ад», «Чистилище», «Рай», где часть соответствует тому). Сам Чичиков, кроме того, выступал бы в роли спасителя. Отсюда его имя корреспондирует с именем апостола Павла, «приобретающего» иудеев и язычников, чтобы привести их к Христу (ср.: «будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести» (1 Кор., 9:19). Отмечено А.Гольденбергом). Как и апостол Павел, Чичиков должен был в момент внезапного кризиса из грешника превратиться в праведника и учителя веры. Пока же бричка Чичикова все глубже увязает в грязи, падает, «будто в яму» (Е.Смирнова), погружается в ад, где «поместья — круги Дантова ада; владелец каждого более мертв, чем предыдущий» (А.Белый). Наоборот, приобретенные Чичиковым «души» предстают живыми, воплощают талантливость и созидательный дух русского народа, противопоставляются Чичикову, Плюшкину, Собакевичу (Г.А.Гуковский), образуя две противоположные России. Таким образом, Чичиков, подобно Христу, сошедшему в ад, освобождает мертвые души и выводит из забвения. «Омертвелая», хоть и живая телесно, несправедная Россия помещиков и чиновников, согласно утопии Гоголя, должна воссоединиться с праведной крестьянской Россией, где посредником выступит Чичиков. В образе Чичикова исследователи находят немало черт, роднящих его с Гоголем. Отсюда следует вывод, что Гоголь наделяет его своими пристрастиями, например любовью к сапогам: «В другом углу, между дверью и окном, выстроились рядком сапоги: одни не совсем новые, другие совсем новые, лакированные полусапожки и спальные» (2-й т., 1-я гл.). (См. мемуары А.Арнольди.) Чичиков, так же как и Гоголь,— вечный холостяк, перекаати-поле, живущий в гостиницах, у чужих людей, мечтающий стать домохозяином и помещиком. Равно как и Гоголю, Чичикову свойствен универсализм интересов, правда в сниженном, пародийном виде: «шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания < ...> и в бильярдной игре не давал промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах...». Наконец, авторские лирические отступления Гоголь часто переадресует сознанию Чичикова,

отождествляя свою идеологию с идеологией героя.

Где-то в далеком губернском городке течет размеренная жизнь, законы которой установились, пожалуй, полвека назад. Губернатор — сиятельный отец народа, полицеймейстер — добрейший покровитель купцов, прокурор — благонамереннейший страж законности... Этот список можно продолжить. В городе чрезвычайно уютно. Общественная жизнь здесь просто кипит. Замечательный город, не так ли? И вот в губернский город NN въезжает бричка, в которой обычно ездят те, кого называют господами средней руки... Так начинается действие романа «Мертвые души». Эта поэма не просто повествование об аферах П.И. Чичикова связанное с приобретением «мертвых» несуществующих душ, но это крик самого автора о погибающей родине.

Гоголь не соотносит начало повествования «Мертвых душ» с определенным годом, однако исследователи в один голос утверждают, что это приблизительно 1816 - 1820 год. Послевоенная жизнь уже прочно устоялась, а точнее, Отечественная война, по-видимому, мало затронула этот тихий уголок Руси. Здесь ничто не нарушает заведенного течения дел, а основные занятия помещиков и чиновников — накопление капитала, игра, балы и приемы. «До чего грустна наша Россия!» — помните это пушкинское восклицание?

Гоголь мастерски создает образ мертвящей российской действительности. Деталь цепляется за деталь, подробность следует за подробностью, и перед читателем возникает обобщенная и довольно неприглядная картина провинциального существования первых десятилетий 19 века. Главная достопримечательность города NN — чиновники. Главная достопримечательность его окрестностей — помещики. И те, и другие живут за счет труда других людей. Это трутни. Лица их усадеб — это их лица, а их деревни — точное отражение хозяйственных устремлений хозяев.

Русская природа небогата красками, ей не присущи мгновенные изменения. На этом скупом фоне Гоголь рисует мир, который окружает губернский город, питает и одновременно отравляет его. Начиная с седьмой главы поэмы "Мертвые души" чиновничество находится в центре внимания автора. Несмотря на отсутствие детально и подробно нарисованных образов, подобных героям-помещикам, картина чиновничьего быта в поэме Гоголя поражает своей широтой. Двумя-тремя мастерскими штрихами писатель рисует замечательные портреты-миниатюры. Это и губернатор, вышивающий по тюлю, и прокурор с весьма черными густыми бровями, о котором нечего вспомнить после смерти, кроме этих густых бровей, и низенький почтмейстер, остряк и философ, и многие другие. Гоголь приводит в поэме своеобразную классификацию чиновничества, деля представителей этого сословия на низших, тонких и толстых. Писатель дает

саркастическую характеристику каждой из этих групп. Низшие – это, по гоголевскому определению, невзрачные писари и секретари, как правило, горькие пьяницы. Под "тонкими" автор подразумевает среднюю прослойку, а "толстые" – это губернская знать, которая крепко держится за свои места и ловко извлекает немалые доходы из своего высокого положения.

Гоголь неистощим в выборе удивительно точных и метких сравнений. Так, он уподобляет чиновников эскадрону мух, которые налетают на лакомые куски рафинада. Губернских чиновников характеризуют в поэме и их обычные занятия: игра в карты, попойки, обеды, ужины, сплетни. Гоголь пишет о том, что в обществе этих государственных служащих процветает "подлость, совершенно бескорыстная, чистая подлость". Их ссоры не заканчиваются дуэлью, потому что "все они были гражданские чиновники". У них другие методы и средства, с помощью которых они пакостят друг другу, что бывает тяжелее любой дуэли. Гоголь рисует это сословие как воров, взяточников, бездельников и мошенников, которые связаны друг с другом круговой порукой. Поэтому так неуютно чувствуют себя чиновники, когда раскрылась афера Чичикова, ибо каждый из них вспомнил свои грехи. Если они будут пытаться задержать Чичикова за его мошенничество, то и он сможет обвинить их в нечестности. Возникает комичная ситуация, когда люди, облеченные властью, помогают аферисту в его незаконных махинациях и боятся его.

Гоголь в поэме раздвигает рамки уездного города, вводя в нее "Повесть о капитане Копейкине". В ней рассказывается уже не о местных злоупотреблениях, а о произволе и беззаконии, которые творят высшие петербургские чиновники, то есть само правительство. Бросается в глаза контраст между неслыханной роскошью Петербурга и жалким нищенским положением Копейкина, который проливал кровь за отечество, лишился руки и ноги. Но, несмотря на увечья и боевые заслуги, этот герой войны не имеет права даже на полагающуюся ему пенсию. Отчаявшийся инвалид пытается найти помощь в столице, но его попытка разбивается о холодное равнодушие высокопоставленного сановника. Этот отвратительный образ бездушного петербургского вельможи завершает характеристику мира чиновников. Все они, начиная с мелкого губернского секретаря и заканчивая представителем высшей административной власти, нечестные, корыстные, жестокие люди, безразличные к судьбам страны и народа.

Гоголь оказал исключительно сильное воздействие на все последующее развитие русской литературы, причем характер этого воздействия и его понимание с течением времени все более и более углублялись. Для непосредственных продолжателей

Гоголя - представителей "натуральной школы" первенствующее значение имели антиромантические тенденции его поэтики: обнаружение пошлости жизни ("пошлость пошлого человека"¹ снятие всяческих запретов на тему, материал и т. д.; установка на социальную критику, которой они придали целенаправленный аналитический характер, а также гуманистический пафос в решении темы "маленького человека".

Вместе с тем значение Гоголя еще ограничивалось национальными рамками; оставались еще в тени гротескно-фантастическая линия поэтики, историко-философская направленность, а также мучительные поиски идеала (прежде всего в "Мертвых душах"), глубокая нравственно религиозная проблематика, в связи с чем общая картина его художественного мира оставалась неполной. Более глубокие, подспудные слои этого мира стали открываться позднее, особенно явственно в последние десятилетия, что выдвинуло Гоголя в настоящее время в число наиболее значительных художников, оказывающих влияние на всю мировую культуру.

В исторической перспективе гоголевское творчество раскрывалось постепенно, обнажая с ходом времени все более глубокие свои уровни. Для непосредственных его продолжателей, представителей так называемый натуральной школы, первостепенное значение имели социальные мотивы, снятие всяческих запретов на тему и материал, бытовая конкретность, а также гуманистический пафос в обрисовке «маленького человека». На рубеже 19 и 20 столетий с особенной силой раскрылась христианская философско-нравственная проблематика гоголевских произведений, впоследствии восприятие творчества Гоголя дополнилось еще ощущением особой сложности и иррациональности его художественного мира и провидческой смелостью и нетрадиционностью его изобразительной манеры. «Проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским, который взорвал Евклидов мир...» (В. Набоков). Все это обусловило огромную и все возрастающую роль Гоголя в современной мировой культуре.

В 1847 г. Гоголь издал "Выбранные места из переписки с друзьями". Книга выполняла двоякую функцию - и объяснения, почему до сих пор не написан второй том, и некоторой его компенсации: Гоголь переходил к декларативно-публицистическому изложению своих главных идей. Книга отразила мучительные душевные процессы, изнурявшие и обессилившие писателя, и, прежде всего его сомнение в действительности, учительной функции художественной литературы. Это сомнение поставило Гоголя на грань отречения от его прежних созданий, ибо они, в его глазах, не отвечали задачам прямой моральной дидактики. Вместе с тем книга объективно отражала и общий кризис в

¹ - Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.- М.,- 1952.- Т. VIII.- С. 292);

стране, где царят не согласие сословий и классов, а брань и ссора: "Дворяне у нас между собой как кошки с собаками; мещане между собой как кошки с собаками, крестьяне <...> между собой как кошки с собаками". Отразила книга и общеевропейский и общемировой кризис, уподобленный Гоголем землетрясению: "...в эту тяжелую годину всемирного землетрясения, когда все помутилось от страха за будущее". В поисках выхода он конструирует идеальную программу выполнения своего долга всеми "сословиями" и "званиями", от крестьянина до высших чиновников и царя. Это была утопия, причем с явными критическими тенденциями, однако ее консервативная функция состояла в том, что "идеальное небесное государство" привязывалось Гоголем к реальным бюрократическим инстанциям царской России. Гоголь глубоко сознавал жизнестойкость человеческого зла, понимал, что никакой общественный прогресс не будет прочным без морального воспитания и перевоспитания каждого,- и в этом была сильная сторона книги. Однако попытка Гоголя, в обход назревающих в стране социальных преобразований, ограничиться лишь проблемой индивидуального и общего жизнестроения являлась бесперспективной.

Российская империя первой четверти 19 века была великой державой. Русская армия разгромила Наполеона и взяла Париж. Император Александр диктовал свои условия всей Европе. До восстания декабристов было еще далеко. Казалось, Россия вступила на новый блестящий этап своего существования...

Выход "Выбранных мест..." навлек на их автора настоящую критическую бурю. Резкой и принципиальной критике книга была подвергнута Белинским в рецензии («Современник» -1847.- № 2) и особенно в письме к Гоголю от 15 июля 1847 г. из Зальцбрунна. В ответном письме Белинскому от 10 авг. 1847 г. Гоголь, признавая частично неудачу своей книги, со своей стороны упрекал критика в односторонности и непримиримости к чужому мнению, в игнорировании религиозно-моральной проблематики. Немногие смогли оценить рациональное зерно книги Гоголя, прежде всего - А. А. Григорьев в статье "Гоголь и его последняя книга" (Московский городской листок.- 1847.- № 5, 6).

3.2. Пасхальное в поэтике Н.Гоголя.

Совершенно особенное празднование Пасхи, Воскресения Господня, как известно, является характернейшей особенностью русской культуры. Эту особенность отмечали многие писатели и наблюдатели. Н.В.Гоголю принадлежит заслуга первому из отечественных

писателей отчетливо сформулировать значимость Пасхи для русского человека. В "Выбранных местах из переписки с друзьями" сама структура книги подчеркивает ее пасхальный смысл: первая ее строка – о болезни и близкой смерти – выражает ту память смертную, которая проходит через всю книгу, а последняя передает общее архетипическое сознание русского человека: "У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресенье Христово!". Желание автора отправиться Великим постом в Святую землю и можно истолковать как лейтмотив духовного восхождения, лестницы. Ведь Великий пост для христианина и является своего рода паломничеством, паломничеством к Пасхе, к Воскресению Христову. Это духовное паломничество и художественно организуется автором таким образом, что последняя глава ("Светлое Воскресенье") представляет собой вершину духовного пути как автора, так и читателя, но наряду с этим является и итогом композиционной последовательности предыдущих гоголевских глав. О глубокой укорененности гоголевской книги в православной пасхальной русской традиции, как и о трансисторическом пасхальном типе мышления, может свидетельствовать тот факт, что первое же из многочисленных затем русских "хождений" – "Хождение в Святую землю игумена Даниила" - так выстраивается его автором, что завершается именно пасхальной радостью паломника. Показательно, что на фоне чрезвычайной порой лаконичности предшествующих этому пасхальному финалу частей, последние дни Страстной недели и сам день Воскресения Господня в Иерусалиме описываются автором весьма детально, с указанием часа того или иного события. Эту пасхальную "великую радость" игумен Даниил переносит и на всех русских православных христиан. Лампаду к Гробу Господню автор ставит не от себя, а "от всея Руския земля". В этом же пасхальном завершении своих "писаний" автор специально замечает, что "не забых именъ князь русских, и княгинь, и детей ихъ, епископъ, игумень, и боярь, и детей моихъ духовных, и всехъ христианъ николи же не забыл есмь". Живые и упошшие "князи русския" тем самым приобщаются к вселенской пасхальной радости, как и читатели "Хождения" игумена Даниила: "Буди же всемъ, почитающимъ писание се с верою и с любовию, благословение от Бога и от святаго Гроба Господня". Таким образом, читатели прямо уравниваются с паломниками ("приимут мзду от Бога равно с ходившими места си святаа")¹, поскольку вектор духовного пути, как паломников, так и читателей "Хождения" - один и тот же: к Воскресению Христову.

Весьма характерны сетования оказавшегося на Страстной неделе в Риме непримиримого оппонента Н.В.Гоголя, поразительно, однако, совпавшего с ним в особом переживании архетипического для русского пасхального ожидания: "Колизей был темен и

¹ Хождение в Святую землю игумена Даниила. –М., 1976.

черен. Наконец без четверти в одиннадцать заиграла музыка; заиграла марш, может быть, персидский или итальянский? И потом, через маленькие антракты, музыка уже почти непрерывно играла – из опер. Вот знакомый "хор горожан" из "Фауста" и еще что-то, знакомое-знакомое по итальянской опере в зале Петербургской консерватории. "Да что это такое? – всё недоумевал я. – Завтра Светлое Христово Воскресение, сейчас Страстная суббота, ночь с субботы на воскресенье. Почему тут опера?". Играли очень хорошо, как вообще везде в Италии, но ужасно как-то неуместно <...>. Тут нужно бы "Te Deum"! Десять-пятнадцать человек, укромно молящихся в нишах, и священника, непременно священника! Непременно литию, панихиду, "со святыми упокой"! И ведь шла Страстная суббота, и всего полчаса оставалось до Светлой утрени! <...>. Тут дело не в "filioque", прибавленном к Символу, и не в опресноках <...>. Обо всем этом едва ли знает народная масса, как католическая, так и православная. Но и мне, как человеку массы, живущему более общим впечатлением от церкви, нежели вхождением в ее подробности, когда я бродил по улицам Рима, внутренний голос шептал: "Не то! Не то! Это совершенно не то, что смиренная вера Москвы, Калуги, Звенигорода, моей родной Костромы" <...>. Да, "filioque" нетрудно отбросить или согласиться на его прибавку <...>. Но как из души народной, из сердца народного, из привычек народных, из рыдающей души православного: "Боже, буди милостлив ко мне, грешному", - вырвать Великий Пост, и наши "ефимоны" и "Господи Владыко живота моего" и "Воздеяние руку мою, жертва вечерняя", и "стояние" в Великий четверг за 12 евангелиями, и возвращение домой после этого стояния с зажженными свечками?" .

По сути дела, В.В.Розанов, говоря о душе народной, сердце народном, привычках народных, пытается выразить архетип "рыдающей души православного" человека, не находящей чего-то весьма существенного, если не самого главного, в католическом богослужении. Это главное отнюдь не сводится, по В.В.Розанову, к чисто догматическим различиям ("подробностям"), но осознается, скорее, именно на глубинном уровне "культурного подсознательного", то есть как раз на архетипическом уровне. Именно поэтому писатель и свидетельствует в данном случае о себе как "человеке массы" (а не богослове), который – наряду с другими – вполне "репрезентативно" представляет "смиренную веру" своей родины: его "внутренний голос" и является архетипическим "голосом" этой "массы", живущей как раз "общим впечатлением от церкви". Думается, что далеко не во всех случаях современному исследователю русской культуры следует соглашаться с точкой зрения, господствовавшей в XIX веке, согласно которой светскую и духовную литературу в России будто бы разделяет какой-то непреодолимый барьер.

Как раз с этой позиции становится более понятен, как феномен возникновения "Выбранных мест из переписки с друзьями", так и почти общее замешательство при ее публикации. Эта книга призвана была именно соединить светскую и духовную сферу. Однако ее "пограничность" помешала современникам Гоголя осознать это сочинение в качестве позитивной ценности, что и привело к нападкам на писателя с двух сторон сразу. Для современников Гоголя такое прямое и непосредственное соединение показалось, по всей видимости, слишком вызывающим и, возможно, нарушающим сложившиеся читательские установки (как читателей светской литературы, так и любителей духовного чтения).

Однако сегодня мы должны поставить феномен этой книги (как и всего творчества писателя) в иной контекст понимания, недоступный по ряду причин современникам Гоголя. Дело в том, что для адекватного описания именно русской культуры, где процесс расцерковления жизни не был завершен и к началу XX века, сама оппозиция светского и духовного может быть верно понята, если мы вначале задумаемся над тем общим знаменателем, который и конституирует единство русской культуры в ее разнообразных проявлениях. Только в пределах этой единой культуры сосуществуют, а не противостоят друг другу светское и духовное, "народное" православие и православие "догматическое", а также Гоголь-художник и Гоголь-мыслитель. И не только Гоголь. Так, романное творчество Достоевского всецело принадлежит русской художественной литературе. Однако для многих и многих его читателей это творчество стало ступенью к воцерковлению.

Объяснение такого "совмещения" состоит в том, что творчество Достоевского глубинно укоренено в православном типе культуры, как и творчество Гоголя, Пушкина и других выдающихся русских писателей. Поэтому изучение поэтики русской литературы в отрыве от ее религиозных корней является сегодня явным анахронизмом.

Напомним некоторые важнейшие гоголевские положения из "Выбранных мест...": «В русском человеке есть особенное участие к празднику Светлого Воскресения. Он это чувствует живей, если ему случится быть в чужой земле. Видя, как повсюду в других странах день этот почти не отличен от других дней, - те же всегдашние занятия, та же вседневная жизнь, то же будничное выражение на лицах, - он чувствует грусть и обращается невольно к России. Ему кажется, что там как-то лучше празднуется этот день, и сам человек радостней и лучше, нежели в другие дни, и самая жизнь какая-то другая, а не вседневная. Ему вдруг представляется – эта торжественная полночь, этот повсеместный

колокольный звон, который как всю землю сливает в один гул, это восклицанье "Христос Воскрес!", которое заменяет в этот день все другие приветствия, этот поцелуй, который только раздается у нас, – и он готов почти воскликнуть: "Только в родной России празднуется этот день так, как ему следует праздноваться!"¹

Несмотря на несоответствие русской реальности – да и в целом любой земной реальности "нынешнего века" - этому "святому дню", когда "празднует святое, небесное свое братство всё человечество до единого, не исключив из него ни одного человека", Гоголь завершает свою главу тем, что продолжает убежденно настаивать на особом участии к этому дню русского человека:

Отчего же одному русскому еще кажется, что праздник этот празднуется, как следует, и празднуется так в одной его земле? Мечта ли это? Но зачем же эта мечта не приходит ни к кому другому, кроме русского? Что значит в самом деле, что самый праздник исчез, а видимые признаки его так ясно носятся по лицу земли нашей: раздаются слова "Христос Воскрес!" – и поцелуй, и всякий раз так же торжественно выступает святая полночь, и гулы всезвонных колоколов гудят и гудут по всей земле, точно как бы будят нас? Где носятся так очевидно призраки, там недаром носятся; где будят, там разбудят. Не умирают те обычаи, которым определено быть вечными. Умирают в букве, но оживают в духе. Померцают временно, умирают в пустых и выветрившихся толпах, но воскресают с новой силой в избранных, затем, чтобы в сильнейшем свете от них разлиться по всему миру. Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено самим Христом. Разнесется звонкими струнами поэтов, развозвестится благоухающими устами святителей, вспыхнет померкнувшее – и праздник Светлого Воскресенья воспроднует, как следует, прежде у нас, чем у других народов! На чем же основываясь, на каких данных, заключенных в сердцах наших, опираясь, можем сказать это? Лучше ли мы других народов? Ближе ли жизнью ко Христу, чем они? Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и непорядочней всех их. "Хуже мы всех прочих" – вот что мы должны всегда говорить о себе. Но есть в нашей природе то, что нам пророчит это. Итак, в начале главы, завершающей "Выбранные места...", Гоголь отмечает особенное участие к пасхальному торжеству русского человека. Писатель подчеркивает, прежде всего, особое ощущение пасхальной радости, которая отличает именно Россию. Заметим и то, что описание от третьего лица, когда местоимение "он" обозначает русского человека ("он чувствует", "ему кажется", "ему вдруг представятся"), незаметно переходит в архетипическое "мы" ("этот поцелуй, который только раздается у нас"). Сам

¹ Н.Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. –М., 1999. –С.124.

переход от "он" к "мы" не случайно следует сразу же за пасхальным возгласом "Христос Воскрес!": тем самым автор и читатель вовлекаются в это соборное "мы", словно приветствуя друг друга этим же восклицанием. Описание недолжного состояния мира, заканчивается напоминанием об апостасийном отступничестве, когда тщетно "готова сброситься с Небес нам лестница и протянуться рука, помогающая взлететь по ней". Поскольку человек сам своею волею отказывается от спасения, образы безблагодатной тоски и исполинской скуки приводят к духовной смерти: "Всё глухо, могила повсюду. Боже! Пусто и страшно становится в Твоем мире!". Но эта память смертная, сопровождающаяся апостасийным вступлением в мир духа тьмы, преодолевается пасхальной памятью. Гоголь так композиционно выстраивает свою главу, что после слов "... могила повсюду. Боже! Пусто и страшно становится в Твоем мире!" вновь следует описание Пасхи в русской земле и снова звучит возглас: "Христос Воскрес!", разгоняющий тьму и побеждающий самого "духа тьмы".

Заметим, что в начальном описании Светлого Воскресения, хотя и упоминается "повсеместный колокольный звон", но не говорится о том, что "гулы колоколов гудят и гудут по всей земле, точно как бы будят нас". Вспомним, что необыкновенная суета, переходящая в смертное оцепенение, - это финальная сцена "Ревизора" (об этом – ниже). Безблагодатная суета в этот торжественный день в чужой земле ("та же вседневная жизнь"), да и в России зачастую это "день какой-то полусонной беготни и суеты", приводит именно к оцепенению: из-за подмены Божественной благодати незаконными законами, которые "чертит исходящая снизу нечистая сила", ввиду появления "духа тьмы" "мир..., как очарованный, не смеет шевельнуться". Вот эти чары и призваны рассеять гулы колоколов. Звукопись Гоголя ("...гулы всезвонных колоколов гудят и гудут..."), пытающаяся передать пасхальный трезвон, одновременно стремится словно разбудить читателя.

Не случайно местоимение "он", несколько дистанцирующее читателя и самого автора от "русского человека" в начале главы, однажды появившись во втором описании, затем совершенно пропадает. Если сначала мы видим взгляд "русского человека" как "его", обращенный к России из "чужой земли", а саму Россию определяет местоимение "там" (эта уединенность преодолевается как раз пасхальным восклицанием), то в финале это "там" преобразуется в "лицо земли нашей".

Само пасхальное восклицание звучит дважды в гоголевском тексте. Дважды говорится и о пасхальном поцелуе, "который только раздается у нас". Однако читатель, имеющий пасхальный горизонт ожидания и трижды прочитавший строки, выделенные восклицательным знаком[3], дойдя до конца текста, не может оставаться сторонним

зрителем пасхального торжества: он точно лично приглашается к пасхальному приветствию, которое может быть истинным завершением произведения[4] и одновременно завершением паломничества к Пасхе, либо возглашая в третий раз "Христос Воскресе!", либо же отвечая на него "Воистину Воскресе!", как это и происходит на православном пасхальном богослужении.

В "Выбранных местах..." Н.В.Гоголь высказывает надежду, что в будущем русская поэзия "... вызовет нам нашу Россию – нашу русскую Россию <...> – ту, которую извлечет она из нас же и покажет таким образом, что все до единого <...> скажут в один голос: "Это наша Россия; нам в ней уютно и тепло, и мы теперь действительно у себя дома, под своей родной крышей, а не на чужбине". Правда, Гоголь относил эти слова к будущему времени.

Верные соображения В.А. Воропаева, что "Выбранные места..." представляют собой своеобразное сочетание жанров проповеди и исповеди, следует, на наш взгляд, дополнить указанием на источник гоголевского "паломничества к Пасхе": "Хождение" игумена Даниила. Независимо от того, читал ли Н.В. Гоголь именно "Хождение" игумена Даниила, его текст – с пасхальным завершением пути – явился инвариантом для множества других подобных текстов "хождений", которых, в свою очередь, не мог не читать писатель. Поэтому предшествующее пасхальному торжеству описание достопримечательностей Святой Земли русским игуменом и описание нынешнего состояния России Гоголем, завершающееся тем же Воскресением, могут быть поняты как вехи одного и того же инвариантного паломничества к Пасхе: тем самым, "Выбранные места..." имеют жанровые черты паломничества. Главы "Выбранных мест..." поэтому не только имеют неслучайную композиционную организацию, но и обнаруживают свой сюжет, что подчеркивается сплошной нумерацией этих глав, – именно как путь автора и читателя от смерти к воскресению. Иными словами, главы книги являются своего рода последовательными ступенями лестницы, ведущей к Христу.

Переходя к рассмотрению пасхальности других произведений Гоголя, невозможно не отметить очевидного направления его творчества – от романтизма "Вечеров..." через "Миргород" и "Мертвые души" к собственно духовной прозе. Заметим, что сам вектор этого пути направлен в ту же сторону, что и движение пушкинского гения, а затем и эволюция Достоевского. В каждом из этих случаев углубление авторов в русскую духовную традицию на более поздних этапах творчества господствующей "демократической" критикой было встречено либо неодобрительно, либо открыто враждебно. Было бы ошибочным говорить об элементарном "непонимании" критикой действительного масштаба поздних, наиболее зрелых, произведений писателей. Видимо,

объяснение следует искать в иной плоскости: драматическом расхождении духовных ориентиров авторов и установок "передовой" критики.

Интересно, что рождественский архетип как субдоминантный присутствует именно в "Вечерах на хуторе близ Диканьки". Рождественское чудо в данном случае имеет оттенок игровой перемены судьбы: отвергаемый гордой красавицей герой для авантюрного изменения своей участи прибегает к помощи инфернальной силы, однако вместо дьявольского "контракта" наложением креста заставляет черта участвовать в изменении судьбы. Это итоговое посрамление используемой нечистой силы, имеющее в гоголевской повести фольклорно-игровой характер, существенно для понимания путей реализации рождественского архетипа в литературе: в отличие от полноты пасхального торжества, в данном случае мы видим удавшееся "предприятие" героя, которое им самим хотя и осознается как не вполне благочестивое, если не прямо греховное, но – в данном случае – приводит к "одурачиванию" инфернальной силы: "вместо того, чтобы провести, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода был сам одурачен".

В избранном контексте понимания "Миргород" и "Мертвые души" представляют собой два противоположных типа художественного изображения апостасии. В "Миргороде" контраст начала и конца повествования явно становится одним из циклообразующих факторов. Сборник начинают слова "Я очень люблю...", но завершается он знаменитой фразой "Скучно на этом свете, господа!". В первой части цикла, объединяющей повести "Старосветские помещики" и "Тарас Бульба" обнаруживается два типа "удержания" апостасирующего "мира" от превращения его в прозаический, поддавшийся "злому духу" (упоминание о котором имеется в самом начале первой повести цикла) "город". В "Старосветских помещиках" представлен наиболее отвечающий самому духу христианства вариант, где только любовь к ближнему является действительным "частоколом", препятствующим проникновению апостасийного начала в православный мир. Авторское противопоставление покоя старосветской жизни и беспокойства, которое господствует по ту сторону защитного "частокола", имеет отчетливо православный подтекст. Тогда как весь остальной мир, далеко не сводимый к пространству Российской империи, поддавался губительному воздействию "злого духа", уединенная жизнь "владельцев отдаленных деревень" выполняет миссию удерживающего.

Разрушение границы, с изображения которой начинается первая повесть ("ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада"), не случайно описывается автором в той же последовательности: "частокол и плетень во дворе были совсем разрушены". Тем не менее нельзя сказать, что старосветские люди - после "прорыва" апостасийных сил - лишены всякой духовной защиты. Обратим

внимание, что сразу же после "особенного происшествия" - вестника смерти - Пульхерия Ивановна упоминает о новой границе: "Когда я умру, то похороните меня возле церковной ограды". В данном случае автором демонстрируется изменение границы, удерживающей от "злого духа". Позже оказывается, что и могила героя находится "возле церкви": Афанасия Ивановича "похоронили возле церкви, близ могилы Пульхерии Ивановны". Православная Церковь и становится в данном произведении для героев таким духовным пространством, которое посмертно соединяет героев. творчества Гоголя явно тяготеют к одному из двух полюсов: гоголевские тексты рассматриваются либо как проекция его религиозного мировоззрения, либо же с позиций универсальной поэтики. По-видимому, в ближайшем будущем трудно ожидать «диалога» этих подходов. Можно сравнить, например, принципы комментария к двум изданиям Н.В. Гоголя: к уже состоявшемуся и ставшему заметным культурным событием собранию сочинений в девяти томах и вступительную статью с комментариями к долгожданному академическому изданию. Иногда создается такое впечатление, что речь идет не об одном и том же, а о разных авторах: настолько по-разному интерпретируется гоголевское творчество.

Как раз с этой позиции становится более понятен как феномен возникновения «Выбранных мест из переписки с друзьями», так и почти общее замешательство при ее публикации. Эта книга призвана была именно соединить светскую и духовную сферы. Однако ее «пограничность» не была осознана современниками Гоголя в качестве позитивной ценности, что и привело к нападкам на писателя с двух сторон сразу. Для современников Гоголя, по-видимому, такое прямое и непосредственное соединение было действительно слишком вызывающим и, возможно, нарушающим известные читательские ожидания (как читателей светской литературы, так и любителей духовного чтения).

В «Мертвых душах», напротив, изображен процесс преодоления апостасии. Как известно, Гоголь в поэме стремился изобразить духовное воскресение павшего человека. При этом, как правило, его замысел принято считать нереализованным. Так ли это? Ведь самое существенное в аспекте нашей проблемы, что и центральный герой гоголевской поэмы, согласно замыслу автора, может быть спасен и вызволен из ада: тем самым мертвые души должны воскреснуть. Но как художественно изображается это воскресение, если оно имплицитно наличествует в финале первого тома поэмы?

Строго говоря, в поэме имеется два финала. Обратимся к первому из них. Ремарка «две большие части впереди» — первый финал поэмы (указание на имплицитное завершение первой части, оставшейся уже позади для автора, героя и читателя). Разговор

Чичикова и Селифана, состоящий из трех реплик, дублирует «разговор» «двух русских мужиков» в начале поэмы - первых «интерпретаторов» экипажа Чичикова. Таким образом, перед нами своего рода композиционная рама. Заметим, что в обоих случаях общий обмен репликами персонажей внешнему наблюдателю может показаться абсолютно бессмысленным. Однако оба «диалога» объединяет центральная тема поэмы — движение (езда) и ее корреляты: направление движения (в первом случае) и скорость движения (во втором).

Можно указать и на повторяющуюся деталь, которой укрепляется «рамочность» первого финала: в описании молодого человека, созерцающего бричку Чичикова, выделяется «картуз, чуть не слетевший от ветра»; выделен и слетевший в финале картуз Петрушки. Любопытно, что таким образом уже в начале поэмы скрыто присутствует финальная стремительность движения тройки.

Обратим внимание, что первое упоминание о хронотопе дороги также наличествует уже в первом абзаце повести, но по отношению к молодому человеку: «и пошел своей дорогой». Семантический ряд «экипаж — ветер — дорога», завершающий первый абзац поэмы, таким образом, возникает и в финальной части поэмы, как точка зрения молодого человека - «оборотился назад» контрастно корреспондирует с авторским взглядом вперед в финале.

Зоной бифуркации для финальной части произведения, собственно, и вместившей в себя художественно невоплощенное Чистилище, является другая «рама», границами которой является описание «тройки». Именно в этом месте возникают упоминания о черте («черт побери всё», «сидит черт знает на чем»). Последнее упоминание черта в финале не случайно совпадает с последним «визуальным» кадром, как-то представляющим собственно экипаж тройки: ямщик, который до этого упоминания «сидит черт знает на чем», затем «привстал», авторской волей как бы совершая уже физически-телесный отрыв от земной конкретики. Лишь после этого «отрыва» ямщик «затянул песню».

Существенна и функция самого «дорожного снаряда» - тройки — в стремительном переходе авторского описания от земного к небесному. Дым («дымом дымится под ним дорога») - огонь («молния... сброшенная с неба») - «разорванный в куски воздух» могут быть осмыслены как стадии взлета-полета «снаряда» (каскад бифуркаций).

Преодоление земного подано автором как сверхприродное ускорение движения «снаряда» (от «летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен» через бифуркацию к исчезновению

земной конкретики: «летит мимо всё, что ни есть на земли»). Звукопись: от «вороньего крика» — через «песню» — до «чудного звона» колокольчика.

Превращение тройки «в одни вытянутые линии, летящие по воздуху» может быть понято как осуществление «Божьего чуда», смысл которого неясен для реципиента («созерцателя»), впервые в поэме оставшегося духовно и пространственно вне описываемой им системы, утрачивающей диссипативность. Поэтому преодоление субъектно-объектных отношений и переход от гносеологии к онтологии - это духовная задача Н.В. Гоголя.

Отношения тройка Чичикова / тройка, «вся вдохновенная Богом» изоморфны отношению Россия / Святая Русь. В свою очередь, горизонталь тела России («ровнем-гладнем разметнулась на полсвета»), преодолевая апостасию - в символе Руси-тройки, - должна, по замыслу автора, превратиться в духовную вертикаль. Это превращение, изображенное, на наш взгляд, во «втором» финале поэмы, и является «Божьим чудом». Но это «чудо» имеет отчетливый пасхальный смысл и опирается на православную духовную традицию, согласно которой Русь, «вся вдохновенная Богом», оттого и является необходимым для мира «удерживающим», что вектор ее пути как Божий замысел о России («дают ей дорогу другие народы и государства») - идеал святости («святая Русь»).

Сама возможность осуществления Россией этого «Божьего чуда», ее устремленность к Небу и приводит к тому, что все иные (земные) задачи («что ни есть на земли») являются малосущественными. Именно поэтому и «летит мимо всё, что ни есть на земли». По этой же причине атрибуты земного благополучия зачастую не только демонстративно отвергаются в финале поэмы, но и связываются с враждебным «Божьему чуду» началом. Именно так можно понять функцию поминаний черта в финале.

Подводя итоги, можно сказать, что в финале «Мертвых душ» происходит художественно организованное пасхальное чудо воскресения «мертвого душою» центрального персонажа поэмы. Его нельзя «объяснить», так как в тексте нет жестких границ, отделяющих описание тройки Чичикова от описания «птицы-тройки», но можно «понять», однако такое понимание непременно сопряжено с верой в чудо воскресения. Финальное вознесение Чичикова возможно точно так же, как и воскресение русского народа: ведь пасхальность России в «Выбранных местах...» соседствует с убеждением, что «Никого мы не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех... "Хуже мы всех прочих" - вот что мы должны всегда говорить о себе». Но осознание греховности в итоге приводит к ее преодолению, когда оказывается возможным «сбросить с себя все недостатки наши, все позорящее высокую природу человека», когда — во время

пасхального торжества - «вся Россия - один человек». Таким образом, структура «Мертвых душ» и структура «Выбранных мест...» имеют пасхальную основу, которая определяет и их поэтику.

3.3. Эстетические оппоненты Н.Гоголя и их оценка его поэтики

Произведения Н. В. Гоголя со времени своего появления неизменно делались предметом пристального внимания критики. При жизни писателя и в близкое к ней время они вызвали волну идеологических споров, связанных с различными интерпретациями - споров, ярчайшим образом выразившихся в полемике «западнического» и «славянофильского» течений русской литературно-общественной мысли, а также в различном отношении к вопросу о «натуральной школе», близко связанной с гоголевским творчеством, хотя по существу ему не родственной. В. Г. Белинский в полемике с Ф. В. Булгариным, выступавшим эстетическим оппонентом Гоголя и впервые применившим сам термин «натуральная школа», писал, что к последней, связанной возникновением с гоголевской художественной практикой, «теперь тянется все, что хоть немного отличается талантом»; и неизменно представлял писателя своего рода символом «натурального» направления в современной словесности - с чем такие критики, как Ю. Ф. Самарин или А. А. Григорьев, согласиться не могли. Белинский делал творчество Гоголя знаменем провозглашаемой им в противовес «изящной» риторике натуральной, или «реальной» словесности, начиная с 1835 года. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», продемонстрировав анахронический характер «изящной», в том числе и романтической литературы - «идеальной поэзии» - Белинский противопоставил ей поэзию «реальную», понимаемую как «тесное сочетание искусства с жизнью», как изображение «самой жизни, как она есть»¹, без приукрашивания и идеализации.

В Гоголе, прежде всего в повестях «Миргорода», он видел совершенный образец именно такой литературы. Реализм по Белинскому - это изображение жизни «как она есть», в духе гегельянской теории «отражения». Но самому Гоголю идея отражения была внутренне не близка. В этом коренном пункте понимание сущности поэзии критиком и писателем существенно расходилось. «Гоголь считал, что писатель не "отражает" действительности, а активно ее

¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. - Т. 1: Статьи и рецензии; Художественные произведения: 1829-1835. -М., 1953. -С. 259-307;

творит»¹ - писал Ю. М. Лотман. Ту же мысль повторяет В. И. Мильдон: «Не познание бытия со всеми его законами занимало Гоголя, но созидание бытия на принципах художественного произведения»². Стратегия писателя изначально была не столько эстетической, сколько «демиургической». К 1842 году Белинский отчасти изменил свой взгляд на природу художества, приблизившись в этом смысле к гоголевским воззрениям. В статье «Русская литература в 1841 году» он делал акцент на креативной, а не миметической стороне искусства: «Списывают с природы не живописцы, а маляры... Верность натуре в творениях Гоголя вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни...»³ Однако, во все периоды «Белинский стремился не подчеркивать отличий между Гоголем и "гоголевской школой"⁴. Это не значит, что их не было». Разница между Гоголем и натуралистами не ускользала от взгляда современников. К. С. Аксаков, в частности, писал: «Возникла так называемая натуральная школа, задавшая себе задачу быть естественною, натуральною и оттого принявшая это наименование. Иные говорят, что она создана Гоголем; нет, она возникла... вследствие усвоения себе внешних приемов, но не идеи и, конечно, не таланта великого художника». Связь натурализма с Гоголем, действительно, только внешняя, на уровне приема. Более того, догадка Гоголя о религиозной природе творчества поставила его в фактическую оппозицию к натуральной школе. Не случайно именно повесть «Портрет», которая в обеих редакциях содержала ясно выраженную эстетическую теорию автора в соответствующем ключе, вызвала критику Белинского и в середине 1830-х, и после выхода собрания сочинений Гоголя. Так, в 1835-м Белинский увидел в «Портрете» лишь «неудачную попытку в фантастическом роде»¹. А в 1842 г. критик писал: «О "Портрете" и "Риме" публике известно наше мнение, за которое один журнал недавно нас объявил – ругателями Гоголя! В ситуации 1830-40-х интерпретации Белинского воспринимались легче, чем коды самого писателя. Это обусловлено общностью идейной парадигмы, которой принадлежали взгляды и критика, и большей части общества, следящего за журнальной полемикой. «Белинский не внушил обществу представление о социальной критике как коренном смысле гоголевского творчества, - он разделил с обществом это представление, отвечавшее культурной ситуации... и расхоронившееся с перспективной направленностью гоголевского творчества». Не случайно для Гоголя сделалось проблемой непонимание подлинного смысла его творений. Исследуя собственные представления

¹ Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. - СПб., 1997. - С. 707.

² Мильдон В. И. Эстетика Гоголя. - М., 1998. - С. 5.

³ Белинский В. Г. Там же.

⁴ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. - С. 218.

Гоголя об адресате его творчества, В. Кривонос указывал на особую внутреннюю значимость для писателя «собирающего образа читателя-потомка», к которому «писатель обращал свои взоры тогда, когда обнаруживалось непонимание его творчества современниками»¹. Восприятие современников неизменно оставалось внешним, буквальным, без учета символического «подтекста», который автор сообщал создаваемым произведениям. Поэтому в 1840-е гг. Гоголь тяготел к их комментированию в текстах, подобных «Развязке «Ревизора», цель которых - инициировать чтение «внутренним» взором, в перспективе символического смысла.

Во второй половине XIX столетия гоголевское творчество также оставалось предметом общественной рефлексии, в частности, в статьях и выступлениях ведущих литераторов. Так, Н. Г. Чернышевский подчеркнул мысли Белинского о том, что «Гоголя должно считать отцом русской прозаической литературы»; и что «Гоголь важен не только как гениальный писатель, но вместе с тем и как глава школы - единственной школы, которою может гордиться русская литература»². Н. А. Некрасов, также апеллируя к имени Белинского, в отзыве на статью А. Ф. Писемского о Гоголе сделал акцент на художественной стороне творчества писателя: «Критик... выше всего ценил в Гоголе - Гоголя-поэта, Гоголя-художника, ибо хорошо понимал, что без этого Гоголь не имел бы и того значения, которое г. Писемский называет социально-сатирическим»³. Вообще взгляды на Гоголя в XIX веке во многом были связаны с направлениями социальной и эстетической борьбы, которые диктовали и оценку творчества писателя, и трактовку его проблематики. «XIX век воспринимал и изучал Гоголя в "системе координат", чуждых его творчеству»⁴.

Новые подходы к Гоголю обозначились в эпоху Серебряного века. Эта эпоха существенно расширила контекст интерпретации гоголевских произведений, начав видеть в них отображение метафизических закономерностей российской жизни и жизни вообще. «Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь... и не с прошлой вовсе Россией он связан, а с Россией сегодняшнего, и еще более завтрашнего дня»⁵ - писал в начале XX столетия А. Белый. Был высказан ряд глубоких и верных замечаний, касавшихся гоголевской эстетической концепции и целесообразности избираемых писателем художественных средств. «Искусство сближается с жизнью вовсе не в действительности,

¹ Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. - Воронеж, 1981. - С. 47.

² Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. - С. 12-13.

³ Некрасов Н. А. Заметки о журналах за октябрь 1855 г. - С. 342.

⁴ Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя. - С. 120.

⁵ Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 368.

а в правде, то есть в различении добра и зла, - писал И. Ф. Анненский, касаясь вопроса о степени и характере реализма в гоголевском творчестве. - Торжеству же правды фантастическое служит столько же, а может быть, еще лучше, чем реальное» Серебряный век не случайно проявлял особый интерес к Гоголю: символисты считали его «своим» по духу писателем, предвосхитившим их собственные взгляды на искусство, действительность и взаимоотношения последних; они видели в Гоголе «предтечу их собственного метода и стилистики, творца еще не разгаданных символов и не оцененных художественных форм»¹.

Глубокое сущностное понимание Гоголя наметилось у Д. С. Мережковского, который сумел прочесть, хотя и с привнесением собственных коннотаций, религиозный код гоголевских сочинений и создать тем самым прецедент в научной традиции. В. В. Розанов, критик очень субъективный и в особенности предвзятый, когда дело идет о Гоголе, между тем совершенно правильно определил место исследования Мережковского «Гоголь и черт» (1906 г.), через три года выросшего до масштабов монографии: «Работа Мережковского, пытающаяся проникнуть в метафизическое существо душевной жизни Гоголя, - есть серьезнейшее в нашей литературе начало настоящего отношения к Гоголю»².

Открытие Мережковским метафизической стороны Гоголя позволило с новых позиций осмыслить как поэтику отдельных его произведений, так и весь жизненный и духовный путь; позволило, в итоге, понять его писательскую стратегию и открыть парадигму адекватной интерпретации. Первую попытку периодизации гоголевского мировоззрения и биографии предпринял, по-видимому, В. Зеньковский, который выделил в жизни писателя два этапа: «первый длился до религиозного перелома, который начался в 1836 г. и закончился около 1840 г., - второй период начался с этого времени»³. Позже А. Белый и В. Гиппиус предложат свои варианты периодизации творчества писателя; но примечательно, что начало систематического подхода к нему происходит именно из религиозной среды и отталкивается от понятия «религиозный перелом».

Метафизический подход позволил скорректировать и взгляд на понимание Гоголем социальной функции литературы. Н. А. Бердяев писал, что Гоголь «хотел искусства как служения, он искал социального заказа, понимая его в религиозном

¹ Анненский И. Ф. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И. Ф. Книги отражений. - М., 1979. - С. 216.

² Сугай Л. А. Гоголь и символисты. - М., 1999. - С. 53.

³ Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. - СПб, 1994. - С. 248.

смысле»¹. Как видим, за внешним сходством позиции Гоголя и «партийных» литераторов 1840-х гг. открывается их глубокое внутреннее различие. Для Гоголя, в отличие от западников и славянофилов, общественное служение было религиозной, а не социальной миссией; и это тем более так, поскольку дело касается писательского труда. В центре внимания большинства критиков символистской направленности находилась этическая проблематика писателя, а не принципы его поэтики. С другой стороны, в академическом и близком к академизму литературоведении этого времени были сделаны важные наблюдения над стилем Гоголя и его эволюцией, позволившие в следующие десятилетия перейти к непосредственному изучению художественной техники писателя. Это касается, в частности, работы И. Мандельштама, прямо предвосхитившей вскоре возникший интерес к языку Гоголя, к составу его стиля. «Весьма многое, относимое к языку Гоголя... есть то готовое, какое уже застал он в языке народа»², - писал ученый. Н. Котляревский в своей работе о Гоголе значительное место уделил рассмотрению связей Гоголя с историко-литературным контекстом его эпохи: «В истории творчества Гоголя должно быть отведено место работе тех меньших сил, вместе с которыми ему удалось совершить великое дело»³

В этом смысле рубеж XIX и XX веков стал временем, когда формировался фундамент нового, подлинно научного и в герменевтическом, и в технически-исследовательском плане отношения к гоголевскому творчеству.

Интерес к гоголевской поэтике стал самостоятельным поводом для исследований в трудах представителей «формальной школы» русского литературоведения, задавшей общее направление анализа художественных текстов в 1920-30-е гг.⁴ В этот период наукой было сделано много для понимания основных законов гоголевского стиля, для выявления литературных и фольклорных источников использованных писателем сюжетных мотивов. Так, Б. М. Эйхенбаум, отказав Гоголю в искусстве строить сюжет, подчеркнул роль языковых средств в организации характерного для писателя типа текста: «Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей - в построении сказа, в игре языка»⁵. Ученый развел повествовательную основу произведения и его дискурсивные компоненты - «сказ», или «личный тон» автора - показав, что у Гоголя главную

¹ Бердяев Н. А. Литературные направления и социальный заказ: к вопросу о религиозном смысле искусства // Бердяев Н. А. О русских классиках. - М., 1993.

² Мандельштам И. О характере гоголевского стиля: Глава из истории русского литературного языка. — Гельсингфорс, 1902;

³ Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь (1829-1842). — М., 1998. - С. 19

⁴ См.: Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. - Пг., 1919. - С. 151-165; Тьнянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: К теории пародии. — Пг., 1921; Слонимский А. Техника комического у Гоголя. — Пг., 1923; Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. -Л., 1926; Его же: Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. - Л., 1929; Белый А. Мастерство Гоголя. — М,-Л., 1934.

⁵ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. - Л., 1969. - С. 307.

значимость приобретает именно последнее. В стилистике гоголевской речи, рассмотренной на примере «Шинели», Б. Эйхенбаум выделял два основных пласта, обозначенные им как «сказ» и «декламация». Сказ в речи повествователя «стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню» или «приобретает характер фамильярного многословия»¹. Видов же «декламации» два: один - пародийный, когда декламация как стиль разрушается собственным смысловым содержанием; другой - «сентиментально-мелодраматический», примером которого служит известное «гуманное место». Наблюдения, сделанные Б. Эйхенбаумом, и сам его подход к произведениям Гоголя нашли продолжение в исследованиях гоголевского стиля, осуществленных В. В. Виноградовым. Ученый сосредоточил внимание на составе стилистических пластов, свойственных произведениям писателя в разные периоды его творчества. Виноградов внес скрупулезность в классификацию гоголевских стилей, намеченную Эйхенбаумом, и связал каждый из этих стилей с определенным социолектом. Ученый выделял в стиле Гоголя первой половины 1830-х четыре специфических стилевых пласта: «1) Украинский "простонародный" язык; 2) стили русской разговорной речи и русского национально-бытового просторечия; 3) русский официально-деловой язык, преимущественно его канцелярские стили, иногда с примесью разговорно-чиновничьего диалекта и 4) романтические стили русской литературно-художественной и публицистической речи»².

Судьба этих ранних стилистических пластов в дальнейшей эволюции творчества Гоголя оказалась различной. Так, по наблюдениям Виноградова, украинское просторечье постепенно утрачивалось из языка писателя, замещаясь элементами урбанистического происхождения. Аналогичное отмежевание имело место и по отношению к романтическим стилевым пластам. Такой разрыв свидетельствует о переориентации дискурсивной стратегии писателя: если первоначально Гоголь апеллировал к книжной традиции романтизма, которой было свойственно, в частности, и использование местного просторечия, то после середины 1830-х он отошел от нее в поисках иных стилевых источников общерусского литературного языка. Поиск иных стилей сопровождался для Гоголя поиском среды их бытования. Стили обусловлены социальной средой: «Ближайшая социальная ситуация и более широкая социальная среда всецело определяют - притом, так сказать, изнутри - структуру высказывания». Средой, составляющей духовную субстанцию русского общества, Гоголю представлялись крестьянство и клир. Вот почему, начиная с середины 1830-х, писатель постепенно сдвигает стилевые

¹ Там же.-С.318.

² Виноградов В. В. Язык Гоголя // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. — М., 1990.-С. 272.

приоритеты в область церковнославянского языка, сохраняя при этом связь литературного языка с разговорным просторечием. «Совмещение торжественных церковнославянизмов с простой разговорной лексикой, с вульгаризмами просторечия Гоголь считает не только признаком общенародного языка, но и могучим средством риторического воздействия»¹ Стиль церковной проповеди, торжественного красноречия не просто внедряется в язык Гоголя, но начинает создавать его фундамент. Таким образом, весь строй гоголевского дискурса смещается в область учительной проповеднической стратегии. При этом некоторые стилистические коды у Гоголя середины 1830-х сохранились, констатировал Виноградов. Это, в частности, «стили канцелярской речи, смешанной с формами разговорно-чиновничьего диалекта»². Как правило, они использовались вместе со средствами дополнительного оценочного кодирования (иронический образ персонажа-носителя этих стилей и др.), так что их функционирование было опосредовано иными стратегиями. Еще и в «Петербургских повестях» редакции 1842 г. этот стиль то и дело использовался Гоголем в качестве одного из кодов. Параллельно с формальными в России и за рубежом осуществлялись исследования, связывавшие поэтику Гоголя и законы ее формирования с особенностями психологии писателя и путями его личностной эволюции. Среди них выделяется работа В. В. Гиппиуса, который рассматривал становление образного мира, поэтики и проблематики Гоголя в связи с проживанием писателем определенных стадий внутреннего и внешнего пути. Близкими к этой работе по характеру (но не по содержанию) являются исследования, выполненные в середине XX столетия в русском зарубежье. В эссе К. В. Мочульского наряду с констатацией связи творчества Гоголя с этапами его духовного пути повторяется любимая мысль Серебряного века о том, что «в Гоголе дано наивысшее напряжение противоположностей, наибольшее раздвоение». В. В. Набоков в своих лекциях делал упор на высвечивании гоголевского абсурда и парадоксов, также связывая их с закономерностями - точнее, общим алогизмом - внутреннего мира писателя. Несколько раз возвращался к гоголевской теме Д. И. Чижевский. Его статьи и работы о Гоголе содержат ценные литературоведческие наблюдения, касающиеся как поэтики, так и стиля писателя. В частности, это постановка под сомнение прямой связи между так называемым «реализмом» Гоголя и творчеством писателей-реалистов второй половины XIX столетия. «Конечно, Гоголь оказал огромное влияние на позднейший русский реализм. Но утверждение, что он сам был "реалистом",

¹ Виноградов В. В. Язык Гоголя. - М., 1990. - С. 328.

² Виноградов В. В. Язык Гоголя. - С. 282.

требует проверки. ... "Реальность" мира Гоголя совершенно иная, чем "реальность", изображаемая русскими "реалистами"»¹.

Перечисленные труды - В. В. Гиппиуса, К. В. Мочульского, В. В. Набокова, Г. А. Флоровского, Д. И. Чижевского - помимо почти общей эмигрантской «прописки» авторов, ронит наследование и продолжение традиций культуры Серебряного века. Вот почему отголоски идей о Гоголе соответствующего периода неизменно слышатся в названных сочинениях: это и акцентирование гоголевских «противоположностей», и сомнение в позитивистски понимаемой реалистичности творчества писателя.

Период в российском гоголеведении, относящийся к 1940-60-м гг., характеризовался преимущественным вниманием к идейному содержанию творчества писателя и к проблеме его стиля. Эволюция Гоголя от романтизма к реализму, а также преемственность писателя по отношению к предыдущему этапу историко-литературного процесса в России сделались излюбленными общими местами в исследованиях этих лет. Так, в 1950-е годы увидели свет сразу две монографии под названием «Реализм Гоголя»². Д. Д. Благой писал о связи Гоголя с Пушкиным³ - тема, впоследствии развиваемая Г. П. Макогоненко⁴. Обусловленная исторической ситуацией идеологическая тенденциозность, более или менее явно проступающая в работах этого времени, не отменяет ценности осуществленных исследований, в которых осмыслена связь стиля писателя с особенностями социальных и историко-литературных обстоятельств его эпохи.

Накопленный научный багаж создал возможность для осмысления художественного мира Н. В. Гоголя как целого, для выявления эстетических принципов писателя, диктовавших закономерности формирования этого целого. Введение в литературоведческий аппарат самого понятия «художественный мир», а также внедрение структурных методов исследования в 1960-70-е гг. дали дополнительный импульс научному поиску, результаты которого отразились в ряде разноплановых статей и монографий⁵. Значительно расширился как синхронический, так и диахронический контекст интерпретации гоголевских текстов: к примеру, М. М. Бахтин стал рассматривать Гоголя в одной парадигме с Рабле - в парадигме «карнавальной» народно-

¹ См.: Флоровский Г. А. Пути русского богословия /Репринт, изд.; Вых. дан. ориг.: Paris, 1983.- Киев, 1991.- С. 260-270.

² Головенченко Ф. М. Реализм Гоголя. - М., 1953; Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. - М.-Л., 1959.

³ Благой Д. Д. Гоголь - наследник Пушкина // Н. В. Гоголь: Сб. статей. - М.: Изд. Моск. ун-та, 1954. - С. 5-38.

⁴ Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. -Л., 1985.

⁵ См.: Бахтин М. М. Искусство слова и народная смеховая культура: Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С. 484-495; Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. - СПб., 1997. - С. 621-658; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. - М., 1978; Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах: Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. - М., 1985. - С. 124-160.

Изменение общественной обстановки в последние десятилетия стимулировало более интенсивный, чем прежде, поиск связей художественного мира Гоголя с традициями украинской словесности. «Генетически Гоголь восходит к традиции староукраинской литературы XVII-XVIII вв., к эпохе барокко»¹, - таким выводом завершает свое исследование Ю. Я. Барабаш. Эти заново обнаруживаемые связи позволяют в ином историко-литературном контексте увидеть некоторые известные закономерности гоголевской поэтики: «типичные для барокко приемы контраста, дисгармоничных сочетаний, резких стилистических сдвигов и перепадов... склонность к сложной, подчас зашифрованной метафорике... к парадоксу, гиперболе...». В других исследованиях отмечается влияние на гоголевские произведения образной и стилистической системы, свойственной украинской народной культуре². Эти связи были предметом изучения как в XIX, так и в начале XX столетия³; в последнее время научное направление, связанное с их отслеживанием, вновь интенсифицировалось.

В работах о Гоголе последних десятилетий проявился заметный всплеск интереса к религиозной составляющей мировоззрения писателя⁴. В исследованиях настоятельно проводится мысль о специфически религиозном, более того - проповедническом характере гоголевского менталитета. Так, С. А. Гончаров доказывает, что подход к творчеству Гоголя должен носить религиозно-мистический характер, поскольку это обусловлено требованием герменевтической адекватности. «Речь идет не просто о символическом толковании, о мирском восприятии читателя, а о таком понимании, которое в конечном счете стремится обрести свою адекватность в мире религиозной культуры»⁵ Ученый приводит свидетельства того, что наилучшее понимание - такое понимание, которого хотел сам писатель - его произведения встречали в духовной среде. Что же касается взаимоотношений с широким кругом публики, то «по мере непонимания

¹ Барабаш Ю. Я. Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: У истоков. - М., 1995. - С. 219.

² Крутикова Н. Е. Н. В. Гоголь. Исследования и материалы. - Киев, 1992; Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя; История и биографии. - Стерлитамак; Екатеринбург, 1999.

³ См. напр.: НеВіроеі К. Мотиви украшськм демонологий в «Вечерах» та «Миргород!» Гоголя: 3 філолопчного семінара проф. В. Перетца. - Кшв, 1909; Кадлубовский А. П. Гоголь в его отношениях к старинной малорусской литературе: Речь. - Нежин, 1911; Розов В. А. Традиционные типы малорусского театра XVII-XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя. - Киев, 1911.

⁴ См.: Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительской литературы. - СПб., 1992; Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология: Идеология: Контекст. - М., 1993; Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. - Петрозаводск, 1995; Его же: Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н. В. Гоголя. - М., 1997; Воропаев В. А. Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. - М, 1998; Виноградов И. А. Гоголь - художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. - М., 2000; Одинокое В. Г. Литература и духовная культура: Материалы к курсу лекций по русской литературе XIX в. - Новосибирск, 2002.

⁵ Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительской литературы.. С. 12.

принцип герменевтического комментария входит в творческую практику писателя»

Принятие в расчет ориентации Гоголя на христианское вероучение, а также не вполне ортодоксального переживания им смысла догматов сделало более адекватным понятие о специфике гоголевского художественного мира. Подход к Гоголю с учетом его христианских взглядов инициировал новые трактовки текстов писателя, внес коррективы в представления об их формальном устройстве и семиотической организации. Так, обнаружилось, что тексты Гоголя построены в соответствии с семиотическим типом дискурса религиозных сочинений, духовно-философской литературы. «Внутренняя "экзегетическая" структурность гоголевского текста направлена на формирование интерпретаторских напряжений читателя, на перестройку его сознания, заставляя менять стратегию чтения, переключая ее в план внутренних, иносказательных связей, обретающих смысл в ступенчатом восхождении в область религиозно-учительных и глубинных мифологических смыслов»¹ Использование религиозной мотивики провоцирует в читателе более пристальное внимание к соответствующей семиотической области, а нелогичность внешнего сюжета заставляет искать иной, символический сюжет, который и оказывается основным. Такой символический, «многоуровневый» способ чтения характерен для эпохи средневековья. И А. Крейцер справедливо констатирует, что «особенности творческой манеры Гоголя... суть проявления средневекового типа сознания»². Гоголь проецирует на свои произведения принцип духовного толкования Священного Писания: чтение «внутренним» взглядом.

Краткий обзор истории критических и литературоведческих работ о Гоголе позволяет заключить, что поэтика текстов писателя на нынешний день является достаточно глубоко и многосторонне исследованной. Этого, однако, нельзя сказать об их риторике. Внимание к дискурсивной организации литературного произведения вообще проявляется в отечественном литературоведении лишь в последние годы, тогда как фундаментальные работы в этом направлении принадлежат перу западных ученых³. Между тем характер функционирования дискурса у того или иного писателя выступает ярким показателем того, к какой аудитории он обращается и какие референтные зоны культурной памяти стремится активизировать. В. В. Виноградов писал в статье «О художественной прозе», что «поэтика и риторика устанавливают разные типы литературных структур и вместе с тем рассматривают разные формы бытия одного и того же

¹ Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной литературы.- С. 23.

² Крейцер А. В. «Шинель» Н. В. Гоголя и «Бедные люди» Ф. М. Достоевского. Об одной параллели // Н. В. Гоголь: проблемы творчества.-СПб., 1999.-С. 106.

³ См.: Барт Р. Избранные работы" Семиотика. Поэтика. - М., 1989; Барт. - М, 2001; Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. - М., 1998; Рикер П. Время и рассказ. - В 2 т. - М.- СПб., 2000.

литературного произведения. Если поэтика изучает структуру литературного произведения отрешенно от его "внушающих" и "убеждающих" тенденций... то риторика прежде всего исследует в литературном произведении формы его построения по законам читателя»¹.

Это суждение ученого выглядит методологической посылкой для двойного рассмотрения литературного произведения: с одной стороны, как целостного художественного мира, построенного по своим особым законам, с другой, как высказывания, функционирующего в процессе культурной коммуникации. В западных исследованиях постструктуралистского направления прослеживается тенденция к категорическому противопоставлению поэтики и риторики. Так, Ц. Тодоров пишет, что «эстетика начинается там, где кончается риторика... одновременное существование двух дисциплин невозможно»¹. Однако представляется, что такое противопоставление излишне категорично, поскольку предмет обеих дисциплин - текст - допускает различные подходы и аспекты изучения. Текст может быть понят как дискурс. В новой риторике принята введенная Т. Ван Дейком трактовка дискурса как «коммуникативного события»², соединяющего адресанта, адресата и предмет высказывания. И текст может быть понят семиотически - как связный знаковый комплекс. «Текст выступает и как артефакт и как аккумулятор открытого и текучего континуума культурного опыта и культурной памяти»³, - в этой синтезирующей формулировке Б. М. Гаспарова учитывается как оформленность, так и открытость конкретного текста, что позволяет вести речь о функционировании тех или иных элементов его поэтики - образов, мотивов - в качестве риторических кодов.

Соответственно определяется круг методологических ориентиров, актуальных при таком двойном, синтезирующем подходе к исследованию текста. Дезонтологизирующий предмет научный подход постструктурализма смыкается с исследованиями в области структуральной поэтики за счет оперирования понятием кода, которое позволяет представить элементы художественного мира произведения в качестве единиц речевого функционирования. Отсюда возможность говорить о риторической природе художественного дискурса, принципиально важная в рамках нашей работы.

Ю. М. Лотман определял код как функцию отношения между самим изображением и объектом изображения. Эта функция «может быть истолкована как

¹ Тодоров Ц. Теории символа. - М., 1999. - С. 137.

² См.: Дейк Т. А. ван. Анализ новостей как дискурса // Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. - М., 1989.-С. 122.

³ Гаспаров Б. М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. - М., 1993. - С. 276.

правила трансформации объекта в изображение». При этом прямые сообщения и коды в структуре текста Ю. М. Лотманом неизменно разграничивались; и ученый отмечал, что «эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, когда текст переключается из одной системы в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими». Рецептивный аспект здесь показан как существенная сторона эстетической коммуникации. В постструктурализме этот аспект доводится до абсолютизации. «Текст сложен из множества разных видов письма... - писал Р. Барт, - однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» Система кодов лежит в основе механизма, посредством которого в рецепции осуществляется обретение - или создание - смысла. Право вычленения кодов при этом относится к компетенции читателя.

Р. Барт в поздние годы своего научного творчества попытался проинтегрировать через понятие кода все устройство текста - в соответствии с принятым им пониманием последнего как системы означающих.

Оценка гоголевского творчества всегда была лакмусовой бумажкой критической мысли. В разные периоды в Гоголе подчеркивали наиболее «удобное», объявляя это наиболее ценным. В Гоголе стараются увидеть не только гениального художника слова, окруженного тайнами творческими и биографическими, но и одного из первых русских философов, мучительно отыскивающего истину. Современность его творчества отчетливо ощущается сегодня.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значение Гоголя для русской культуры исключительно. В своих произведениях, он соединил простоту с лиризмом, создал жанр особой повести, где проложил дорогу удивительному сочетанию реальности и замысловатой фантазмагии. Оригинальность гоголевского творчества определило сочетание полярно противоположных начал: с одной стороны, Гоголь стремится к предельной генерализации, мыслит общерусскими и общечеловеческими категориями, тяготеет к художественному запечатлению всего «пространства» России, с другой — его взор глубоко проникает в низшие пласты жизни, «со всем сором и дрязгами», «дробью и мелочью». В речевом и стилистическом плане это выразилось в «соединении самых высоких слов с самыми низкими и простыми».

Озирая с высоты идеала «всю громадно-несущуюся жизнь», он обнаруживает ее колоссальное раздробление, измельчание, а главное, омертвление и выхолащивание смысла, что, в частности, нашло отражение в гоголевском образе скуки (от финала «Повести о том, как поссорился. . .»: «Скучно на этом свете, господа!» — до лирического пассажа в «Выбранных местах»: «Возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки»). Образ скуки противоположен традиционно-узнаваемым мотивам тоски или печали: последние часто вызываются поступками или резкой особенностью, скука — их отсутствием, «пустотой».

Гоголь оказал исключительно сильное воздействие на все последующее развитие русской литературы, причем характер этого воздействия и его понимание с течением времени все более углублялись.

Творческая судьба Гоголя считается счастливой: все произведения его были опубликованы при жизни, ни одно не обошла критика. Гоголя называют первым профессиональным писателем в девятнадцатом веке. Что касается личной жизни, назвать ее счастливой или удачной в житейском смысле вряд ли можно. «Чувство сильной любви не испытал ни разу и счастлив, ибо она подкосила бы мой слабый организм», — признавался Гоголь. В его жизни не было ни Лауры, ни Беатриче, ни даже Натальи Гончаровой (Луначарский). Но Гоголь смысл своей жизни видел только в творчестве.

На российских просторах у Гоголя не было ни своего дома, ни квартиры, где бы он жил относительно долго. Вся жизнь - в дороге или в чужих домах.

Весной 1993 г. выдающиеся писатели и ученые Д.Лихачев, С.Аверинцев, В.Астафьев, А.Битов, Ф.Искандер, Б.Ахмадулина обратились с призывом отдать законную дань памяти гения России: «Мы убеждены, что вопрос, который хотим поднять в этом письме, и сейчас - в дни отчаянных попыток России спастись и выжить - имеет для нее не последнее значение. В России нет ни одного музея Гоголя. Он единственный русский писатель, который не имеет посмертного пристанища в своем отечестве».

Родившийся и выросший в центре малороссийских земель, безусловно впитавший и знавший национальную украинскую культуру, Гоголь никогда не писал на украинском языке. Тем не менее, украинцы считают Гоголя своим национальным писателем. Особое отношение к его творчеству в русской литературе, в историческом развитии которой выделяются два направления: пушкинское и гоголевское. Причем утверждение гоголевского пути происходит уже при жизни Гоголя статьями Белинского. Затем Чернышевский выделит гоголевский период, а Достоевский произнесет хрестоматийную фразу «Все мы вышли из гоголевской «Шинели».

Его творчество – это художественно-литературный пласт с мощными народными традициями. В ходе исследования поэтики Н.В.Гоголя и гоголевских принципов художественного изображения исторической действительности Руси XIX века, мы пришли к результатам, которые позволяют сделать **следующие выводы**:

1. Оценка гоголевского творчества всегда была лакмусовой бумажкой критической мысли. В разные периоды в Гоголе подчеркивали наиболее «удобное», объявляя это наиболее ценным. В Гоголе стараются увидеть не только гениального художника слова, окруженного тайнами творческими и биографическими, но и одного из первых русских философов, мучительно отыскивающего истину. Современность его творчества отчетливо ощущается сегодня.

2. Современникам Гоголя личность писателя часто представлялась таинственной и необъяснимой. Такое впечатление возникало из-за сложности и противоречивости его характера, присущей скрытности, в результате чего мотивы поступков, истоки настроения, вся его внутренняя жизнь оказывались не ясны для окружающих. Необычной была и литературная судьба, широкий резонанс, который имели все произведения, начиная с «Вечеров...», появление «Выбранных мест из переписки с друзьями» - книги, поразившей несходством с предыдущими произведениями, судьба второго тома «Мертвых душ», распространившееся в списках Письмо Белинского, за чтение которого отправляли в ссылку (Достоевский).

3. Смерть Гоголя потрясла общество. Ушел художник, «не досказав своего слова» (Аксаков). «Это была натура особливая, которая по кончине сделалась еще таинственнее и еще мудрее для уразумения, чем была при жизни, и которую судить простою меркою, по обыкновенным нашим понятиям, нельзя и не должно» (М.Погодин). По словам И.С.Тургенева «Эта страшная смерть - историческое событие - понятна не сразу, это тайна, тяжелая, грозная тайна»,

4. XX век внес в понимание личности и творчества Гоголя свои акценты (Розанов, Мережковский). С позиций религиозного философа оценивает Гоголя Л.Андреев. «Задача, которую предчувствовал Пушкин, которую разрешил бы, вероятно, к концу своей жизни Лермонтов, встала перед Гоголем с исключительной жгучестью... Ему был дан страшный дар - дар созерцания изнанки жизни и дар художественной гениальности, чтобы воплотить увиденное. Гоголь - это первый великий гений русский литературы; внесший и утвердивший эту русскую литературу на высоту духовной воительницы общества, учительницы жизни, указательницы идеалов»¹. Сделать так, чтобы Россия осознала свое несовершенство, неприглядность своей жизни - задача, которую, считает Л.Андреев, Гоголь выполнил. Эта идея перекликается со словами Чернышевского о роли Гоголя в русской литературе и жизни. Но в последние годы жизни Гоголь к той же задаче обращается иначе - не системой художественных образов и открытий, а словом проповедника и публициста. Так в русской литературе начинается ее откровенно учительный путь. Пребывание на нем Гоголя совпадает с духовным кризисом. Через три десятилетия то же случится с Л Толстым.

5. В решении структурных проблем русской прозы, тяготеющей к жанру романа, главное место принадлежало повести. В ее развитии творчество Гоголя занимает особое место. В его собственном творчестве повесть подготовит появление «Мертвых душ», где каждая глава может восприниматься самостоятельно как история отдельного персонажа. Именно благодаря Гоголю русская повесть прошла путь от «Бедной Лизы» Карамзина к «Бедным людям» Достоевского. Исследуя, сложный мир духовных поисков и анализируя его поэтику, мы приходим к выводу, что для творчества Гоголя повесть это:

1. иллюстрация его пути через романтизм к реализму;
2. свидетельство особого мироощущения, результатом которого стало объединение нескольких повестей и создание цикла.

6. Стремление к циклизации проявляется на всех этапах его творчества. Основой цикла называются различные признаки, этические, т.е. взаимодействие добра и зла

¹ Л.Андреев. Об искусстве. Сб. лит. крит. ст. -М., 1999.

(Гуковский); пространственные, т.е. одна сторона русской жизни на соответствующей территории - Диканька, Миргород. Петербург (Ю.Лотман): романтические или реалистические характеристики.

Первый романтический цикл, пролог ко всему гоголевскому творчеству - сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», в двух частях:

I часть (четыре повести) - 1831 г. (вышла на месяц раньше «Повестей Белкина» Пушкина),

II часть (еще четыре повести) - 1832 г.

Книга принесла Гоголю известность, она поддержана Пушкиным («Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться»), одобрена Белинским. Незнакомый мир народной жизни представлен несколькими рассказчиками (тот же прием у Пушкина). По определению Гуковского, рассказчик у Гоголя двоится, троится, множится, в итоге сам народ рассказывает о своих мечтах. Именно поэтому нет в «Вечерах» крепостнической действительности. Романтический характер первого цикла позволяет назвать характерные для романтизма признаки, сочетание прекрасной мечты и чувства тоски, одиночества (так называемый лирический монолог печали в финале «Сорочинской ярмарки»); гиперболизация явлений природы (Днепр легенды); фантастическое, сверхъестественное то в бытовом, «нестрашном» виде, то угрожающем. Романтический характер носит историзм в повестях.

7. Сказовый стиль «Вечеров» был для русской литературы открытием. Стилистическая норма просторечной стихии «Вечеров» - деревенское простодушие с лукавством и озорством. И в их сочетании - комизм первых гоголевских **повестей «Миргород»** (1835) - второй цикл, который сам автор считал продолжением «Вечеров». Открывается сборник повестью «Старосветские помещики», трогательно и высоко оцененной Белинским. В ней Гоголь, рисуя красоту природы, передавая ее звуки и краски; как будто говорил о возможностях человеческих, а затем в иной стилистической тональности (вместо развернутых сравнений и метафор - глагольный ряд) покапывал; как эти возможности реализуются, как из Филемона и Бавкиды получаются Товстогубы. Но для автора дорога их привязанность и верность друг другу в отличие от молодых современников, не имеющих доброты, верности, порядочности. Комизм второго сборника иной. Ужасной оказывается суть явления, характера; глупость и ограниченность оборачиваются злобой, стремящейся к уничтожению. Гоголь создает не единичные образы "небокоптителей», а образ жизни, создающий, питающий подобных персонажей. Рассказчик этой повести также миргородский житель, восторженно повествующий о красотах города (лужа) и добродетелях жителей. Романтическая ирония - следующая форма гоголевского комизма, с которой мы встречаемся в этой повести. Завершается

повесть, а она в цикле последняя, принадлежащей автору и выражающей его понимание современной жизни Миргорода: «Скучно на этом свете, жить господа!».

8. Сфера фантастического в творчестве Н.Гоголя, максимально сближается со сферой реальности, открываются возможности параллелизма версий — как фантастической, так и вполне реальной, даже «естественнонаучной». Развивая систему завуалированной фантастики, Гоголь осуществлял общеевропейскую и даже более широкую, чем европейскую (если вспомнить о фантастике Вашингтона Ирвинга и Эдгара По), тенденцию художественного развития. Больше всех содействовал оформлению этой тенденции Гофман, чья фантастика по самой своей манере находит немало параллелей в творчестве Гоголя. Недаром в России Гофман воспринимался как изобретатель «особого рода чудесного», причем выдвигаемое при этом толкование явления, вполне применимо к неявной фантастике Гоголя. Гоголь не остановился на этой стадии и в своей повести «Нос» (опубликованной в пушкинском «Современнике» в 1836 г.) предложил такой строй фантастики, аналогичный которому мы едва ли найдем в современной ему русской и мировой литературе. В повести был полностью снят носитель фантастики, в то же время сохранялась сама фантастичность события (злключения майора Ковалева).

9. Дальнейшая, заключительная стадия гоголевской эволюции — **отказ от фантастики** в собственном смысле слова (в том числе от завуалированных, неявных ее форм), широкое развитие таких **изобразительных средств**, которые правильнее назвать проявлением не фантастического, но странно-необычного. Странно-необычное было свободно от прямого или косвенного участия носителя фантастики, от его воздействия из прошлого; оно целиком располагалось в плоскости повседневного течения жизни. Говоря более конкретно, странно-необычное проявлялось во множестве родственных форм — с одной стороны, в плане изображения (ср., например, алогизм речи повествователя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), с другой — в плане изображаемого. Последний план наиболее важен: мы говорим о целой системе проявления странно-необычного в поведении вещей; во внешнем виде предметов; говорим о странном вмешательстве животного в действие (в сюжет); о дорожной путанице и неразберихе; о странном и неожиданном в поведении персонажей; о произвольных движениях и гримасах персонажей; наконец, **об аномалии в антропонимике**. Уже в «Иване Федоровиче Шпоньке...», повести о ссоре и «Старосветских помещиках» все это можно было встретить довольно часто; приведем только примеры из последней повести: странное в поведении вещей (знаменитые поющие двери), странное вмешательство животного в действие (возвращение и бегство «серенькой кошечки») и т. д. В последующем же творчестве, особенно в «Мертвых душах», эти

формы, которые мы бы назвали нефантастической фантастикой, еще больше стали определять художественную фактуру.

10. Другой момент, как мы говорили, важный для гоголевской эволюции, — **историзм и историческое обобщение**. Занятия историей в начале 30-х годов (Гоголь был адъюнктом в Петербургском университете, мечтал о кафедре истории в Киевском университете) шли параллельно созреванию многих его художественных замыслов и свидетельствовали не о мимолетной прихоти, а об органичном внутреннем влечении. Гоголь был сыном своего века, когда он мечтал нащупать идею развития в кажущемся хаосе событий и фактов и притом развить ее максимально широко, всеобъемлюще. С этой точки зрения понятна гигантомания Гоголя-историка, навлекшая на него впоследствии немало насмешек: Гоголь планирует «всеобщую историю и всеобщую географию, в трех, если не двух томах», историю Украины, всемирную историю, наконец, историю средних веков в томах восьми или девяти!

11. Для Гоголя идеальным явлением русского характера в «Арабесках» является Пушкин: «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» («Несколько слов о Пушкине»). Миниатюра «Жизнь» предсказывает появление в «Мертвых душах» лирических отступлений. Эссе, посвященное картине Брюллова, раскрывает эстетические взгляды автора. Если к этому сборнику приложить пространственный принцип, то в отличие от предшествующих сборников, в «Арабесках» смешаны Восток и Запад, прошлое, настоящее и будущее. Судьба сборника также непохожа на судьбу «Вечеров» или «Миргорода», его «растасили» по другим томам гоголевских сочинений. После единственного прижизненного издания «Арабески» за полтора века как цикл печатали всю три раза (последний - в 1990 году). Повести, вошедшие в «Арабески», начали последний художественный цикл в творчестве Гоголя - петербургский. «Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Шинель» никогда самим Гоголем в особый цикл не выделялись. Восприятие петербургских повестей как цикла объясняется его художественным единством:

1. целенаправленным отбором материала (низменная действительность);
2. смешением повседневности с фантастикой;
3. сказовой манерой повествования, в которой можно выделить голос «коллективной пошлости» (Гуковский), голоса простодушного рассказчика и иронического автора, причем различные повествовательные манеры переходят одна в другую мгновенно и естественно.

Герцен назвал **петербургские повести** патологоанатомическим курсом о русском чиновничестве. Петербургские жители, мелкие чиновники, художники - изображаются

Гоголем иначе, чем у Пушкина. Для Гоголя всеобъемлющий синтез неприемлем, соседство высокого и низкого создает непереносимые противоречия. По этому поводу Ю.Манн писал «Привести в такое близкое соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным - это значит создать такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпать никакими словами». Отсюда сумасшедший Поприщин произносит в финале высокие трагические слова о своем одиночестве, полный идиот Акакий Акакиевич (в оценке революционных демократов) скажет «Зачем вы меня обижаете?», а сквозь эти слова звучит «Я брат твой» и т.п. Изображение и понимание «маленького человека» стало высшим достижением автора в его петербургском цикле: трагическое и комическое пронизывают друг друга.

12. С «Ревизора» начинается осуществление его нравоучительных тенденций и проявляется притчевость его творческого почерка. В этом причина бессмертия комедии, ее жизни на вечные времена, С этим же связано понимание Бахтиным смеха Гоголя как светлого, положительного.

Новаторство Гоголя, приведшее к перестройке всей архитектоники комедии, состояло в том, что статус главного персонажа приобретает Хлестаков, «лицо фантазмагорическое», «лживый олицетворенный обман», уже в силу непреднамеренности своей роли — мнимого ревизора и обманщика — фактически не являющийся двигателем интриги. Комедийное действие определяется им лишь опосредованно, поскольку он невольно служит идеальным центром приложения усилий других персонажей. Гоголь отступил также не только от традиции наказания порока (дано лишь указание на вмешательство высшей, монаршей власти: «по именному повелению», и никак не конкретизируется ее решение и результат), но отказался и от «итогового», «разрешающего» конфликта, всепроясняющего сценичность финала. Увенчивающая комедию «немая сцена» не снимает кризисную ситуацию — центр тяжести перенесен на само действие, на длительность онемения, что оставляло простор для различных толкований, вплоть до религиозной интерпретации наказания.

13. Существует знаменитое высказывание, относящееся к творчеству Гоголя: "**смех сквозь слезы**". Гоголевский смех... Почему он никогда не бывает беззаботным? Почему даже в "Сорочинской ярмарке", одном из самых светлых и веселых произведений Гоголя, финал неоднозначен? Празднество по случаю свадьбы молодых героев завершается пляской старух. Мы улавливаем некоторый диссонанс. Эту удивительную, чисто гоголевскую, особенность грустно улыбаться первым заметил В. Г. Белинский, давая дорогу в большую литературу будущему автору "Мертвых душ". Но к гоголевскому смеху примешана далеко не одна печаль. В нем есть и гнев, и ярость, и протест. Все это,

сливаясь в единое целое под блистательным пером мастера, создает необыкновенный колорит гоголевской сатиры. Чичиков вместе с Селифаном и Петрушкой садится в бричку, и вот уже покатила она по ухабам российского бездорожья, и пошла "писать чушь и дичь по сторонам дороги". В этой дороге читатель увидит представителей самых разных социальных групп, особенности их жизни, увидит все стороны многоликой Руси. В этой дороге он все время будет слышать смех Гоголя, полный удивительной любви к России и к ее людям. Смех Гоголя может быть добрым и лукавым — тогда рождаются необыкновенные сравнения и стилистические обороты, которые и составляют одну из характерных особенностей поэмы Гоголя. Описывая бал и губернатора, Гоголь говорит о делении чиновников на толстых и тонких,

причем тонкие чиновники, в черных фраках стоящие вокруг дам, были похожи на мух, которые сели на рафинад. Нельзя не сказать и о совсем небольших сравнениях, которые, как сверкающие бриллианты, рассыпаны по всей поэме и создают ее неповторимый колорит. Так, например, лицо губернаторской дочери было похоже на "только что снесенное яичко"; головка

Феодулии Ивановны Собакевич походила на огурец, а самого Собакевича — на тыкву, из которой на Руси делают балалайки. При встрече с Чичиковым выражение лица Манилова было как у кота, у которого слегка почесывали за ушами. Гоголь использует и гиперболы, говоря, например, о плюшкинской зубочистке, которой ковыряли в зубах еще до нашествия французов. Вызывает смех и внешность помещиков, описываемых Гоголем. Внешний вид Плюшкина, поразивший самого пролазу и лицемера Чичикова (тот долго не мог сообразить, ключник ли перед ним или ключница), повадки — все это удивительно остроумно и смешно, но... Плюшкин, оказывается, способен вызвать не только смех, но и отвращение, возмущение, протест. Перестает быть забавной эта опустившаяся личность, которую и личностью-то не назовешь. Как точно сказал про него Гоголь: "прореха на человечестве"! Да разве смешон человек, потерявший все людское: облик, душу, сердце. Перед нами паук, для которого главное заключается в том, чтобы как можно скорее проглотить добычу. Так поступает он со своими крестьянами, выкачивая из них хлеб, домашнюю утварь, а потом сгнаивая это в своих бездонных амбарах. Так поступает он и с собственной дочерью. Жадный и страшный Плюшкин отвратителен нам не только из-за своих нравственных качеств. Гоголь бросает решительное "нет" Плюшкину-помещику, Плюшкину-дворянину. Ведь считалось, что на дворянах, на этих самых плюшкиных покоится Российское государство. Да какой же это оплот, какая опора?!

14. Антисоциальность дворянства — жестокий факт, существование которого ужасают Гоголя. Плюшкин, как это ни страшно, — типичное явление для русского

общества середины XIX века. Гоголь — резкий и гневный обличитель. Таким он выступает на страницах "Мертвых душ". Что осуждает он, что квалифицирует как недопустимое в нормальном человеческом обществе? Казалось бы, говоря о Манилове, слово "осуждение" как-то неуместно. Ведь перед нами такой милый, приятный во всех отношениях, учтивый и добрый человек. Это еще и весьма образованный помещик, который выглядит прямо-таки ученым мужем на фоне Коробочки и Собакевича. А как забавны его детки, названные Алкидом и Фемистоклюсом (не надо забывать, что дело происходит в России). Но Гоголю стыдно и больно за Манилова, который строя прожекты в "храме уединенного размышления" и "почитывая книгу, всегда заложенную на четырнадцатой странице", не замечает воровства и пьянства своих мужиков. Манилов в праздности и лени проживает все, что создано его крестьянами, ни о чем не задумываясь. Антисоциальны и вообще вредны для окружающих другие гоголевские герои: и Коробочка, "дубинноголовая" и скудоумная накопительница, и Ноздрев, подлец, развратник и вообще "исторический человек", и Собакевич, живоглот и "кулак", которому "не разогнуться в ладонь". Все это злостные вредители. Какое им дело, этим кровососам, до государственных интересов? Смех Гоголя — не только гневный, сатирический, обличающий, есть смех веселый и ласковый. Именно с чувством радостной гордости, если возможно так выразиться, говорит писатель о русском народе. Так появляется образ мужика, который, подобно

неутомимому муравью, несет толстое бревно. Чичиков спрашивает его, как проехать к Плюшкину. Добившись, наконец, ответа, посмеивается над метким прозвищем, которое дали Плюшкину мужики. Гоголь говорит об «исходящем из самого сердца, животрепещущем русском слове»¹. Он пишет о русском мужике, которого пошли хоть на Камчатку, дай в руки топор, и он пойдет рубить себе новую избу. В этих словах — надежда и вера в русский народ, руками которого сделана и птица тройка. И "как бойкая необгонимая тройка", несетя Русь, "вдохновенная богом", и "косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства".

15. В исторической перспективе гоголевское творчество раскрывает постепенно, обнажая с ходом времени все более глубокие свои уровни. Для непосредственных его продолжателей, представителей так называемый натуральной школы, первостепенное значение имели социальные мотивы, снятие всяческих запретов на тему и материал, бытовая конкретность, а также гуманистический пафос в обрисовке «маленького человека». На рубеже XIX и XX столетий с особенной силой раскрылась христианская философско-нравственная проблематика гоголевских произведений, впоследствии

¹ Сумарова И.Р. Незнакомый Гоголь, - М.: Высшая школа, 2000. -С.187.

восприятие творчества Гоголя дополнилось еще ощущением особой сложности и иррациональности его художественного мира и пророческой смелостью и нетрадиционностью его изобразительной манеры.

16. Оригинальность гоголевского творчества определило сочетание полярно противоположных начал: **с одной стороны**, Гоголь стремится к предельной генерализации, мыслит общерусскими и общечеловеческими категориями, тяготеет к художественному запечатлению всего «пространства» России, **с другой** — его взор глубоко проникает в низшие пласты жизни, «со всем сором и дрязгами», «дробью и мелочью». **В речевом и стилистическом плане** это выразилось в «соединении самых высоких слов с самыми низкими и простыми». Озирая с высоты идеала «всю громадно-несущую жизнь», Гоголь обнаруживает ее колоссальное раздробление, измельчание, а главное, омертвление и выхолащивание смысла, что, в частности, нашло отражение в гоголевском образе скуки (от финала «Повести о том, как поссорился...»: «Скучно на этом свете, господа!» — до лирического пассажа в «Выбранных местах»: «Возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки»¹). Образ скуки противоположен традиционно - узнаваемым мотивам тоски или печали: последние часто вызываются поступками или резкой особенностью, скука — их отсутствием, «пустотой».

17. Проза Гоголя, по меньшей мере, четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским, который взорвал Евклидов мир...» (В. Набоков). Гоголь оказал исключительно сильное воздействие на все последующее развитие русской литературы, причем характер этого воздействия и его понимание с течением времени все более углублялись. Все это обусловило огромную и все возрастающую роль Гоголя в современной мировой культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каримов И.А. Высокая духовность – непобедимая сила. – Ташкент, 2008.
2. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса
3. Узбекистана. – Т.: Шарк, 1997.
4. Каримов И. Узбекистан, устремленный в XXI век. – Т.: Узбекистон, 1999.
5. Аксюта Р.А. Творчество русских классиков, - СПб.: Питер, 2005. 592с.

¹ Н.Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. –М., 2004. –С.416.

6. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, - М.: Академия наук СССР в 10 т., 1981г.
7. Бурков И.А. Николай Гоголь, - М.:Просвящение, 1989. 549с.
8. Бочарова Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития нового времени. - М., 1976;
9. Боголепов П., Верховская Н. Тропа к Гоголю.- М., 1976;
10. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование. -М; Л., 1974;
11. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. лит., 1975.
12. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - М.: Худ. лит., 1979.
13. Бахтин М. Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.- М., 1975;
14. Барт Р. Избранные работы" Семиотика. Поэтика. - М., 1989;
15. Барт. - М, . 2001; Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. - М., 1998;
16. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология: Идеология: Контекст. - М., 1993;
17. Воропаев В. А. Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. - М, 1998;
18. Виноградов И. А. Гоголь - художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. - М., 2000;
19. Войтоловская Э. Л., Степанов А. Н. Н. В. Гоголь. Семинарий.-Л., 1982;
20. Войтоловская Э. Л. Комедия Н. В. Гоголя "Ревизор". Комментарий.- Л., 1971;
21. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и натуральная школа. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы.- М., 1976;
22. Виноградов В.В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. //Материалы и исследования по истории русского литературного языка.- М.:Просвящение,1983,т.Ш.
23. Вишневская И.. Гоголь и его комедии.- М., 1976;
24. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т.- М., 1984-1986.
25. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений, в 10 томах, - М.:Издательство АН СССР, 1979
26. Гаспаров Б. М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. - М., 1993. - С. 276.
27. Гиппиус В. Гоголь.- Л., 1924;
28. Гиппиус В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В. От Пушкина до Блока. - М.; Л., 1986;

29. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительской литературы. - СПб., 1992;
30. Гуковский Г. Реализм Гоголя.- М., 1979;
31. Дейк Т. А. Анализ новостей как дискурса // Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. - М., 1989.-С. 122.
32. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. - Петрозаводск, 1995; Его же: Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н. В. Гоголя. - М., 1997;
33. Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа: - М., 1972;
34. Ермилов В. В. Гений Гоголя.- М., 1989;
35. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя.- М., 1987;
36. Зарецкий В. А. Народные исторические предания в творчестве Н-В. Гоголя; История и биографии. - Стерлитамак; Екатеринбург, 1999.
37. Золотусский И. Гоголь, - М., 1984; Он же. Поэзия прозы. Статьи о Гоголе -- М., 1987;
38. Иофанов Д. Н. В. Гоголь. Детские и юношеские годы. - Киев, 1981.
39. Крейцер А. В. «Шинель» Н. В. Гоголя и «Бедные люди» Ф. М. Достоевского. Об одной параллели // Н. В. Гоголь: проблемы творчества.-С.,1999.-С.106.
40. Крутикова Н. Е. Н. В. Гоголь. Исследования и материалы. - Киев, 1992;
41. Кадлубовский А. П. Гоголь в его отношениях к старинной малорусской литературе: Речь. - Нежин, 1911;
42. Кривонос В. Ш. "Мертвые души" Гоголя и становление новой русской прозы.- Воронеж, 1985;
43. Котляревский Н. Н. В. Гоголь (1829-1842).- 4-е изд.- П., 1915;
44. Лотман Ю. В школе поэтического слова.- М., 1988;
45. Лотман Ю. В школе поэтического слова.- М., 1988;
46. Манн Ю. В поисках живой души. Мертвые души. Писатель - критики-читатель.-2-е изд.-М.,1987; Гоголь: История и современность.- М., 1985; Гоголь и мировая литература.- М., 1988;
47. Манн Ю. Поэтика Гоголя.- 2-е изд.,- М., 1988.
48. Машинский С. Художественный мир Гоголя. - Москва, 1971;
49. Малиновская И.Р. Слово классика, - Мн.: Вышэйшая школа, 2005. 202с.
50. Машинский С. Н.В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. -М.: Просвещение, 1979. -367 с.
51. Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин.- Л., 1985;

52. Мережковский Д. С. Гоголь и черт. Исследование: В 2 ч.- М., 1906;
53. Николаев Д. Сатира Гоголя.- М., 1984;
54. Набоков В. В. Николай Гоголь // Новый мир.- 1987.- No 4;
55. Одинокое В. Г. Литература и духовная культура: Материалы к курсу лекций по русской литературе XIX в. - Новосибирск, 2002.
56. Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя // Переверзев В. Ф. Гоголь, Достоевский. Исследования. -М., 1982;
57. Пospelов Г. Н. Творчество Н. В. Гоголя.- М., 1973;
58. Русские писатели". Биобиблиографический словарь.
Том 1. -Л., 1984. Под редакцией П. А. Николаева.
59. Рикер П. Время и рассказ. - В 2 т. - М.- СПб., 2000.
60. Степанов Н. Л. Гоголь. Творческий путь.- 2-е изд.- М., 1979;
61. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя "Мертвые души".- Л., 1987;
62. Степанов Н.Л. Н.В. Гоголь. Жизнь и творчество, - М., 1974: 692с.
63. Степанов Н.Л. Н.В. Гоголь. М.: Просвещение, 1991, - 580 с.
64. Сумарова И.Р. Незнакомый Гоголь, - М.: Высшая школа, 2000. 197с.
65. Тодоров Ц. Теории символа. - М., 1999. - С. 137.
66. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.- М., 1977;
67. Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов.- М., 1978;
68. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. -М.: Академия наук, 1974.
69. Храпченко М. Б. Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя /
Собр. соч.: В 4 т.- М., 1980.- Т. 1;
70. Чудакова М.О. Булгаков и Гоголь //Русская речь. -М., 1979
71. Шанский Н.М. В мире слов. -М.: Просвещение, 1971. 247 с.
72. Шанский Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом. -
М.: Просвещение, 1986. 157 с.
73. Эйхенбаум Б. Как сделана "Шинель" Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Сб. ст.-
Л., 1979;
74. Яцук И.П. Русская литература, - М.:Гардарика, 2000. 596с.
75. сайт [http:// www. krugosvet](http://www.krugosvet).
76. Сайт LIB.KM.Ru – о творчестве русских писателей
77. VIP.KM.Ru – энциклопедический сайт
78. LITRA.RU – литературный сайт Интернета