3'2019

Научно-методический журнал Основан в августе 1914 года Выходит 12 раз в год

Учредитель — OOO «Редакция журнала "Уроки литературы"»

Главный редактор Надежда Леонидовна КРУПИНА Редакторы Николай Николаевич ЗУЕВ, Пиколан гиколаевич ЗУЕБ, Татьяна Алексеевна КАЛГАНОВА **Отв. секретарь** Ирина Степановна ГОЛОВИНА

Дизайн и вёрстка А.Г.БРОВКО Компьютерный набор Н.А.КРУПИНОЙ **Корректура** Е.А.ВОЕВОДИНОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.М.Гуминский — доктор филологических наук, профессор,

главный научный сотрудник ИМЛИ им. М.Горького; **Е.О.Галицких** — доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Вятского зав. каредроп русскои и заруоежнои литературы вътского государственного университета, заслуженный учитель РФ; Ю.А.Дворящин — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. М.Ормого, заслуженный деятель науки РФ, член Союза писателей России, лауреат Международной премии им. М.А.Пюлохова; Н.А.Дворящина — доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Съргателем россия разгранцуров.

Сургутского государственного педагогического университета, почётный работник высшего профессионального образования РФ;

в.П.Журавлёв — кандидат филологических наук, доцент,

В.П.Журавлев — кандидат филологических наук, доцент, зам. руководителя центра гуманитарного образования издательства «Просвещение»;

С.А.Зинин — доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания литературы МПГУ, член Федеральной предметной комиссии по литературе;

И.П.Золотусский — литературный критик, писатель, исследователь жизни и творчества Н.В.Потля, член Русского ПЕН-ментал, заукрат премим А.И.Солженцияна. Тосу-

следователь жизни и творчества п.в.логоля, член Русского ПЕН-центра, лауреат премии А.И.Солженицына, Государственной премии правительства РФ;
А.Г.Кутузов — доктор педагогических наук, профессор; академик РАЕН;
Ю.В.Манн — доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного универ-

ситета; В.С.Непомнящий — доктор филологических наук, зав. сектором и председатель Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН, лауреат Тосударственной премии в области литературы и искусства РФ; Н.Н.Скатов — доктор филологических наук, член-корр.

Л.А.Трубина — доктор филологических наук, профессор, проректор, зав. кафедрой русской литературы, председатель диссертационного совета МПГУ; В.О.Чертов — доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой методики преподавания литературы МПГУ.

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Покровский бульвар, дом 4/17, строение 5, Москва, почтамт, 101000

Телефон: 8 (495) 624-77-78. E-mail: litervsh@mail.ru www.litervsh.ru

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Свидетельство о регистрации средства массовой

информации ПИ № ФС77-22549 от 30 ноября 2005 г.

Отпечатано в типографии АО Полиграфический комплекс «Пушкинская площадь». Юр. адрес: 109548, Москва, ул. Шоссейная, дом 4Д. Тираж 4 000 экз. © Журнал «Литература в школе». 2019.

ДОРОГИЕ НАШИ ПОДПИСЧИКИ!

Не забудьте оформить подписку на второй квартал 2019 года.

Напоминаем индексы журнала «Литература в школе»

(с приложением «Уроки литературы»):

Роспечать: 73227 (инд.), 73235 (орг.); Почта России: 24286 (инд.), 24287(орг.).

СОДЕРЖАНИЕ

НАШИ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

|--|

Ю.В.ЛЕБЕДЕВ —
О реализме Гоголя
Н.Л.ВИНОГРАДСКАЯ, И.А.ЗАЙЦЕВА—
«Как идет дело и печатанье».
О Полном собрании сочинений и писем Н.В.Гоголя в 23 томах
И.Р.МОНАХОВА —
«Открылась внутренняя гармония».
Полемика В.Г.Белинского и К.С.Аксакова о «Мёртвых душах»11
Ю.В.МАНН —
Повесть Н.В.Гоголя «Нос»: снятие носителя фантастики.
Гоголь и Кафка
Никита НЕМЦЕВ —
Тема безумия в «Записках сумасшедшего» Н.В.Гоголя и
в повести С.Д.Кржижановского «Автобиография трупа»
Е.С.РОГОВЕР —
Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего»
Л.И.САЗОНОВА —
Средневековая новелла о художнике и повесть
Гоголя «Портрет»
поиск. опыт. мастерство
В.Ф.ЧЕРТОВ —
Творчество Н.В.Гоголя в школьном изучении:
сравнительно-исторический аспект
Уроки
Т.А.КАЛГАНОВА —

Изучение повести Н.В.Гоголя «Ночь перед Рождеством». *Материалы к уроку. VI класс***36**

Е.И.БЕЛОУСОВА —

Комментарии при изучении комедии Н.В.Гоголя «Ревизор» 39



НАШИ ДҰХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ



ЛЕБЕДЕВ Юрий Владимирович —

доктор филологических наук, профессор, г. Кострома y-v-lebedev@ya.ru

О РЕАЛИЗМЕ ГОГОЛЯ

Аннотация. В статье раскрываются духовные корни реализма Н.В.Гоголя. **Ключевые слова:** гоголевская традиция, христианская антропология, эпическая основа «Мёртвых душ». **Abstract.** The article reveals the spiritual roots of N.V.Gogol's realism. **Keywords:** Gogol tradition, Christian anthropology, epic basis of the "Dead Souls"

1

Творчество Н.В.Гоголя обозначило новую фазу в развитии русского реализма. Сначала В.Г.Белинский, а потом Н.Г.Чернышевский стали утверждать, что этот писатель явился родоначальником «гоголевского периода» в нашей литературе, который начался со второй половины 1840-х годов. Соглашаясь с этим, заметим, что содержание «гоголевского периода» сводилось у них к развитию так называемого «обличительного направления» в нашей литературе. В Гоголе они видели первого писателя-сатирика, сокрушившего в «Мёртвых душах» социальные основы существовавшего в России общественного строя.

Это был односторонний взгляд на существо реализма Гоголя. Ведь не случайно же Ф.М.Достоевскому, глубоко религиозному писателю, чуждому идеологии революционной демократии, приписывается фраза: «Все мы вышли из гоголевской "Шинели"». Дарование Достоевского, считавшего себя наследником Гоголя и Пушкина, бесконечно шире и богаче социального обличительства.

То «гоголевское направление», которое утверждалось Белинским и Чернышевским, просуществовало недолго и ограничилось, в сущности, писателями второй половины 1840-х годов, группировавшимися вокруг Белинского и получившими, с лёгкой руки Ф.В.Булгарина, ироническое определение «натуральной школы». А гоголевская традиция, оказавшаяся продуктивной, развивалась в ином направлении, ведущем не к Чернышевскому с его романом «Что делать», а к Достоевскому с его знаменитым «пятикнижием».

Если подыскивать реализму Гоголя аналогии, то придётся вспомнить о писателях Позднего Возрождения — о Шекспире и Сервантесе, остро почувствовавших кризис того гуманизма, который утверждали писатели Раннего и Высокого Возрождения в Италии. Этот гуманизм сводился к идеализации человека, его доброй природы. Наша литература, начиная с Пушкина, никогда не разделяла такой прекраснодушной веры в человека, сознавая истину православно-христианского догмата об уязвлённости его природы первородным повреждением. Русские писатели не порывали столь резко с религиозной традицией, как это случилось на Западе, и отстаивали гуманизм христианский. Конечно, реализм Гоголя существенно отличается от реализма Пушкина. Но природу этого реализма нельзя свести к социальному обличению, её



Е.И.Антонов. А.С.Пушкин и Н.В.Гоголь. 2000—2006

можно понять лишь в соотношении творчества и эстетических позиций Гоголя с творчеством и эстетическими позициями Пушкина.

«Ничего не говорю о великости этой утраты. Моя утрата всех больше, — писал Гоголь М.П.Погодину, получив известие о гибели Пушкина. — Ты скорбишь как русский, как писатель, я... я и сотой доли не могу выразить своей скорби. Моя жизнь, моё высшее наслаждение умерло с ним. Мои светлые минуты моей жизни были минуты, в которые я творил. Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина. <...> Мне дорого было его вечное и непреложное слово. Ничего я не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Всё, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему» 1.

Гоголь встретился и сошёлся с Пушкиным в 1831 году, а расстался с ним не без личных обид, уезжая за границу, в 1836-м. С уходом Пушкина исчезла опора. Небесный свод поэзии, высокой и недосягаемой в своей божественной гармонии, который Пушкин, как атлант, держал на своих плечах, теперь обрушился на Гоголя. Он испытал впервые чувство неподъёмной тяжести и творческого одиночества, о которых поведал своим читателям в седьмой главе «Мёртвых душ». Ясно, что в поэте, который никогда не изменял возвы-

шенному строю своей лиры, Гоголь видит Пушкина, а в писателе, погрузившемся в изображение «страшной, потрясающей тины мелочей, опутавших нашу жизнь» (6, 139), писателе одиноком и непризнанном, Гоголь видит себя. За горечью утраты Пушкина, великого гения гармонии, чувствуется скрытая полемика с ним, свидетельствующая о творческом самоопределении Гоголя по отношению к пушкинскому художественному наследию.

Эта полемика ощутима и в специальных статьях. Гоголь замечает, что красота пушкинской поэзии — это идеальная, «очищенная красота», не снисходящая до ничтожных мелочей, которые опутывают повседневную жизнь человека. В «Выбранных местах из переписки с друзьями», давая Пушкину высокую оценку, Гоголь замечает в то же время некоторую односторонность его эстетической позиции: «...изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает только одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, — его высшую сторону, не делая из неё никакого примененья к жизни. <...> Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше. <...> Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай

себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел»². Не вышел потому, что, «становясь мужем, забирая отовсюду силы на то, чтобы управляться с большими делами, не подумал о том, как управиться с ничтожными и малыми»³.

Мы видим, что сквозь похвалу Пушкину слышится упрёк ему, может быть, не совсем справедливый, но зато ясно выражающий мироощущение Гоголя. Он рвётся на битву со всем накопившимся «сором и дрязгом» «растрёпанной действительности», оставленной Пушкиным без внимания. А литература, по Гоголю, призвана активно участвовать в жизнестроительстве. Задача писателя заключается в том, чтобы открыть человеку глаза на его несовершенство.

Расхождение Гоголя с Пушкиным не было случайным и определялось не только личными особенностями его дарования. Ко второй половине 1830-х годов в русской литературе началась смена поколений, наступала новая фаза в самом развитии художественного творчества. Пафос Пушкина заключался в утверждении гармонических идеалов. Пафос Гоголя — в критике, в обличении жизни, которая вступает в противоречие с богатыми потенциальными возможностями, обнаруженными гением Пушкина — «русского человека в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (6, 33), Пушкин для Гоголя был идеалом, опираясь на который он подвергал анализу современную жизнь, обнажая свойственные ей болезни и призывая к её исцелению. Образ Пушкина оставался для Гоголя «солнцем поэзии» и одновременно залогом того, что русская жизнь может бесконечно совершенствоваться в пушкинском направлении. Пушкин — это гоголевский свет, гоголевская надежда.

«Высокое достоинство русской породы, писал Гоголь А.М.Виельгорской, — состоит в том, что она способна глубже, чем другие, принять в себя слово Евангельское, возводящее к совершенству человека. Семена Небесного Сеятеля с равной щедростью были разбросаны повсюду. Но одни попали на проезжую дорогу при пути и были расхищены налетевшими птицами; другие попали на камень, взошли, но усохли; третьи — в терние, взошли, но скоро были заглушены дурными травами; четвёртые только, попавшие на добрую почву, принесли плод. Эта добрая почва — русская восприимчивая природа. Хорошо взлелеянные в сердце семена Христовы дали всё лучшее, что ни есть в русском характере»⁴.

Пушкин, по Гоголю, — гений русской, православно-христианской восприимчивости. «Он заботился только о том, чтобы сказать одним одарённым поэтическим чутьём: "Смотрите, как прекрасно творение Бога!" и, не прибавляя ничего больше, перелететь к другому предмету затем, чтобы сказать также: "Смотрите, как прекрасно Божие творение!" »5. «И как верен отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец в полном смысле этого слова: с отжившим человеком он дышит

стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский с головы до ног»⁶. Эти черты русской природы связаны, по Гоголю, с православной душой народа, наделённой даром бескорыстного отклика на красоту, правду и добро. В этом заключается секрет «силы возбудительного влияния» Пушкина на любой талант. Гоголь почувствовал эту возбудительную силу в самом начале творческого пути. Пушкин зажёг в его душе свет, указанный в «Страннике»:

Иди ж, — он продолжал, — держись сего ты света

Пусть будет он тебе единственная мета, Пока ты тесных врат спасенья не достиг, Ступай!..⁷

И хотя Гоголь пошёл в литературе собственным путём, направление движения он определял по этому, пушкинскому компасу.

Во второй половине своей жизни Гоголь вдруг почувствовал, что современники плохо его понимают. И хотя его высоко ценил Белинский и другие русские критики, этими оценками писатель не был удовлетворён: они скользили по поверхности его дарования и не касались глубины. В Гоголе предпочитали видеть сатирика, обличителя пороков общественного строя. Но скрытые духовные корни, которые питали его дарование, современники склонны были не замечать.

В одном письме к Жуковскому Гоголь говорит, что в процессе творчества он прислушивается к высшему зову, требующему от него безусловного повиновения: «Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом» (6, 337). Вслед за Пушкиным Гоголь видит в писательском призвании Божественный дар. В изображении человеческих грехов, в обличении человеческой пошлости Гоголь более всего опасается авторской субъективности и гордыни. И в этом смысле его произведения тяготеют к пророческому обличению. Писатель, как человек, подвержен тем же грехам, что и люди, им изображаемые. Но в минуты творческого вдохновения он теряет своё я, свою «самость». Его устами говорит уже не человеческая, а Божественная мудрость.

Мировоззрение Гоголя в основе своей было глубоко религиозным. Гоголь никогда не разделял идейных установок Белинского и русских просветителей XIX века, согласно которым человек по своей природе добр, а зло заключается в общественных отношениях. «Природа человека» никогда не представлялась Гоголю «мерою всех вещей». Источник общественного зла заключён не в социальных отношениях, и устранить это зло с помощью реформ или революций нельзя. Несовершенное общество — не причина, а следствие человеческой порочности. Внешняя организация жизни — отражение внутреннего мира человека. Дух творит окружающие его формы. И если в человеке помрачён Божественный первообраз, никакие изменения внешних форм жизни не в состоянии уничтожить зло.

«Я встречал в последнее время много прекрасных людей, которые совершенно сбились, — обращался Гоголь в неотправленном письме к Белинскому. — Одни думают, что преобразованьями и реформами, обращеньем на такой и на другой лад можно поправить мир; другие думают, что посредством какойто особенной, довольно посредственной литературы, которую вы называете беллетристикой, можно подействовать на воспитание общества. Но благосостояние общества не приведут в лучшее состояние ни беспорядки, ни пылкие головы. Брожение внутри не исправить никакими конституциями...

Общество образуется само собою, общество слагается из единиц. Надобно, чтобы каждая единица исполняла должность свою. Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придёт в порядок и земное гражданство»⁸.

Источник этих убеждений писателя очевиден: «Итак, не заботьтесь и не говорите: "что нам есть?" или "что пить?" или "во что одеться?" Потому что всего этого ищут язычники, и потому что Отец ваш Небесный знает, что вы имеете нужду во всём этом. Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это всё приложится вам» (Мф. 6, 31—33).

Всё творчество Гоголя взывает к падшему человеку: «Встань и иди!» «В нравственной области Гоголь был гениально одарён, — утверждал исследователь его творчества К.Мочульский, — ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть её с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие "великую русскую литературу", ставшую мировой, были намечены Гоголем: её религиозно-нравственный строй, её гражданственность и общественность, её пророческий пафос и мессианство»⁹.

Гоголь бичевал социальное зло в той мере, в какой видел коренной источник несовершенств. Гоголь дал этому источнику название пошлость современного человека. «Пошлым» является человек, утративший духовное измерение жизни, образ Божий. Когда помрачается этот образ в душе, человек превращается в плоское существо, замкнутое в себе самом, в своём эгоизме. Он становится пленником своих несовершенств и погружается в болото бездуховного ничто. Люди вязнут в тине мелочей, опутывающих жизнь. Смысл их существования сводится к потреблению материальных благ, которые тянут человеческую душу вниз - к расчётливости, хитрости, лжи.

Гоголь пришёл к мысли, что всякое изменение жизни к лучшему надо начинать с преображения человеческой личности. В отличие от либералов-реформаторов и революционеров-социалистов Гоголь не верил в возможность обновления жизни путём изменений социального строя. Гоголь отрицал всякое сближение Христа с революционными идеями, что неоднократно делал Белинский,

в том числе и в зальцбруннском письме, в котором он писал: «Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что Вы делаете?.. Взгляните себе под ноги: ведь Вы стоите над бездною... Что Вы подобное учение опираете на православную церковь это я ещё понимаю: она всегда была опорою кнута и угодницей деспотизма; но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между Ним и какою-нибудь, а тем более православною, церковью? Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину Своего учения. И оно только до тех пор и было спасением людей, пока не организовалось в церковь и не приняло за основание принципа ортодоксии. Церковь же явилась иерархией, стало быть, поборницею неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницею братства между людьми, — чем и продолжает быть до сих пор» 10.

«Кто же, по-вашему, ближе и лучше может истолковать теперь Христа? — набрасывал Гоголь ответ Белинскому. — Неужели нынешние коммунисты и социалисты, объясняющие, что Христос повелел отнимать имущества и грабить тех, которые нажили себе состояние? Опомнитесь! <...> Христос нигде никому не говорит, что нужно приобретать, а ещё, напротив, и настоятельно Он нам велит уступать: снимающему с тебя одежду отдай последнюю рубашку, с просящим тебя пройти с тобою одно поприще пройди два»¹¹.

«Мысль об "общем деле" у Гоголя была мыслью о решительном повороте жизни в сторону Христовой правды — не на путях внешней революции, а на путях крутого, но подлинного религиозного перелома в каждой отдельной человеческой душе», — писал о Гоголе русский мыслитель Василий Зеньковский 12.

В литературе Гоголь видел действенное орудие, с помощью которого можно разжечь в человеке религиозную искру и подвигнуть его на этот «крутой перелом». И только неудача с написанием второго тома «Мёртвых душ», в котором он хотел пробудить духовные заботы в пошлом человеке, заставила его обратиться к прямой религиозной проповеди в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Белинский придерживался в те годы революционно-демократических и социалистических убеждений. Потому он и обрушился на эту книгу, упрекая писателя в ренегатстве, в отступничестве от «прогрессивных» идеалов. Это письмо показало, что религиозную глубину гоголевского реализма Белинский не чувствовал никогда. Пафос реалистического творчества Гоголя он сводил к «обличению существующего общественного строя».

От Белинского пошла традиция делить творчество Гоголя на две части. «Ревизор» и «Мёртвые души» рассматривались как прямая политическая сатира на самодержавие и крепостничество, косвенно призывавшая к их «свержению», а «Выбранные места из переписки с друзьями» толковались как произведение, явившееся в результате крутого пере-



лома в мировоззрении писателя, изменившего своим «прогрессивным» убеждениям.

Не обращали внимания на неоднократные и настойчивые уверения Гоголя, что «главные положения» его религиозного миросозерцания оставались неизменными на протяжении всего творческого пути. Идея воскрешения «мёртвых душ» была главной и в художественном, и в публицистическом его творчестве.

Гоголь утверждал: «Общество тогда только поправится, когда всякий человек займётся собою и будет жить как христианин, служа Богу теми орудиями, какие ему даны, и стараясь иметь доброе влияние на небольшой круг людей, его окружающих. Всё придёт тогда в порядок, сами собой установятся тогда правильные отношения между людьми, определятся пределы, законные всему. И человечество двинется вперёд» 13. Это было коренное убеждение писателя от ранних повестей и рассказов до поэмы «Мёртвые души» и книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

2

Потенциальные возможности русских людей к духовным переменам намечены уже в первом томе «Мёртвых душ». В представленной Гоголем на всеобщий позор и посмеяние галерее помещиков есть одна примечательная особенность: в смене одного героя другим нарастает ощущение пошлости, в страшную тину которой погружается современный человек. Но по мере сгущения пошлости, доходящей даже в фамилии Собакевича до звероподобного состояния, на пределе её русской «безмерности» в душах героев начинает проглядывать «тощий и худенький» Багратион — славный герой Отечественной войны 1812 года. Неслучайно на него появляется «тонкий намёк» при описании картин в гостиной Собакевича: «Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знамёнами и пушками внизу и в самых узеньких рамках» (6, 99).

В глубине своего падения русская жизнь обнажает какие-то ещё неведомые и нераскрывшиеся резервы, которые, может быть, спасут её, дадут ей возможность выйти на прямую дорогу. Гоголь говорит нам в успокоение: «И во всемирной летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребёнок. Какие искривлённые, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги. Всех других путей шире и роскошнее он, озарённый солнцем и освещённый всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз уже наведённые нисходившим с небес Смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: где выход, где дорога?» (6, 220).

Прямой путь, на который выйдет рано или поздно Русь-тройка, был очевиден и ясен для Гоголя уже в первом томе «Мёртвых душ». Девятнадцать столетий тому назад путь этот дан человечеству устами его Спасителя: «Я есмь путь, истина и жизнь...» (Иоанн, 14, 6). Гоголевская Россия, напустив слепой туман себе в очи, устремилась по ложному пути корысти и торгашества и движется по нему к самому краю пропасти. Но всем содержанием поэмы Гоголь показывает, что русские люди ещё не ослепли окончательно, что в их «расхристанных» душах не всё потеряно, что ресурсы для грядущего прозрения и выхода на «прямые пути» в них есть.

На это указывает и последняя встреча Чичикова с Плюшкиным, символизирующим предел, конечную ступень падения на избранном Чичиковым пути. Не случайно встрече с ним предпосланы рассуждения автора и стоящего за ним героя о юности с её чистотою и свежестью. Эти рассуждения подытожит автор после общения Чичикова с Плюшкиным так: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» (6, 133).

Пытаясь показать уклонение русской жизни с праведных и прямых на лукавые и кривые пути, Гоголь начинает рассказ о Плюшкине с предыстории героя. Если ранее перед читателями представали сложившимися характерами «готовые» Манилов, Коробочка, Ноздрёв, Собакевич, то характер Плюшкина Гоголь даёт в развитии. «А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости» (6, 122). «Но добрая хозяйка умерла; часть ключей, а с ними мелких забот, перешла к нему. Плюшкин стал беспокойнее и, как все вдовцы, подозрительнее и скупее» (6, 123).

И вот с каждым годом «притворялись окна» в его доме и в его душе, «уходили из вида более и более главные части хозяйства». «Это бес, а не человек», — говорили покидавшие его имение покупщики. «Сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз», а Плюшкин год от году всё более и более попадал в рабство к бесполезным и уже никому не нужным «хозяйственным мелочам»: «...он ходил ещё каждый день по улицам своей деревни, заглядывал под мостики, под перекладины и всё, что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок, — всё тащил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты. "Вон уже рыболов пошёл на охоту!" — говорили мужики, когда видели его, идущего на добычу» (6, 122).

В характере Плюшкина Гоголь видит изнанку другого порока, гораздо чаще встречающегося на Руси, «где всё любит скорее развернуться, нежели съёжиться, и тем поразительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернётся помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (6, 125). Беспределу ноздрёвского прожигания жизни на одном полюсе соответствует беспредел плюшкинской скупости на другом.

Тем удивительнее проступает в тёмной глубине превратившейся в прах души живой и трепетный огонёк надежды на спасение. Когда Чичиков обращает внимание Плюшкина на былых его знакомых, вдруг вспыхивает в нём память об утраченной юности и молодости: «"Ах, батюшка! Как не иметь, имею! — вскричал он. — Ведь знаком сам председа-

тель, езжал даже в старые годы ко мне, как не знать! однокорытниками были, вместе по заборам лазили! как не знакомый? уж такой знакомый!" <...> И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то тёплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег» (6, 131).

Общение с Плюшкиным, несмотря на невиданный успех по закупке «мёртвых душ», вызывает у Чичикова чувство ужаса и глубокого внутреннего содрогания. В судьбе Плюшкина открывается логический конец того пути, на который направлена вся энергия самого Чичикова, «предпринимателя и хозяина». В.В.Кожинов замечает: «Ведь перед нами, по сути дела, поистине безудержный разгул скупости — разгул, который не знал пределов и, в конце концов, "прожёг насквозь" жизнь этого скупца, превратив его в почти нишего. Плюшкин нисколько не похож на непрерывно богатеющих скупцов, изображённых в литературе Запада и Востока, хотя бы на созданный почти в одно время с гоголевскими героями образ бальзаковского Гранде, оставившего своей наследнице, дочери Евгении, миллионы. У Плюшкина же "сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз... мука в подвалах превратилась в камень... к сукнам, к холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль"... Плюшкин в этом своём разгуле скупости промотал даже свою помещичью власть и волю: когда он, по обыкновению, крал что-либо у собственных крепостных, а "приметивший мужик уличал его тут же, он не спорил и отдавал похищенную вещь"...»¹⁴.

По замыслу Гоголя, галерея помещиков освещает с разных сторон те «уклоны» и «крайности», которые свойственны характеру Чичикова, которые готовят читателя к наиболее точному и всестороннему пониманию нового явления в русской жизни того времени — нарождающемуся буржуа. Всё в поэме направлено на развёрнутое изображение «чичиковщины» как тупика, в который попала русская жизнь на её безбожном пути.

Чичиков проявляет всегда неуёмную энергию и деятельность. Но в порывах своих он не движется вперёд, а всё время «кружит» и «колесит», всякий раз возвращаясь в исходное положение. Чичиковский «винт» постоянно срывается с «резьбы». Русская жизнь отторгает его. Судьба Чичикова являет перед читателем цепь стремительных восхождений и столь же стремительных катастроф, оставляющих героя у разбитого корыта.

Гоголь показывает нам, что в характере Чичикова далеко не всё контролируется и измеряется приобретательским духом. Вот он перебеливает в номере гостиницы списки умерших крестьян, вчитывается зачем-то в заметки Собакевича, представляет в своём воображении каждого мужика поимённо, и «какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек

как будто имела какой-то особенный характер, и через то, как будто бы, самые мужики получали свой собственный характер. <...> Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнёс: "Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, поделывали на веку своём? как перебивались?"» (6, 141).

И в воображении этого «дельца», превратившегося в поэта, разгулялась-разлилась на всю Русь целая поэма об умном, дельном и вольном народе. Конечно, эту эпическую поэму о красоте и величии богатырского народного труда вместе с Чичиковым поёт и сам Гоголь. Но неспроста же автор считает возможным связать с именем этого русского дельца замечательные строки, в которых душа его, освободившаяся от мёртвых пут «земности», от «мелочей», околдовавших стяжателей и существователей, вырвалась на широкий волжский простор.

«Никто не оспорит, что перед нами фрагмент подлинно поэтического мира; но в чьей душе эта сцена развёртывается?» — задаёт вопрос Кожинов. И так отвечает на него: «В душе Чичикова! Да, Чичикова, который в этот момент, согласно "пояснению" Гоголя, "задумался, так, сам собою, задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни". "Разгул широкой жизни..." Тем. кто находится под гипнозом полтораста лет внушаемой догмы о Гоголе — "отрицателе" и "разоблачителе", это, конечно, покажется спорным; и тем не менее всё — буквально всё, что явлено в гоголевской поэме, есть именно "разгул широкой жизни"...»¹⁵. «Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов» (6, 176), — говорит Гоголь.

Какую же светлую надежду даёт нам автор первого тома «Мёртвых душ»? Во всех «предприятиях» Чичикова есть некий «перехлёст», выход за нормы «добропорядочности» и прозаичности рядового буржуазного стяжательства. Крах авантюры Чичикова с «мёртвыми душами», назревающий в финале поэмы, — это событие большого масштаба и исторической значимости, это свидетельство отторжения русской жизнью того пути, буржуазный дух которого наиболее последовательно воплощает Чичиков.

«Чичиковщиной» заражены в поэме все помещики, с которыми он общался и в которых без труда распознавал свои собственные черты. «Чичиковщиной» болен и губернский город, в котором находящиеся у власти управители совсем не озабочены государственными проблемами. Каждый блюдёт здесь свой собственный интерес и рассматривает свою должность как кормушку, как средство личного обогащения.

Во втором томе «Мёртвых душ» генералгубернатор, почувствовав бесплодность борьбы со взяточничеством административными мерами, собирает всех чиновников губернского города в своём департаменте и произносит перед ними такую речь: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю;

что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплемённых языков, а от нас самих; что уже мимо законного управленья образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного. Установились свои условия, всё оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Всё будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народ вооружался против врагов, так должен восстать против неправды» (6, 528).

Речь военного губернатора к подчинённым здесь напоминает речь Тараса Бульбы к запорожцам о товариществе. Но если Тарас призывал народ к сплочению и духовному единству перед лицом внешнего врага, то герой второго тома «Мёртвых душ» зовёт к всеобщей мобилизации и ополчению против врага внутреннего. «Нигилист» Собакевич недалёк от истины, что в этом городе, олицетворяющем всю административную Россию, мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет.

Финал поэмы мыслится Гоголем как выход из «ада». И выход этот сопровождает, конечно, не трагический, а исполненный веры и надежды мотив: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать вёрсты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьём с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чёрт знает на чём; а привстал, да замахнулся, да затянул песню кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как чтото пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстаёт и остаётся позади. Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух: летит



мимо всё, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (6, 259—260. — Курсив мой. — IO.J..).

В финале первого тома Гоголь предвосхищает свершившееся Божье чудо. Мчится тройка-мечта, обновлённая Россия, «вся вдохновенная Богом», вышедшая на праведные, прямые пути. Русь-тройка — поэтически воплощённая вера в высокое всемирно-историческое предназначение России как православно-христианской страны. Гоголь, поэт и историк, не сомневается в этом предназначении, если Россия вернётся к самой себе, к своим древним святыням и животворным народным истокам.

Гоголь верит, что душа русского христианина, пройдя через страшные искушения и соблазны, вернётся на путь православной истины. В глубине падения своего, на самом дне пропасти, обретёт русский человек загорающийся в его душе праведный свет, голос совести. Один из героев незаконченного второго тома «Мёртвых душ», обращаясь к Чичикову, говорит: «Ей-ей, дело не в этом имуществе, из-за которого спорят люди и режут друг друга, точно как можно завести благоустройство в здешней жизни, не помысливши о другой жизни. Поверьте-с, Павел Иванович, что покамест, брося всё то, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумают о благоустройстве душевного имущества, не установится благоустройство и земного имущества. Наступят времена голода и бедности, как во всём народе, так и порознь во всяком... Это-с ясно... Что ни говорите, ведь от души зависит тело... Подумайте не о мёртвых душах, а о своей живой душе, да и с Богом на другую дорогу!» (6, 524. — Курсив мой. — *Ю.Л.*).

3

«Мёртвые души» вышли в свет в 1842 году и волей-неволей оказались в центре совершавшегося эпохального раскола русской мысли XIX века на славянофильское и западниче-

ское направления. Славянофилы отрицательно оценивали Петровские реформы и видели спасение России на путях православно-христианского её возрождения. Западники идеализировали петровские преобразования и ратовали за их углубление. А Белинский, увлекаясь французскими социалистами, даже настаивал на революционных изменениях существующего строя. Он отрёкся от идеалистических воззрений 1830-х годов, от религиозной веры и перешёл на материалистические позиции. В искусстве слова он всё более и более ценил мотивы социально-обличительные, а к религиозно-нравственным проблемам относился уже скептически. И славянофилы, и западники хотели видеть в Гоголе своего союзника. А полемика между ними мешала объективному пониманию содержания и формы «Мёртвых душ».

После выхода в свет первого тома поэмы на неё откликнулся Белинский в статье «Похождения Чичикова, или Мёртвые души» («Отечественные записки», 1842, № 7). Он увидел в поэме Гоголя «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдёргивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни». Русский дух поэмы «ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и "подлеца Чубарого" включительно. <...> Ни в одном слове автор не намерен смешить читателя: всё серьёзно, спокойно, истинно и глубоко. <...> Нельзя ошибочнее смотреть на "Мёртвые души" и грубее их понимать, как видя в них сатиру» 16.

Одновременно с этой статьёй Белинского вышла в Москве брошюра славянофила К.С.Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя "Похождения Чичикова, или Мёртвые души"». К.С.Аксаков противопоставил поэму Гоголя современному роману, явившемуся в свет в результате распада эпоса. «...Древний эпос, перенесённый из Греции на Запад, мелел

постепенно; созерцание изменялось и перешло в описание... название поэмы сделалось укоризненно-насмешливым именем. Всё более и более выдвигалось происшествие, уже мелкое и мелеющее с каждым шагом, и, наконец, сосредоточило на себе всё внимание, весь интерес устремился на происшествие, на анекдот, который становился хитрее, замысловатее, занимал любопытство, заменившее эстетическое наслаждение; так снизошёл эпос до романов и, наконец, до французской повести. Мы потеряли, мы забыли эпическое наслаждение; наш интерес сделался интересом интриги, завязки: чем кончится, как объяснится такая-то запутанность, что из этого выйдет?» 17 .

И вдруг является поэма Гоголя, в которой мы с недоумением ищем и не находим «нити завязки романа», ищем и не находим «интриги помудрёнее». «...На это на всё молчит поэма; она представляет вам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и блещут воды, всходит солнце, красуется вся природа и живёт человек» 18. Конечно, «Илиада» Гомера не может повториться, да Гоголь и не ставит такой цели перед собой. Он возрождает «эпическое созерцание», утраченное в современной повести и романе. «Некоторым может показаться странным, что лица у Гоголя сменяются без особенной причины: это им скучно: но основание упрёка лежит опять-таки в избалованности эстетического чувства. Именно эпическое созерцание допускает это спокойное появление одного лица за другим, без внешней связи, тогда как один мир объемлет их, связуя их глубоко и неразрывно единством внутренним» 19. Какой же мир объемлет поэма Гоголя, какой единый образ объединяет в ней всё многообразие явлений и характеров? «В этой поэме обхватывается широко Русь», заключена тайна русской жизни, в ней она и хочет выговориться художественно²⁰.

Таковы основные мысли брошюры К.С.Аксакова, слишком отвлечённой от текста поэмы, но проницательно указавшей на принципиальные отличия «Мёртвых душ» от классического западноевропейского романа. К сожалению, этот взгляд остался неразвитым и не закрепился в сознании читателей и в подходе исследователей к анализу гоголевской поэмы. На долгие годы восторжествовала точка зрения, высказанная Белинским не в первой, а в последующих статьях, полемически направленных против брошюры Аксакова.

В статье «Несколько слов о поэме Гоголя "Похождения Чичикова, или Мёртвые души"» («Отечественные записки», 1842, № 8), полемизируя с брошюрой Аксакова, Белинский говорит: «В смысле поэмы "Мёртвые души" диаметрально противоположны "Илиаде". В "Илиаде" жизнь возведена на апофеозу; в "Мёртвых душах" она разлагается и отрицается; пафос "Илиады" есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища; пафос "Мёртвых душ" есть юмор, созерцающий жизнь сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слёзы»²¹.

В первой статье Белинский подчёркивал жизнеутверждающий пафос «Мёртвых душ», теперь он отрекается от своих мыслей и делает акцент на обличении и отрицании. Ещё более усиливается это в следующей статье, где Белинский откликается уже на возражения ему Аксакова в девятом номере «Москвитянина» за 1842 год. Белинский и называет эту статью «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мёртвые души"» («Отечественные записки», 1842, № 11). Белинский цитирует здесь слова Гоголя из первого тома «Мёртвых душ» о «несметном богатстве русского духа»: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И ещё, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжёлое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (6, 230-231).

В ответ на эти слова Белинский с иронией заявляет: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет ещё на свете...»²². «Не зная, как, впрочем, раскроется содержание "Мёртвых душ" в двух последних частях, мы ещё не понимаем ясно, почему Гоголь назвал "поэмою" своё произведение, и пока видим в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение. <...> И поэтому великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем»²³.

Получается, что Белинский глубоко сомневается теперь в позитивном, жизнеутверждающем начале русской жизни, считает устремления творческой мысли Гоголя рискованными и видит преимущество «Мёртвых душ» над эпосом в глубине и силе обличения тёмных сторон русской действительности. Вслед за этими двумя статьями Белинского, воспринятыми догматически как последнее слово никогда не ошибавшегося великого критика-демократа и социалиста, несколько поколений русских читателей и литературоведов видели в «Мёртвых душах» Гоголя только беспощадную сатиру на «мерзости» крепостнической действительности. «Белинский своим сознательным, намеренным "перетолкованием" дал своего рода первый толчок умонастроению, которое поработило затем и подавляющее большинство литераторов, и вообще почти всю интеллигенцию России от петербургских профессоров до сельских учителей»²⁴.

Гоголя огорчала односторонность Белинского и его друзей в оценке поэмы. В письме

к С.П.Шевырёву из Рима от 28 февраля 1843 года он сетовал: «Разве ты не видишь, что ещё и до сих пор все принимают мою книгу за сатиру и личность, тогда как в ней нет и тени сатиры и личности, что можно заметить вполне только после нескольких чтений; а книгу мою прочли только по одному разу все те, которые восстают против меня» (6, 379—380). И он спешил убедить современников в том, что его поняли неправильно, что задуманный им второй том всё поставит на свои места и выпрямит возникшее в восприятии его поэмы искривление.

Увы! Неудача второго тома показала, скорее всего, неподъёмность для смертного человека тех задач, которые Гоголь в нём поставил. Ведь ему хотелось, чтобы его книга повернула на новый путь духовного возрождения всю Россию. Для этого ему нужно было «найти всемогущее Слово» — равное тому, какое «было у Бога и было Бог».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГОГОЛЬ Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С. 349. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- 2 ГОГОЛЬ Н.В. Соч. / Под ред. Н.С.Тихонравова. СПб., 1900. Т. 7. С. 178—180.
- 3 Там же. С. 183.
- ⁴ Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 246.
- 5 ГОГОЛЬ Н.В. Соч. / Под ред. Н.С.Тихонравова. Т. 7. С. 179.
- ⁶ Там же. С. 182
- ⁸ Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. Т. 2. С. 496
- ⁹ МОЧУЛЬСКИЙ К. Гоголь, Соловьёв. Достоевский. — М., 1995. — С. 37.
- ¹⁰ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 283.
- ¹¹ Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. Т. 2. С. 493, 494.
- ¹²ЗЕНЬКОВСКИЙ В. Н.В.Гоголь. Часть II. Гоголь как мыслитель. Глава VII [Электронный ресурс] // URL: http://gogol-lit.ru/gogol/kritika/zenkovskij-gogol /2-glava-vii.htm. (Дата обращения 06.12.2018)
- ¹³ Духовный путь Н.В.Гоголя. 2 ч. Ч. 1. Духовная проза. М., 2009. С. 332.
- ¹⁴ КОЖИНОВ В.В. Разгул широкой жизни. «Мёртвые души» Н.В.Гоголя // Кожинов В.В. Победы и беды России. URL: http://readr.ru/vadim-koghinov-pobedi-i-bedi-rossii.html. (Дата обращения 06.12.2018)
- $^{15}\,{
 m Tam}$ же.
- ¹⁶ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 51—53.
- 17 АКСАКОВ К.С., АКСАКОВ И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 141—142.
- ¹⁸ Там же. С. 141—142.
- 19 Там же. С. 143—144.
- 20 Там же. С. 145.
- ²¹ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. — С. 58.
- 22 Там же. С. 146.
- ²³ Там же. С.148.
- ²⁴ КОЖИНОВ В.В. Разгул широкой жизни. «Мёртвые души» Н.В.Гоголя.

ВИНОГРАДСКАЯ Наталия Леонидовна —

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ PAH nvinograd@yandex.ru,

ЗАЙЦЕВА Ирина Аркадьевна —

кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН

«...КАК ИДЕТ ДЕЛО И ПЕЧАТАНЬЕ»*

О ПОЛНОМ СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ Н.В.ГОГОЛЯ В 23 ТОМАХ

Аннотация. В статье идёт речь об академическом Полном собрании сочинений и писем Н.В.Гоголя в 23 томах, издаваемом Гоголевской группой Института мировой литературы РАН. На конкретных примерах рассматриваются основные текстологические проблемы и подходы, принятые в издании, поясняется необходимость изучения различных редакций произведения, даётся краткое описание содержания и целей академического комментария.

Ключевые слова: Н.В.Гоголь, академическое Полное собрание сочинений и писем Н.В.Гоголя в 23 томах, текстология, комментарий, «Мертвые души», «Ревизор».

Abstract. The article deals with the N.V.Gogol's Complete Academic Collection Works and Letters in 23 volumes, published by the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. The main textual problems and approaches adopted in the publication are discussed with specific examples. The need to study the different editions of the works is explained, a brief description of the content and objectives of the academic commentary is given.

Keywords: N.V.Gogol, N.V.Gogol's Complete Academic Works and Letters n 23 volumes, textology, commentary, "Dead Souls", "The Government Inspector".

Короткая цитата, вынесенная в название статьи, позаимствована из письма самого Гоголя от 10 (22) октября 1842 года, адресованного Н.Я.Прокоповичу. Гоголь в ту пору, находясь за границей, в Риме, был погружён в работу над первым (и, как оказалось, единственным прижизненным) четырёхтомным изданием собственных сочинений. Тома готовились к печати в Петербурге, в роли их редактора выступил Николай Яковлевич Прокопович (1810—1857), старинный друг Гоголя (его соученик в Нежинской гимназии высших наук, сотоварищ в петербургские годы жизни), в то время преподаватель словесности в I кадетском корпусе¹. Гоголь вёл с Прокоповичем постоянную переписку, посылая законченные тексты, всячески наставляя и прося отчётов. Творческий и издательский замысел Гоголя был успешно осуществлён — в том же году готовящиеся тома увидели свет под обложками четырёхтомного собрания: Сочинения Николая Гоголя. Т. 1—4. — СПб., 1842. Так было положено начало изданию гоголевских собраний сочинений. С той поры они публикуются практически непрерывно. Совершенно особое место в их ряду занимают академические Полные собрания сочинений Н.В.Гоголя². Именно к этому разряду относится издание, о котором пойдёт речь в настоящей статье.

Определение «академическое» (не фигурирующее на титуле) означает не только то, что издание осуществляется авторским коллективом** академического института (в нашем случае — Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН) и выходит в издательстве «Наука».

Речь идёт прежде всего об академическом типе издания, подготовка которого

ведётся в рамках многолетней, устойчивой (но вместе с тем постоянно развивающейся) филологической традиции. Эта традиция предполагает: полноту представления подготовленных по определённым правилам текстов (беловых, черновых и печатных прижизненных) и их всестороннее научное комментирование. Именно об этих двух неразрывных сторонах академического Полного собрания сочинений и писем Н.В.Гоголя (в 23 томах) и пойдёт далее речь. Академизм издания вовсе не означает, что оно адресовано только узкому кругу филологов. Толстые (многостраничные) тома включают в себя немало такого, что может представить интерес для всех читающих классику и стремящихся к её истинному пониманию.

«Все начатое переделал я вновь...»³

В каждом академическом томе (на какой-то из его страниц) обязательно (в той или иной редакции) присутствует фраза: «Тексты подготовил (или подготовили)...» (с указанием фамилии или фамилий). Что она означает? Ведь текст создаёт автор писатель, драматург, поэт. Кажется, что остаётся только взять рукопись или прижизненное издание того или иного произведения и просто его напечатать. На деле всё обстоит несколько иначе. Текстов, приготовленных для издания самими авторами (то есть выверенных, вычитанных на стадии подготовки к изданию), а также самих изданий, вышедших при непосредственном участии автора, то есть авторизованных (когда он читает и правит корректуру, следит за внесением правки, за работой редактора и корректора), на самом деле не так уж много. Гораздо чаще текстолог (человек, занимающийся научной подготовкой текста, в данном случае основного, представляющего произведение в итоговой авторской редакции) сталкивается с другими ситуациями, в большинстве своём очень сложными.

Так, окончательный текст гоголевского «Ревизора» (1842) представлен вовсе не беловым автографом или писарской копией с авторской правкой (она называется авторизованной), а двумя достаточно трудными для работы источниками. Первый из них представляет собой печатный текст первого издания комедии (вышедшего в 1836 году) с очень широкими полями. Именно на этих полях и между строк располагается обширная гоголевская правка (почти вся карандашом), превратившая текст первого издания в окончательную редакцию комедии. Эта правка плохо читается и не везде носит законченный характер. При этом текст знаменитой «Немой сцены» написан совсем неразборчиво, буквально начерно. С этого экземпляра текст был скопирован переписчиком (копия не сохранилась), который затруднялся в прочтении многих мест, а заключительную «Немую сцену» не смог разобрать вовсе. Её текст Гоголь прислал Н.Я.Прокоповичу в письме от 15 (27) июля 1842 года из Гастейна, причём уже в уточнённой редакции. Второй источник — печатный текст «Ревизора» в уже упомянутых Сочинениях Гоголя 1842 года. Опираться на него достаточно сложно, так как Н.Я.Прокопович, выступавший в роли редактора и корректора, внёс в гоголевскую комедию огромное количество исправлений, носивших во многом регулярный характер. Он исправлял «пред» на «перед», «чтоб» на «чтобы», «сурьезный» на «серьезный», «обсмотрел» на «осмотрел», ме-

^{*}В соответствии с принципами подачи текстов в академическом Полном собрании сочинений и писем Н.В.Гоголя в 23 томах буква «ё» в цитатах из текстов Гоголя ставится только в тех случаях, когда она есть в автографе или в авторизованном прижизненном издании.

^{**}За время работы состав действующего авторского коллектива претерпевал изменения. В настоящее время он включает Гоголевскую группу ИМЛИ РАН (Н.Л.Виноградская, Л.В.Дерюгина, Е.Е.Дмитриева, И.А.Зайцева, Ю.В.Манн — главный редактор, Е.Г.Падерина, А.С.Шолохова), коллег из отечественных университетов (Е.И.Анненкова, Ю.В.Балакшина, П.Ю.Гуревич, И.В.Карташова). В вышедших томах представлены также работы С.Г.Бочарова, И.Ю.Виницкого, В.А.Врубель, К.Ю.Рогова, О.К.Супронюк. Лингвистический консультант издания А.Д.Шмелёв.

нял порядок слов, вносил и более существенные изменения, то есть достаточно последовательно устранял авторские написания (любимые словечки и грамматические формы), влияя тем самым на стиль, строение фразы, её ритм и т. д. В этой ситуации после обсуждений и консультаций было принято непростое решение: печатать основной текст «Ревизора» по первому из охарактеризованных источников (как авторскому), с отдельными исправлениями по Сочинениям 1842 года и с включением «Немой сцены» из упомянутого выше письма. Это только один из сложнейших примеров головоломной гоголевской текстологии. В комментарии к «Ревизору» он разобран детально, при этом представлены: вся предыстория вопроса, мотивы принятого решения, подробный список внесённых в основной текст исправлений. Многочисленные разночтения источников полностью отражены в специальном разделе — «Варианты»⁴.

Выше мы упомянули о том, что переписчик изготавливал копию авторского текста «Ревизора». Подобного рода копирование было обычным делом. Как правило, Гоголь собственноручно писал первую редакцию произведения (так было с «Ревизором» и «Мертвыми душами»), правя её в несколько этапов, потом отдавал в переписку, затем снова правил, снова отдавал переписчику и т. д. Таким образом гоголевский текст зачастую попадал в неизвестные руки, от которых зависело качество копии. Порой оно оказывалось очень низким и наносило тексту значительный урон. Так случилось и с гоголевской поэмой «Мертвые души». На одном из завершающих этапов работы копия (с очень сложного оригинала) была выполнена с огромным количеством пропусков, ошибок и погрешностей. Частично они были заполнены и исправлены Гоголем, но по большей части (не будучи им замечены) беспрепятственно перекочевали в первое печатное издание 1842 года. Казалось бы, в случае с «Мертвыми душами» мы имеем дело именно с авторской работой на всех этапах создания текста, вплоть до правки представленной в цензуру рукописи и чтения корректур. Однако и этот внешне благополучный творческий процесс был нарушен бессознательным вмешательством в авторский текст его переписчиков. Допущенные ими ошибки, к счастью, подлежат выявлению, так как рукопись, с которой изготавливалась копия, сохранилась. Искажения коснулись прежде всего лексического ряда, в том числе необычных, любимых Гоголем слов. Вот лишь несколько примеров из числа многих (слева — вариант Гоголя, справа — переписчика):

- с. 28, строки 14—15: наблюсти деликатес — наблюсти деликатность;
- с. 30, строка 29: насторожил внимание настроил внимание;
- с. 34, строка 8: я желаю приобресть я полагаю приобресть;

с. 95, строки 16—17: маленечко приотдохнем— маленько приотдохнем⁵

При подготовке основного текста «Мертвых душ» во всех подобных случаях восстановлены авторские варианты.

Как уже было отмечено, одна из отличительных особенностей академического собрания сочинений — представление всего корпуса текстов, относящихся в тому или иному произведению: набросков, черновых редакций, вариантов. Зачастую их общий объём значительно превышает объём основного текста. Смысл публикации этих материалов состоит в первую очередь в том, чтобы дать читателю возможность проследить эволюцию литературного замысла, оценить произведение в динамике его формирования и открыть в нём тем самым новые смыслы.

В качестве примера можно привести работу Гоголя над началом шестой главы «Мертвых душ», посвящённой Плюшкину. Глава эта, «помещённая строго в середине, в фокусе поэмы»⁶, подвергалась неоднократной обширной правке, коснувшейся в весьма значительной мере её знаменитого лирического зачина («Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства...»)7. Содержательная сторона его выражена уже в самой ранней из сохранившихся редакций главы: автор в элегическом ключе сожалеет об оставленном в прошлом свежем и ярком юношеском восприятии действительности, сменившемся с течением времени безразличием зрелых лет: «Прежде, в лета моей юности, мне было очень весело подъезжать в первый раз к незнакомой деревне. Кучу нового и чудес Архитектурных видел я во всяком уездном городе, и казенный каменный дом, торчавший среди низеньких одноэтажных домиков обывателей и мещан, и правильно круглой купол выбеленной каменной церкви, и рынок, и гостиной двор, и уездный франт, и поп, и странная колымага, гремящая по улицам, все привлекало мое свежее внимание... <...> Теперь равнодушно подъезжаю к всякой незнакомой деревне и пошло гляжу на ее пошлую жизнь, и не смешно мне, и куча того, что возбудило и смех и замечательность когда-то, теперь скользит мимо. О моя юность! о моя свежесть!»8.

Если ранний вариант по характеру изложения напоминает, особенно в первой своей части, путевой очерк, написанный любознательным, но слегка отстранённым и поверхностным проезжим наблюдателем, то окончательный текст, появившийся на свет в результате существенной переработки исходного, обретает «грустносмиренный, элегический, душевный, проникающий до глубины души тон» и становится «лирическим отступлением в собственном смысле слова»: «космизированная, почти надмирная ширь... здесь

как бы входит в узкие рамки одной человеческой жизни» 9 .

Сопоставляя две редакции отрывка, можно заметить, как автор насыщает его художественно, выстраивает интонационно и ритмически¹⁰, сопрягает в нём разные планы и регистры, усложняет позицию повествователя. Например, в текст вводятся дополнительные уменьшительные формы слов («деревушка», «городишка», «слободка»), коррелирующие с образами детства, новизны, чистоты, сияющей белизны (и других чистых и ярких цветов — красного, зелёного), простоты, семейного тепла, «живого движения», игры и веселья, звонкого смеха, «немолчных речей», правильности и гармонии («круглый правильный купол»), почти сказочной красоты («красавица меньшая сестрица»). Этот образный ряд сочетается с характерными для Гоголя элементами иронии, гротеска, странности, беспорядка и «игры природы» 11 («невиданный дотоле покрой» сюртука; дом «с половиною фальшивых окон»; офицер, «занесенный Бог знает из какой губернии»; «изюм» в одном ряду с «гвоздями», «серой» и «мылом»; «нос», норовящий отделиться от хозяина), картинами быстрого движения, «мелькания» (купец в сибирке «мелькает» на беговых дрожках, в дверях лавки «мелькают» ящики, «мелькают» издали крыша и трубы дома), подчёркивающими необратимый бег времени («невозвратно мелькает» детство), и тут же — застывания, замирания («...останавливало меня и поражало»). Всё это вместе создаёт представление о «бедной жизни» «бедного уездного городишка» — и тут снова сталкиваются и взаимодействуют разные значения: «бедный» — «незатейливый», «скудный», но и «возбуждающий жалость». Традиционно для гоголевской прозы прозаическое, бытовое, низовое соседствует здесь с высоким, поэтическим, даже патетическим, ирония и дистанция — с внимательным всматриванием, сопереживанием. Усиливают звучание текста и такие стилистические приёмы, как повтор ключевых, «ударных» слов, параллелизм, противопоставление («любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд», «я любопытно смотрел...» — и «теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу...»). В окончательной редакции становится богаче эмоционально-экспрессивная сторона изложения, усложняется оценка происходящего: взгляд автора-повествователя, умудрённого годами и опытом, обращаясь в прошлое, придаёт живым картинам тона горечи, сожаления, сострадания; и в то же время яркие и динамичные краски мира в восприятии юноши оживляют и просветляют образы настоящего. Тем самым готовится почва для рассказа о Плюшкине, на новом уровне воплощающего эти тенденции¹², и, более того, создаётся основа для развития замысла поэмы в целом.

Помимо раздела «Черновые редакции», в ряде томов академического Гоголя присутствует раздел «Другие редакции». Одна из них уже была упомянута — редакция первого прижизненного издания «Ревизора» (1836). Именно она была в руках первых читателей комедии и рецензировалась критиками. Более того, по близкому к ней тексту «Ревизор» долгие годы разыгрывался на театральной сцене. Первая печатная редакция «Ревизора» во многом отличается от окончательной. Заглянув в текст 1836 года, можно узнать, например, что знаменитая сцена вранья первоначально являла нам гораздо более скромного и умеренного в хвастовстве Хлестакова: в Петербурге его «принимали» пока что только за турецкого посланника (а не за главнокомандующего, как в редакции 1842 года), и про Пушкина, с которым герой «на дружеской ноге», ещё не было ни слова, а знаменитых курьеров первоначально фигурировало всего только пятнадцать - против тридцати пяти тысяч в окончательном тексте.

«...Нужно объяснить, растолковать» 13

Важнейшая часть академического издания — научный комментарий. Его задача — разъяснение разнообразных тем и вопросов, связанных с авторскими текстами. В гоголевском издании, о котором идёт речь, комментарий впервые отличается стремлением к широте, разносторонности и детализации. В самых первых разделах подробно рассказано о ходе работы Гоголя над рукописями того или иного произведения, о том, как они готовились к печати, проходили через цензуру. Отдельно рассмотрен процесс зарождения и развития творческого замысла (с указанием источников, прототипов, хронологических рамок) — непременно на фоне широкого историко-литературного контекста. Особое внимание уделено восприятию и оценке произведения — читательской аудиторией, критиками и филологами (отечественными и зарубежными). В комментариях также раскрывается сценическая история пьес и прозаических сочинений Гоголя — начиная с прижизненных постановок и до наших дней.

Один из сложнейших и интереснейших разделов комментария — реальный. В нём можно прочитать об упоминаемых в текстах лицах, событиях, явлениях, предметах и найти множество разъяснений трудного и непонятного у Гоголя. Вот лишь один из многочисленных примеров, относящийся к письму, полученному Чичиковым от неизвестной дамы («Мертвые души», гл. 8). Комментарий выявляет здесь пародийную подоплёку текста и широкий спектр содержащихся в нём литературных аллюзий: решительный приступ послания «Нет, я должна к тебе пи-

сать!» вызывает ассоциации с «Письмом Татьяны к Онегину»; сетования «Что жизнь наша? Долина где поселились горести. Что свет? Толпа людей, которая не чувствует» и «приглашение в пустыню» основаны на «ходовых оборотах элегической и медитативной лирики XVIII — начала XIX века». Предложение «оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом», заставляет вспомнить обращение Алеко к Земфире из пушкинских «Цыган»: «Когда бы ты воображала / Неволю душных городов! / Там люди в кучах, за оградой, / Не дышат утренней прохладой...» Обилие точек и приём нагнетания вопросов указывают на Карамзина и его последователей, а четверостишие о «двух горлицах» представляет собой искажённую цитату из его стихотворения «Доволен я судьбою...» $(1794)^{14}$.

Немало реалий затерялось в рукописных источниках поэмы — в окончательном тексте им не нашлось места. Одна из них упоминается в черновой редакции шестой («плюшкинской») главы: «Изб было столько, что не перечесть. Оне были такая старье и ветхость, что можно было дивиться, как [оне] не попали в тот Музей древностей, который еще не так давно продавался в Петербурге с публичного торга вместе с вещами, принадлежавшими Петру Первому, на которые, однако ж. покупатели глядели сомнительно» 15. По всей видимости, под «Музеем древностей» здесь имеется в виду «Русский музеум» — экспозиция произведений искусства, минералов и раритетов из частного собрания писателя, историка, «Отечественных издателя записок» П.П.Свиньина (1787—1839), открытая им в Санкт-Петербурге. Среди экспонатов значились трюмо из орехового дерева, произведение рук Петра I, и инструмент от его токарного станка. Весной 1834 года Свиньин был вынужден продать коллекцию с аукциона, о чём сообщали газеты. При этом в ходе торгов подлинность экспонатов была подвержена сомнению. Гоголь, сотрудничавший в «Отечественных записках», был знаком со Свиньиным и, вероятно, знал о судьбе его собрания. В ходе работы над поэмой писатель исключил из текста эту отсылку, как и многие другие аллюзии на современные события и легко узнаваемые реалии. Однако образ «Музея древностей», словно бы растворившись в описании усадьбы Плюшкина, повлиял на размышления о власти времени, столь существенные для шестой главы «Мертвых душ». Сомнения в подлинности экспонатов претворились в общее впечатление «миражности» изображаемой обстановки, а судьба Свиньина, посвятившего себя собирательству, которое завершилось крахом, отразилась в участи гоголевского героя¹⁶.

Все приведённые выше примеры призваны показать, что под строгими облож-

ками академического издания скрыт сложный и живой мир гоголевского творчества, представленный без упрощения, но со всеми необходимыми материалами, разъяснениями, интерпретациями и всегда остающимися вопросами.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее о Н.Я.Прокоповиче см.: СУ-ПРОНЮК О.К. Н.В. Гоголь и его окружение в Нежинской гимназии: Биобиблиографический словарь. — Киев, 2009. — С. 145—150.
- 2 Первое из них: ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1952.
- ³ Цитата из письма Гоголя В.А.Жуковскому от 31 октября (12 ноября) 1836 г. из Парижа (речь идёт о работе над «Мертвыми душами»).
- ⁴ ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 447—467. Помимо Т. 4 («Ревизор» и примыкающие к нему тексты) в рамках собрания сочинений изданы также: Т. 1 («Вечера на хуторе близ Диканьки», юношеские произведения); Т. 3 («Арабески»); Т. 7. Кн. 1, 2 (первый том «Мертвых душ»); в печати: Т. 5 («Женитьба» и другие драматические произведения), Т. 8 (второй том «Мертвых душ»).
- ⁵ Там же. М., 2012. Т. 7. Кн. 2. С. 28, 29, 32, 95.
- ⁶ МАНН Ю.В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. — СПб., 2007. — С. 270.
- ⁷ ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. — М., 2012. — Т. 7. Кн. 1. — С. 104— 105; Т. 7. Кн. 2. — С. 107—109, 424—425.
- 8 Там же. Т. 7. Кн. 1. С. 299.
- ⁹ ТОПОРОВ В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995. — С. 45.
- ¹⁰ Там же. С. 47.
- ¹¹ МАНН Ю.В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 97.
- 12 См. об этом подробнее: Там же. С. 266. 278.
- 13 Цитата из четвёртой главы второго тома «Мертвых душ» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. VII. С. 93).
- ¹⁴ Подробнее см. комментарий Ю.В.Манна и Е.Е.Дмитриевой: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. — М., 2012. — Т. 7. Кн. 2. — С. 753—755.
- 15 Там же. М., 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 300.
- 16 Там же. М., 2012. Т. 7. Кн. 2. С. 788—789; ВИНОГРАДСКАЯ Н.Л. «Музей древностей» (об одной реалии в черновом автографе «Мертвых душ») // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 73—87.

МОНАХОВА Ирина Рудольфовна —

автор и составитель книг «Н.В.Гоголь. Из писем. "Что может доставить пользу душе"» (М., 2006); «Небесное и земное. Статьи о художественном и духовном творчестве Н.В.Гоголя» (М., 2009); «Гоголевы песни. Народная песня в жизни Н.В.Гоголя» (М., 2015); «Н.В.Гоголь о христианской жизни» (М., 2019). Член Союза писателей России imonahova@list.ru

«ОТКРЫЛАСЬ ВНУТРЕННЯЯ ГАРМОНИЯ»

ПОЛЕМИКА В.Г.БЕЛИНСКОГО И К.С.АКСАКОВА О «МЁРТВЫХ ДУШАХ»

Аннотация. В статье рассматривается дискуссия в печати о «Мёртвых душах» между В.Г.Белинским и К.С.Аксаковым, в ходе которой были обсуждены такие вопросы, как художественное своеобразие, пафос гоголевской позмы

Ключевые слова: Н.В.Гоголь, творчество, биография, «Мёртвые души», эпос, К.С.Аксаков, В.Г.Белинский, полемика о «Мёртвых душах».

Abstract. The article discusses the discussion in the press about the "Dead Souls" between V.G.Belinsky and K.S.Aksakov, which discussed the artistic originality of this work, the pathos of Gogol's poem, the K.S.Aksakov's idea about "Dead Souls" as a return of an ancient epic.

Keywords: N.V.Gogol, creativity, biography, "Dead Souls", epic, K.S.Aksakov, V.G.Belinsky, controversy about the "Dead Soul".

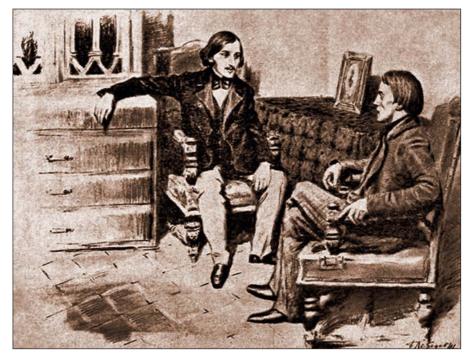
В 1842 году были опубликованы «Мёртвые души» Н.В.Гоголя. В том же году произошла яркая журнальная полемика между В.Г.Белинским и К.С.Аксаковым по поводу этой книги.

В брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя "Похождения Чичикова, или Мёртвые души"» Константин Аксаков высказал такое мнение: «В поэме Гоголя является нам тот древний, гомеровский эпос. <...> В поэме Гоголя явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни»¹.

В письме осенью 1842 года Константин Аксаков сообщал Н.В.Гоголю: «Открылась для меня внутренняя гармония всего создания, стали в одно целое все малейшие черты, понятна стала глубочайшая связь всего между собою, основанная не на внешней анекдотической завязке (отсутствие которой смущает с первого разу), но на внутреннем единстве жизни. <...> Когда стал я говорить о "Мёртвых душах", то нашёл согласным с собой Хомякова и Самарина. "Это древний эпос с его великим созерцанием, разумеется современный и свободный, в наше время, — но это он", — услыхал от меня Павлов и вдруг то же услыхал от Хомякова»².

С.Т.Аксаков под влиянием сына также считал его мнение «истинной точкой» и в письме Н.В.Гоголю от 3 июля 1842 года отмечал: «Я не допустил бы Константина печатать восторженный вздор; напротив, эта статья указывает истинную точку, с которой надобно смотреть на ваше творение, и открывает причины, почему красоты его не вдруг могут быть доступны испорченному эстетическому чувству большей части людей»³.

Однако славянофильский журнал «Москвитянин» статью К.С.Аксакова о «Мёртвых душах» печатать отказался, а когда Константин Сергеевич выпустил её в виде отдельного издания, он в результате встретился в основном с неприятием своей точки зрения, что и вынужден был признать в письме Н.В.Гоголю осенью 1842 года: «Брошюрка была написана скоро; может быть, неясно — и на неё многие, почти все, напали, искажая сказанные в ней мысли» 4, и в письме Ю.Ф.Самарину в августе



М.Б.Лебедев. Белинский и Гоголь. 1946

1842 года: «Я узнал, что *Кетчер* (след<овательно> и Гранов<ский> и др.) против меня и даже согласен с статьёй Белинс<кого>»⁵.

Белинский в «Отечественных записках» отрицательно отозвался об этой аксаковской трактовке как о «недоконченной мечте» в статье «Несколько слов о поэме Гоголя "Похождения Чичикова, или Мёртвые души"» и пояснил: «В "Илиаде" жизнь возведена на апофеозу: в "Мёртвых душах" она разлагается и отрицается; пафос "Илиады" есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища: пафос "Мёртвых душ" есть юмор, созерцающий жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы» 6.

Продолжая полемику, Константин Аксаков в ответ на эту рецензию Белинского написал «Объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мёртвые души"» и напечатал его в журнале «Москвитянин». Стремясь доказать свою правоту, Аксаков подчёркивал, что его слова неправильно поняли, неверно интерпретировали, отметив при этом своё негативное отношение к «куче петербургских журналов». В

ответ на это его выступление Белинский опубликовал в «Отечественных записках» уже более обстоятельную статью под названием «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мёртвые души"». Здесь он не только обрушился с критикой, местами довольно резкой, на Аксакова («Брошюра г. Константина Аксакова вся состоит из сухих, абстрактных построений, лишённых всякой жизненности, чуждых всякого непосредственного созерцания... поэтому в ней нет ни одной яркой мысли, ни одного тёплого задушевного слова. <...> Это умозрения, спекулятивные построения, гегелевская философия — на замоскворецкий лад»⁷), но и изложил ряд важных тезисов о художественном своеобразии «Мёртвых душ».

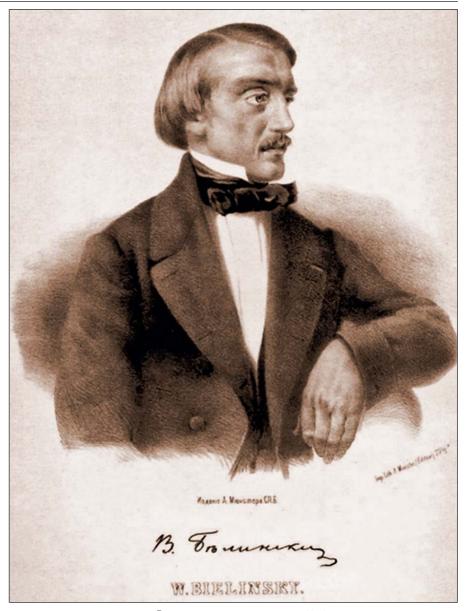
С этой точки зрения, данная полемика привела к весьма ценному результату. Да и сам Белинский подчеркнул, что решил продолжить спор только «ради важности предмета». Отмечая, что, «сбившись с прямого пути названием поэмы... г. Константин Аксаков готов находить прекрасными людьми всех изображённых в ней героев. <...> Это значит

понять поэму Гоголя совершенно навыворот» в Белинский указывает: «"Илиаду" может напомнить собою только такая поэма, содержанием которой служит субстанциальная стихия национальной жизни, со всем богатством её внутреннего содержания, в которой эта жизнь полагается, а не отрицается» субстанция народа может быть предметом поэмы только в своём разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только» 10.

Интересно, что и сам Гоголь отрицательно высказался об аксаковской трактовке «Мёртвых душ». «Горе тому, кто объявляет какую-нибудь замечательную мысль, если эта мысль — ещё ребёнок, не вызрела и не получила образа, видного всем» 11, — писал он в марте 1843 года С.Т.Аксакову, который, в свою очередь, признал в письме Гоголю в феврале того же года: «Я боюсь, что вы недовольны или досадуете за брошюрку Константина. <...> Я сам знаю, что это ошибка, и немаловажная: с его стороны — написать, а с моей — позволить печатать» 12.

Правда, Гоголь отмечал некоторые внешние, поверхностные моменты сходства своей поэмы с гомеровским эпосом. В 1849 году (через семь лет после журнальной полемики о «Мёртвых душах») он писал В.А.Жуковскому, выражая своё восхищение публикацией его перевода «Одиссеи» и шутливо развивая напрашивающееся сравнение её героя со своим странствующим героем: «Известие об оконченной и напечатанной "Одиссее" отняло язык. Скотина Чичиков едва добрался до половины своего странствования. Может быть, оттого, что русскому герою с русским народом нужно быть несравненно увёртливей, нежели греческому с греками. Может быть, и оттого, что автору "Мёртвых душ" нужно быть гораздо лучше душой, нежели скотина Чичиков»13. Тем самым Гоголь как бы признаёт, что есть такие моменты сходства (например, сюжетного - путешествие персонажей), которые могут навести на мысль о сходстве произведений вообще. Однако это признание остаётся на уровне шутки, и тут же Гоголь намекает на некоторые глубинные различия стихии гомеровского эпоса и своеобразной, сложной, даже своенравной стихии своего собственного творчества.

Как отмечает по поводу этой полемики Ю.В.Манн, «соображения Константина Аксакова казались Гоголю рискованными ещё и потому, что высказывались в контексте формирующегося славянофильства и его противоборства с западничеством. Славянофилы в большей степени, чем западники, претендовали на обладание ответами». Ответами в том числе и по поводу того «глубокого субстанциального начала» русской жизни, которому, по мнению Белинского, ещё нет определения. «А славянофилы, — пишет далее Ю.В.Манн, — уже в значительной мере знали, в чём это "определение". Значит, получалось, что они знали, какое "определение" даст Гоголь; знали и то, что оно совпадет с их собст-



П.Ф.Борель. В.Г.Белинский. *1859*

венным. Но этого-то автор "Мёртвых душ" и не хотел, стремясь сохранить самостоятельность и "надпартийность" своего ответа» 14.

Помимо аксаковской идеи о «Мёртвых душах» как о возвращении древнего гомеровского эпоса, полемика касалась и другого связанного с нею вопроса — о мировом значении гоголевского творчества. Аксаков поставил Гоголя на самую вершину мирового поэтического олимпа (в соседстве лишь с Гомером и Шекспиром), придавая ему мировое значение, правда, с оговоркой — в отношении акта творчества: «У кого встретим мы такую полноту, такую конкретность создания? <...> Очень у немногих: только у Гомера и Шекспира встречаем мы то же; только Гомер, Шекспир и Гоголь обладают этою тайною искусства. <...> Гоголь не сделал того теперь... что сделали Гомер и Шекспир, и потому, в отношении к объёму творческой деятельности, к содержанию её, мы не говорим, что Гоголь то же самое, что Гомер и Шекспир; но в отношении к акту творчества, в отношении к полноте самого создания — Гомера и Шекспира, и только Гомера и Шекспира, ставим мы рядом с Гоголем» 15 .

Отчасти уже в самом этом тезисе заключается противоречие: упорное соотнесение «Мёртвых душ» с древним гомеровским эпосом поневоле наводит на мысль об их вторичности. Совместима ли вообще такая вторичность, вытекающая из идеи Аксакова, с его же утверждением о принадлежности этого произведения к самым высоким вершинам поэзии?

Белинский же утверждал, что Гоголь, являясь великим поэтом, имеющим огромное значение для России, вряд ли найдёт такое же понимание за её пределами: «Гоголь великий русский поэт, не более; "Мёртвые души" его — тоже только для России и в России могут иметь бесконечно великое значение. Такова пока судьба всех русских поэтов; такова судьба и Пушкина. Никто не может быть выше века и страны; никакой поэт не усвоит себе содержания, не приготовленного и не выработанного историею. Немногое, слишком немногое из произведений Пушкина может быть передано на иностранные языки,



П.Ф.Борель (с фотографии К.С.Бергнера). К.С.Аксаков. 1860-е годы

не утратив с формою своего субстанциального достоинства; но из Гоголя едва ли чтонибудь может быть передано. <...> Чем выше достоинство Гоголя как поэта, тем важнее его значение для русского общества, и тем менее может он иметь какое-либо значение вне России. Но это-то самое и составляет его важность, его глубокое значение и его скажем смело — колоссальное величие для нас, русских. Тут нечего и упоминать о Гомере и Шекспире, нечего и путать чужих в свои семейные тайны. "Мёртвые души" стоят "Илиады", но только для России: для всех же других стран их значение мертво и непонятно»¹⁶; «Мы первые признаём "Мёртвые души" Гоголя великим по самому себе произведением в мире искусства, для иностранцев лишённым всякого общего содержания, но для нас тем более важным и драгоценным» 17.

Здесь важно отметить мысль Белинского о непереводимости Гоголя. Действительно, сила гоголевских произведений — прежде всего в непосредственной, органической связи с «почвой» — русской культурой, языком,

человеком, живущим рядом с ним на этой земле. Но то же самое и осложняет их восприятие в переводе и в чужой культуре. Та особенная пластичность, живописность, острота и живость гоголевского стиля, высокая поэзия его прозы уже сами по себе, даже помимо сюжета, захватывают читателя, не говоря уже о тонком понимании жизненных реалий русской действительности, — все эти свойства, создающие особенный мир гоголевской прозы, во многом непереводимы. С этим обстоятельством во многом связан и тезис Белинского о том, что значение Гоголя за пределами русской культуры невелико — прежде всего, из-за его по большей части непереводимости. И в этом ключ к пониманию позиции Белинского по данному вопросу, которая на первый взгляд может показаться более далёкой от истины, чем точка зрения Аксакова, ставившего Гоголя в один ряд только с Гомером и Шекспиром. Однако здесь не всё так однозначно и прямолинейно, учитывая дальнейшее со времён Белинского развитие литературы.

Сегодня сочинения Гоголя переведены на многие языки, их читают и изучают во многих странах мира. Гоголь среди наиболее известных русских классиков, его творчество оказало влияние не только на русских, но и на некоторых зарубежных писателей. Но разве это отменяет тезис Белинского о большей частью непереводимости гоголевских творений? Неслучайно всё-таки корифеями, так сказать, мировой популярности среди классиков русской литературы являются Толстой и Достоевский, о которых как раз не скажешь, что они «непереводимы», и чей путь к мировому читателю по этой причине гораздо легче и проще. Известность Гоголя (как и Пушкина) в мире ещё не означает его понимания зарубежным читателем во всём масштабе его творчества, как это доступно читателям, находящимся в контексте русской культуры. Таким образом, Белинский как бы предвидел появление в дальнейшем в русской литературе таких писателей, которые станут властителями дум не только для соотечественников, но и для иностранной публики. И по сравнению с ними и оценивал мировое значение Гоголя, которое, в частности, зависит от возможностей понимания и восприятия его творчества за пределами русской культуры.

Ещё один довод Белинского — в произведениях Гоголя нет того положительного содержания, которое должно прежде выработаться в жизни, а потом уже может появиться в искусстве и быть показано миру, поэтому их значение, великое для России, невелико и неясно для мира. Впрочем, с этим доводом Аксаков и не спорил, подчёркивая мировое величие Гоголя (на уровне Гомера и Шекспира) только в одном отношении — в акте творчества. Таким образом, Аксаков, поставив вопрос о мировом значении гоголевского творчества, оставил его не вполне ясным, недоговорённым. Ведь если, по Аксакову, Гоголь так велик только в акте творчества, а не в его содержании, то какой интерес может в мировом масштабе представлять сам по себе этот абстрактный «акт творчества»?

Как представляется, вопрос о мировом значении Гоголя столь сложен и значителен, что он не мог быть решён и подробно рассмотрен в такой полемике. Для этого Белинскому понадобилось бы специальное подробное исследование его творчества, подобное циклу статей о Пушкине, которое он и предполагал написать в будущем (и упоминал об этом своём намерении в печати), но план этот осуществить не успел. Вероятно, такое масштабное исследование произведений Гоголя сделало бы мнение Белинского о его мировом значении более сложным и не столь категоричным и однозначным (например, сам Гоголь указывал на положительное начало в комедии «Ревизор», которым является смех — «одно честное благородное лицо», действующее во всё продолжение пьесы¹⁸). Разговор же в рамках полемики располагал к особенной заострённости и категоричности формулировок.

Тем не менее эта полемика, прежде всего благодаря статьям Белинского, содержала столь глубокий взгляд на «Мёртвые души» и вообще на творчество Гоголя, что действительно о её значении для понимания читателями гоголевской поэмы можно сказать: «Открылась внутренняя гармония». К таким открытиям относится и самая проницательная, наверное, мысль, которая когда-либо была высказана об этом произведении, — это слова Белинского из его статьи «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мёртвые души"»: «Пафос поэмы состоит в противоречии общественных форм русской жизни с её глубоким субстанциальным началом, доселе ещё таинственным, доселе ещё не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения» 19.

Как можно заметить, вовсе не о «галерее сатирических образов» (ставшей уже хрестоматийным штампом в трактовке «Мёртвых душ») говорит критик, рассматривая сущность гоголевской поэмы. А отмеченная им

неуловимость (которую, однако, удалось отразить автору в поэме) явно рифмуется с непереводимостью гоголевского творчества, мысль о которой Белинский высказал именно в связи с этим произведением Гоголя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ АКСАКОВ К.С., АКСАКОВ И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 143—144.
- ² Переписка Н.В.Гоголя. М., 1988. Т. 2. С. 35.
- $^{\scriptscriptstyle 3}$ Переписка Н.В.Гоголя. Т. 2. С. 24.
- ⁴ Переписка Н.В.Гоголя. Т. 2. С. 36.
- ⁵ Литературное наследство. М., 1950. Т. 56. С. 167
- ⁶ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. VI. С. 255.
- ⁷ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 412, 416.

- ⁸ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 430.
- ⁹ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 430.
- ¹⁰ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 420.
- 11 Переписка Н.В.Гоголя. Т. 2. С. 45.
- 12 Переписка Н.В.Гоголя. Т. 2. С. 43.
- ¹³ Переписка Н.В.Гоголя. Т. 1. С. 222.
- ¹⁴ МАНН Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809— 1845. — М., 2004.— С. 662—663.
- ¹⁵ АКСАКОВ К.С, АКСАКОВ И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 148.
- ¹⁶БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 259.
- 17 БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 420.
- ¹⁸ ГОГОЛЬ Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Н.В.Гоголь. Собр. соч. — М., 1984. — Т. 4. — С. 257.
- ¹⁹ БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. — С. 430—431.

МАНН Юрий Владимирович —

доктор филологических наук, академик PAEH, профессор Российского государственного гуманитарного университета litery/sh@mail ru

ПОВЕСТЬ Н.В.ГОГОЛЯ «НОС»: СНЯТИЕ НОСИТЕЛЯ ФАНТАСТИКИ. ГОГОЛЬ И КАФКА

Аннотация. В статье отмечается принципиальное преобразование традиции романтизма в изображении фантастики. В повести «Нос» у Гоголя полностью снят носитель фантастики — персонифицированное воплощение ирреальной силы. Раскрывается также продолжение традиции Гоголя в творчестве Кафки.

Ключевые слова: завуалированная фантастика, формы раскрытия тайны, снятие носителя фантастики, серьёзно-комическое, комическое; повести «Нос» Гоголя и «Превращение» Кафки— сходство и отличие.

Abstract. The article discusses the fundamental transformation of the romanticism tradition in the fiction. Gogol completely removed the carrier of fiction — a personalized embodiment of surreal power in his novel "The Nose". The continuation of the tradition of Gogol in the works of Kafka is also revealed.

Keywords: veiled fiction, forms of disclosing secrets, seriously comic, comic; the novel "The Nose" by Gogol and Kafka's "Transformation" — similarities and differences.

Повесть «Нос»

Традиция гоголевской фантастики ведёт к «Необычайным приключением Петра Шлемиля» (1814) Шамиссо и «Приключениям накануне Нового года» (1815) Гофмана — то есть к таким произведениям, где, во-первых, повествуется о странной потере — об утрате человеком части своего я; во-вторых, возникают мотивы двойничества, соперничества, замещения персонажа его двойником. (Эти два мотива вообще близки друг другу: то, что было частью человека, служило ему, вдруг выходит из-под контроля, обращается против него. Так, у Шамиссо тень порою ведёт себя как живое существо — увы, враждебное своему законному хозяину.)

Генетические связи гоголевской повести освещены обстоятельно и хорошо (И.Замотин, В.Виноградов, А.Стендер-Петерсон, Чарльз Пессидж и др.). Но не отмечено как раз то принципиальное изменение, которое претерпела у Гоголя традиция. Мы увидим это изменение, если поставим вопрос о художественной мотивировке случившегося (потери, замещения и т. д.).

Традиционная обработка темы — это потеря персонажем части своего я в результате действия сверхъестественных сил. Решающую роль при этом играет мотив преследования, хотя он может быть осложнён (как в повести о Шлемиле, уступившем свою тень за деньги) и

личной виной персонажа. Именно в духе этого мотива говорит Шамиссо о своём герое в более позднем стихотворении:

Мой бедный друг, со мной тогда лукавый Не так играл, как он играл с тобой... и т. д. 1

В повести Гофмана (написанной под влиянием Шамиссо) мотив вины уже совершенно отпал. Остался лишь мотив преследования. Эразм Спикхер совершает проступок, лишённый свободы решения: «...им овладела какаято чуждая власть», подчинившая его чарам Джульетты. Вводится персонифицированный носитель ирреальной злой силы: «волшебный доктор Дапертутто». Его облик очерчен с помощью традиционных деталей, характерных для такого рода персонажей (гофмановские Песочник, Альбано и т. д.; гоголевские Басаврюк, колдун Петромихали и т. д.): «...высокий, худой человек с острым, крючковатым носом, горящими глазами и насмешливо искривлённым ртом...».

У Гофмана же, кстати, в другом произведении (в «Выборе невесты») под влиянием действия сверхъестественной силы происходят злоключения с носом: едва Венчик приблизился к Альбертине, чтобы её поцеловать, как «произошло нечто совершенно неожиданное, повергшее всех, кроме золотых дел мастера <то есть кроме самого виновника чуда>, в

ужас»: нос Венчика «вдруг вытянулся и, чуть не задев Альбертинину щёку, с громким стуком ударился о противоположную стену».

На этом фоне видна закономерность появления гоголевского гротеска. Подпочвенная сила традиции, то, что М.Бахтин удачно назвал субъективной памятью жанра, пробивается (возможно, независимо от воли автора) в повествование. «Чёрт хотел подшутить надо мною», — жалуется Ковалёв. Но это сказано так, мимоходом. Благодаря своему будничному, «бытовому» колориту фраза остаётся на грани словесно-образной формы фантастики и обыкновенного, повседневного речения².

У Гоголя полностью снят носитель фантастики — персонифицированное воплощение ирреальной силы. Но сама фантастичность остаётся. Отсюда впечатление загадочности от повести. Даже ошарашивающей странности.

Перечень попыток найти причину таинственного исчезновения носа Ковалёва мог бы составить большой и курьёзный список. И.Анненский в своё время писал, что виновник событий — сам Ковалёв: «...майор Ковалёв как попуститель, виновный в недостатке самоуважения, зачем он, видите ли, позволил два раза в неделю какому-то дурно пахнущему человеку потрясать двумя пальцами левой руки, хотя без злостного намерения, чувствительную часть его майоровского тела, притом же ли-

шённую всяких способов выражения неудовольствия и самообороны»³.

Сказано парадоксально, но, пожалуй, чересчур⁴. Современный же исследователь пишет, что нос удрал от Ковалёва, так как тот слишком высоко его задирал. Пожалуй, уж больше правды в словах самого Ковалёва: «И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!..»

Смысл событий «Носа» в их неспровоцированности. Нет их прямого виновника. Нет преследователя. Но само преследование остаётся.

Снимая носителя фантастики, Гоголь преобразует тайну фантастического. Но прежде установим основные формы, в которых существовала эта тайна.

Самая распространённая форма — когда вводимая и накапливаемая в произведении

фантастика постепенно идентифицировалась со сверхъестественной силой. Обычно повествование начиналось с какого-либо странного, необъяснимого события, то есть читатель с первых строк сталкивался с тайной. Напряжение тайны возрастало всё больше и больше, пока в загадочном не открывалась наконец воля или влияние носителя фантастической силы — злой или доброй. Иногда покров тайны сохранялся до последней фразы.

В произведениях с завуалированной фантастикой протекает тот же процесс узнавания, идентификации, с той только разницей, что оставалась возможность второго («реального») прочтения.

Возможна и такая форма раскрытия тайны, когда идентифицируются не фантастические события с носителем фантастики (это дано с самого начала, в ходе повествования «открыто»), но один причастный к этим событиям персонаж — с другим.

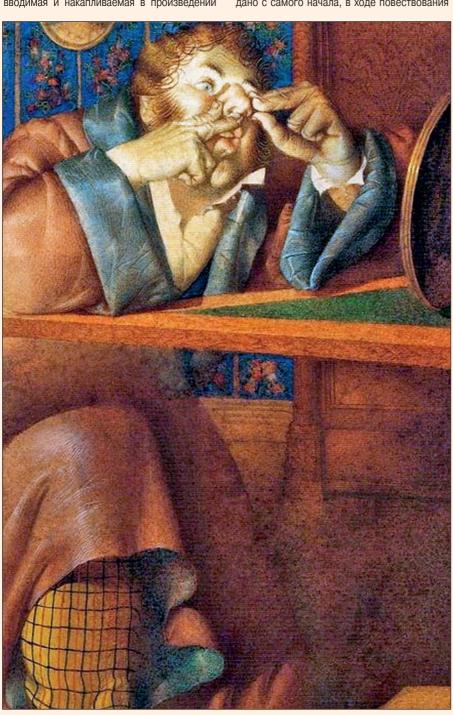
В тех случаях, когда фантастический план в ходе повествования уступает место реальному, снятие тайны также происходит с помощью реально-причинных (подчас даже бытовых) объяснений.

Поэтика романтической тайны обильно впитала опыт авантюрного романа и романа ужасов с приёмами усложнения тайны, ретардации, узнавания и т. д. В свою очередь она повлияла на искусство повторения (и снятия) тайны в детективной и приключенческой литературе XIX века.

У Гоголя можно встретить все отмеченные нами формы тайны (кроме последней — снятие тайны с помощью реально-причинного объяснения). С точки зрения искусства тайны, пожалуй, на первое место должен быть поставлен «Портрет», где атмосфера тайны предельно сгущена и сумеречным или ночным фоном действия и неоднократным напоминанием о существовании тайны (в форме размышлений персонажей): Чартков решает, что, «может быть, его собственное бытие связано с этим портретом»; пользовавший Чарткова доктор «старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему приведениями и происшествиями его жизни». Ответом на эти вопросы служит вторая часть повести (рассказ сына художника), из чего, кстати, можно заключить, что фантастической предыстории принадлежит главная роль в снятии тайны.

На этом фоне будет уже нетрудно показать, как в повести «Нос» Гоголь преобразует традицию.

«Нос» (1832—1833) принадлежит к тем произведениям, которые ставят читателя перед тайной буквально с первой фразы. «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие». Если необыкновенное, значит, будет разъяснение, разгадка? Иван Яковлевич, первый столкнувшийся со странным фактом, думает о его «несбыточности»: «...ибо хлеб дело печёное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!» Необходимость разъяснения усилена приёмом неоднократного напоминания о тайне. Ковалёв «не знал, как и подумать о таком странном происшествии». Но затем персонажи «Носа» (это свойство повести как фантастического предположения) довольно скоро забывают о «несбыточности истории и начинают вести себя в ней сообразно своим характерам. Зато об этой несбыточности не устаёт напоминать повествователь: «Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы... но пропасть, и кому же пропасть? И притом ещё на собственной квартире?..» Одновременно Гоголь искусно предотвращает возможность интерпретации «истории» как недоразумения или обмана чувств персонажа, предотвращает тем, что вводит сходное восприятие факта другими персонажами: «В самом деле... место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин», — подтверждает чиновник в газетной экспедиции. (Потом тем же приёмом Гоголь будет подтверждать подлинность возвращения носа к Ковалёву: реакция Ивана, цирюльника



Г.Спирин. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Нос». 2010

Ивана Яковлевича, наконец майора, о котором сообщается: если уж и он не подаст вида, то это «верный знак, что всё сидит на своём месте».)

Словом, тайна достигает апогея, а разрешения всё нет. Наконец, в финале, где существовала последняя возможность дать её разрешение, повествователь вдруг отходит в сторону и начинает изумляться вместе с читателем: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия» и т. д.

Таинственно несовместимы и сюжетные плоскости «Носа». В одной плоскости нос существует в своём «натуральном виде», причём если не виновным, то, по крайней мере, причастным к его «отделению» кажется Ивану Яковлевичу. В другой плоскости — нос «сам по себе» со знаком «статского советника», а вина Ивана Яковлевича решительно отводится тем, что нос исчез через два дня после бритья. Вместо того чтобы хоть как-нибудь совместить обе плоскости, повествователь снова отходит в сторону, дважды обрывая событийную линию: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно».

Ковалёв, увидевший важного господина, «не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который ещё вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, — был в мундире!». Но комизм этого недоразумения в том, что оставлен в тени, утаён ещё более существенный вопрос: каким образом, став человеком, нос мог остаться носом и почему Ковалёв решил, что перед ним именно его нос?

В одном месте Гоголь одновременно играет обеими плоскостями: полицейский, «который в начале повести стоял в конце Исаакиевского моста» (то есть тогда, когда нос, завёрнутый в тряпку, был брошен в воду), говорит: «Принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мною очки, и я тот же час увидел, что это был нос» и т. д. Никакой художник не сможет проиллюстрировать эту метаморфозу, потому что он заведомо призван сделать зримым то, что должно остаться неуловимым или неразъяснённым⁵.

С.Родзевич, которому должно быть поставлено в заслугу, что он единственный (правда, мельком) упомянул об устранении в «Носе» «дьявольского наваждения», приходит к выводу: Гоголь заменил «сверхъестественную причину исчезновения части существа своего героя анекдотической неловкостью парикмахера»⁶. Но говорить о вине Ивана Яковлевича можно с таким же правом, как, например, о вине чиновника из газетной экспедиции.

Тончайшая ирония Гоголя в том, что он всё время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя её поэтику и всё дальше и дальше заманивая читателя в ловушку. Одним ударом Гоголь порывает со всеми возможными формами снятия романтической тайны. И это логично: ведь он устранил носителя фантастики, в идентификации с которым (прямой или завуалированной, допускающей возможность второго прочтения) заключалось раскрытие тайны. Понятно, кста-



С.А.Алимов (род. 1938). Илл. к повести Н.В.Гоголя «Нос»

ти, почему «Нос» — единственная из фантастических повестей Гоголя с современным временным планом — не потребовал фантастической предыстории. Вместе с тем Гоголь далёк и от снятия тайны реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок.

Гоголевская поэтика тайны заставляет нас обратиться к традициям Стерна. Автору «Носа», безусловно, близки стернианские приёмы комической путаницы и недоговорённости, что уже отмечалось исследователями, прежде всего В.Виноградовым. Но в это представление нужно внести одно важное уточнение.

Остановимся на обычно приводимом примере «стернианства» — эпизоде с горничной из «Сентиментального путешествия». Освещение эпизода у Стерна всё время меняется, так что читатель от одного толкования вынужден переходить к другому, противоположному, а от последнего — к первому и т. д. Однако обратим внимание: под вопрос поставлено толкование эпизода, но не его реальность. У Гоголя же идёт «игра» с реальным и фантастическим планом и возможностью перехода одного в другой. У Гоголя — всё передвинуто в план игры фантастики и реальности. Этот план мог быть подсказан ему послестерновским, романтическим художественным опытом, для того чтобы в «Носе» стать уже предметом пародии.

В одном месте гоголевской повести обыгрывается и форма сна: «Это, верно, или во сне снится, или просто грезится <думает Ковалёв>; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку...» (обыгрывается, как видим, и традиция «подготовки» фантастики возлиянием вина).

Версия приводится для того, чтобы тотчас же быть отвергнутой; но, как известно, в черновой редакции повесть заканчивалась пробуждением Ковалёва. В.В.Виноградов считает, что Гоголь отверг мотивировку сном, так как это был «избитый литературный приём».

Он пишет: «Введение сна для развязки повести казалось литератору той эпохи избитым приёмом». «Гоголь, избегая того, что уже сделалось привычным, выбрасывает сон как мотивировку композиции и оправдание контрастного конца»⁷.

Постараемся доказать, что уже по своим исходным принципам повесть не укладывалась в форму сна (в чём также выразилось переосмысление Гоголем традиции). И что отмена мотивировки сна в финале была лишь логичным, завершающим шагом.

Обычно произведения «со сном» делятся на три части: подготовка сна, сновидение и пробуждение. Совсем другую картину являет гоголевская повесть уже в черновой редакции (то есть там, где события происходили ещё во «сне»). Повествование обильно включало в себя отступления иронического характера; отступления, включающие опыт повествователя и читателей; отступления, указывающие на свидетельскую позицию повествователя. Вводится субъективный план не только майора Ковалёва, но и цирюльника (он «...хотел бы и того и другого, но знал, что было совершенно невозможно требовать двух вещей разом»); не только цирюльника, но и его жены («"Пусть дурак ест хлеб, мне же лучше", — подумала про себя супруга»). Повествование резко выламывается из формы сна.

Но мало того. Отмена событий сна пробуждением (здесь одну форму сна нужно отличать от другой, где сон выступает средством завуалированной фантастики и создаёт параллелизм версий — как, например, в «Портрете» Гоголя) — эта отмена есть своего рода тоже снятие тайны.

Но Гоголь, мы видели, пародируя поэтику романтической тайны, отказывался давать и какое-либо разъяснение этой тайны. Значит, логичен был и отказ от мотивировки фантастики сном.

В связи с этим изменяется в повести и функция «формы слухов». «Между тем слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особых прибавлений... Скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалёва ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту... Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера... Потом пронёсся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду...» и т. д.

Форма слухов «вправлена» в необычный контекст. Она не служит средством завуалированной фантастики. Она не дана на фоне только что отменённой фантастики. Слухи выступают на фоне фантастического происшествия, поданного как достоверное. Благодаря этому картина осложняется. Остриё иронии как бы направлено против «особенных прибавлений» к происшествию. Но что, само происшествие — достовернее?

Подобно тому как, пародируя поэтику романтической тайны, Гоголь искусно сохранял силу таинственности, так и высмеивая авторов слухов, он одновременно целил и в их «почтенных и благонамеренных» оппонентов и, поднимаясь над теми и другими, открывал в окружающей его жизни нечто ещё более неправильное и фантастическое, чем то, что могли предложить любая версия и любой слух⁸.

Повесть «Нос» — важнейшее звено в развитии гоголевской фантастики. Гоголь с первых же своих произведений отодвинул носителя фантастики в прошлое, сохранив в сегодняшнем временном плане некий «иррациональный остаток». Следующим логичным шагом было полное снятие этого носителя при сохранении (и даже усилении) иррационального остатка.

Иногда говорят, что «Нос» — пародия. Одним из первых, кажется, высказал это мнение датский славист Стендер-Петерсен: гоголевская повесть — «по своей идее превосходно осуществлённая насмешка над всеми современными предрассудками и верой в иррациональные процессы и силы, с точки зрения же формы это... приведение к нелепости романтического двойничества» В Можно, пожалуй, принять эту точку зрения, но с одной обязательной поправкой к понятию «пародия». Поправкой, которая бы придавала произведению, возникшему из установки на пародийность, самостоятельное историко-литературное значение.

Своей повестью Гоголь рассчитался с романтической концепцией фантастики. Достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики, он оставил фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность, делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия». И кто скажет, что страшнее — тайна, за которой скрыт конкретный носитель злой иррациональной силы, или тайна, прячущаяся везде и нигде, иррациональность, пропитавшая жизнь, как вода вату?

В гоголевской повести реальное значение потери» тоже всемерно подчёркивается; при этом, однако, идёт тончайшая игра на её многозначности и неопределённости. В одной плоскости — это видимый симптом дурной болезни («Мне ходить без носа, согласитесь, неприлично. Какой-нибудь торговке... можно сидеть без носа...»). Далее прозрачный намёк частного пристава, «что у порядочного человека не оторвут носа...». В другой плоскости — это знак того, что тебя обманули, одурачили («Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом...» — из письма Александры Подточиной к Ковалёву). Это знак респектабельности, приличия, общественного преуспевания, олицетворённого г. Носом; отсюда возможность комической подмены «носа» и «человека» («из собственных ответов носа уже можно было видеть, что лля этого человека ничего не было священного...»; «нос объявил себя служащим...» и т. д.), а также перестановки, при которой одежда, части тела, лица становятся принадлежностью носа («нос спрятал лицо своё в большой стоячий воротник...»).

Наконец, есть и такая плоскость значений, которая не требует соотнесения с чем-то другим, где всё предельно ясно без акцентировки или, как говорит в своей манере Ковалёв: «Будь я без руки или без ноги — всё бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж всё сноснее; но без носа человек — чёрт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми и вышвырни за окошко!» В повести осуществляется соприкосновение всех этих смысловых плоскостей, усиливающее общий, чрезвычайно сложный её тон, в котором комические ноты нерасторжимо сплетены с серьёзными.

«Нос» принадлежит к тем произведениям, которые могут быть восприняты или серьёзнокомично, или только комично. Первая интерпретация, видимо, уже достаточно ясна из всего сказанного выше. Но и возможность чисто комического нельзя исключать, так как она предопределена некоторыми особенностями самой поэтики повести. Иначе говоря: снятие носителя фантастики и неспровоцированность странных событий плюс к этому полная «отменяемость» происшествия к концу повести, возвращающейся к исходной ситуации, восстанавливающей status quo («фантастическое предположение»!) и тем самым исключающей всякий момент страдания, наконец, самоочевидная комичность потери носа (нос, так сказать, смешная материя) — всё это создаёт возможность для чисто юмористического восприятия¹⁰. Ошибка не в допущении подобного толкования, а в его абсолютизации и заведомом исключении другого, так сказать, философского.

В связи с гоголевской повестью следует упомянуть интересную работу О.Г.Дилакторской «Фантастическое в повести Н.В.Гоголя "Нос"»¹¹. Автор весьма тонко вскрывает некоторые реально-бытовые моменты произведения, например такой факт: исчезновение носа обнаруживается 25 марта, в день Благовещенья, когда чиновникам полагалось «в праздничной форме быть у Божественной службы» (цитата из Свода законов). Ковалёв же, отнюдь не в лучшем виде, попадает в этот день в Казанский собор, чтобы объясниться со своим

собственным носом. Всё это чрезвычайно важно для понимания природы гоголевского гротеска, вырастающего из бытовой, прозаической основы.

И всё же, мне кажется, исследователь в бытовой расшифровке повести несколько перегибает палку. Например, жалоба Ковалёва в связи с исчезновением носа («пусть бы уж на войне отрубили или на дуэли») комментируется с помощью закона об определении «в гражданскую службу раненых офицеров»: «Горе, досада героя происходит от того, что он не может использовать этот пункт закона в своих интересах» 12. Однако едва ли подобная компенсация утешила бы Ковалёва. Во всяком случае, трудно представить себе, что он думал о ней в эту роковую минуту.

Но самое главное: сглаживается такой важный смысловой момент, как полная абсурдность, иррациональность потери, которые производят ошеломляющее воздействие на персонажа. Что же касается читателя, то он получает удовлетворение от самого факта нескованности фантазии, игнорирования ею демаркационной черты между возможным и невозможным, от «бунта против диктата мышления и реальности» 13.

Встреча в лабиринте Франц Кафка и Николай Гоголь

В известном рассказе Анны Зегерс, опубликованном в 1972 году, повествуется о том, как однажды в пражском кафе встретились Эрнст Теодор Амадей Гофман, Франц Кафка и Николай Гоголь. Все трое поочерёдно пересказывают или читают отрывки из произведений, обсуждая творческие проблемы вообще и их конкретные решения в частности.

Кафка говорит Гоголю: «Мне Ваша повесть "Шинель" нравится даже больше, чем "Мёртвые души"... призрак, который ночью летает по городу и срывает с сытых господ богатые шинели, — грандиозно придумано!»

Рассказ достаточно схематичный и наивный. Я уже не говорю о множестве курьёзных деталей, по крайней мере в части, касающейся русского писателя. Гоголь утверждает, что ещё на школьной скамье он, «как губка, впитывал в себя всё, что говорили о декабристах», Белинский аттестуется как «друг и учитель» Гоголя и т. д. в том же духе.

Привлекает в рассказе лишь одно — сама идея встречи трёх писателей (рассказ так и называется: «Встреча в пути» — «Reisebegegnung»). Причём не столько встречи Кафки с Гофманом, которая для западного читателя стала уже очевидным фактом, сколько Кафки с Гоголем, чьи родственные отношения предстояло ещё осмыслить.

Специфический, отнюдь не научный характер приобрела эта проблема у нас. Люди моего поколения помнят, как клеймили Кафку и профессора, и публицисты. В этих условиях даже знающие люди с осторожностью проводили параллели между Кафкой и Гоголем. Что у них может быть общего? С одной стороны, ущербный декадент, оторванный от нацио-

нальной почвы, не верящий в прогресс и созидательные силы народа; с другой — литература, исполненная душевного здоровья ¹⁴. Но обратимся к реальному соотношению двух писателей.

Надо сказать, что вопреки хронологии инициатором их «встречи» явился не последователь, а предшественник, то есть не Кафка, а именно Гоголь. Объясню, в чём дело. Знакомство Кафки с гоголевским творчеством очевидно, упоминания им произведений русского писателя не единичны, но эти упоминания находятся в ряду множества других и, кажется, не заключают в себе ничего специфического, «кафкианского» 15.

С другой стороны, совершившийся в XX веке, особенно ко второй его половине, выход Гоголя на авансцену мировой культуры, ощущение его как необычайно актуального художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в современном искусстве, — именно это событие выдвинуло соотношение двух имён как историко-литературную проблему.

Легко понять, что прежде всего бросалось в глаза сходство повестей Гоголя «Нос» (1832—1833) и Кафки «Превращение» (1912). Виктор Эрлих, которому принадлежит приоритет серьёзной, действительно научной постановки вопроса «Кафка и Гоголь», уделил этому сходству большую часть своей статьи. «Хотя гоголевское алогичное повествование не заключает в себе черты экзистенциальной трагедии, ему так же, как более мрачному рассказу Кафки, свойствен контраст между "реалистическим" способом представления и совершенно невероятным центральным событием» 16. Добавим: это сходство простирается и дальше, охватывая весьма важные элементы поэтики.

Прежде всего, акцентировка объективности и «всамделишности» всего происходящего. Тут надо сказать о самом моменте сна. Конечно, этот момент играет определённую роль (у Гоголя большую, у Кафки меньшую); конечно, само совмещение различных обликов персонажей и перетекание одного в другой заимствуют свою логику у сновидений (это применимо особенно к гоголевской повести: «...я сам принял его сначала за господина. Но, к счастию, были со мной очки, и я в тот же час увидел, что это был нос»; у Кафки же внешний облик персонажа после совершившегося превращения дан более устойчиво) 17. Всё это так, однако сходство со сном, вопреки существующему мнению, никак не определяет поэтику произведения в целом.

Дело в том, что сама событийность строится на отрицании сна, на утверждении её абсолютной подлинности (у Гоголя содержавшийся в черновой редакции намёк, что всё это приснилось персонажу, снимается; ср. также у Кафки: «Это не было сном»). Интерпретация случившегося как сновидения заведомо предотвращается совпадением реакции не одного только «претерпевшего», но и всех остальных лиц: у Гоголя — чиновника газетной экспедиции, полицейского, врача; у Кафки — родных Грегора Замзы; и в том и



Б.Арчегов. Илл. к повести Кафки «Превращение». 2010

другом случае каждый из персонажей видит свою часть, свой сектор совершающегося события. Создаётся жёсткая система связей, предписывающая каждому собственную «объективную» линию поведения. Если бы это был сон, то пришлось бы признать, что это такой сон, который одновременно снится многим лицам.

Всамделишность событий подчёркнута и особой манерой повествования, которая, будучи в значительной мере адекватной субъективному миру персонажа, всё же оставляет место для авторского присутствия. Роль же автора в том, чтобы верифицировать если не все детали происходящего, то его опорные моменты. Широкое пространство, предоставленное читательскому воображению, ограничено лишь одним — ощущением природы той ситуации, в которую поставлены главные лица, при всём их отличии в психологии, уровне развития, морали и т. д.

Эта ситуация в высшей степени напряжённая, единственная в своём роде. Рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования, непроходимая черта отделяет «претерпевшего» от окружающих, в том числе и от самых близких, какими для Грегора Замзы являются его родители и сестра. Это ощущение катастрофичности и вытекающего отсюда непреодолимого барьера в комической манере выражено и в гоголевской повести. Поистине пограничная ситуация.

Весомость всего происходящего усилена с помощью мифологического фона, на который сравнительно недавно обратил внимание Роман Карст. Напомню: и Ковалёв, и Грегор Замза, а также К. в «Процессе» Кафки обнаруживают резкую перемену в своём положении утром, с пробуждением ото сна. «Метаморфоза — вестница ночи; изменение совершается во сне и разоблачает свою тайну с рассветом, который приносит с собою рассеяние и облегчает создание нового» 18.

У Кафки, (как и у Гоголя) рубеж пробуждения приобретает ещё более важную роль: с него начинается не только новый хронологический отрезок времени, но и новый строй взаимоотношений и связей, начинается новая реальность — ирреальная реальность.

Наконец, следует обратить внимание ещё на один, с точки зрения типологической общности, может быть, самый важный момент полную немотивированность перемены. Обычно её причиной являлось персонифицированное воплощение фантастики. Так было в ранних произведениях Гоголя. Но не так в повести «Нос», где сверхъестественный источник фантастики устранён. Угадывается только его след на уровне стилистических оборотов, например в комическом допущении Ковалёва («чёрт хотел подшутить надо мною») или же в предположении того же Ковалёва, что виновата Александра Подточина, пожелавшая женить его на своей дочери (рудимент мотива наговоров, причаровывания колдовскими или дьявольскими силами). Всё это не находит подтверждения в повести, но сама фантастичность остаётся. Именно в этом пункте произведение Кафки непосредственно продолжает гоголевское.

Добавим ещё, что повести Гоголя и Кафки объединяет то, что называют «абсолютным началом» (Беда Аллеманн). Странное событие наступает внезапно, неотвратимо, без всякой подготовки и видимой мотивации. Полностью отсутствует предыстория; вместо неё предлагается мнимая предыстория, вернее штрихи к ней, мелькающие в сознании одного персонажа (Грегор Замза полагает, что он устал, переутомился) или нескольких (Прасковья Осиповна, жена цирюльника, убеждена: её муж во время бритья так теребит своих клиентов за носы, что последние «еле держатся»; Иван Яковлевич подозревает, что он был накануне пьян; сам майор Ковалёв — что вмешалось третье лицо). Функцию предыстории — если обратиться к другим произведениям Кафки могут брать на себя версии, предполагаемые даже «объективно», от лица повествователя, но это ничуть не проясняет дела («Процесс» начинается словами: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К.»¹⁹ — утверждение, которое также повисает в воздухе). В отношении «Носа» или «Превращения» особенно наглядно, что для реализации их действия и смысла было необходимо, чтобы отказали какие-то коренные законы бытия.

Точки совпадения наблюдаются и в общей эволюции обоих писателей.

Уже подмечено, что фантастика в прямом смысле этого слова присуща ранним произведениям Кафки, впоследствии же она уступает более сложным, неявным формам²⁰. Это имеет полную аналогию в гоголевском творчестве, причём этот рубеж пролегает как раз через повесть «Нос», после которой фантастика в прямом смысле сходит на нет, приобретая совершенно иное качество. В книге «Творчество Гоголя. Смысл и форма» автор этих строк попытался подробно обосновать упомянутое качество как нефантастическую фантастику. Последняя выражалась в перегруппировке моментов поэтики, складывавшихся в более или менее цельную систему.

Суть в том, что из художественного мира Гоголя полностью исключался носитель фантастики (то есть образы инфернальных сил, а также лиц, подпавших под их влияние), исключалось само фантастическое событие (наличествующее ещё в «Носе») — и вместо этого по тексту рассредоточивалась широкая сеть алогичных форм. Среди алогичных форм — нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, непроизвольное вмешательство животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, дорожная путаница и неразбериха и т. д. Многие, если не большинство подобных форм, встречаются и в произведениях Кафки.

Характерны аномалии, граничащие с уродством, во внешности персонажей, вроде перепонки между средним и безымянным пальцем у Лени («Процесс»). Ещё пример: чиновник Сортини («Замок») с его веерообразно расходящимися от переносицы морщинами. Всё это аналогично каким-либо странностям во внешнем виде гоголевских персонажей, например Ивана Антоновича из «Мёртвых душ», у которого «вся середина лица выступала... вперёд и пошла в нос».

Сюда же нужно отнести такое явление, как полная похожесть иных персонажей, вроде двух помещиков («Замок»), которые «отличались только именами, в остальном же были сходны, как змеи». Кафка любит двоичность, любит её и Гоголь. Вспомним Добчинского и Бобчинского или словесные маски-подобия (дядя Митяй и дядя Миняй, Кифа Мокиевич и Мокий Кифович и т. д.).

Устойчивую сферу проявления необычного составляет у Кафки и область привычек, непроизвольных движений и поступков. Кламм («Замок») имел обыкновение спать в сидячем положении за письменным столом; агент («Супружеская пара») — манипулировать со своей шляпой: то повозит её на колене, то внезапно наденет и столь же внезапно снимет.

И у Гоголя, и у Кафки действие сопровождается порою шумовыми эффектами — бюрократическими что ли. В канцелярии «шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями» («Мёртвые души»). Шумовой фон — и в комнате старосты во время разборки актов («Замок»). У чиновника Сортни «везде громоздятся груды папок», эти груды всё время обрушиваются, поэтому непрерывный грохот отличает кабинет Сортни от всех других. Гоголь и Кафка (которые, кстати, имели и личный опыт чиновничьей службы) дали мировому искусству яркие картины формализованных, иерархических миров, с той только разницей, что Кафки этот мир функционирует по законам механики, у Гоголя возможны и волевые решения, вроде решения председателя палаты в «Мёртвых душах» взять с Чичикова только половину пошлинных денег, а остальные отнести «на счёт какого-то другого просителя».

Дорожная путаница и неразбериха — очень характерная для Гоголя сфера проявления странно-необычного. В ранних его произведениях встречались прямые намёки на то, что это дело нечистой силы. Но в дальнейшем (в «Мёртвых душах», например) чёрт уходит со сцены, но дорожная путаница, неожиданные плутания персонажей, которые никак не могут найти нужный путь, остаются. Ситуация лабиринта, причём вне видимого влияния ирреальной силы, характерна для произведений Кафки («Америка», «Замок»).

К тому, что было уже сказано выше о сходстве двух писателей, добавим ещё один штрих. Одна из главных эмоций, наполняющих произведения Кафки, — страх. Герои Кафки постоянно ожидают опасность не от конкретного лица, но — ниоткуда. А гоголевские герои? Характерен «Ревизор»: дело не только в том, что это разливанное море страха (его персонажи трясутся, «как лист», смотрят друг на друга, «выпучив глаза» и т. д.), но прежде всего в том, что это особый страх — перед ревизором. Хлестаков для них — высшая инстанция, страшная, непонятная, таинственная, от которой всего можно ожидать.

Произведения Гоголя и Кафки благодаря соединению неотразимой конкретности и таинственной неопределённости достигают высшей степени символизации и многозначности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. ШАМИССО А. Необычайные приключения Петера Шлемиля. М., 1955. С. 13.
- 2. Фраза эта из того же ряда повседневных речений, в которых обычно не ощущается никакого инфернального отпечатка.
- 3. АННЕНСКИЙ Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 8—9.
- 4. В системе рассуждений Анненского всё это связано с той мыслью, что нос «мстит» своему владельцу как его вышедшая из повиновения часть.
- 5. Кстати, этот эпизод с очками заключает в себе глубокий смысл. Видение с помощью

очков выражает значение переходного рубежа, снятие грани между повседневным и чудесным.

- 6. Русский филологический вестник. 1917. Т. 77. С. 221.
- 7. ВИНОГРАДОВ В.В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 37, 38.
- 8. В настоящей статье фантастика Гоголя рассматривается генетически, в её связях с предшествующими явлениями. По типу же фантастики повесть Гоголя является ярким примером фантастического предположения, поскольку фантастика прямо не опосредована в ней качествами описываемых персонажей и явлений, служит исходным пунктом и условием действия и, наконец, отменяется к концу действия, когда достигнут известный эффект (об этом см. в моей книге: О гротеске в литературе. М., 1966. С. 35—55).
- 9. Euphorion, 1922. В. 24. Heft З. Р. 650. 10. Ср. Замечание Пушкина его примечание к первой публикации повести (Современник, 1836, т. 3): «Н.В.Гоголь долго не соглашался на напечатанье; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, весёлого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись».
- 11. Русская литература. 1984. № 1. 12. Там же. С. 155.
- 13. Положение, сформулированное 3. Фрейдом.
- 14. Мы не касаемся всей истории интерпретации Кафки в отечественном литературоведении и тем более его русских переводов. Последней проблеме посвящена статья: КАЦЕВА Е. Франц Кафка порусски. Вместо послесловия // Кафка Франц. Собр. соч. В 4 т. СПб., 1995. Т. 4.
- 15. В дневниковой записи от 14 февраля 1915 года Кафка, говоря о «бесконечной притягательной силе России», упоминает «гоголевскую тройку» (из «Мёртвых душ»), а несколько позже, 14 марта, его же «статью о лирике» (вероятно, «О лиризме наших поэтов» из «Выбранных мест из переписки с друзьями»). См: Kafka F. Tagebucher. 1910—1923. Frankfurt am Main, 1976. P. 289, 291.
- 16. «For Roman Jakobson...». The Hague. P. 102.
- 17. Классическим примером этой свойственной сновидениям логики совмещения и перетекания образов один в другой может служить сон Шпоньки (в заключение повести «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»: жена превращается в материю, сам Иван Фёдорович в колокол и т. д. У Кафки есть похожий пример (разумеется, выдержанный в другой тональности): в письме к Милене он рассказывает, как во сне он и Милена попеременно превращались друг в друга.
- 18. Karst R. Die Realittat des Phantastischen und die Phantasie des Realen. Rafka und Gogol // Literatur und Kritik. Osterreichiche Monatsschrift, 1980, Februar. P. 35.
- 19. Allemann B. Kafka Der Prozess // Der deutsche Roman... B. 2 t. Dusseldorf, 1963. P. 236.
- 20. Krayser W. The Grotesque in Art and Literature. New York; Toronto, 1966. P. 147.

НЕМЦЕВ Никита —

магистрант Института филологии и истории РГГУ, Москва

ТЕМА БЕЗУМИЯ В «ЗАПИСКАХ СУМАСШЕДШЕГО» Н.В.ГОГОЛЯ И В ПОВЕСТИ С.Д.КРЖИЖАНОВСКОГО «АВТОБИОГРАФИЯ ТРУПА»

Аннотация. Статья посвящена сравнительному исследованию названных произведений. В произведении С.Д.Кржижановского отмечены гоголевские традиции и своеобразие.

Ключевые слова: Гоголь, Кржижановский, безумие, записки, рамочная композиция, комизм.

Abstract. The article is devoted to a comparative study of the noted works. S.D.Krzhizhanovsky marked Gogol traditions and originality in his work. **Keywords:** Gogol, Krzhizhanovsky, madness, notes, frame composition, comedy.

Традиция записок широко представлена в русской литературе: это и «Записки сумасшедшего» Гоголя, и «Записки из подполья» Достоевского, и «Морфий» Булгакова, и «Красный смех» Андреева, и «Автобиография трупа» Кржижановского. Все эти произведения поразному обыгрывают обрывочную, порой лихорадочную структуру записок (или же дневника) для своих различных целей. Предметом этой статьи будут Николай Васильевич Гоголь (1809—1852) и Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887—1950). Рассмотрим повествовательный приём записок как средство передать безумие.

Тип безумия

Оба произведения посвящены теме безумия. Герой Гоголя страдает манией величия (притом с самого начала: даже будучи ничтожным титулярным советником, он видит в этом какой-то шик: «Из благородных только наш брат чиновник попался мне»). По большому счёту, именно ничтожество Поприщева (вкупе с невозможностью добиться дочери директора) и становится причиной сумасшествия. Все его безумства (даже когда он начинает «слышать и видеть такие вещи, которых никто ещё не видывал и не слыхивал») призваны самоутвердить его — Поприщева — личность (эту же особенность сознания — пусть и в пространстве внутреннего диалога — Достоевский великолепно отразит потом в своём «Двойнике»). «Записки сумасшедшего» интересны именно тем, что безумие Поприщева вызвано его «чиновничеством», хотя пресмыкательство и трепет перед начальством остаются актуальны: «Наш директор должен быть очень умный человек. Весь кабинет его уставлен шкафами с книгами. Я читал название некоторых: всё учёность, такая учёность, что нашему брату и приступа нет: всё или на французском, или на немецком... Да, не нашему брату чета! Государственный человек!» Поприщев безумно радуется тому, что ему дозволено очинять перья в кабинете директора, видеть его дочку и даже подхватывать платок, от которого «так и дышит генеральством».

Когда начальник отделения говорит Поприщеву: «Ведь ты нуль, более ничего», Попри-



И.Е.Репин. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Записки сумасшедшего». Поприщин. 1870

щев упирается в сердце своём: «Ему завидно; он увидел, может быть, предпочтительно мне оказываемые знаки благорасположенности. Да я плюю на него! Велика важность — надворный советник!» По Табели о рангах 1722 года чины распределялись на 14 классов. Самый низший

чин — коллежский регистратор (14 класс). Надворный советник — чин 7 класса. Столоначальник отделения Поприщев — титулярный советник (низший чин 9 класса). И хотя обычно столоначальниками назначались надворные советники, Поприщев гордится тем, что в чине титулярного советника стал столоначальником. Однако, учитывая то, что ему сорок лет, достижения его по службе весьма скромные.

Поприщев возмущается, что начальник отделения им — дворянином! — помыкает. Всё сумасшествие Поприщева (начинающееся плавно, но, по всей видимости, ещё до первых строк «Записок...») — лишь бунт, заявление о себе. Правда, по «чиновности» его сознания вершиной существования оказывается высокий чин: «Хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать, что я плюю на вас обоих». Поприщев приходит к такой мысли: «Может быть, я какойнибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?» И, в конце концов, начитавшись в газетах о трудностях с престолонаследием в Испании, понимает, что испанский король — это он. Однако в Испании (то есть сумасшедшем доме) Поприщеву не слишком нравится. Как бы намекая на то, что и король недостаточно велик, Поприщев бросает читателю вопрос: «А знаете, что у алжирского дея под самым носом шишка?» Это единственное обращение к читателю во всех «Записках...».

Сумасшествие героя Кржижановского принципиально отличается: его Труп страдает манией ничтожества. Хотя правильнее было бы сказать, что Труп остаётся в трезвом до дурноты уме (о том свидетельствует приводимые им примеры из математики, биологии, лингвистики и вообще обилие научной лексики): это мир сходит с ума.

Сюжеттаков: журналист Штамм приезжает в провинцию и ищет комнату. Довольно быстро он находит её, но вскоре ему приходит письмо от бывшего жильца: в конверте содержится его автобиография, но сам бывший жилец (безымянный) — уже труп. Его философским изыскам повесть и посвящена.

Труп последовательно разочаровывается в реальности любви, отношений между людьми и даже в реальности я. Большой упор в повести делается на такой детали, как очки — метафоре чувственного восприятия мира. Условное «сумасшествие» (хотя вернее будет «прозрение») Трупа начинается с падения пенсне во время неловкого поцелуя: как и у Гоголя, отправной точкой является любовная неудача (замечу, что сопоставление мотива очков у Гоголя и Кржижановского достойно отдельного исследования).

Постепенно происходит отделение взгляда от наблюдателя: «Иногда, когда протираю замшей мои чуть пропылившиеся стёкла, курьёзное чувство: а вдруг с пылинами, осевшими на их стеклистые вгибы, и всё пространство — было и нет: как налипь». Труп приходит к выводу, что он недостаточно жив, чтобы жить, — и решает повеситься.

Главный конфликт повести— столкновение мира мёртвых и мира живых (автобиографию

Трупа читает новый жилец его комнаты, журналист Штамм). И хотя Труп живёт в эпоху катастроф, он остаётся предельно безучастен к миру (именно неучастие и делает его трупом): ведь «между "я" и "мы" — ямы». Когда начинается война, он пишет о «Полном списке убитых, раненых и без вести пропавших» как о «самом лаконичном, деловитом и занимательном» издании. Когда речь заходит о бесконечной смене удостоверений из-за революционной суматохи, он пишет: «Чем чаще меня удостоверяли, тем недостовернее становился я самому себе».

И хотя в мировоззрении Трупа остаются такие понятия, как «живые» и «мёртвые», он отмечает, что Революция (как дело именно живых) открывает поле деятельности для своего рода метафизических авантюристов: «Конечно, в неё полезли и трупы: все эти "и я", "полу-я", "еле-я", "чуть-чуть-я"».

Элемент утверждения себя в повести Кржижановского тоже есть. В конце автобиографии, которую читает Штамм, Труп признаётся: «Мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим "я" попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось. До скорого».

Рамочная композиция

Одно из существеннейших отличий «Записок...» Гоголя от «Автобиографии...» Кржижановского — это отсутствие рамочной композиции. Гоголь предоставляет читателю непосредственно дневник Поприщева.

В этом и есть ключевая особенность «Записок сумасшедшего»: здесь нет объективного повествования. Субъект повествования изначально не в себе — отчего и сам текст сходит с ума. Это даёт возможность говорить о «Записках...» как о первом абсурдном нарративе в русской литературе.

Неизвестно, насколько сдвинута ось и насколько реальность искажена. И хотя в мире Гоголя возможны такие вещи, как убежавший нос, едва ли читатель поверит, что Поприщев действительно читал собачью переписку и приехал в Испанию. Впрочем, намёки на нереальность происходящего разбросаны: «Сегодня поутру явились ко мне депутаты испанские, и я вместе с ними сел в карету. Мне показалась странною необыкновенная скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ. Впрочем, ведь теперь по всей Европе чугунные дороги, и пароходы ездят чрезвычайно скоро». Безумие Попришева — это прежде всего цепь оправданий. Возможно, сумасшествие Поприщева могли бы оттенять персонажи здоровые, но и их действия Поприщев ловко истолковывает под свои нужды. Например, когда его колотят в «Испании» палкой, он удачно вспоминает об обряде посвящения в рыцари: «Такую имеют власть в Испании народные обычаи!» Главное же перевирание случается, когда Поприщев слышит, как разговаривают собаки: «Признаюсь, я очень удивился, услышав её говорящею по-человечески. Но после, когда я сообразил всё это хорошенько, то тогда же перестал удивляться. Действительно, на свете уже случилось множество подобных примеров. Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что учёные уже три года стараются определить и ещё до сих пор ничего не открыли. Я читал тоже в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю».

В повести Кржижановского рамочная композиция играет значительную роль. По большому счёту, столкновение мира живых и мира мёртвых происходит не в пространстве автобиографии (хотя и в ней тоже), а в основном между её автором — Трупом — и её читателем — Штаммом (на позицию Штамма как читателя автобиографии встаёт также и читатель повести).

Штамм — покоритель Москвы, тот, кто «устраивается», «пробивает себе дорогу», живой (что любопытно, Штамм даже чётче, чем в рамке, обрисован в автобиографии, когда Труп даёт портрет нового жильца: ведь Штамм — герой типический). По большому счёту, он встаёт перед выбором: верить Трупу или не верить? Оставаться в комнате или не оставаться? Выбрать жизнь сквозь — или вдумчивую смерть? И всё-таки Штамм сохраняет разум и дельность: «Другой комнаты, пожалуй, не сыскать. Придётся остаться. И вообще, мало ли что придётся».

Комизм

Ещё одно принципиальное отличие «Записок...» от «Автобиографии» — в способах воплощения комического. В «Записках сумасшедшего» юмор удалой и чисто гоголевский: чаще всего он основывается на гротеске, травестировании. Собаки в переписке о своих собачьих делах изъясняются на светском языке; Поприщев, узнав о своём королевском статусе, «ходит инкогнито по Невскому проспекту». Особую роль играют парадоксы мысли Поприщева: «О, это коварное существо — женщина! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто ещё не знал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чёрта. Да, не шутя. Физики пишут глупости, что она то и то, — она любит одного чёрта».

Важную роль играют и датировки. Они не только показывают динамику потери Поприщевым ориентации во времени, но и выполняют комическую функцию: «Год 2000 апреля 43 числа». «Мартобря 86 числа. Между днём и ночью». «Никакого числа. День был без числа». «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было чёрт знает что такое». «Январь того же года, случившийся после февраля». «Чи 34 сло Мц гдао, Февралу 349».

(У Кржижановского внутритекстовое деление автобиографии не столь вызывающе: она делится всего на три ночи.)

Комизм у Кржижановского совсем другой. Прежде всего — другая тональность. Описание безумия у Кржижановского мрачно и тяжело: язык как бы чугунный (ведь причины безумия не социальны, а онтологичны, если верить Трупу). Соответственно, и юмор становится более чёрным и циничным (это связано с тем, что большая часть повествования ведётся Трупом). Вот так, например, начинается автобиография, которую

читает Штамм: «Для меня Вы единственный из людей, которому мне удастся доставить радость: ведь если бы я не очистил моих 20 квадр. аршин, повесившись на крюке в левом углу у двери Вашего теперешнего жилья, Вам вряд ли бы удалось так легко отыскать себе покойный угол».

Кржижановский известен своей страстью к окказиональным формам, неологизмам, каламбурам и — прежде всего — буквализацией выражений и поговорок: иногда из этого вырастает сюжет (ср. «Страница истории», «Неукушенный локоть», «Когда рак свиснет»). Для примера: «Но не мимо правды молвится: утро вечера мудренее. Пожалуй, и мудрёнее». Труп, например, увлечён «примыслом в 0,6 человека». О себе же он думает (развивая метафору очков) как о «двояковогнутом существе». Или дальше: «Что, если попробовать жить в дательном падеже.

Мне: хлеба

покоя

и царствьица небесного. Если есть. И можно...»

Юмор Кржижановского прежде всего строится на языковой игре, необычных употреблениях слов и акцентах (потому исключительно важны курсивы и разрядки). Осмелюсь сказать, что Кржижановский наследует остранёному взгляду Гоголя: только если Гоголь смотрел таким образом на людей и социальные явления, то Кржижановский остраняет* уже и сам язык.

*Остранение — литературный приём, имеющий целью вывести читателя «из автоматизма восприятия». Термин введён литературоведом Виктором Шкловским в 1916 году.

Реальность

Изображение безумия у Гоголя во многом наследует пушкинскому. Как в «Пиковой даме» Германну везде слышалась и виделась

комбинация карт, подсказанная призраком графини, так и у персонажа Гоголя есть ряд навязчивых и преследующих образов: прежде всего то, что касается чинов, господ и прочего. К этим мыслям Поприщев возвращается постоянно. Кроме того, поскольку ему требуется от кого-то узнать все тайны дочери директора — его взгляд цепляется за её собачку. Крайне важную роль играют и газеты (именно в них он вычитывает про беду с престолонаследием в Испании; именно газетными утками оправдывает то, что собаки разговаривают между собой). Да, Поприщев безумен, но лепит свою безумную картину он из кубиков реальности.

У Кржижановского же — повторюсь — «Записки сумасшедшего» наоборот. Невероятную отчуждённость, революцию, войны Труп пытается осмыслить, уложить в некую научную схему. Притом, пытаясь объяснить безумие происходящего, Труп удаляется от реальности примерно так же, как удаляется от неё Поприщев: «Пространство нелепо огромно и расползлось своими орбитами, звёздами и разомкнутостью парабол в беспредельность».

Однако так же, как и Поприщев, Труп остаётся рабом этой реальности. Прежде всего, это выражено во встречах с живыми. Они активно занимают его мысли, они же и дают направление его мыслям: отчуждаясь от людей, Труп остаётся зависим от них.

Встречаясь с инженером, который показывает ему шар с волосинкой под жёстким вакуумом (Труп сам говорит, что у него тоже наступали моменты, когда он включался в жёсткий вакуум), Труп спрашивает, как опять включить туда воздух. Инженер весело хохочет: «Очень просто: разбить стекло», — как будто подсказывая ему мысль о решённом уже самоубийстве.

Встречая маленькую девочку, к которой он так и обращается: «Жизнь», Труп решает

повременить с самоубийством. А когда видит детей, играющих в городки, и слышит, как один кричит: «Эй, Петька, ставь покойника», — понимает, что пора. И для того, чтобы доставить письмо Штамму, ему приходится воспользоваться помощью незнакомца.

Сознательно уходя в затворничество, исключая себя из любого общения с людьми — потому что они безумны, бессмысленны и непостижимы — Труп целиком остаётся в их власти. И даже умирая, он ещё надеется вселиться в сознание Штамма.

Романтическая литература создала миф о безумии как о состоянии свободы: от понятий, от систем, от эпохи. Современные исследователи, анализируя бред сумасшедших, могут с точностью определить эпоху, в которую они жили: безумие оказывается потерянностью, но не свободой.

Наследуя гоголевским «Запискам сумасшедшего», Кржижановский использует повествовательный приём записок для той же цели, что и Гоголь: «записочностью» он лишает повествование объективности. Но добавляя к тексту автобиографии читателя, Кржижановский усложняет ситуацию и обостряет конфликт.

Во многом идя вслед за Гоголем, Кржижановский живописует кризис сознания. Он отличается от гоголевского, но в разные эпохи и безумия разные.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. МАНН Ю.В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2007.
- 2. РОГОВЕР Е.С. Творчество Н.В. Гоголя. Монография. СПб.: Олимп Санкт-Петербург, 2013.

РОГОВЕР Ефим Соломонович —

 $npo\phi eccop, \partial o kmop \ nedaroru ческих \ наук, \ npo\phi eccop \ Института \ иностранных \ языков, \ Caнкт-Петербург \ efimrogover@mail.ru$

ПОВЕСТЬ ГОГОЛЯ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

Аннотация. В статье характеризуется одна из повестей сборника «Арабески». Устанавливается её связь с романтической литературой и темой «маленького человека». Состояние безумия интерпретируется как отражение особенностей николаевской действительности. Рассматриваются своеобразие построения произведения, этапы сумасшествия героя и жанровая форма, найденная автором.

Ключевые слова: тема безумия в литературе, авторское присутствие, построение и структура произведения, департамент, монолог, пошлость суждений, оксюморон, комическое, трагическое, инсценировка.

Abstract. The article features one of the stories of the "Arabesque" collection. It establishes its connection with the romantic literature and the theme of the "little man". The state of madness is interpreted as a reflection of the peculiarities of Nikolas I reality. The originality of the construction of the work, the stages of the hero's madness and the genre form found by the author are considered. Keywords: theme of madness in literature, author's presence, construction and structure of the work, department, monologue, vulgarity of judgment, oxymoron, comic, tragic, dramatization

Написанная в 1833—1834 годах, эта повесть была опубликована в 1835 году в сборнике «Арабески» с подзаголовком «Клочки из записок сумасшедшего». Первое слово этого подзаголовка указывало на фрагментарность наблюдений, фиксированных героем повести.

Хотя сам Гоголь отрицал своё предварительное знакомство с поведением безумцев и психопатов (врач А.Т.Тарасенков, занимавшийся психиатрией, свидетельствует, что писатель, по его словам, интересовался случаями сумасшествия лишь после написания

своей повести и пользовался во время её создания образами своих представлений и воображения¹, тем не менее П.В.Анненков вспоминал, что застал у Гоголя на Малой Морской, где он жил, пожилого человека, врача-психолога, который рассказывал о при-

вычках сумасшедших и о строгой, почти логической последовательности в развитии нелепых их идей. «Большая часть материалов, собранных из рассказов пожилого человека, употреблены были Гоголем потом в "Записках сумасшедшего"»².

При публикации своей повести Гоголь столкнулся с жестоким произволом цензуры, по требованию которой он вынужден был выбросить из произведения несколько, причём лучших, мест, о чём писатель с горечью сообщал в январе 1835 года А.С.Пушкину.

Повесть «Записки сумасшедшего» была ещё тесно связана с романтической литературой, с получившим в ней развитие мотивом расхождения мечты человека с «существенностью», мотивом, нашедшим яркое воплощение в повестях «Невский проспект» и «Портрет», вошедших в тот же сборник «Арабески». Не менее прочно гоголевские «Записки...» были сращены с темой сумасшествия, ставшей весьма популярной в русской

и европейской литературах. Грибоедов осмысляет проблему безумия в «Горе от ума». У Пушкина она разрабатывалась в «Полтаве», «Русалке», «Медном всаднике», «Дубровском» и «Пиковой даме», у Лермонтова — в «Маскараде». В.Ф.Одоевский вынашивал замысел прозаичного цикла «Дом сумасшедших». В европейской литературе тема сумасшествия наиболее яркое воплощение получила в творчестве Гофмана («Жизнь трёх друзей»). Гоголь, интерпретируя названную проблематику, в своих «Записках сумасшедшего» делает тему безумия центральной, прослеживает разнообразные истоки умопомешательства своего героя и эволюцию его сумасшествия. Кроме того, писатель сплетает эту тему с жизнью и бытом чиновничества, что и было принципиально новым и для русской литературы, обретающей реалистическое звучание, и весьма знаменательным. Вот почему центральный мотив «Записок сумасшедшего» оказался тесно связанным с

незавершённой комедией Гоголя «Владимир 3-й степени», с её образом честолюбивого чиновника и высшим сановным кругом, получившим яркое сатирическое изображение. Персонажи этой комедии — директор департамента Иван Петрович Барсуков с его маниакальной жаждой ордена, доходившей до безумия, его братец Хрисанфий Петрович с его завистью к карьере Барсукова и Петрушевич — перешли из пьесы в «Записки сумасшедшего» в слегка преобразованном виде.

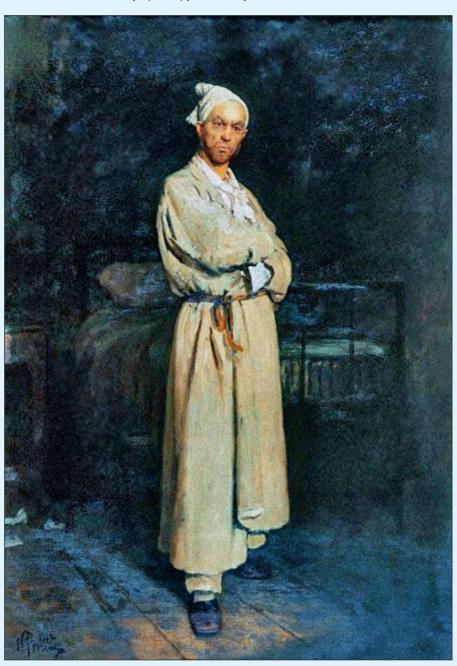
Тема сумасшествия в русских условиях обретала особую значимость в связи с установившейся практикой наделения кличкой «умалишённый» передовых, но весьма неугодных властям людей, таких как Чаадаев, Лермонтов, Кюхельбекер и др.; в связи с постоянно муссировавшимся на страницах «Северной пчелы» Ф.Булгарина мотивом сумасшествия.

Запечатлел Гоголь и свои собственные наблюдения за бытом и трудом мелких чиновников департамента, где он одно время служил, и адреса Петербурга, с которыми была связана его биография (дом Зверкова с его жильцами-чиновниками, которых было множество, «как собак, один на другом сидит»).

Автор вообще постоянно присутствует в повести, несмотря на то что повествование в ней ведётся именно от лица героя — Поприщина. Гоголь постоянно проявляет своё отношение к нему, сначала саркастически или иронически оценивая его раболепие и пошлость вкусов, потом проявляя жалость к искалеченному общественными условиями и тупостью службы Аксентию Ивановичу, затем выражая боль при виде страдания «маленького человека», лишённого самого необходимого в жизни, наконец, сливая свой голос с воплем гонимого сумасшедшего. Гоголь разделяет его страсть к бешеной тройке, несущейся по дороге; проявляет свой неповторимый лиризм в строках о матушке и о счастливой стране, где «звёздочки сверкают вдали» и грезится ему и герою Италия и одновременно русские избы.

Это авторское присутствие в произведении дополнительно сближает все повести, входящие в «Арабески» и обогатившие позже петербургский цикл. Все художественные тексты, составившие сборник и добавленные к ним в последующие годы («Нос», «Шинель»), объединяются в нерасторжимое единство образом Петербурга; темой трагической судьбы человека, пребывающего в уродливой действительности; мотивом печального существования искусства в условиях денежного расчёта, купли и продажи; неустанным скорбным размышлением писателя о чиновно-бюрократическом устройстве жизни. Все эти повести близки друг другу крепнущим в них реализмом изображения и усиливающимся психологизмом содержания, что не мешает им быть оплодотворёнными редкостной фантастикой.

Своеобразно построение «Записок сумасшедшего». Автор предлагает объективную форму повествования, выстраивая последнее в виде дневника героя, его разрозненных записок, каждый фрагмент которых имеет точную дату, иногда причудливую по своей



И.Е.Репин. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Записки сумасшедшего». Поприщин. *1882*

сути. В пределах этой структуры можно выделить несколько частей, каждая из которых отражает очередной этап развивающегося сумасшествия.

Первая часть, охватывающая отрезок времени от 3 октября до 12 ноября, то есть чуть больше месяца, характеризует Поприщина — маленького чиновника, титулярного советника, ещё не безумного, но уже слегка нездорового, ведущего привычный образ жизни, выполняющего в департаменте жалкую работу по очинке перьев.

Вторая часть воспроизводит существование уже явно «тронутого» Поприщина, которого девчонка «принимает за сумасшедшего», как это устанавливает сам герой. Это отрезок времени от 12 ноября до 8 декабря включительно. Даты ещё сохраняют нормальное написание, но Поприщин уже всецело погружён в воображаемую переписку собачек и в испанские дела.

Третий этап в развитии безумия героя повести передаётся, начиная от записи, датированной 2000 годом и «апрелем 43 числа». Сумасшедший уже воображает себя испанским королём, но прозревает, видит «всё как на ладони» и исполнен естественного протеста против царящей несправедливости.

Четвёртая часть повествования начинается записью, обозначенной словами: «Мадрид. Февруарий тридцатый». Поприщин схвачен и определён в больницу для сумасшедших, названную им «Испанией». Сознание становится спутанным, неадекватным новой обстановке. Этот фрагмент текста включает в себя заключительный скорбно-лирический монолог героя.

Охарактеризуем каждый из этих этапов, а значит, эволюцию сумасшедшего героя более подробно. Вначале перед нами предстаёт чиновник, носящий говорящую фамилию. Семантика её связана прежде всего с понятием «поприще», которое с молодых лет волновало Гоголя, стремящегося найти достойное применение своим недюжинным творческим силам. В применении к Поприщину оно звучит горестно-иронически, поскольку он занимает самое жалкое место в чиновничьей иерархии. К тому же фамилия героя содержит иной смысл: «прыщ» на ровном месте, нечто болезненное и меньшее даже шишки, упомянутой в тексте. Она заключает ещё один смысл: «попрать» — вот что можно сделать с человеческим достоинством героя в тех условиях, где он вынужден существовать. Вот почему начальник отделения напоминает Поприщину: «...что ты? Ведь ты нуль, более ничего». Может быть, не случайно герой позже вспомнит об этом наставлении и ему привидится дата, в которой после двойки будут следовать только нули (2000 год). Заметим, что начальник отделения воспринимает Поприщина неодушевлённым предметом и вместо местоимения «кто» употребляет «что». При этом он говорит не только о служебном положении титулярного советника, но и о материальном его состоянии: «Ведь у тебя нет ни гроша за душой». Это для начальника самый весомый аргумент, доказывающий невозможность для Поприщина на что-то претендовать, о чём-то думать и что-то чувствовать. Тем не менее герой повести ходит в департамент, думает о своей выгоде, увлечён директорской дочкой, доволен тем, что иногда сидит в директорском кабинете и чинит бесчисленные перья для его превосходительства. Он проявляет чванство перед «мелкими» людьми, с презрением говорит о чиновниках, которые «пописывают», носят «гадкий фрачишку» и имеют такую рожу, «что плюнуть хочется», но зато с благоговением относится к директору департамента, «государственному человеку». Поприщин усвоил явно консервативные взгляды, присущие людям его среды, восхищён газетой «Северная пчела» и перенимает её пошлую болтовню вроде следующего пассажа: «Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на ...странном языке», а две коровы «пришли в лавку и спросили себе фунт чаю». Поприщин — безусловный обыватель, холопски робеющий перед начальством и высокомерно относящийся к слугам и лакеям, неумеренно гордящийся своим дворянством и осторожно обрывающий свои дерзкие суждения возгласом «Ничего... молчание!».

Пошлость поведения и суждений героя повести отражает пошлость поступков и взглядов чиновно-бюрократического сословия, одержимого стремлением к чинам, орденам, выгодным местам и быстрой карьере. Для Гоголя тем самым открывалась возможность уже не от случая к случаю, а основательно и детально показать этот слой казённого Петербурга с его ничтожеством и непомерными амбициями. И он изобразил эту среду, мощно, властно и всечасно давящую на таких бесправных людей, как Поприщин. И. Золотусский великолепно показал зависимость вкусов, суждений и идеалов титулярного советника от идеологии газеты «Северная пчела», от её пропаганды скромности, робости, молчания, от её идеализации претендентов в Наполеоны. Газета внушала мысль о том, что если императором смог стать безродный корсиканец, то почему им не может стать приказчик? Или титулярный советник?»⁴. Не случайно Поприщин является постоянным читателем «Пчёлки», как он фамильярно и ласково называет булгаринскую газету. И он тоже начинает ощущать свою социальную ущемлённость и неполноценность, отстаивать своё человеческое достоинство, непохожесть на круглый нуль. Его уже бесит начальник отделения, у которого, по наблюдению Поприщина, лицо похоже «на аптекарский пузырёк», и он, титулярный, уже «плюёт» на этого надворного советника. Поприщин начинает проявлять свои амбиции: он может дослужиться до полковника, а может, «если Бог даст, то чем-нибудь и побольше», «тебе тогда не стать мне в подмётки». Ещё робко, постепенно, но созревает поприщинский протест против наглости начальника отделения, хотя герой повести, побывав в театре, хулит и чиновников-«свиней», и цензуру, пропустившую вольные стишки о стряпчих и купцах, поругивает — в духе «Пчёлки» — французов за парламентаризм и нынешних сочинителей, любящих «всё бранить». Как видим, Поприщин ещё пребывает в плену самого косного консерватизма и едва ощутимой болезненности спутанного сознания. Его отношение к жизненным ценностям носит уродливый характер.

На втором этапе история душевной болезни героя получает свою развёрнутость. Фиксация дат («ноября 12», «декабря 3», «декабря 8») носит ещё обычный и нормальный характер. Но герою уже кажется, что он способен слышать человеческую речь в лае или писке животных. Он воображает, что добыл собачью переписку и силится проникнуть в её содержание. Под влиянием нового аффекта Поприщин всё более уходит в себя самого, и раздвоение его сознания получает форму диалога, писем двух собачек, которыми он теперь живёт. Происходит, говоря языком психологии, «персеверация», то есть навязчивое повторение одних и тех же представлений и мыслей, в частности сенсорных, зрительных образов, запечатлённых в письмах двух собачонок. Обнаруживается прежнее презрение к низшим (девчонка — «глупа»; «глупые чухонки всегда некстати чистоплотны», как Мавра; ремесленники — «подлые», зато собаки «народ умный»), мысленное приобщение к семейству генерала (директор назван словом «папа», а Софи — «барышней моей»). Но проявляется и «чрезвычайно характерная черта раннего слабоумия», когда больные «оперируют в своём бреде... заслоняющими мир словами — отсюда их неологизмы»⁵. Действительно, наряду с образами папы и Софи, перед взором писца и очинщика перьев мелькают выражения письменной речи: «какой пошлый тон», «пунктуация на своём месте», «жизнь протекает в удовольствии», «любит меня без памяти», «не знаю ничего хуже», «ах, ma chere», «готова тебя уведомлять», «политический взгляд», «отпускал анекдоты», «эх, канальство!», «неровный слог», «ощутительно приближение весны», «сердце мое бьётся», «у меня много куртизанов», «совершенная черепаха в мешке», «любовь есть вторая жизнь». Этими сентиментальными, канцелярскими или бранными выражениями переполнена воображаемая переписка. Но она содержит не только штампы и неологизмы, но и ошеломляющую Поприщина информацию: во-первых, директор департамента — честолюбец, вовторых, за Софи ухаживает камер-юнкер, втретьих, она «влюблена в него до безумия» и скоро будет свадьба.

Действительность грубо разрушает мечтания и иллюзии Поприщина. На этой основе душевная болезнь Поприщина получает интенсивное развитие. Он теряет самообладание, усиливается его раздражительность, растёт гнев. Его речь наполняется восклицаниями, грубыми чертыханиями. Возрастает сила протеста («Враки! Свадьбе не бывать!»), который отливается в негодующие сопоставления («Всё, что есть лучшего на свете, всё достаётся или камер-юнкерам, или генералам. Найдёшь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Чорт побери!»). Даже

некая малость, обозначенная оксюмороном «бедное богатство», тоже принадлежит сильным мира сего! Наряду с растущим безумием происходит потрясение того, что ранее оставалось неясным: «Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?» И теперь вместе с самоидентификацией личности обнаруживается крепнущая амбициозность, растущая на глазах гиперболическая масштабность своей фигуры. Поприщин видит себя уже не камер-юнкером, а только генералом с голубой лентой и эполетами на плечах или генерал-губернатором.

Невольно отныне герой повести погружается в испанские дела, о которых неумолчно писала в те годы «Северная пчела» 6. Степень увлечённости событиями, происходившими в Испании, таковы, что Поприщин пугает Мавру, бросив две тарелки на пол и разбив их. Поприщинская амбиция упорно ищет для себя вершинной точки и, откликаясь на булгаринскую газетную трескотню, приходит в столкновение с пропагандой умеренности и скромности.

Герой повести вступает в очередной, третий, этап развития своего безумия. Начиная с записи, датированной 2000 годом, Поприщин проявляет себя как сумасшедший. Грифы записанных им фрагментов текста получают фантастический характер: «43 числа», «Мартобря 86 числа», «Некоторого числа. День был без числа», «Числа не помню. Месяца тоже не было», «Число 1». Мысли героя нагромождаются одна на другую. Главное же состоит в том, что мания величия, будоражащая больного, достигает своего апогея, и он объявляет себя в «день величайшего торжества» испанским королём. В этом сказывается страстное стремление Поприщина обозначить и утвердить ценность своей личности, поднять значимость в ней человека. Отсюда — прозвучавшее требование: «Я хочу видеть человека». И не только видеть его в других, но и показать его в себе. Поэтому он объявляет новость Мавре, которая «чуть не умерла от страха», потом демонстрирует свою значимость «всей канцелярской сволочи», затем самому директору департамента, подписав бумагу на самом главном месте именем Фердинанда VIII. Наконец, он хочет объявить о своём величестве Софи, но великодушно сдерживает свой порыв, заметив, что женщина «влюблена в чорта».

Только теперь Поприщину открывается вся мерзость департаментской жизни. Он видит, как «юлят во все стороны и лезут ко двору» так называемые «патриоты»; убеждается, что «мать, отца, Бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!». При этом заслуживает внимания демократизм и благородство Поприщина. Он успокаивает Мавру, объяснив ей, что не похож на жестокого Филиппа II. А чиновникам департамента, поражённым неожиданной новостью, он заявляет: «Не нужно никаких знаков подданничества!» Даже проезжавшему государю императору на Невском проспекте он не

объявил, что того приветствует испанский король, ибо почёл неприличным открываться при всех, ещё не представившись ко двору. В своём безумии Поприщин проявляет предельную деликатность и редкую логическую последовательность. Ведь даже число 86 не случайно представляет собою удвоенное число поприщинских лет, а выражение «мартобря» образовано сложением слов «март» и «декабря», соединением, являющимся примечательной особенностью шизофреников. При всех этих действиях и языковых операциях героя комизм и трагизм вступают в сложную, но нерасторжимую связь. Достаточно вспомнить, что для того, чтобы самостоятельно создать недоступную ему королевскую мантию, Поприщин изрезывает ножницами свой единственный вицмундир. Это и очень смешно, и очень трагично. Герой словно предчувствует, что этот мундир ему больше никогда не понадобится в жизни, как и лохматая мантия, поскольку его ждёт смирительная больничная рубашка.

Четвёртая часть повествования переносит читателя в «Мадрид», то есть в сумасшедший дом. Горький парадокс состоит в том, что Поприщин томительно ожидает и радостно приветствует своё переселение в Испанию, не ведая того, что здесь он будет обречён на самые страшные страдания. Те, кого безумец называет «испанскими депутатами». творят над ним насилие и обрекают на ещё большее, чем прежде, унижение. Поприщина грубо вталкивают в тесную комнату и грозят выбить из него охоту величать себя королём Фердинандом VIII. Тот, кого он принимал за государственного канцлера, сказался «великим инквизитором», бьющим его палкой по спине. Герою повести выбривают голову, как остальным «доминиканам», и начинают капать на неё холодную воду. Жуткие муки возвращают Поприщина к реальности, и он ощущает себя страдающим человеком. Совсем не случайно. согласно версии В.Воропаева и И.Виноградова, повесть изначально называлась «Записки сумасшедшего мученика».

Бред Поприщина о хромом бочаре, который в Гамбурге делает непрочную луну, как и многие другие детали его видений, стал откликом на соответствующие сенсации «Северной пчелы», рассказавшей, в частности, об английском бочаре, который распродаёт по доскам бочку, служившую гробом для Байрона, когда его тело перевозили из Греции в Англию. Здесь Гоголь в очередной раз спародировал и высмеял «бред» булгаринской газеты. Само спасение Поприщиным вместе с бритоголовыми «капуцинами» нежной и непрочной луны говорит о пробуждении в этих людях сострадания и деятельного человеческого сочувствия к тем, кто, как и они, подвергнут издевательствам и насилию.

По мере нарастания безумия комическое уступает место трагическому. Чем больше распадается сознание героя повести, тем явственнее происходит его просветление. Он догадывается, что тот, кого он раньше принимал за канцлера, является великим мучителем, что попал он не в желаемую Испанию, а в руки

инквизиции. Для Поприщина уже очевидна «безрассудность королей» и, следовательно, его собственная безрассудность. Он научился пренебрегать бессильной злобой истязателей, зная, что они действуют, как заведённая для насилия машина. Гоголь мастерски анализирует больную психику своего героя⁷, подчиняя этот анализ высокому замыслу своей повести и внося тем самым в литературу подлинное художественное открытие: он изобразил действительность, заражённую безумием и медленно, но неуклонно сводящую человека с ума. Личность у Гоголя постигла царящий на земле хаос: людские носы, оказывается, находятся на Луне (поэтому мы не можем видеть их на своих лицах), а у каждого петуха (то есть инквизитора) есть своя Испания (иначе говоря, свои проверенные средства издевательства над людьми). Осознал гоголевский герой и то, что человеческое достоинство есть высшая ценность, но, увы, превращённая в царящей действительности в мнимую величину. Прозрение Поприщина позволило ему соединиться со всем безграничным миром. Оно посвоему преобразовало пространство, поскольку герой открыл, что Китай и Индия «совершенно одна и та же земля»; оно убыстрило движение времени, ибо запись, сделанная в середине тридцатых годов XIX века, датирована апрелем 2000 года.

Лирико-патетический финал повести производит на читателя особенно сильное, незабываемое впечатление. Затерянный в глухих комнатах сумасшедшего дома и шире — в бездушном и жестоком мире тогдашней российской действительности, избиваемый и терзаемый человек произносит свой последний монолог. В духовно изуродованной личности пробуждается возвышенное, истинное человеческое начало, подлинная внутренняя красота и поэтичность души. В этом заключительном монологе сплетаются и дорогая Гоголю Италия, и русские избы, ставшие писателю родными, и бесконечная дорога, и лихая тройка, устремляющаяся, «как вихорь», в далёкое небо, и звездочка, сверкающая вдали, и звуки колокольчика и струны, звенящей в тумане. Монолог обращён к матушке, сидящей под окном родного дома, с мольбой о том, чтобы она спасла своего бедного сына, которого продолжают мучить и гнать. Здесь звучит скорбная мелодия народной песни о ямщике, ощущается напевная интонация и образ широкого пространства Родины, которая готова принять своего блудного страдающего сына и, освобождая его из ада, соединить с матушкой, ждущей своего сиротку и готовой одарить его неиссякаемой любовью. В этих последних строках повести живёт подлинный трагизм, перед которым далеко отступает и комичное начало, и всё наносное, мелкое и жалкое в личности героя. Перед нами предстаёт страдающий человек, и мы откликаемся на его стон своим состраданием.

Охарактеризованное содержание, исключительно богатое и ёмкое в повести, обрело в ней адекватную художественную форму. Хотя всё повествование ведётся от лица

Поприщина, являющегося «автором» записок и их героем, Гоголю удаётся через сознание сумасшедшего раскрыть объективный мир и своё собственное видение действительности. Эпическое и лирическое начала сращены в произведении с началом драматическим. Последнее проявляется в частом применении сценических эффектов, в построении отдельных эпизодов как сцен и явлений запоминающегося представления, в использовании реплик и ремарок ведущего записи, в драматизации повествования, в часто встречающихся костюмных мотивах. Вспомним, например, вицмундир, разрезаемый и преобразуемый в «королевскую мантию».

В повести широко используется фантастический элемент, оплодотворяющий гоголевский реализм. Ярким примером его применения является переписка собачек, вводящая особый, естественный взгляд на происходящее, дающая дополнительную характеристику генералу, его дочери и камерюнкеру и обнаруживающая, что барским животным дарована человечески комфортная жизнь, тогда как люди обречены в этом мире на собачье существование. Но фантастика этой переписки Меджи и Фидели рождена болезненным воображением героя и оттого в повести строго мотивирована. Письменный диалог собачек существенно усиливает сатирическую остроту повести. Переписка мастерски стилизована и весьма напоминает диалог великосветских барышень, всецело преданных «амурам», нарядам и очень неприязненно относящихся к «мужику».

Варьируемый бред сумасшедшего становится поводом для активного введения в повесть эзоповского иносказания, прикрывающего оппозиционные идеи и дезориентирующего цензуру. Столь же разнообразен приём использования гротеска, применяемого в произведении и претерпевающего определённую эволюцию. Особенно ярко

гротеск проявляется в раскрытии безумия Поприщина, где нередко возникает сочетание несочетаемого⁸.

В повествовании «Записок сумасшедшего» обнаруживаются две параллельные сюжетные линии: одна прослеживает прогрессирующую психическую болезнь, другая — пробуждающееся в герое сознание. Эти две линии порождают разную тональность изложения — комическую и трагическую, которые временами сплавляются воедино.

Герой повести зорко подмечает многие характерные приметы тогдашней действительности. Авторитетнейший исследователь творчества Гоголя Ю.В.Манн отметил, что проницательность Поприщина «многократно усилена болезнью и подозрительностью», а диссонанс в «Записках сумасшедшего» «на мгновение замыкает связь между безумным бредом больного Поприщина и "неправильностями" объективного хода вещей»⁹.

Жанровая форма, найденная автором, — повествование с «Ich-Erzhlung», рассказ от первого лица, — позволила глубоко раскрыть психологию и деформирующуюся психику героя и одновременно увидеть окружающий мир. Форма записок, дневниковых записей обусловила преобладание монологической речи Поприщина, в которой сменяются книжные формы речи (газетный слог «Северной пчелы») и канцелярский жаргон (его вульгарно-чиновничий вариант). В эту речь внедряется зык собачек, создающий пародийный письменный стиль и напоминающий сентиментальный, напыщенный светский жаргон.

Драматизм столкновений характеров и их речевых стилей обеспечил удачу инсценировки, поставленной на подмостках студенческого театра «Манекен» Челябинского политехнического института, где роль Поприщина играют одновременно три актёра: В. Дубчинский, В. Буевич и Г.Зайцев, которые передают различные грани характера героя.

В.Г.Белинский высоко оценил эту гоголевскую повесть как «психическую историю болезни, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойной кисти Шекспира» 10. Повесть Н.В.Гоголя подготовила появление «Записок доктора Крупова» А.И.Герцена, сатиры «В больнице умалишённых» М.Е.Салтыкова-Щедрина, «Палаты № 6» А.П.Чехова. Образ «струны, звенящей в тумане» получил своё новое преломление в чеховском «Вишнёвом саде».

ЛИТЕРАТУРА

1. ТАРАСЕНКОВ А.Т. Последние дни жизни Н.В. Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. — М.: Гослитиздат, 1952. — С. 512

2. АННЕНКОВ П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П.В. Литературные воспоминания. — М.: Гослитиздат, 1960. 3. ПАЩЕНКО Т.Г. Черты из жизни Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. — М.: Гослитиздат, 1952. — С. 43.4. ЗОЛОТУССКИЙ И. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Известия АН СССР, Серия литературы и языка. 1976. - T. 35. - № 2. - C. 146.5. ЕРМАКОВ И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — С. 308. 6. ЗОЛОТУССКИЙ И. — Указ. соч. — С. 153. 7. СИКОРСКИЙ И. Изображение душевнобольных в творчестве Гоголя // Память Гоголя. — Киев, 1902. — С. 429—431. 8. ШЛАИН М. Эволюция гротеска в петербургских повестях Н.В.Гоголя // Вестник МГУ. -1971. -№ 4. - C. 19.9. МАНН Юрий. Творчество Гоголя. Смысл и форма. — СПб.: Изд-во СпбГУ, 2007. - C.92 - 93.10. БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — T. II. - C. 226.

САЗОНОВА Лидия Ивановна —

доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН

СРЕДНЕВЕКОВАЯ НОВЕЛЛА О ХУДОЖНИКЕ И ПОВЕСТЬ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Аннотация. Средневековая культура привлекала Гоголя высокой нравственной ценностью. В повести «Портрет» Гоголь использует литературные мотивы и иконографические сюжеты, сложившиеся в Средневековье. Повесть испытала также влияние идей итальянского Возрождения (Рафаэль) и романтизма.

Ключевые слова: Гоголь, повесть, художник, иконописец, Средневековье, богородичное чудо, Рафаэль, Мадонна, романтизм.

Abstract. Medieval culture attracted Gogol's by its high moral value. In the novel "Portrait" Gogol uses literary motifs and iconographic themes that were developed in the Middle Ages. The story also experienced the influence of the ideas of the Italian Renaissance (Raphael) and romanticism.

Keywords: Gogol, story, artist, icon painter, the Middle Ages, Virgin miracle, Raphael, Madonna, romanticism.

В художественном мире Гоголя претворилось глубокое знание не только Библии, традиций барокко, представленных школьной драматургией, нравоучительной и торжественной проповедью¹, но, безусловно, и литературы, несущей на себе отблеск Средневековья.

Гоголь посвятил эпохе, занимавшей его мысли и воображение, статью-лекцию «О

Средних веках»: «Никогда история мира не принимает такой важности и значительности, никогда не показывает она такого множества индивидуальных явлений, как в Средние века. <...> В них совершилось великое преобразование всего мира; они составляют узел, связывающий мир древний с новым; им можно назначить то же самое место в истории чело-

вечества, какое занимает в устроении человеческого тела сердце, к которому текут и от которого исходят все жилы»². Размышления Гоголя, запечатлённые в этой и других его статьях, образуют контекст, в котором формируется его художественная рефлексия. Средние века привлекали Гоголя как христианского писателя-моралиста, поэтому при

анализе его творчества нельзя не учитывать направленность его взгляда на литературу и культуру, идущие из глубины веков. Статья «О Средних веках» была включена им уже в первоначальный план сборника «Арабески» (1834; изд. 1835), куда наряду с другими произведениями вошла и повесть «Портрет», «все ещё загадочная»³, по определению Н.И.Мордовченко, автора комментариев в Полном собрании сочинений Гоголя⁴.

Вопросам о происхождении гоголевской повести, двум её редакциям (вторая появилась в журнале «Современник» в 1842 году), проблематике посвящены современные исследования⁵. К отдельным её мотивам (прежде всего мотиву оживающего демонического портрета) и сюжетным ситуациям приведено немало параллелей, главным образом из литературы романтизма — из «Эликсира сатаны» Э.Т.А.Гофмана, романа Ч.Р.Метьюрина «Мельмот Скиталец» (русский перевод с французского издан в Петербурге в 1833 году), из новелл В.Ирвинга, сочинений В.Скотта и др.6

Однако определённая соотнесённость гоголевской повести со средневековой традицией пока не привлекла должного внимания, хотя ещё в начале XX века поэт и литературный критик И.Ф.Анненский обронил беглое замечание: «"Портрет" написан в манере "эпролога или минеи"⁷ (здесь и далее курсив мой. — $\Pi.C$.). В.Гиппиус тоже ощущал, что у Гоголя не обошлось без средневековых параллелей и что от живописца, оканчивающего дни в монастыре под именем монаха отца Григория, можно «протянуть нити к иконописцам средневековых легенд, к Алипию Киево-Печерского патерика»8.

Высказанные замечания не получили развития и остались ничем не подкреплены, хотя в тексте Гоголя есть явные указания, свидетельствующие о том, что средневековая культура обладала для него высокой ценностью. Героя своей повести, иконописца, он характеризует как «скромного набожного живописца, какие только жили во времена *религиозных Средних веков*»⁹, пишет, что примеры его «непостижимого самоот-

верженья» и подвижничества «можно разве найти в одних житиях святых» (с. 133).

В данной работе предпринимается попытка показать, что именно в той части повести «Портрет», где имеются отсылки к средневековой традиции и описывается судьба художника-иконописца, прослеживается непосредственная соотнесённость с одной из средневековых новелл.

В этой повести, имеющей двухчастную композицию, показаны в сопоставительном плане судьбы художников, один из которых, предав свой талант и став модным живописцем, посвятил себя служению дьяволу, другой, иконописец, — Богу.

Молодой бедный художник Чартков (в первоначальной редакции Чертков), наделённый талантом, «пророчившим многое», преданный своему труду «с самоотвержением» и мечтавший о славе, подвергся дьявольскому искушению. Дьявол явился ему в образе странного портрета страшного старика-ростовщика, соблазняющего золотом. Он смущает и растлевает душу художника, увлекает его соблазнами мира: «Бери же скорее кисть и рисуй портрет со всего города! бери всё, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро, и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы. Брось этот чердак и найми богатую квартиру. Я тебя люблю и потому даю тебе такие советы» (с. 410). «Денежный клад», полученный художником «таким чудесным образом, родил в нём все суетные побужденья, погубившие его талант» (с. 114), «все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» (с. 110). Отныне он стал служить не искусству, а золотому тельцу, рисуя «модные картинки, портретики за деньги» (с. 85). Художник сам превратился в олицетворение демона, одержимого «адским намерением» уничтожать прекрасные произведения искусства, несущие Божественную красоту. Конец его жизни оказался страшен и бесславен. История падения Чарткова — зримое выражение идеи о том, что служение дьяволу оказывает тлетворное влияние на душу человека и его талант.

Если в первой части повести разрабатывается тема дьявольского искушения, погубившего подававшего надежды художника, то во второй описывается, каким образом другому мастеру, автору злосчастного портрета, удалось преодолеть дьявольское искушение и обрести путь к спасению. Из неё мы узнаём, что погубивший Чарткова роковой портрет принадлежал кисти иконописца, получившего от церкви заказ изобразить «духа тьмы». В рассказе его сына объясняется история появления страшного портрета и связанные с его созданием переживания и судьба отца. В размышлениях о том, как нарисовать дьявола, художнику пришёл на ум облик «страшного ростовщика», который не преминул явиться во плоти и заказать свой порт-



Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1513—1514

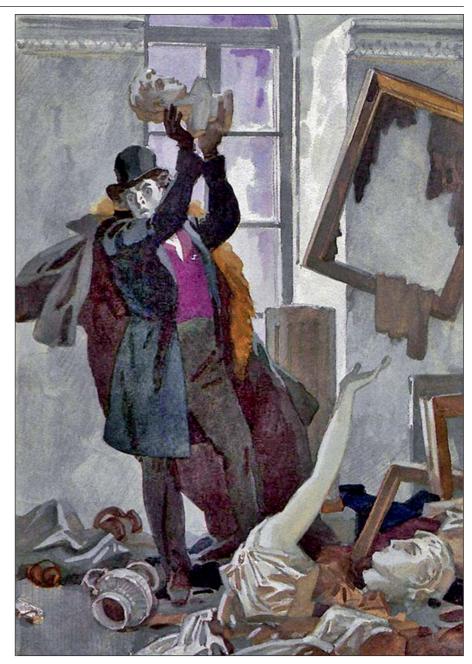
рет. Работая над полотном, мастер испытал такое «странное отвращение» (с. 129) от дьявольской силы, вселившейся в его создание, что у него не хватило душевных сил закончить работу. Неоконченный портрет остался у иконописца, оказывая своё разрушительное воздействие на его жизнь: характер его изменился, он стал завистлив к ученикам, работы его утратили святость, одно за другим его преследовали несчастья: «три внезапные смерти — жены, дочери и малолетнего сына» (с. 133). Прозрев в случившемся небесное наказание, художник, чтобы искупить свой грех, удалился в уединённую обитель и только здесь начал обретать душевный покой. Но, даже находясь в монастыре, ещё долгое время он считал невозможным для себя приступить к написанию заказанного настоятелем «главного образа в церковь». В пустыни на протяжении нескольких лет постом и молитвой он укреплял своё тело и душу, готовя себя к духовному подвигу, сидел за работой целый год (в противоположность Чарткову), и ему было даровано озарение. Он создал, наконец, истинное произведение искусства, исполненное святости.

На картине Рождества Иисуса Христа ему удалось передать «чувство Божественного смиренья и кротости в лице Пречистой Божьей Матери, склонившейся над Младенцем, глубокий разум в очах Божественного Младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье поражённых Божественных чудом царей, повергнувшихся к ногам Его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину, — всё это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатленье было магическое». В отличие от написанного мастеромиконописцем портрета ростовщика, на картине Рождества Иисуса Христа «святая, высшая сила водила» его кистью и «благословенье небес почило» на его труде (с. 134).

Рождество Христово Гоголь представил как сцену поклонения волхвов святому Младенцу и склонившейся над ним Богородице.

Трудясь над изображением «Пречистого лика Девы Марии», иконописец почувствовал себя осенённым высшей силой, будто ангел возносил его «грешную руку» (с. 444). Вдохновение, посетившее монаха отца Григория, преобразило его душу и облик. Перед своим сыном он предстал как «прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице; оно сияло светлостью небесного веселия» (с. 134). Произошло богородичное чудо: художник обрёл спасение.

Мотив богородичного чуда, привлекательный для Гоголя своим нравоучительным смыслом, соединяет его повесть со средневековой новеллой из «Великого зерцала» («Wielkie zwierzadło»), все польские издания которого, начиная с краковского 1621 года, получили в XVII—XVIII веках широкое распространение на Украине и в России. Кроме того, в 1674—1677 годах по повелению царя Алексея Михайловича был выполнен перевод книги с польского языка на русский пе-



В.Панов (1931—2007). Илл. к повести Н.В.Гоголя «Портрет»

реводчиками Посольского приказа, этот текст известен во множестве списков¹⁰.

Латинский легендарный сюжет «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас, протянув к нему руку, чтобы он не упал, а также от гибели, которую ему мог причинить хулитель», восходит к средневековому рассказу Винсента из Бове, который вошёл в составленный в XV веке сборник «Великое зерцало примеров» («Маgnum speculum exemplorum», 1480), переведённый в начале XVII века на польский язык Симоном Высоцким и неоднократно переиздававшийся в XVII и XVIII веках¹¹.

В польском тексте рассказ носит заглавие «Богородицы образ чистый и чудный, а дьявола непотребный художник рисует, и, чтобы он не пострадал от дьявола, образ Девы Марии его уберёг». Речь идёт о некоем художнике, известном своим благочестием и заслужившем себе во Фландрии славу ис-

кусного мастера. Всякий раз, когда нужно было нарисовать дьявола, он делал это выразительно, изображая его гадким и безобразным. И однажды тот явился художнику в ночном видении (мотив, повторяющийся в повести Гоголя трижды) и в бешеной ярости спросил, чем так озлобил его. Художник ответил: «Так вот, я терпел от тебя всё, что ты чинишь злым подстрекательством, и до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». И дьявол, сурово угрожая, предостерёг художника, чтобы тот впредь не изображал его. Но мастер ещё более воодушевился и решительнее, чем прежде, готов был гнать прочь Левиафана.

Случилось ему однажды нарисовать на стене костёла образ Пресвятой Богородицы, и он исполнил его так, как приличествовало, с большим почтением и похвалой. Под ногами Девы Марии изобразил дьявола чёрными

красками, уродливого и тёмного, как пристало носителю безнравственности и князю тьмы. А возле него поместил слова, адресованные змию: «Она сотрёт твою главу».

Глядя на это, дьявол страстно желал получить от Бога разрешение на причинение зла и получил, однако себе — к поношению, Христу же и Богородице — к славе. Пока художник рисовал дьявола, строительные леса и дощатый настил стояли надёжно, но вдруг резкий порыв ветра сотряс подмостки и обрушил их на землю. Как только почувствовал это изумлённый художник, вознёс сердце и руки к образу Госпожи неба и земли. Удивительная вещь: образ сам протянул руку мастеру и удержал его от падения. Тогда все находившиеся при этом прославляли Христа и Богородицу, а дьявола и козни его проклинали с осмеянием 12.

В русской литературе сюжет о художнике, дьяволе и Богородице впервые получил обработку в стихотворении Симеона Полоцкого «Икона Богородицы» («Вертоград многоцветный», 1678—1680).

Средневековая новелла о художнике бросает новый свет на повесть Гоголя «Портрет», делая более очевидным внутренний смысл её свёрнутого сюжета— спасение от искушений дьявола и духовное преображение мастера через обращение к образу Богородицы¹³.

Знал ли Гоголь приведённый рассказ, трудно сказать со всей определённостью. Известно, что Гоголь читал по-польски. По свидетельству А.С.Данилевского, при встречах Гоголя в Париже с Адамом Мицкевичем и другим польско-украинским поэтом, Богданом Залесским, «разговор обыкновенно происходил на русском или чаще — на малороссийском языке», так как «Гоголь не знал польского языка»¹⁴. Вместе с тем ксёндз Пётр Семененко после личной встречи с Гоголем в Риме сообщает (в письме от 17 марта 1838 года): «Умеет по-польски, т. е. читает» 15. Противоречивость источников кажущаяся, поскольку речь идёт в них о разных уровнях владения языком, у Данилевского — о разговорной речи, требующей особых навыков и практики, а у Петра Семененко — о знании иного рода: умении читать и понимать письменный текст. Учитывая большую популярность и широкое распространение «Великого зерцала» на Украине, можно предположить, что к Гоголю приведённая история могла прийти через устную традицию.

Между повестью «Портрет» и средневековой новеллой заметны очевидные сюжетные схождения.

1. Персонаж и в том и в другом тексте — художник, иконописец. Оба талантливы и известны своим мастерством. Средневековый мастер прославился во Фландрии благочестием и искусным мастерством. Гоголевскому иконописцу «давали беспрестанно заказы в церкви», «неуклонностью начертанного себе пути он стал даже приобретать уважение со стороны тех, которые честили его невежей и доморощенным самоучкой» (с. 127).

2. Оба мастера изначально благочестивы, однако дьявол вносит в их души смущение, стараясь, хотя по-разному и в разных формах, лишить душевного покоя. Средневековый художник, обращаясь к дьяволу, говорит: «...до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». Иконописец у Гоголя испытывает искушение, когда даёт согласие написать портрет дьявольского ростовщика, «...со страхом и вместе с какимто тайным желанием поставил он холст за неимением станка к себе на колени и начал рисовать» (с. 435). Образ, написанный им с глубоким проникновением, сломавший немало жизней, зарождая во всех соприкасавшихся с ним чувства зависти, ненависти и злобной вражды, чуть было не погубил и душу самого мастера, в его характере произошла «ощутительная перемена», некогда прямодушный и честный человек, он «употребил интриги и происки» против своего ученика. Иконописца стал одолевать бес, в лицах на картине, написанной им для церкви, не оказалось святости, «напротив того, что-то демонское» было в их глазах, «как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Иконописец «с ужасом увидел, что он почти всем фигурам придал глаза ростовщика» (с. 130).

3. Оба художника пытаются сопротивляться. Средневековый живописец не уступает просьбе дьявола и обещает рисовать его ещё более гадким и попираемым Богородицей. У Гоголя художник проникся отвращением к своей работе и не хочет заканчивать портрет ростовщика, он чувствовал, что эти страшные глаза «вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую», «бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него» (с. 129). Стремясь избавиться от наваждения, иконописец уходит в монастырь, что тоже является формой сопротивления.

- 4. Оба художника рисуют образ Пресвятой Богородицы.
- 5. И через обращение к нему обретают спасение.

Таким образом, в контекстуальном поле повести «Портрет» произошла встреча двух мастеров, получивших спасение благодаря богородичному чуду: средневекового изографа из Фландрии и русского иконописца XIX века. Гоголь дал нравоучительно-аллегорическую интерпретацию средневековой темы: в первой части повести он рассказал о том, как дьявол, искушая человека, толкает его на гибельный путь, во второй — указал путь к духовному возрождению, ведущий к спасению.

История Чарткова — о том, как он всё более и более укреплялся в своей порочной страсти, соединившей его с дьявольской силой. История иконописца, впоследствии монаха отца Григория, — о том, как он искал раскаяния, стремился очиститься, освободиться от дьявольского наваждения — и спасся.

Учитывая параллелизм обеих частей повести, намеренно подчёркнутый Гоголем на

уровне композиции произведения, отдельных сюжетных ситуаций (действие первой части начинается в «картинной лавочке», второй — на аукционной продаже; главные персонажи подвергаются дьявольскому искушению и испытаниям), можно полагать, что и на судьбы героев решающее влияние оказал один и тот же образ. В случае с иконописцем это изображение Богоматери (будь то в варианте Покрова Богородицы, как в первоначальной редакции, или Рождества Христова, как в окончательном тексте). А в истории Чарткова — это гениальная картина русского художника, впитавшего традиции великих итальянских мастеров:

«Чистое, непорочное стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумлённые столькими устремлёнными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. С чувством невольного изумления созерцали знатоки новую невиданную кисть. Всё тут, казалось, соединилось вместе: изученье Рафаэля, отражённое в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключённая в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всём постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключённая в природе, которую видит только один глаз художникасоздателя и которая выходит углами у кописта. Видно было, как всё, извлечённое из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвящённым, какая неизмеримая пропасть существует между созданьем и простой копией с природы. Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объяты все, вперившие глаза на картину, — ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление. Невольные слёзы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину. Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» (с. 111—112).

Гоголь описал это высокохудожественное полотно, не дав ему названия и предоставив тем самым свободу исследователям самим постичь тайну воспроизведённого им иконографического сюжета. Придавая особое значение словам Гоголя (произведение «скромно возносилось»), исследователи полагают, что писатель имел в виду религиозную идею Вознесения Христа. В то же время, по мнению исследователя, Гоголь отсылал,

возможно, к технике искусства маньеризма и барокко, посредством которой живописные или скульптурные изображения словно плывут или возносятся в заоблачные выси вопреки законам гравитации. Посетители многих римских церквей XVII и XVIII веков могли быть знакомы с этим феноменом, наблюдая росписи потолочных плафонов, имеющие сходство с небом. Таким образом Гоголь приглашает нас думать о картинах специфического стиля и периода 16.

Со своей стороны обратим внимание на неслучайное упоминание писателя, что автор величественной в своём совершенстве картины взял себе «в учители одного божественного Рафаэля» (с. 111). Учился он, таким образом, не у мастеров маньеризма и барокко. Имя же Рафаэля всегда и прежде всего ассоциируется с образом созданных им многочисленных Мадонн, выразивших идеальное и возвышенное величие гениального мастера. Не случайны и определения, данные Гоголем: «Чистое, непорочное», «Скромно, божественно, невинно и просто, как гений». Слова подобраны и составлены таким образом, что они характеризуют одновременно и творение русского талантливого художника, и запечатлённый на картине образ, воплощая идеал неземной красоты и совершенства, женственности и скромности. К женскому образу относятся и выражения «плывучая округлость линий», «прекрасные ресницы». Прилагательное «скромный» означает во времена Гоголя «смиренный», «кроткий», «не ставящий личность свою наперёд, не мечтающий о себе» 17. Это определение уместно как по отношению к автору выдающейся картины, так и по отношению к созданной им, по всей вероятности, вослед Рафаэлю, кроткой и тихой Мадонне, склонившейся над Младенцем. Применительно же к Христу определение «скромно вознёсся» невозможно, ибо Христос возносится в славе.

Таким образом, описание высокохудожественного творения, которому Гоголь не дал именования, недвусмысленно намекает на то, что перед посетителем выставки в Академии художеств и перед мысленным взором читателя — образ Мадонны. Неудивительно поэтому, что современному художнику и известному искусствоведу именно при созерцании им «Сикстинской Мадонны» (1515—1516) Рафаэля, которого ещё при жизни «называли божественным», «невольно вспомнились слова Гоголя: "Чистое, непорочное стояло перед ним произведение художника... Вся картина была — мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление"» 18. Заметим кстати, что «Сикстинская Мадонна» Рафаэля представляет собой композицию, развёртывающуюся на небесах: в центре парящая над облаками Мадонна с Младенцем, в Её окружении — святая великомученица Варвара, стоящая, потупив взор, и умилённо взирающий на Богородицу Папа Сикст. Возможно, именно «Сикстинской Мадонной» навеяно Гоголю¹⁹ описание, какое он дал картине усовершенствовавшегося в Италии русского художника, и, в частности, такие строки: «Казалось, небесные фигуры, изумлённые столькими устремлёнными на них взорами, стыдливо *опустили* прекрасные ресницы» (с. 112).

Можно сказать, что тема Богородицы проходит через всю повесть Гоголя. В явном виде она присутствует, как мы видели, во второй части, в первой же она также имеется, но в завуалированной форме.

Как известно, в христианской традиции проискам дьявола противостоит сила крестного знамения или сакральный образ. Творение «идеального» художника, вернувшегося из Италии, вызвало в Чарткове бешеную зависть и страстное желание нарисовать «отпадшего ангела». Гоголь изобразил крайнюю степень одержимости Чарткова бесом: он скрежетал зубами, его взгляд напоминал взор василиска, со страстью бросился живописец приводить в исполнение своё «адское намерение» уничтожать произведения, носившие «печать таланта». Он стал как Люцифер, свергнутый с небес на землю: «казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич»; «кроме ядовитого слова и вечного порицанья ничего не произносили его уста» (с. 115).

Бурная реакция Чарткова на картину, выставленную в Академии художеств, только подтверждает, что она заключала в себе сакральный образ, воздействовавший на вселившегося в него демона подобно тому, как икона противостоит нечистой силе. И, по-видимому, губительное впечатление произвело на Чарткова изображение Мадонны, написанное русским мастером вослед рафаэлевскому образу, воспринимавшемуся в русской традиции того времени и даже более позднего как икона Богородицы. Так, весьма показательна реакция русского путешественника начала XX века, посетившего Дрезденскую галерею, ибо, по его словам, «быть в Дрездене и не видеть Сикстинской Мадонны непростительно» (подчеркнём еще раз, что Гоголь неоднократно бывал в Дрездене).

«Конечно, это не картина, — пишет А.Хазарский, — а икона: не бывает на картинах такой неземной чистоты в экспрессии женского лица, ибо это не входит в расчёты художника, изображающего в женщине прежде всего женщину. <...>

В одной из зал галереи мы встретились с каким-то неизвестным мне земляком, который, услышав русский говор, спросил нас, как пройти в королевскую сокровищницу (Schatz-Kammer) и, конечно, тут же заговорил о Мадонне:

- Помилуйте, какая там картина!.. Это икона, странно даже как-то видеть, что перед ней ни одной свечи не зажжено!
 - А вы её в первый раз видите?
- В первый?.. Нет, батюшка, может быть, в двадцать первый! Я каждое лето езжу за границу: езжу в Италию, а оттуда в Монте-Карло, из Монте-Карло в Париж, прежде чем домой ехать, заезжаю сюда... Вот бы нам её откупить у немцев!

- Позвольте, немцы страшно дорожат этим сокровищем искусства, и смотреть её сбегаются люди со всего мира...
- Я про то и говорю: для них это сокровище искусства и перл живописи, а на самом деле это икона Богоматери с Младенцем Иисусом!» 20 .

Заметим, что впечатление от «Сикстинской» как от иконы усиливало и обрамление картины: богато украшенный киот (рама), в котором она выставлялась²¹.

Именно в момент созерцания картины, написанной русским художником под впечатлением работ итальянских мастеров, наступило у Чарткова прозрение — «с очей его вдруг слетела повязка» (с. 113) — и осознание безжалостно погубленных лучших лет своей жизни. Эту чудную картину нарисовал не он, и потому Чартков так болезненно воспринял творение своего бывшего товарища. Он не смог отринуть дьявольское искушение, не сумел сопротивляться, не искал пути к спасению, вселившийся в него демон полностью подавил его волю — в этом трагедия «модного живописца». Контакт с демонической силой завершился для Чарткова трагическим поражением, для иконописца же победой. Преодолев соблазн изобразить «князя тьмы» и создав образ Богородицы, он обрёл путь к спасению и глубоко постиг смысл искусства.

Повесть «Портрет» характеризует Гоголя как христианского моралиста. «Искусство, — по его словам, — и без того уже поученье. Моё дело говорить живыми образами, а не рассуждениями» 22 (курсив автора. — Π .C.).

Эта повесть может быть прочитана также как размышление писателя об искусстве истинном и мнимом, праведном и ложном.

В портрете, нарисованном художникомиконописцем, Гоголь настойчиво подчёркивает необычайную «живость глаз»: «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза!» (с. 87); «глаза, точно, поражали своей необыкновенной живостью» (с. 92), они вселяли неизъяснимую тревогу, оставляли «какое-то болезненное, томительное», «странно-неприятное чувство» (с. 87-88). Эти «невыносимые, страшные глаза» (с. 126) отражали дьявольскую сущность того странного и страшного образа, с которого был написан портрет: «никто не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке» (с. 125), имевшем «сверхъестественное существование», «дьявол, совершенный дьявол!» (с. 126), «это было точно какое-то дьявольское явление» (с. 136).

Неслучайно всех соприкоснувшихся с этим живоподобным изображением ростовщика, несущим в себе дьявольскую силу и вселяющим в душу смятение, постигла страшная, трагическая участь. Творение художника, следующего натуре без любви, без души, без одухотворённости, без божественного и идеального, не приносит «высокого наслажденья» — это не искусство, даже при всей мастеровитости. Оказавшись

и сам на краю гибели, живописец спасся, обратившись к высоким христианским образам.

Весьма примечательна произведённая Гоголем во второй редакции повести замена одного иконографического сюжета другим. Если в первоначальном варианте художникиконописец рисует, как уже отмечалось, «Божественную Матерь, кротко простирающую руки над молящимся народом» (с. 440), то в окончательном тексте — картину Рождества Христова. Л.Амберг связывает изменение сюжета картины с тем обстоятельством, что у Гоголя в «Размышлениях о Божественной литургии» мотив вочеловечения Бога — центральный²³. А.Ф.Белоусов пишет: «"Рождество Иисуса" символизирует перемену в художнике Б., его превращение в "прекрасного, почти божественного старца". <...> Есть, видимо, в этой замене и ещё один смысл, придающий живописному ряду второй части "Портрета" характер символического комментария не только к обстоятельствам личной судьбы художника Б., но и к судьбам всего мира, в которых противостояние добра и зла (ср. первый сюжет) должно разрешиться победой добра, что именно и знаменует собой "предмет" итоговой картины во второй редакции повести»²⁴.

Однако возможно иное объяснение. Полагаю, что изменение сюжета картины позволило Гоголю противопоставить «страшным глазам» дьявольского существа другие глаза. Если на странном портрете акцентируются «большие, необыкновенного огня глаза» ростовщика-дьявола (с. 121), то в монастырской церкви на главном образе, исполненном высочайшего и истинного искусства, в сцене Рождества Иисуса Христа на зрителя смотрят даже не «глаза», а «очи»: «глубокий разум в очах Божественного Младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали...» (с. 134). Не стоял ли перед глазами Гоголя и в этом случае образ «Сикстинской

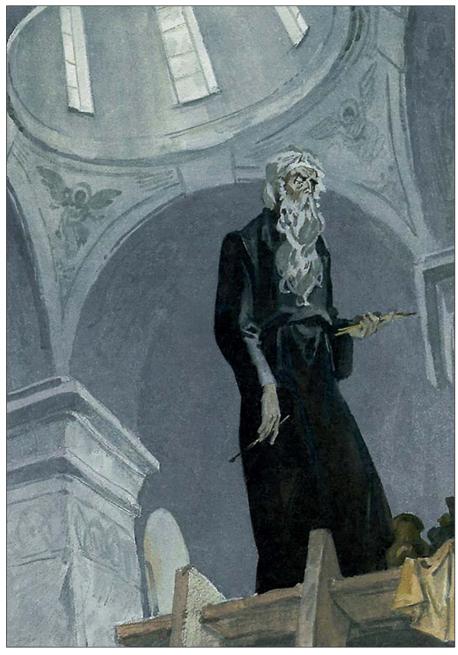
Мадонны» Рафаэля? Вновь обратимся к впечатлениям русского путешественника начала XX века: «Для меня лично это впечатление иконы определяется... выражением Божественного лица Предвечного Младенца, Который должен был составить и составляет в действительности (для меня лично) центр и фокус картины-образа... Великий гений... внёс всю странную силу своего загадочного таланта в изображение Господа-Младенца. Каким-то непонятным сочетанием красок Рафаэль отразил на холсте тот взгляд, которого люди не встречают у живых людей... Божественный Младенец смотрит на толпу наряженных дам и расчёсанных кавалеров, и взгляд его, видимо, их смущает... Кажется, вот-вот откроются Божественные уста и раздастся проповедь откровения...»²⁵.

Христианские темы, по словам Гоголя, «высшая и последняя ступень высокого» (с. 127). Противопоставление дьявольскому Божественного, образующее внутренний смысл и сюжет повести «Портрет», явлено и на уровне художественного приёма симметрии («глаза» / «очи»), служащего созданию композиционной целостности повествования.

Таким образом, вопрос об эстетических идеях напрямую связан у Гоголя с христианской моралью и этическими категориями. Подлинное искусство должно быть боговдохновенным, оно гармонично, создаётся любовью, жизнью души и неутомимым трудом. Иконописец даёт сыну завет: «Намёк о божественном, небесном рае заключён для человека в искусстве... Всё принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышащей земным вожделением (такой страстью жил "модный живописец" — Л.С.), но тихой небесной страстью» (с. 135).

В представлениях Гоголя о подлинном искусстве важна также мысль о необходимости для творца состояния душевного спокойствия, так как истинное, высокое искусство призвано давать «высокое наслаждение» и возносить душу к горнему миру, ибо «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое созданье искусства». Напротив, когда, рабски и бездушно следуя натуре, иконописец рисовал дьявольский портрет ростовщика, он испытал тягостное мятежное чувство и смущение, казалось, будто явился сам демон, чтобы нарушить порядок. Подлинное искусство «не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (там же). Совершенно очевидно, что устами героя говорит сам Гоголь. Он высказывал ту же мысль в письме В.А.Жуковскому (декабрь 1847 года): «Искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства»²⁶.

Верно отметил ещё Е.Трубецкой, что «религиозность была изначальным свойством его (Гоголя. — Π .С.) душевного склада: религиозное искание было вообще основным мотивом его творчества, и из биографии его не видно, чтобы его религиозные воззрения менялись» 27 . Связь повести Гоголя со средневековым рассказом подтвер-



В.Панов (1931—2007). Илл. к повести Н.В.Гоголя «Портрет»

ждает и мысль Д.Н.Овсянико-Куликовского о том, что Гоголь — «натура не только глубо-ко религиозная, но и мистическая»²⁸, что «повесть "Портрет" представляет собою одно из значительнейших по замыслу и замечательнейших по исполнению произведений Гоголя. В её основу легли усвоенное Гоголем романтическое воззрение на искусство и высокая оценка призвания "истинного" художника, который должен быть человеком не от мира сего и служить искусству, как святыне»²⁹.

В статье «Видение Рафаэля», открывающей книгу «Сердечные излияния», Вакенродер рассказывает, как ещё со времён нежной юности Рафаэль страстно мечтал «живописать Деву Марию в небесном её совершенстве», но ему никак не удавалось уловить и запечатлеть этот образ, являвшийся как «одно летучее мгновение». И вот однажды откровение Божественного было даровано Рафаэлю: «...ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечён был светлым видением на стене против самого его ложа; он взглянул на него и увидел, что висевший на стене, ещё недоконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выражал свою Божественность, что градом покатились слёзы из очей изумлённого Рафаэля. <...> Видение навеки врезалось в его душу и чувства, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны»30.

Вакенродеровская легенда о Рафаэле была хорошо известна Гоголю в вышедшем в 1826 году русском переводе «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком». Можно констатировать созвучие взглядов и убеждений Гоголя и Вакенродера, разделявших идею о боговдохновенности творчества. Их художественные идеалы были ориентированы на христианскую религиозность Средних веков.

Необходимо поэтому уточнить: в повести «Портрет» выразилось не просто «романтическое воззрение» писателя, но нашёл отражение более глубокий пласт культуры. Разработка поднятых Гоголем тем связана с христианской культурой, корни которой уходят в Средние века. Романтизм унаследовал идею Божественности искусства от барокко, которое, в свою очередь, представляет собою синтез Средневековья и Ренессанса. Такова цепочка культурных опосредований.

«Портрет» — своего рода эстетический манифест о высоком предназначении искусства. И в оформлении художественного смысла повести Гоголя принимают участие литературные мотивы и иконографические сюжеты, сложившиеся ещё в Средневековье³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: САЗОНОВА Л.И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Изв. АН. Серия лит. и яз. 2000. Т. 59. № 2. С. 23—30.
- ² ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 14.
- ³ МОРДОВЧЕНКО Н.И. Гоголь в работе над «Портретом» // Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. — Л., 1939. — Вып. № 4. — С. 97.
- ⁴ См.: ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. — М.; Л., 1938. — Т. 3. — С. 661—674.
- ⁵ См.: МАНН Ю. Художник и «ужасная действительность» (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. Творчество Гоголя. Смысл и форма. — СПб., 2007. — С. 361-371; БЕЛОУСОВ А.Ф. Живопись в «Портрете». К изучению «загадочной» повести Н.В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. — Таллин, 1986. — C. 514; MAGUIRE R.A. Exploring Gogol. — Stanford, California, 1994. — P. 143—174; ЛЕПАХИН В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» / Икона в изящной словесности. Икона, иконопись, иконописцы, иконопочитание и иконные лавки в русской художественной литературе XIX — начала XX века. — Сегед, 1999. - C. 61-89.
- ⁶ См.: АЛЕКСЕЕВ М.П. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Изд. подгот. М.П.Алексеев и А.М.Шадрин. — Л., 1976 (серия «Лит. памятники»). — С. 663-664; ГОГОЛЬ Н.В. Арабески / Изд. подгот. В.Д.Денисов. — СПб., 2009. — С. 393-399(серия «Лит. памятники»); среди возможных источников повести Гоголя исследователь называет также сочинение неизвестного иностранного автора «Спинелло» о молодом художнике, восходящее к «Жизнеописаниям наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) Джорджио Вазари и опубликованное в русском переводе в 1830 году. (Там же. — C. 398-399.)
- ⁷ АННЕНСКИЙ И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т.Ашимбаева, И.И.Подольская, А.В.Фёдоров. — М., 1979. — С. 16.
- 8 ГИППИУС В. Гоголь. Л., 1924. С. 57.
- ⁹ ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 433. Далее при цитировании «Портрета» (по двум редакциям) ссылки на страницы указываются в тексте в круглых скобках.
- 10 ДЕРЖАВИНА О.А. Великое зерцало. М., 1965. С. 27—57.
- ¹¹ См.: ДЕРЖАВИНА О.А. Великое зерцало. — С. 20, 26.
- ¹² Wielkie zwierciadło. Krakyw, 1633 (раздел «Panna Marya Przena wi tsza. Przyk ad V»). — S. 324.
- ¹³ Исследователи обращали внимание исключительно на «мотив оживающего демонического портрета» и трагическую судьбу художника, ссылались на рассказ, взятый из книги Дж. Вазари («Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 1550) о живописце,

- который «нарисовал в старости для церкви... большую запрестольную картину Люцифера и падения злых ангелов, а затем "князь тьмы" якобы явился ему во сне и стал причиной скорой кончины художника» (ДЕНИСОВ В.Д. Примечания // Гоголь Н.В. Арабески. — СПб., 2009. -С. 398-399). Другой же ключевой мотив повести, контрастно сопряжённый с первым, - обретение спасения от дьявольского наваждения и духовное преображение художника через обращение к образу Богоматери — оставался вне поля зрения. Средневековая новелла о художнике выгодно отличается от приведённых ранее параллелей к повести Гоголя «Портрет» тем, что в ней присутствуют оба названных мотива.
- ¹⁴ BEPECAEB В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 177.
- ¹⁵ Там же. С. 187.
- ¹⁶ MAGUIRE R. Exploring Gogol. P. 170-171.
- 17 ДАЛЬ В. Толковый словарь живаго великорускаго языка. СПб., М., 1882. Т. 4. С. 210.
- ¹⁸ДОЛГОПОЛОВ И. Рафаэль Санти // Долгополов И. Мастера и шедевры:
 В 3 т. — М., 1986. — Т. 1. — С. 174.
- ¹⁹ Известно, что Гоголь неоднократно бывал в Дрездене, в картинной галерее которого и находится самая знаменитая из Мадонн Рафаэля — «Сикстинская».
- 20 ХАЗАРСКИЙ А. Дневник странника // Московские ведомости. 1902. 30 сентября (цит. по: Русская жизнь. М., 2008. № 5 (22), март. С. 16).
- ²¹ См.: ТАРАСОВ О.Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007. С. 148.
- 22 ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 14. С. 36.
- ²³ Cm.: AMBERG L. Kirche, Liturgie und Frummigkeit im Schaffen von N.V.Gogol'— Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris. 1986. — P. 156.
- ²⁴ БЕЛОУСОВ А.Ф. Живопись в «Портрете». К изучению «загадочной» повести Н.В.Гоголя. С. 12—13.
- 25 ХАЗАРСКИЙ А. Дневник странника. С. 16.
- 26 ГОГОЛЬ Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 14. С. 37.
- ²⁷ ТРУБЕЦКОЙ Е.Н. Гоголь и Россия // Гоголевские дни в Москве. — М., 1910. — С. 122.
- ²⁸ ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ Д.Н. Собр. соч. — М.; Пг., 1923. — Т. 1. Гоголь. — С. 117.
- ²⁹ ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ Д.Н. Гоголь в его произведениях. — М., 1909. — С. 57.
- ³⁰ ВАКЕНРОДЕР В.Г. Об искусстве и художниках. Размышление отшельника, любителя изящного. — М., 1826. — С. 6, 8.
- 31 Первоначальный (краткий) вариант работы опубликован: САЗОНОВА Л.И. Средневековый мотив богородичного чуда в повести Н.В.Гоголя «Портрет» // Славяноведение. 2010. № 2. С. 79—87.



FIOUCK, OFIGITI, MACTIEPCITBO



ЧЕРТОВ Виктор Фёдорович —

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой методики преподавания литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета victorchertov@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО Н.В.ГОГОЛЯ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ: СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. Цель данной статьи — рассмотреть основные этапы школьного освоения творчества Н.В.Гоголя (дореволюционный, советский, современный) и сопоставить основные задачи изучения, критерии отбора произведений, подходы к их анализу. Основные источники, которые использовались автором: учебные планы, программы, учебники и методические руководства, научная литература, мемуары. В статье обобщён опыт изучения художественных текстов Н.В.Гоголя на разых этапах литературного образования (отдельных повестей, комедии «Ревизор», поэмы «Мёртвые души»); обозначены основные методические проблемы, связанные с постижением художественного мира писателя; отмечен состав произведений, включённых в школьные программы и учебники; определён их образовательновоспитательный потенциал.

Ключевые слова: Н.В.Гоголь, литературное образование, сравнительноисторический аспект, традиции, чтение, анализ, современные подходы. **Abstract.** The purpose of this article — to consider the main stages of school development of N.V.Gogol works (pre-revolutionary, soviet, modern) and compare the main problems of the study, the criteria for the selection of works, approaches to their analysis. The main sources used by the authors: curricula, programs, textbooks and manuals, as well as scientific literature, memoirs. The article summarizes the experience of studying literary texts of N.V.Gogol at different stages of literary education (single stories, the comedy «Auditor», the poem «Dead Souls»); the main methodological problems associated with the comprehension of the writer's artistic world are identified; the list of works included in school programs and textbooks is noted; their educational potential is determined.

Keywords: N.V. Gogol, literary education, comparative historical aspect, traditions, reading, analysis, modern approaches.

Произведения Н.В.Гоголя давно вошли в школьные программы, изучаются практически во всех классах основной школы, а монографическая тема «Н.В.Гоголь» в 9 классе уже не одно десятилетие является одной из самых важных и объёмных тем школьного курса на историко-литературной основе. Тексты произведений русского классика (чаще всего в полном объёме, реже - во фрагментах) входят в учебные хрестоматии, книги для внеклассного чтения, анализируются на уроках литературы, включены в программы итогового контроля, нашли отражение в тематике выпускного сочинения, олимпиадных заданиях, материалах Единого государственного экзамена по литературе (преимущественно комедия «Ревизор» и поэма «Мёртвые души»).

Н.В.Гоголь принадлежит к тому кругу авторов, которые уже при жизни упоминались в школьных программах и учебниках, а фрагменты из его произведений были включены в учебные хрестоматии. Анализ учебных пособий и хрестоматий того времени позволяет сделать вывод о том, что именно «Полная русская хрестоматия» (1843) А.Д.Галахова, фактически вышедшая в 1842 году (на титуле указан 1843 год), впервые ввела в школьный обиход произведения Гоголя. В части первой «Красноречие» фрагменты из них представлены в разделах «Биографии и характеры», «Описания», а в части второй «Поэзия» — фрагменты из поэмы «Мёртвые души» в разделе «Роман» и фрагменты из повестей «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба» в разделе «Повесть»¹. Комедия «Ревизор» также пришла в школу во многом благодаря А.Д.Галахову, который был автором раздела о словесности в известной «Программе русского языка и словесности»

(1852) для воспитанников военно-учебных заведений, составленной им вместе с Ф.И.Буслаевым. Здесь в части «Теория поэзии» в качестве образцов указаны повести Гоголя (в разделе «Эпическая поэзия») и комедия «Ревизор» (в разделе «Драматическая поэзия»), а в части «История русской словесности» предлагается (в рамках раздела «От Пушкина до нашего времени») обратиться к изучению «главных сочинений» Гоголя².

Во второй половине XIX столетия произведения Гоголя вошли практически во все учебные хрестоматии по теории словесности, а отдельные разделы о творчестве писателя появились в учебниках после утверждения «Учебных планов предметов, преподаваемых в мужских гимназиях» (1872), в которых не только предлагались для чтения и преимущественно логико-стилистического разбора отдельные произведения Гоголя, в том числе повести «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», комедия «Ревизор» и фрагменты из первого тома поэмы «Мёртвые души», рекомендованной для «приватного чтения», но и предполагалось знакомство с отдельными биографическими сведениями³. Существенных изменений в выборе произведений Гоголя и направлений работы с ними в последующих учебных планах дореволюционной школы нами не обнаружено.

Можно сказать, что уже к началу XX века в целом сформировался основной перечень произведений Н.В.Гоголя для школьного изучения, который нашёл отражение в «Материалах по реформе средней школы» (1915) и в последующем, по сути дела, воспроизводился и до настоящего времени сохраняется, с некоторыми изменениями, в школьных программах:

«Младший возраст: "Вечер накануне Ивана Купала", "Пропавшая грамота", "Страшная месть", "Заколдованное место", "Майская ночь", "Сорочинская ярмарка", «Ночь перед Рождеством", "Тарас Бульба".

Средний возраст: "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Старосветские помещики", "Шинель", "Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка"», "Женитьба", "Ревизор".

Старший возраст: "Мёртвые души" (том 1)» 4 .

В дореволюционных учебниках по истории русской словесности творчество, художественный мир и отдельные произведения Н.В.Гоголя получили всё же неоднозначные оценки и характеристики, что было во многом связано с достаточно бурной полемикой в русской критике второй половины XIX века, в особенности по поводу поэмы «Мёртвые души». Среди первых упоминаний писателя в учебниках по истории словесности можно отметить «Историю русской литературы для учащихся» (1849) К.П.Зеленецкого, который в разделе «Общее обозрение пятого, современного нам периода русской литературы» в главе пятой «Изящная литература в прозе» очень кратко пишет о «самобытности» Гоголя, признавая его несомненный талант повествователя⁵.

В одном из наиболее известных дореволюционных учебников, «Истории русской словесности, древней и новой» (1863—1875) А.Д.Галахова, историко-литературный курс завершается главой о Пушкине. А вот в учебнике «История русской словесности» (1869), который подготовил А.И.Кирпичников (тогда учитель 5-й московской гимназии, а в последующем известный учёный-филолог), уже представлены краткие характеристики твор-

чества Пушкина, Лермонтова, Гоголя (около страницы).

Среди первых авторов, широко освещавших творчество Гоголя в своих учебниках, нужно отметить К.П.Петрова, весьма активно пропагандировавшего изучение современной литературы в гимназиях. Так, он не только вводит в свой «Курс истории русской литературы» (1863) большой раздел о Гоголе, но и дополняет его подразделом «После Гоголя», где речь идёт о гоголевской традиции в русской литературе, о «Бедных людях» Ф.М.Достоевского, рассказах Д.В.Григоровича, И.С.Тургенева, комедиях А.Н.Островского⁶. Имя Гоголя было вынесено в заглавие учебного пособия В.И.Водовозова «Новая русская литература (от Жуковского до Гоголя включительно)» $(1866)^7$

Сразу после включения в 1872 году раздела «Н.В.Гоголь» в гимназический курс истории русской словесности соответствующие главы появляются практически во всех учебных изданиях: книге для чтения «История русской литературы в очерках и биографиях (862—1852)» (1872) П.Н.Полевого, учебниках «История русской словесности» (1879) А.Д.Галахова, «История русской словесности» (1893) А.И.Незелёнова, «Очерки по истории русской литературы XIX века» (1906) В.Ф.Саводника, «История русской словесности» (1906—1908) В.В.Сиповского, «Очерки по истории новейшей русской литературы XIX века» (1915) А.Д.Алфёрова, «Учебник по истории русской литературы» (1916—1918) В.М.Фишера и др.

Весьма распространено было уже в дореволюционных гимназических учебниках пришедшее из критики противопоставление Гоголя и Пушкина, гоголевской и пушкинской традиции в русской литературе. Так, Е.В.Судовщиков, автор «Пособия при преподавании истории русской словесности» (1863), называя Пушкина и Гоголя «чистыми художниками», отмечал, что «один изображал жизнь с её положительной стороны, другой — с отрицательной» 8. Во многих случаях авторы учебников прямо следовали за статьями В.Г.Белинского, ссылались на них, отмечая особую роль гоголевских произведений, открывших русскому читателю «разнообразие характеров и положений, взятых из нашей жизни», и демонстрирующих «необыкновенную наблюдательность, типическую верность» и живость гоголевских образов, в становлении общественного самосознания9. Элементы критики были привнесены во многие учебники, в которых вполне допускались довольно субъективные (и спорные) оценки отдельных гоголевских произведений и образов, противопоставлялись художественные достижения Гоголя и его духовные искания.

Разумеется, при выборе произведений и направлений работы с ними в средних учебных заведениях дореволюционные педагоги учитывали требования нормативных документов, циркулярных писем, в которых

ставились не только собственно образовательные задачи, но и задачи воспитательные, связанные с укреплением российской государственности, самодержавия, православия и народности. Известно, что произведения Гоголя вызывали вопросы у цензоров, официальных лиц, были весьма недоброжелательно встречены не только некоторыми критиками, но и отдельными категориями читателей. И тем не менее очень показательно, что они очень быстро пришли в среднюю школу. Их художественные достоинства и поставленные в них актуальные проблемы российской действительности дали школьной практике не только прекрасный материал для изучения образцов литературного языка, анализа описаний родной природы, быта и нравов разных социальных групп, народных характеров и для рассмотрения истории становления российской государственности, национального самосознания, нашей самобытной литературы, но и для обсуждения вопросов, связанных с воспитанием и образованием гражданина, патриота Отечества, обращающих учащихся к такими вечными ценностями, как родная земля, семья, дружба, любовь, долг, честь, милосердие, сострадание.

Уже в дореволюционной школе были намечены разные подходы к анализу произведений Гоголя, что было связано со становлением литературоведческих школ: культурно-исторической, психологической, формальной. Так, в одном из самых распространённых в начале XX века гимназических учебников, «Очерках по истории русской литературы XIX века» (1906—1908) В.Ф.Саводника, созданном под несомненным влиянием культурно-исторической школы, сравнительно-исторического литературоведения, особое место занимают рассуждения о развитии национальных элементов в русской литературе, установление литературных связей, влияний, сопоставительный анализ. В большой главе о Гоголе приводятся сведения о биографии писателя, дана характеристика (в специальных подразделах) его сборников «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», цикла петербургский повестей, театральных пьес и поэмы «Мёртвые души» (замысел, сюжет, образ Чичикова, типы помещиков, губернский город, реализм, гоголевский юмор, поучительные цели автора, влияние Гоголя на русскую литературу). При этом Гоголь сравнивается с Пушкиным и характеризуется здесь не как «чистый художник», а как «художник-моралист». В учебнике представлены также подробные характеристики разных литературных типов (Тарас Бульба как исторический тип, Хлестаков как психологический тип и др.)¹⁰.

В «Сборнике вопросов по истории русской литературы» (1900), составленном А.Д.Алфёровым и А.Е.Грузинским, тоже можно отметить влияние не только культурно-исторической, но и психологической школы, что нашло отражение в системе заданий, например по повести «Шинель»:

- 1. Какие свойства чиновничества изображены в этой повести?
- 2. Что общего между повестями «Шинель» и «Станционный смотритель» Пушкина по выбору героев и по отношению к ним авторов?
- 3. Что нового представляла эта повесть в тогдашней литературе по изображению внутренней жизни героя?
- 4. Представляет ли Акакий Акакиевич исключительное явление в своей среде?
- 5. Только ли над чиновничеством смеётся здесь Гоголь?
- 6. Указать в этой повести благородные стороны смеха, которые ценил Гоголь.
- 7. Насколько вытекало фантастическое окончание повести из особенностей таланта Гоголя и из его сочувствия герою?¹¹.

В первой части «Учебника по истории русской литературы» (1916) В.М.Фишера, последователя формальной школы, есть интересные наблюдения над особенностями формы поэмы «Мёртвые души» (композиция, стиль, «тщательность рисунка»), однако методология формализма явно не могла охватить масштабы замысла и основного содержания этого произведения, поэтому особое место в разделе о поэме было отведено характеристике Чичикова («бытовой тип», «психологический тип»), моральной точке зрения автора, его вере в лучшие стороны человека и в Россию. Признавая, что Гоголь «дал яркую картину дореформенной Руси, установил в литературе реалистическое направление и выразил своим юмором глубокую скорбь о несовершенстве жизни», автор учебника при этом, однако, весьма категорично заявляет: «Моральные муки Гоголя, его неудавшиеся идеалы, его проповеди совершенствования - составляют индивидуальную принадлежность его личности и влияния на литературу не оказали. Гоголь обществу был дорог не своими утверждениями, а отрицаниями» 12.

Темы по произведениям Н.В.Гоголя включались в тематику гимназических сочинений, докладов учащихся, которые рассматривались на заседаниях литературных бесед, проводившихся в дореволюционной школе. Гоголевские пьесы вошли в круг тех произведений, которые ставились небольшими самодеятельными городскими театральными студиями с участием студентов и гимназистов. Так, например, В.В.Голубков вспоминал, что в студенческие годы он руководил постановками любительских спектаклей в Архангельске, играл в них главные роли, в том числе Подколёсина в «Женитьбе» Н.В.Гоголя.

Обзор творчества Н.В.Гоголя и основные произведения писателя сохранили своё место и в советских школьных программах. Они удачно вписались, в отличие, например, от произведений М.Ю.Лермонтова, в рабочие книги и учебные хрестоматии, издававшиеся в первые послереволюционные годы и построенные по тематическому принципу. Представленные в них картины русской жизни в дореволюционной России, описания

быта и нравов разных слоёв общества, а в особенности — тема бунта «маленького человека» вполне соответствовали реализации задач идейно-воспитательной работы, направленной на формирование марксистсколенинского мировоззрения, активной жизненной позиции патриота великой страны и строителя коммунизма. Вся история русской литературы была вписана, на основе периодизации русского освободительного движения, представленной в статье В.И.Ленина «Памяти Герцена» (1912), в контекст истории борьбы русского народа против самодержавия и крепостного права. Ключевыми принципами изучения литературных произведений в советской школе были признаны «партийность», «классовость» и «народность». Именно поэтому особая роль на уроках, в частности, по поэме «Мёртвые души» должна была отводиться тем фрагментам и образам, которые в дореволюционной школе обычно пропускались, например: бунту крестьян селений Вшивая спесь и Боровки и истории судебного заседателя Дробяжкина, образу капитана Копейкина и его истории. И, разумеется, совсем в другом ключе были представлены духовные искания писателя, его «Выбранные места из переписки с друзьями», не использовались фрагменты «Авторской исповеди».

Сравним два учебника по русской литературе, созданные в разные периоды развития советской школы. В учебнике Г.Л.Абрамовича и Ф.М.Головенченко «Русская литература» (1934) поэма «Мёртвые души» представлена как непревзойдённый образец художественного изображения «жизни помещиков и чиновников николаевской России», история разложения человеческой личности, вырождения дворянства в условиях распада феодализма и развития капиталистических отношений 13, а её автор охарактеризован как «великий художник» (в последующих изданиях учебника и как «романтик-утопист», «певец умирающего класса»), который, последовав за планом «Божественной комедии» Данте, запутался в собственных противоречиях и, «сбившись с дороги», ушёл в мистику и прямую проповедь реакционных идей: «Реакционные феодально-утопические взгляды цепко держат в плену Гоголя и не позволяют ему приветствовать новую Россию — Россию Белинского и Герцена, разбуженную декабристами» 14.

Уже несколько в иной тональности и без резких указаний на «ошибки», «заблуждения» писателя, его принадлежность к «умирающему классу» представлен материал о Гоголе в более поздних школьных учебниках советского времени. Так, например, в очень популярном и до сих пор вызывающем добрые воспоминания учителей-словесников, бывших школьников и высокие оценки специалистов учебнике «Русская литература» (1954) С.М.Флоринского тоже используются высказывания В.Г.Белинского и А.И.Герцена о Гоголе, идёт речь о гениальном обличении кре-

постничества в поэме и о том, что одной из главных причин кризиса писателя стали его поиски идеальной личности среди представителей господствующих слоёв общества, а не в «народной демократической среде», однако основное внимание автор учебника всё же обращает на мастерство писателя в изображении жизни русского общества, типов русских помещиков, а также на особенности языка и композиции произведения, средства выражения авторской позиции, в том числе на лирические отступления, вставную «Повесть о капитане Копейкине». В этой главе учебника уже не упоминается прямо именно «николаевская Россия», намечены направления анализа не только конкретно-исторического, но и общечеловеческого в содержании гоголевской поэмы, ведётся разговор об «образах огромной обобщающей силы» и о любви писателя к родине и вере в её будущее: «Гоголю неясны пути дальнейшего развития своей страны... Но в одном он был убеждён — в будущем величии русского народа» 15.

Во второй половине XX столетия сложилась традиция изучения творчества Н.В.Гоголя, художественного мира писателя на основе взаимодействия разных видов искусств (живописи, графики, театра, кинематографа), в которых были представлены оригинальные интерпретации гоголевских произведений, а также с привлечением возможностей современных технических средств, внеклассной и внешкольной работы, самостоятельной исследовательской и творческой деятельности учащихся.

В 1954 году вышел солидный сборник «Гоголь в школе», подготовленный авторским коллективом под руководством В.В.Голубкова и А.Н.Дубовикова. В нём были помещены статьи не только литературоведов, но и специалистов по методике преподавания литературы, учителей-практиков, намечены подходы к изучению произведений писателя, включённых в школьную программу (тогда явно преобладал так называемый «анализ по образам»), предложена методика работы с текстом и комментариями к нему, с учебником и иллюстрациями, рассмотрена тематика сочинений, приведены отдельные материалы для внеклассной работы (например, для проведения экскурсий)¹⁶.

Настольными книгами учителей-словесников стали методические пособия А.М.Докусова, В.Г.Маранцмана «Изучение комедии Н.В.Гоголя «"Ревизор" в школе» (1967), Т.В.Зверс «Повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба" в школьном изучении» (1980), А.М.Докусова, М.Г.Качурина «Поэма Н.В.Гоголя "Мёртвые души" в школьном изучении» (1982), сохранившие свою практическую значимость и в наши дни.

Авторы современных школьных учебников и методических пособий, обращаясь к новейшим технологиям обучения и формам презентации учебного материала, учитывают и развивают опыт методистов-словесников прошлого, традиции медленного чтения и

анализа художественного мира писателя, средств выражения авторской позиции, используя при этом ранее не включавшиеся в школьный обиход фрагменты духовной прозы Гоголя, которую иногда рассматривают как своеобразное самоотречение писателя (в том числе отречение от своего таланта) 17. Именно так можно трактовать строки из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет Бог... Тебе не объяснится также и то, почему не выставлял я до сих пор читателю явлений утешительных и не избирал в мои герои добродетельных людей. Их в голове не выдумаешь. Пока не станешь сам, хотя сколько-нибудь, на них походить, пока не добудешь медным лбом и не завоюешь силою в душу несколько добрых качеств — мертвечина будет всё, что ни напишет перо твоё, и, как земля от неба, будет далеко от правды».

Современный этап школьного освоения и методического осмысления творчества Н.В.Гоголя, с которым связаны не утихающие в последнее время дискуссии об изучении русской классики в условиях информационной эпохи и общества потребления, разворачивается на наших глазах. Очевидно, что художественный мир писателя не всегда близок и понятен нынешним школьникам. Многие жизненные реалии, детали быта и проблемы кажутся им совсем далёкими и неинтересными. В устных ответах и письменных работах девятиклассников заметно стремление «осовременить» поэму «Мёртвые души» весьма своеобразным способом, через использование современной лексики («дефицит коммуникации», «отсутствие мобильности») и упоминание о предметах быта, которых в те времена быть не могло («старые фотографии», «сломанный телевизор»). В этом случае они становятся как будто авторами распространённого типа экранизации, в которой события, описанные в классическом произведении, переносятся в настоящее время. Однако создание подобной экранизации (как один из приёмов работы) — это необычайно сложный процесс выявления в художественном тексте конкретно-исторического и общечеловеческого (вневременного) и анализа их соотношения, выделения ключевых эпизодов, образов, значимых художественных деталей, которые могут быть перенесены в условия «века нынешнего» и соотнесены с личным жизненным и читательским опытом, кругом проблем, волнующих современного молодого человека.

Интерес к творчеству Н.В.Гоголя заметно возрастает после выхода на экраны новых киноверсий его произведений, создания театральных постановок, открытия выставок, реализации просветительских проектов. Юбилей писателя также станет важным информационным поводом обращения к его

личности и художественному миру, яркому, необычному, направляющему работу мысли, вызывающему эмоции и поддерживающему в нас извечный поиск смысла жизни, истины, красоты, добра, идеала.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГАЛАХОВ А.Д. Полная русская хрестоматия, или Образцы красноречия и поэзии, заимствованные из лучших отечественных писателей: В 2 ч. М., 1843. С. 375.
- ² ГАЛАХОВ А.Д., БУСЛАЕВ Ф.И. Программа русского языка и словесности: для воспитанников военно-учебных заведений. СПб., 1852.
- ³ Учебные планы предметов, преподаваемых в мужских гимназиях Министерства народного просвещения // Журнал Ми-

- нистерства народного просвещения. 1872. № 7. С. 35—161.
- ⁴ Материалы по реформе средней школы. Примерные программы и объяснительные записки. — Пг., 1915.
- ⁵ ЗЕЛЕНЕЦКИЙ К.П. История русской литературы для учащихся. — Одесса, 1849.
- ⁶ ПЕТРОВ К.П. Курс истории русской литературы, с библиографическими указаниями. — СПб., 1863.
- ⁷ ВОДОВОЗОВ В.И. Новая русская литература (от Жуковского до Гоголя включительно). СПб., 1866.
- 8 СУДОВЩИКОВ Е.В. Пособие при преподавании истории русской словесности. — Киев, 1863.
- ⁹ Там же. С. 83.
- ¹⁰ САВОДНИК В.Ф. Очерки по истории русской литературы XIX века. Ч. 1. — М. 1909

- ¹¹ АЛФЁРОВ А.Д., ГРУЗИНСКИЙ А.Е. Сборник вопросов по истории русской литературы. М., 1900. С. 50—51.
- ¹² ФИШЕР В.М. Учебник по истории русской литературы. М.: Задруга, 1916.
- ¹³ АБРАМОВИЧ Г.Л., ГОЛОВЕНЧЕНКО Ф.М. Русская литература: учебник для средней школы. Восьмой год обучения. -М.: Госучпедгиз, 1934. — С. 147—148.
- 14 Там же. С. 152—153.
- ¹⁵ ФЛОРИНСКИЙ С.М. Русская литература: учебное пособие для средней школы.
 13-е изд. М.: Просвещение, 1967. С. 242.
- 16 Гоголь в школе $^{-}$ Под ред. В.В.Голубкова и А.Н.Дубовикова. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1954.
- ¹⁷ Литература. 9 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. — Ч. 2 / В.Ф. Чертов, Л.А.Трубина, А.М.Антипова и др.; под ред. В.Ф. Чертова. — М.: Просвещение, 2018. — С. 133.

КАЛГАНОВА Татьяна Алексеевна —

редактор журнала «Литература в школе», кандидат педагогических наук literosh@mail.ru

ИЗУЧЕНИЕ ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»

МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ

VIKAACC

Аннотация. В статье предлагается материал для прочтения и анализа повести Гоголя с опорой на научные исследования, но адаптированные с учётом возрастных познавательных возможностей шестиклассников.

Ключевые слова: Рождество, христианские, народные обряды, народная смеховая культура, одоление нечистой силы, житийная литература, издатель, автор, рассказчик, юмор и сатира. **Abstract.** The article offers material for reading and analyzing Gogol's works based on the scientific research, but adapted to the age-related cognitive abilities of 6th-graders.

Keywords: Christmas, Christian, folk rituals, folk culture of laughter, overpowering evil forces, publisher, author, narrator, humor and satire.

Подготовка к чтению и восприятию повести

При изучении классической литературы сегодня важную роль играет подготовка к прочтению произведения и целостному его восприятию. Для чтения и понимания повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» детям нужно объяснить слова, обозначающие реалии прошлой культуры, обратить их внимание на словарь украинизмов в предисловиях издателя — пасечника Рудого Панька. Учителю следует рассказать об историческом времени, отражённом в повести, о запорожских казаках (этот материал изучается в курсе истории позже), о влиянии на сюжет житийной литературы. О праздновании Рождества и Нового года, о славянских мифах рассказывает учитель или организует подготовку сообщений учащихся.

Историческая справка

События сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» относятся преимущественно к тому времени, когда на Украине не было крепостного права. Действие повести «Ночь перед Рождеством» относится ко второй половине XVIII века. Её персонажами являются Екате-

рина II и Потёмкин. В то время ещё существовала Запорожская Сечь — военная организация запорожских казаков, защищавшая границы России от иноземных захватчиков. Однако она уже утратила своё назначение, и стоял вопрос о её ликвидации. (В повести есть эпизод приёма Екатериной II запорожских казаков, прибывших в Петербург с прошением сохранить Запорожскую Сечь, с ними оказывается во дворце и кузнец Вакула.)

<u>О праздновании Рождества Христова и</u>

В повести «Ночь перед Рождеством» Гоголь рассказывает о событиях, случившихся в Диканьке в праздничную ночь перед Рождеством Христовым. В наше время православные христиане празднуют Рождество в ночь с 6 на 7 января. Прежде Рождество отмечалось по юлианскому календарю, то есть по старому стилю с 24 на 25 декабря.

Как празднуется этот христианский праздник?

В день накануне Рождества Христова соблюдается строгий пост. С наступлением темноты, когда загорается первая звезда, которая, по библейскому повествованию, воссияла над пещерой, где родился Иисус Христос, Сын Божий, разрешается принять пищу. По церковному уставу разрешается есть только каши — рисовую, пшённую — с изюмом или сочиво (взвар рисовый или ячменный с мёдом или ягодный), хлеб пшеничный, оладьи медовые, пироги постные. Утром, после посещения церковной службы, можно разговеться (есть мясную и молочную пищу). Канун Рождества называют сочельником. Дни праздника продолжаются 12 дней, до Крещения, и называются Святками.

На Святках соединились христианские и языческие народные обряды и обычаи. В глубокой древности славяне (русские, украинцы, белорусы), как и другие народы, были язычниками и поклонялись многим богам. Они верили в русалок, ведьм, домовых. К языческим обрядам относились гадание, ряжение и колядование — исполнение песен в честь языческого бога Коляды, который изображался в виде болвана (болван — обрубок дерева, чурбан).

С принятием православия колядками (песнями) стали славить Христа на Рождество.

«Коляда (коледа) — слово загадочное, ставившее в тупик исследователей народного быта и приводившее их к самым противоречивым заключениям. Не только бытописатели, но и сам народ приурочивает к этому

слову различные понятия. Так, колядою называют рождественский сочельник, колядованием — обряд хождения по домам на Рождество с поздравлениями и песнями.

В Новгородской губернии за колядку слывут подарки, получаемые при этом хождении. Если же этим словом обмолвится смоленский мужик, то оно имеет в его устах иное значение — побираться, просить милостыню.

В старину колядовали накануне Рождества по всей Руси. Ко времени написания Гоголем повестей этот обычай сохранился в основном в Малороссии и Белоруссии. Песни-колядки, которыми величают новорождённого Христа в Малороссии, отличаются большим разнообразием и зачастую свидетельствуют о глубокой древности своего происхождения:

На сивом море
Корабель на воды,
В том кораблейку
Трое воротцы:
В перших воротейках
Месячок светитчи,
В других воротейках
Сонечько сходит,
В третьих воротейках
Сам Господь ходит, —
Ключи примая,
Рай вотмикая...

В тех из чисто великорусских губерний, где сохранился обычай колядования, он стал исключительно достоянием детворы деревенской, с увлечением выполняющей его за старших. Они поют:

Коляда, коляда!
Пришла коляда
Накануне Рождества;
Мы ходили, мы искали
Коляду святую
По всем дворам
По проулочкам.
Нашли коляду
У Петрова двора;
Петров-то двор — железный тын,
Среди двора три терема стоят:
В первом терему — светел месяц,
В другом терему — красно солнце,

По старому стилю Новый год праздновался после Рождества. После утверждения новогодней ёлки всё ещё большую роль в новогодней обрядности играли хлеб, зерно, солома. Солому стлали в избе на пол; приносили снопы. Утром на Новый год ходили с поздравлениями, при этом рассыпали (засевали) немного зерна и пели песни-щедровки:

А в третьем терему — часты звёзды.

Сею-вею, посеваю, Я пшеницей посыпаю, С Новым годом поздравляю! Сею-вею, повеваю, Овёс, ячмень посыпаю, Счастья-радости желаю! Чтобы в поле уродило, Чтобы в хлеву удвоило,



К.Лавро. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Ночь перед Рождеством». 2009

Чтобы детки подрастали, Чтобы девок замуж взяли! Сею-вею, повеваю, С Новым годом поздравляю!

(По книге А.А.Коринфского «Народная Русь».)

Из славянской мифологии

Ведьма — так в славянских мифах называли колдунью; наименование происходит от слова ведать, то есть знать. Ведьмы, по представлениям древних славян, отличались от всех других женщин тем, что имели маленький хвост и владели способностью летать по воздуху на помеле, кочерге, в ступе (как сказочная Баба-яга); отправляются они на тёмные дела из своего дома через печные трубы; как все колдуны и чародеи, могут превращаться в разных животных. Считалось, что все ведьмы, колдуны (чародеи), черти собирались для общения на Лысой горе на свой шабаш (ночное сборище).

Знахарь — деревенский лекарь-самоучка, умеющий врачевать недуги и облегчать телесные страдания не только людей, но и животных. В народе верили, что целебные снадобья действуют лучше, если их заговорили. Знахарь нашёптывал над целебным снадобьем или над больным таинственные слова (заговоры) так, чтобы их не услышал непосвящённый человек. Знахари и знахарки считались людьми, общающимися с нечистой силой, но не продающими ей свою душу.

Колдуны и чародеи, ведьмы по народным поверьям состоят в тесных отношениях с нечистой силой, и черти исполняют их поручения; бесы, по суеверным представлениям, злые духи. (По книге А.А.Коринфского «Народная Русь».)

<u>Влияние житийной литературы на сюжет</u> повести

В «Ночи перед Рождеством» оказалась важной одна традиция житийной литературы. В житии одного из древнейших наших святых, св. Антония Новгородского, рассказывается, как чёрт, желая отвлечь внимание святого от молитвы, забрался к нему в рукомойник и стал там плескаться. Изловленный затем св. Антонием в этой посудине, он из страха перед крестным знамением должен был исполнить желание святого: свозить его на своей спине в течение одной ночи в Иерусалим и обратно в Новгород. (По книге Ю.В.Манна «Творчество Гоголя. Смысл и форма».)

Анализ повести. Интерпретация (истолкование смысла)

Освоение сюжета

Найдите в повести ответы на вопросы:

- С какой целью чёрт украл месяц?
- Почему действия чёрта были на руку Солохе?
- К кому был приглашён богатый козак Чуб в ночь под Рождество и с кем он отправился в гости? Какие черты характера проявились у Чуба?

- Что случилось с Чубом и кумом по дороге?
- Где оказался кузнец вопреки предположениям чёрта?
- Какие решения принимает Вакула в ответ на условие, поставленное Оксаной?
- Как были освобождены пленники из мешков?
 - Как Вакула достал черевички?
 - Чем закончилась повесть?

<u>Фантастика и реальность в повести</u> Найдите в повести ответы на вопросы:

- Что в повести относится к фантастике, как изображена нечистая сила?
- Что в повести отвечает жизненной правде?
- Какие происшествия и поступки персонажей вызывают смех?

Народ в своих сказках и поверьях стремится преодолеть страх перед нечистой силой. Он «одомашнивает» чертей, ведьм и другую нечисть, изображает её в бытовом плане, наделяет качествами людей, выставляет в смешном виде. А смех снимает чувство страха перед сверхъестественными силами: «Тут чёрт, подъехавши мелким бесом, подхватил её под руку...»

Достаточно вспомнить чёрта в аду, который. «надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистер, поджаривал... грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу». Ведьма Солоха после путешествия по воздуху предстала в своей избе обыкновенной «сорокалетней кумушкой», «говорливой и угодливой хозяйкой», у которой можно погреться и «поесть жирных с сметаною вареников». Из семьи гоголевских чертей или их близких родственников смешным является Пацюк (пацюк — поросёнок, укр.). Он, по версии мужиков, «немного сродни чёрту, но свои чары употребляет для лечения мирян. Он чуть было не ввёл в грех Вакулу, чуть было не заставил его нарушить пост, но с готовностью помогает ему. Обжорство, лень, телесная избыточность представлены в пузатом Пацюке не без лукавого сочувствия: «Он жил, как настоящий запорожец: ничего не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых косарей и выпивал за одним разом почти по целому ведру; впрочем, было где и поместиться: потому что Пацюк, несмотря на небольшой рост, в ширину довольно увесист». В народном искусстве отмечается мотив разинутого рта — этакой всегдашней готовности к безудержному поглощению пищи. Сравним способ расправы Пацюка с варениками: «Пацюк разинул рот; поглядел на вареники и ещё сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул... и как раз попал ему в рот». Даже пошевелить рукой Пацюк не считает нужным: «на себя только принимал он труд жевать и проглатывать».

Народная смеховая культура создала образ глупого чёрта. В повести Гоголя чёрт, пытавшийся завладеть душой человека и заставить его служить злым силам, терпит неудачу.



К.Лавро. Илл. к повести Н.В.Гоголя «Ночь перед Рождеством». 2009

Хитрости его столь наивны, выражение чувств столь понятно, что «враг человеческого рода» больше походит на мелкого проказника. Вакула посрамляет и одолевает нечистого.

Вакула — художник, рисующий религиозные сюжеты, а изобразить чёрта со смешной стороны — значит овладеть злом, побороть его. Поэтому чёрт мешает работе кузнеца, рисующего, как святой Пётр в день Страшного суда изгоняет из ада злого духа. А в конце повести Вакула «намалевал... чёрта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо».

Но тут, в финале повести, возникает неожиданно страх перед нечистой силой. Какое для этого основание? Чёрт посрамлён и одурачен, обезврежен кистью Вакулы. Но когда мать подносила ребёнка к картине, приговаривая: «Он бачь, яка кака намалёвана!», «дитя, удерживая слезинки, косилось на картину и жалось к груди своей матери». Так Гоголь, следуя народной смеховой культуре, отступает от народной традиции. (По книге Ю.В.Манна «Творчество Гоголя. Смысл и форма».)

Кто рассказывает повесть

Найдите в повести ответы на вопросы:

- Кто является издателем и рассказчиками «Вечеров на хуторе близ Диканьки»? Кто рассказывает повесть «Ночь перед Рождеством»?
- В каких случаях является смешной речь персонажей и речь рассказчика повести?
- Кому принадлежит книжный, возвышенный стиль речи?

Издателем повестей является человек из народа, пасечник Рудый Панько. Гоголь создаёт его образ: «старый дед», у него нет зубов, волосы в большей степени седые, чем рыжие, ему, наверно, около семидесяти лет. Рудый Панько не является единственным повествователем, есть и другие рассказчики, гости пасечника: Фома Григорьевич, панич из Полтавы, Степан Иванович Курочка.

Кто рассказывает «Ночь перед Рождеством», точно не указывается: один из гостей пасечника или он сам. Рудый Панько — хоро-

ший рассказчик, речь его проста, в то же время наделена народной мудростью, простодушием, за которым скрывается юмор.

Повествование, ведущееся от лица придуманного рассказчика, называется сказом. Простая речь рассказчика сочетается в повести с книжной, возвышенной речью автора, который утверждает нравственные идеалы народа.

Вакула похож на героев народных песен, сказок, преданий. Смелость, настойчивость, решительность, хитрость, сметливый ум позволяют ему добиться успеха в задуманном. Он искренне, всем сердцем любит Оксану и делает всё, чтобы завоевать её сердце. Однако своей души он не продаёт чёрту, усмиряет его крестным знамением и заставляет служить себе.

Оксана

Найдите в повести ответы на вопросы:

- Как описана красота девушки?
- Какой характер у Оксаны?
- Как Оксана относится к парубкам, гонявшимся за нею?
 - Как ведёт себя с Вакулой?
 - Как приходит к Оксане любовь?
- Как проявляется чувство девушки к кузнецу?
- Найдите в эпизоде сватовства Вакулы слова рассказчика, в которых выражается близость Оксаны к героям народных песен и сказок.
 - Счастлива ли Оксана в замужестве?

В описании красоты Оксаны отражаются традиции фольклора. Оксана кокетлива, но в то же время обладает чувством собственного лостоинства.

Важной чертой характера девушки является доброта, ей становится жалко Вакулу, она страдает, потому что поступила с ним жестоко. У Оксаны возникает чистое, светлое, бескорыстное чувство к Вакуле. В эпилоге повести читатель видит счастливую семейную жизнь Оксаны и Вакулы в новом доме.

Домашнее задание

Напишите сочинение на тему «Почему повесть Гоголя "Ночь перед Рождеством" создаёт весёлое настроение у читателя?».

ЛИТЕРАТУРА

- 1. МАНН Ю.В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2007.
- 2. Коринфский А.А. Народная Русь. М.: Издание М.В.Клюкина, 1901.

Кузнец Вакула

Найдите в повести ответы на вопросы:

- Как описана внешность кузнеца?
- Каким талантом наделён Вакула? Почему чёрт боится кузнеца и мстит ему?
- Как Вакула относится к Оксане? Как в его речи проявляется чувство любви к девушке?
- Какие поступки кузнеца подтверждают любовь к Оксане?
- Почему Вакула преодолел страх перед нечистой силой?
- Как чувствовал себя кузнец в царском дворце? Как разговаривал с царицей?

БЕЛОУСОВА Елена Ивановна —

кандидат педагогических наук, доцент Московского педагогического государственного университета belousova ei@rambler.ru

КОММЕНТАРИИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ КОМЕДИИ Н.В.ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

Аннотация. В статье рассматривается возможность использования комментариев на разных этапах чтения и изучения современными школьниками комедии Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: комментарии, восприятие, читательская деятельность учащихся, историческая, культурная эпоха, комментирование текста, читатель-школьник.

Abstract. The article considers the possibility of using comments at different stages of studying N.V.Gogol's comedy.

Keywords: comments, perception, students' reading activity, historical and cultural epoch, commenting on the text, student-reader.

Определяя подходы к организации чтения и изучения художественного произведения, выбирая пути его анализа, учитель-словесник всё чаще сталкивается с трудностями восприятия и понимания современными школьниками текстов русской классической литературы.

Проблема эта обусловлена, на наш взгляд, исторической отдалённостью от школьника социальных и бытовых реалий в произведениях классики, а также теми или иными тенденциозными интерпретациями произведений, зачастую заслоняющими от читателя авторскую позицию. Ценность произведений Карамзина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других писателей золотого века русской литературы не снижается во времени. По-прежнему велико их значение в изображении внутреннего мира человека, остаётся непревзойдённым художественное мастерство. Реалии уходят в прошлое, а характеры и типы людей остаются неизменными. По точному выражению Н.М.Карамзина, «слова принадлежат веку, а мысль векам!».

Приступая к изучению классического произведения, учитель должен учитывать, что подход к произведению и к его оценке должен быть



А.М.Лаптев. Илл. к поэме «Мёртвые души». Уездный город. 1957

творческим, критически осмысленным по отношению к интерпретациям.

Современному учителю-словеснику необходимо помнить, что поиск эффективных подходов, принципов и методов изучения классических произведений в школе может быть активизирован не только в области современных технологий. Одним из оптимальных путей решения проблемы, на наш взгляд, может стать обращение к традиционной методике, например к такому приёму, как использование комментариев на разных этапах подготовки к изучению литературного текста и читательской деятельности учащихся.

Понятие «комментарий» в справочной и научной литературе толкуется по-разному. В словаре В.И.Даля комментарий — это «объяснение, «толкование, замечание на статью, книгу» [2].

В словаре иностранных слов понятие «комментарий» трактуется шире: 1. Комментарий — разъяснительные примечания к тексту; 2. Комментарий — сопроводительные соображения, критические замечания по поводу чего-либо [10].

Наиболее полное толкование понятие даётся в Литературной энциклопедии: «Комментарий (от лат. commentarius — заметки, толкование) — жанр филологического исследования, толкование, разъяснение текста литературного памятника. Комментарий излагает ход и результаты критического изучения текста и сопровождает его издание. Комментирование тесно связано с текстологией и другими науками, всесторонне изучающими литературное произведение: литературоведением, историей, эстетикой, историей языка, археографией, палеографией и т. д...» [10].

В данной статье мы рассмотрим возможности использования комментариев на этапе подготовки к чтению и восприятию в ходе чтения, анализа и интерпретации учащимися комедии «Ревизор».

Творчество Н.В.Гоголя прочно вошло в содержание школьного литературного образования. Однако чтение и восприятие произведений писателя сопряжено с рядом трудностей: недостаточным знанием современными школьниками социокультурного контекста эпохи создания произведений, жизненного и творческого пути, личности автора, а также особенностей языка и стиля гоголевских произведений.

Современные программы по литературе (под ред. В.Я.Коровиной, В.Ф.Чертова, В.Г.Маранцмана, Г.И.Беленького и др.) обязательно рассматривают произведения Н.В.Гоголя для чтения, изучения и анализа на разных этапах литературного развития школьников.

В программе по литературе для 5—9 классов под ред. проф. В.Ф. Чертова жанровое своеобразие творчества писателя последовательно и многосторонне изучается на всех этапах освоения текста художественного произведения и в течение всех лет обучения в основной школе. Комедия «Ревизор» представлена для изучения в 8 классе, при знакомстве с ней «...вводится понятие художественного мира литературного произведения (писателя), преимущественное внимание обращается на средства выражения авторской позиции, смысл заглавия, эпиграфы...» [3].

Во все учебники по литературе с 5 по 9 класс линии УМК под ред. профессора



П.А.Федотов. Передняя частного пристава накануне большого праздника. 1837

В.Ф.Чертова как обязательный компонент включена рубрика «Комментарий», содержащая различные формы и виды историко-культурной информации [4]. Материал и задания рубрики направлены, с одной стороны, на более глубокое постижение литературного произведения, с другой, на обучение приёмам комментирования самих учащихся.

На этапе подготовки к чтению и восприятию теста комедии_использование комментариев возможно в нескольких направлениях.

Например, при изучении творческой истории комедии «Ревизор» можно расширить информацию учебника дополнительными сведениями о важности комментариев самого Гоголя к ней. С момента написания, первой постановки и последующих редакций комедия «Ревизор» окружена комментариями. По мнению некоторых исследователей творчества Н.В.Гоголя, лучшим комментатором своих произведений стал сам автор [6]. Гоголевские комментарии сопровождают все шесть редакций комедии (начиная с 1835 по 1851 год), причём с каждой новой редакцией они приумножаются, приобретая новые подробности. Так, перед первой постановкой комедии (апрель 1836 года) после афиши (списка действующих лиц) автор использует комментарии, в которых кратко раскрывает основные черты характеров героев: Городничего, судьи, чиновников, Анны Антоновны, Хлестакова. Эти разъяснения акцентируют внимание читателя на том, что герои комедии — это не только социальные, но и общечеловеческие типы. Сегодня организовать работу над комедией так, чтобы она была понята современными школьниками, не привлекая авторских комментариев («Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Развязка "Ревизора"») сложно.

Неудовлетворённый общественным восприятием первой постановки комедии, перед её постановкой в Малом театре Гоголь в письме к актёру М.Щепкину разъясняет сущность роли Хлестакова: «...есть ещё одна труднейшая роль во всей пьесе — роль Хлестакова. Я не знаю, выберете ли вы для неё артиста. Боже сохрани, если её будут играть обыкновенными фарсами, как играют хвастунов и повес театральных. Он просто глуп; болтает потому только, что видит, что его расположены слушать; врёт потому, что плотно позавтракал и выпил порядочного вина; вертляв он тогда только, когда подъезжает к дамам. Сцена, в которой он завирается, должна обратить особенное внимание...» (из писем Н.В.Гоголя к М.С.Щепкину от 1836. Мая 10. СПб.) [9].

В 1842 году Н.В.Гоголь написал «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"», где представил ещё более подробные комментарии к роли Хлестакова. «Всего труднее роль того, кто принят испуганным городом за ревизора. Хлестаков сам по себе ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чьё-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо... Обрываемый и обрезываемый доселе во всём, даже в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нём всё сюрприз и неожиданность. Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение...» [1, с. 451].

Рисуя не очень умного, испуганного Хлестакова в начале комедии, Гоголь своими комментариями стремится помочь актёру понять процесс упоения человека, представляющего себя лицом более значительным, чем он есть на самом деле.

Не догадываясь и не задумываясь, отчего возникло к нему угождение и исполнение его желаний, Хлестаков наслаждается, начинает разговор, не представляя, «куда поведёт его речь». Гоголь пишет: «Темы для разговора ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему всё в рот и создают разговор» [1, с. 451].

Начиная с первой встречи и диалога двух испуганных людей, Городничего и Хлестакова, автор показывает нам процесс превращения человека в сознательного взяточника.

Проиллюстрируем комментарии драматурга текстом комедии:

«Городничий. (дрожа). Что ж до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу, клевета. Это задумали злодеи мои, это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься.

Хлестаков. Да что? Мне нет дела до них. (В размышлении.) Я не знаю, однако ж, зачем вы мне говорите о злодеях или о какой-то унтерофицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко... Вот ещё! Смотри ты какой!.. я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки» (действие второе, явление VIII) [1, с. 227].

Услышав, что Городничий «готов служить ему сию минуту» и дать ему денег, Хлестаков обрадовался: «Дайте, дайте мне взаймы, я сейчас же расплачусь с трактирщиком».

Получив деньги, он ни на минуту не задумывается, почему, с какой стати глава города, «благородный человек», дал ему взаймы денег. Это ему безразлично. Думает Хлестаков в эту минуту лишь о том, чтобы расплатиться по долгам и поесть в трактире. «Я вам тотчас пришлю их из деревни...» — искренне обещает он Городничему, хотя не представляет и не думает о том, как он это сделает.

На протяжении нескольких сцен очевидно, что Хлестакову и в голову не приходит, что он получает взятки.

Завтрак в богоугодном заведении не воспринимается им как «подмазывание». Он искренне удивляется и спрашивает: «Что, у вас каждый день бывает такой?» На следующий день, вспоминая этот завтрак, Хлестаков с удовольствием рассуждает: «Я люблю радушие, и мне, признаюсь, больше нравится, если мне угождают от чистого сердца, а не то чтобы из интереса!», совершенно искренне не догадываясь о причине этого «интереса».

Представление Хлестакова о том, что все ему должны угождать, укрепляется визитами чиновников

Первым приходит уездный судья, коллежский асессор Ляпкин-Тяпкин, специально роняющий на пол деньги. Реакция Хлестакова непосредственна: «Я вижу, деньги упали... Знаете что? Дайте мне их взаймы». Пока он считает нужным объясниться, почему просит взаймы: «Я, знаете, в дороге издержался: то да сё... Впрочем я вам из деревни сейчас их пришлю».

С каждым новым появлением Хлестаков незаметно для себя, включаясь в своеобразную игру «попросить денег взаймы», увлекается ею и приобретает «лёгкость необыкновенную». Он просит взаймы у почтмейстера, надворного советника Шпекина. Просьба как-то сама собой срывается с языка, и Шпекин с готовностью на неё отвечает. Смотритель училищ, титулярный советник Хлопов «оробел» от неожиданных вопросов Хлестакова. Заметив это, Хлестаков тут же начинает хвастаться: «...в моих глазах, точно есть что-то такое, что внушает робость». Просьбу «дать взаймы» здесь он ещё объясняет всё тем же престранным случаем: «В дороге совсем поиздержался...»

Чем дальше, тем больше Хлестаков отрывается от реальности. Он увлечён игрой. По мере появления чиновников сумма, которую просит Хлестаков, увеличивается. Сообщая о «престранном случае», у надворного советника Земляники он просит уже четыреста рублей. Кружась, как волчок, в вихре азарта, Хлестаков и не задумывается, кто перед ним: купцы, чиновники или просто жители города и помещики, Бобчинский и Добчинский, у которых нет никаких оснований давать ему взятки. Просит он у них тысячу рублей, уже не прибегая к объяснениям: «Денег у вас нет?», увлекшись игрой. Запросив тысячу, соглашается на сотню, удовлетворяется шестьюдесятью рублями, ничуть не огорчившись. Не догадываясь, что берёт взятки, Хлестаков уверен, что «чиновники эти добрые люди; это с их стороны хорошая черта, что они мне дали взаймы». Ему лишь начинает казаться, что его «принимают за государственного человека». Впервые он произносит слово «взятка», когда к нему приходят купцы с жалобами на Городничего. Но под взяткой Хлестаков понимает лишь вещественные подношения со стороны купцов: «Вот, если бы вы, например, предложили мне взаймы рублей триста, - ну, тогда совсем другое дело: взаймы я могу взять... Извольте взаймы я ни слова: я возьму». А в продолжение визита купцов он и отказывается «от сахарцу», и вновь соглашается взять «подносик», и вновь отказывается: «О, нет: я взяток никаких...» В конце встречи всё-таки молча соглашается, чтобы Осип забрал подношения: «В дороге всё пригодится». Учитывая комментарии Гоголя и опираясь на текст комедии, мы наглядно можем представить, как Хлестаков становится не просто сознательным взяточником, а вымогателем.

Задания для учащихся:

- 1. Прочитайте сцену вранья Хлестакова (действие III, явление VIII), соотнесите её с комментариями Н.В.Гоголя («Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"»). Составьте свои комментарии к сцене.
- 2. Прочитайте в статье «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"» комментарии Гоголя для актёра, играющего Городничего. Найдите в тексте комедии подтверждение комментария Гоголя к образу героя.

Направлением работы, где целесообразно использовать комментарии, может стать работа учителя и учащихся по подготовке сообщений, представляющих сведения о территориальном делении и государственно-административной структуре Российской империи первой половины XIX века.

В административно-территориальной структуре Российской империи первой четверти XIX века основной единицей были губернии, учреждённые ещё при Петре Первом. К 20-м годам XX века Российская империя насчитывала 78 губерний. Губерния делилась на уезды, административными центрами которых были уездные города.

Школьникам уже известно, что Гоголь очень много путешествовал и жизнь губернских и уездных городов России хорошо себе представлял. Уездный город российской провинции XIX века был примером сочетания исторически сложившегося патриархального жизненного

уклада, со свойственными ему традициями и правилами поведения, и коммерческой активности купечества, активно влиявшего на экономическое развитие, хозяйственную жизнь, строительство города, формирование его внешнего облика. При преобладании деревянных домов в уездных городах каменные постройки в городе принадлежали купцам.

Постепенно в городах сформировались целые улицы, застройка которых соответствовала уровню жизни и социальной принадлежности их жителей. В 30—40-х годах XIX века уездные города строились по одному типу.

Центром уездного города был главный собор, перед которым обычно располагалась центральная торговая площадь города. Именно здесь возводились каменные гостиные ряды, располагались деревянные лавки с товаром. «Внутреннее устройство города чётко регламентировалось уже в первой трети XIX века. В рапорте вятского губернатора Министру внутренних дел в 1838 году сообщалось: «Площади и рынки устраиваются надлежащим образом и содержатся в чистоте и порядке, дома строятся в городах по установленным чертежам, которые предварительно проверяются в строительной комиссии».

В каждом уездном городе строились административные здания (городской думы, управы, казначейства и др.), учебные заведения (гимназии, реальные училища, церковно-приходские школы), богадельни, содержащиеся на благотворительные пожертвования» [7]. Традиция градостроительства и градоустройства сохраняется в России и по сей день.

Власть имела строгую основу и чёткую структуру, подразделяясь на центральную, губернскую и уездную.

Центральные органы власти находились в Санкт-Петербурге, столице Российской империи XIX века, и были сосредоточены в руках императора. Ему непосредственно подчинялись министры — руководители министерств. Министерства подразделялись на департаменты, отделения, столы.

Департаменты определяли и контролировали важнейшие направления деятельности министерств. Самыми высокими были должности директора департамента и министра. В комедии «Ревизор» завравшийся Хлестаков говорит: «Один раз я даже управлял департаментом»

Полновластным управителем губернии был губернатор. Уездным городом управлял городничий — подчинённый и назначенный губернатором полицейский чиновник, распоряжавшийся всеми делами города. В подчинении у городничего была полиция и другие учреждения города. Сегодня эта должность сохранена, но имеет название «мэр города». В комедии «Ревизор» мы встречаемся с городничим уездного города, Антоном Антоновичем Сквозник-Дмухановским.

Для организации порядка и ведения контроля город распределялся на районы, или, как тогда их называли, — части. В каждой части города было отделение полиции. Во главе каждого отделения полиции стоял частный пристав, отвечающий за порядок в части города — территориальной единице.

Должность частного пристава была обязательной во всех российских городах, даже небольших по количеству населения и территории и не делившихся на части. В «Ревизоре» это

Уховёртов, срочно вызванный Городничим для наведения порядка в городе.

Частный пристав со своим делопроизводством (канцелярией) располагался в специальном доме на территории полицейской части — частном доме. При каждом частном доме было отделение для арестантов — съезжая, комната, которую в народе иногда называли «холодной» или «сибиркой» из-за постоянного холода.

В комедии «Ревизор» Гоголь, упоминая о «частном доме», использует комический приём. Доклад Уховёртова Городничему о том, что полицейский Прохоров «в частном доме, да только к делу не может быть употреблён», неизменно воспринимается как событие из ряда вон выходящее и вызывает смех публики.

Полицейские части разделялись на кварталы, возглавляемые квартальными надзирателями (или просто квартальными) со своими помощниками — квартальными поручиками. На одну полицейскую часть приходилось 4—5 кварталов.

В «Ревизоре» нам представлены трое квартальных: Свистунов, Пуговицын, Держиморда. Говорящая фамилия последнего стала синонимом ограниченности, злобности и жестокости полицейского служащего. В помощь полиции выделялись горожане (один человек от каждого десятого двора в городе), получившие название десятские. Городничий в пьесе приказывает квартальному взять десятских, чтобы они вымели улицу, ведущую к трактиру.

В пьесе фигурирует ещё один персонаж, представляющий в уездном городе центральную власть. Это жандарм, который появляется в финале пьесы. Жандармский корпус, или жандармерия, был учреждён императором Николаем Первым после восстания декабристов для борьбы с вольнодумством. Во главе жандармерии император поставил А.Х.Бенкендорфа, однако на деле жандармский корпус напрямую подчинялся царю. Приказы (именные повеления) жандармерии отдавались лично императором. Становится понятным, почему вооружённый человек в голубой форме вызывал непреодолимый страх у всех без исключения.

Это объясняет и ошеломление чиновников в финале пьесы, «немую сцену», и смысл фразы, которую произносит жандарм: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе».

«В губернских и уездных городах существовал и гражданский выборный орган — шестигласная дума (из шести "гласных", то есть депутатов от разных сословий), руководимая городским головой». В списке действующих лиц комедии «Ревизор» городского головы нет, но упоминание о нём присутствует, когда для встречи мнимого ревизора судья Ляпкин-Тяпкин предлагает «вперёд пустить голову, духовенство, купечество», на что Городничий возражает: «Нет, нет: позвольте уж мне самому». Городской голова и городская дума, будучи «выборными», имели, по сути, лишь номинальные полномочия. Неограниченными правами обладали назначенные центральными властями чиновники. В уездном городе это был городничий, уездный судья [8].

Уездный судья был после городничего вторым лицом в уездном городе. Эту должность в «Ревизоре» представляет Ляпкин-Тяпкин, увлекающийся больше охотой, нежели исполнением прямых обязанностей, берущий взятки борзыми

щенками. Не пугаясь предстоящей ревизии, он говорит: «В самом деле, кто зайдёт в уездный суд? А если и заглянет в какую-нибудь бумагу, так он жизни не будет рад... Сам Соломон не разрешит, что в ней правда и что неправда». В уездном суде была ещё должность заседателя. В комедии о нём упоминает Городничий, говоря, что от него «такой запах, как будто он сейчас вышел из винокуренного завода».

В полномочиях уездного суда было рассмотрение мелких уголовных и гражданских дел между дворянами, споров о землевладениях.

«Кроме полиции и её подразделений городничему подчинялись, казалось бы, далёкие от полиции учреждения, народные училища и богоугодные заведения, то есть больницы, приюты, богадельни» [8].

В комедии «Ревизор» мы знакомимся с представителями уездных властей и их должностями.

Попечитель. Так назывались начальники некоторых ведомств. В комедии это Артемий Филиппович Земляника — попечитель, управитель богоугодных заведений «для призрения нуждающихся в том: дряхлых и калек, хворых и нищих» [2].

Почтмейстер. Начальник почтовой конторы. У Гоголя это почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин в чине надворного советника, играющий важную роль в развитии действия «Ревизора».

Смотритель училищ. В комедии это Лука Лукич Хлопов, испуганный человек, характеризующийся фразой: «Не приведи Бог служить по учёной части, всего боишься».

Уездный лекарь. В «Ревизоре» это Христиан Иванович Гибнер, которому «затруднительно» с больными изъясняться: он по-русски ни слова не знает и лишь «издаёт звук, отчасти похожий на букву и и несколько на е». Используя говорящую фамилию Гибнер, драматург кратко, но очень красноречиво дал картину состояния медицинских услуг своего времени, характерную не только для уездных городов.

«Власть государства покоилась на двух фигурах: офицере и чиновнике. Чиновник — человек, служащий в государственных учреждениях (название производится от слова «чин». «Чин» в древнерусском языке означает «порядок». «Чиновная карьера привлекала опредёленной степенью независимости и обеспечения личного достоинства (чин, даже малый, в частности, избавлял от телесного наказания), возможностью для малоимущих дослужиться «до степеней известных», материальными благами, перспективой служебной карьеры и приобщения (для разночинцев) к привилегированному сословию дворян. Звание чиновника, как и офицера, было престижным, определяло прочное социальное положение человека» [5].

Такой «порядок» был задуман Петром Первым и узаконен им в Табели о рангах стремлением «...привести в соответствие должность и оказываемый почёт, а должности распределять в зависимости от личных заслуг перед государством и способностей, а не от знатности рода... Табель о рангах делила все виды службы на воинскую, статскую и придворную. Первая, в свою очередь, делилась на сухопутную и морскую (особо была выделена гвардия)» [5].

«Гражданские чины также подразделялись в соответствии с перечнем Табели о рангах.

Классы I—II составляли высшие чины — действительный тайный советник и канцлер. Действительный тайный советник приравнивался армейскому «полному» генералу (от кавалерии, от инфантерии), а канцлер — генерал-фельдмаршалу.

Класс III составляли тайные советники. В армии этот чин соответствовал званию генерал-лейтенанта. Чин IV класса соответствовал генерал-майору в армии. Статский советник, чин V класса, представлял собой нечто среднее между полковником и генералом. В армии ему соответствовал чин бригадира, упразднённый в 1797 году.

Чин VI класса — статский советник — соответствовал полковнику. Чин VII класса — надворный советник — был равен подполковнику. Чин VIII класса — коллежский асессор — соответствовал в армии майору и ценился очень высоко, и достичь его было нелегко даже дворянину — как правило, требовался университетский или лицейский диплом либо сдача соответствующего экзамена» [8].

В комедии Хлестаков, имеющий низший чин коллежского регистратора, но принятый за ревизора, говорит почтительно слушающим его уездным чиновникам: «Хотели было даже меня коллежским асессором сделать, да, думаю, зачем»

Среди чиновников города N лишь смотритель училищ Хлопов рангом ниже этого чина: он титулярный советник. Чин IX класса, титулярный советник, был равен армейскому капитану. Следующий, X чин, коллежский секретарь, соответствовал в армии штабс-капитану. XI—XII класс, чин губернского секретаря, соответствующий армейскому чину поручика, то есть современному старшему лейтенанту, быстро вышел из практики.

Гражданские чины XIII—XIV класса, провинциального секретаря и коллежского регистратора, равный до 1884 года армейскому чину прапорщика, присваивались людям из «низов».

Здесь уместно хотя бы кратко представить процедуру поощрения и награждения военных и гражданских чиновников, существовавшую в эпоху Гоголя.

«Награждение орденом в царское время было не только поощрением и признанием заслуг, но и важным, даже необходимым условием продвижения по службе и личного преуспевания. До 1826 года все российские ордена давали право на получение потомственного дворянства, затем эта привилегия ограничилась лишь несколькими высшими орденами» [8].

Всего в дореволюционной России начитывалось восемь названий орденов, но некоторые из них имели три или четыре степени, весьма неравнозначные: орден Святого Георгия, орден Святого Станислава, орден Святой Анны, орден Святого Владимира, орден Белого Орла, орден Святой Екатерины, орден Святого Александра Невского, орден Святого Андрея Первозванного. У некоторых орденов были знаки отличия: крест, звезда и орденская лента и особые способы ношения. Например, у орденов первой степени крест как знак отличия крепился около бедра, на ленте, надеваемой через плечо, а звезда носилась на груди.

В комедии упоминаются два ордена: орден Андрея Первозванного и орден Святого Владимира. Драматург не назвал точного места, не указал названия уездного города, в котором разворачивается действие пьесы. Сделано это было потому, что автор имел в виду не один какой-нибудь город, не одного городничего, а всю Россию, всех чиновников, стоящих над народом, которые не пользовалась его симпатиями.

Задания для учащихся:

- 1. В комментариях «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует играть "Ревизора"» Гоголь называет трагическим положение героев, и прежде всего Городничего, в финале пьесы. Как это отражается в тексте комедии? Приведите примеры.
- 2. Составьте комментарии: 1) К словам Городничего, мечтающего о карьере генерала, когда он говорит жене: «А, чёрт возьми, славно быть генералом! Кавалерию повесят тебе через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна: красную или голубую?» Здесь речь идёт о ленте высшего русского ордена ордена Андрея Первозванного, а слово «кавалерия» употреблено в значении «орденская лента». 2) К сообщению судьи Ляпкина-Тяпкина, когда он говорит: «За три трёхлетия представлен к Владимиру 4-й степени с одобрения со стороны начальства».

На этапе чтения и анализа комедии целесообразно организовать работу учащихся с использованием комментариев для разъяснения некоторых забытых слов и различных и многочисленных подробностей, взятых Гоголем из жизни русского общества, использования им приёма «грубой комики» (термин Ю.А.Манна) [76]. Отвечая на упрёки, что в пьесе нет ни одного положительного лица, автор пишет: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе... Это честное, благородное лицо был — смех» [1].

Сюжет «Ревизора» и герои комедии были взяты Гоголем из жизни, поэтому легко узнаваемы, чуть не каждому что-то и кого-то напоминают. Так, например, Хлестаков упоминает популярные в то время литературные произведения, которые он, по его словам, «тут же в один вечер, кажется, все написал», и называет в их числе «Роберта Дьяволо», «Женитьбу Фигаро», «Норму», «Фенеллу».

«Роберт Дьявол» — название оперы французского композитора Д.Мейербера (1791— 1864);

«Норма» — опера итальянского композитора В.Беллини (1801—1835), появившаяся в 1831 году;

«Фенелла» — российское название оперы французского композитора Д.Обера (1782—1871) «Немая из Портичи».

Эти известные в то время музыкальные, а не литературные произведения вызывали смех.

В комедии Хлестаков говорит о популярных литературных журналах («Библиотека для чтения», «Московский телеграф»), также приписывая себе их издания.

«Библиотека для чтения» — ежемесячный русский журнал универсального содержания, выходивший в Санкт-Петербурге в 1834—1865 годах, первый многотиражный журнал в России. Журнал основал издатель и книготорговец А. Ф.Смирдин.

«Московский телеграф» — передовой журнал, издававшийся Н.А.Полевым с 1825 года; был закрыт в 1834 году по приказу Николая I. Упоминаются мнимым ревизором популярные авторы, известные люди, литературные произведения:

Барон Брамбеус — псевдоним известного в 1830—1840-е годы писателя, журналиста О.И.Сенковского, редактора журнала «Библиотека для чтения».

Смирдин Александр Филиппович (1795— 1857) — известный петербургский книгопродавец; издатель журнала «Библиотека для чтения».

Загоскин Михаил Николаевич (1789— 1852) — русский писатель, драматург, директор московских театров и московской Оружейной палаты. Действительный статский советник в звании камергера. Автор исторического романа «Юрий Милославский», появившегося в 1829 году и имевшего большой успех у публики.

Иохим (Иоахим) — известный в 30-х годах XIX века петербургский каретный мастер и домовладелец. В его доме на Петербургской стороне жил Н.В.Гоголь. По преданию, в ответ на его требования об уплате за квартиру Гоголь в присутствии собравшихся у него литераторов сказал ему: «Отстаньте, или я вас в комедию вставлю».

«Женитьба Фигаро» — знаменитая комедия французского драматурга Бомарше (1732—1799), появившаяся в 1787 году.

«Фрегат "Надежда"» — повесть Марлинского (псевдоним писателя А.А.Бестужева, 1797—1837) [9].

Для создания типичности характеров и ситуаций Гоголь придумывает уездный город, которого нет на карте. «Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». А маршрут Хлестакова из Петербурга в Саратовскую губернию через Пензу не даёт возможности точно определить, где происходит действие «Ревизора». В пьесе нет никаких данных, указывающих, в какие годы происходит действие комедии. Единственное указание, позволяющее, казалось бы, установить, когда приехал Хлестаков в уездный город: «Приехал на Василия Египтянина» — то есть в день церковного празднования этого святого. Но в церковных книгах такого святого нет. Гоголь придумал и его. Благодаря такому приёму читатель может представить, что всё то, что изображено в комедии, может произойти в любом городе России.

Вся пьеса пронизана намёками, позволявшими читателю ощутить современную Гоголю действительность. Например, в комедии говорится о взятках «борзыми щенками». Во времена Гоголя это не признавалось взяткой.

Лишь незадолго до написания комедии был издан указ, запрещающий подвергать телесному наказанию жён унтер-офицеров под угрозой взимания с виновников денежного штрафа в пользу пострадавших. Становится понятным страх Городничего по поводу жены унтер-офицера.

В пьесе упоминаются модные новинки того времени: лабордан (свежепросоленная треска), которую богачи посылали в подарок друг другу как изысканное угощение; приехавший «суп в кастрюльке прямо... из Парижа», иллюстрирующий факт появления в России консервированных продуктов, ввоз которых был запрещён и доступен лишь для избранных.

Задания для учащихся:

- 1. Выпишите из текста комедии слова французского и немецкого происхождения. Используя толковый словарь или ресурсы Интернета, составьте к ним комментарии.
- 2. Найдите в тексте комедии и запишите в виде таблицы ремарки:
 - *указывающие на смену интонаций героев;
 - *характеризующие Хлестакова;
 - *технические ремарки;
 - *распространённые ремарки;
- *ремарки, касающиеся занавеса в финале каждого акта;

*ремарку финала последнего действия, знаменитую ремарку «немой сцены».

На этапе обобщения и рефлексии для формирования у учащихся навыков комментирования и углубления понимания ими творчества Гоголя учитель может обратить внимание школьников на интерес к писателю в современном обществе.

Представление о личности и творчестве Гоголя непрерывно расширяется созданием многочисленных сайтов о писателе и его произведениях. Степень активности обращения потомков к творчеству писателя сравнима, наверное, только лишь с Пушкиным. В чём же загадка Гоголя, интерес и пристальное вневременное внимание к нему?

Наиболее, на наш взгляд, близки к разгадке слова Д.И.Писарева: «Дорого русскому сердцу имя Гоголя; Гоголь был первым нашим народным, исключительно русским поэтом; никто лучше его не понимал всех оттенков русской жизни и русского характера, никто так поразительно верно не изображал русского общества».

Задание для учащихся:

Проведите исследование на тему «Отзывы современных школьников о комедии Н.В.Гоголя "Ревизор"».

ЛИТЕРАТУРА

- 1. ГОГОЛЬ Н.В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. Повести; Т. 4. Комедии. М., 1994.
- 2. ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Спб., 1863—1866
- 3. Программа литературного образования. 5-9 кл. / Под ред. В.Ф.Чертова. М.: Просвещение, 2009.
- 4. Литература. 8 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. В 2 ч. Ч. 1. / Под ред. В.Ф.Чертова. М.: Просвещение, 2009.
- 5. ЛОТМАН Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII— начало XIX века).— СПб.: Искусство-СПб., 1994.
- 6. МАНН Ю.В. Постигая Гоголя. М.: Аспект Пресс. 2005.
- 7. МАСЛОВА И.В. Традиции семейного быта уездного купечества Вятской губернии в XIX начале XX в. // Наука и школа. 2010. № 6. C. 143—144.
- 8. ФЕДОСЮК Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М.: Флинта, 2012.
- 9. https://ru.wikipedia.org/wiki/ 10. http://dic.academic.ru/

Уважаемые читатели, авторы журнала!

Присылаемые вами статьи обязательно должны быть с пометкой:

«Только для журнала "Литература в школе"». Все аббревиатуры должны быть расшифрованы при первом употреблении в тексте.

При цитировании необходимо делать библиографическую ссылку. Ответственность за правильность данных, приведённых в библиографических ссылках и пристатейном списке литературы, несёт автор. При отсутствии библиографических ссылок и пристатейного списка литературы статья не рассматривается.

За фактический материал статьи несёт ответственность автор.

Редакция оставляет за собой право сокрашения материалов.

К статье необходимо приложить аннотацию и ключевые (опорные) слова, а также указать e-mail.

Пожалуйста, не забудьте прислать сведения о себе:

- Фамилия, имя, отчество.
- Место жительства (республика, край, область, город) и код региона.
- Дата и место рождения.
- Паспортные данные (серия, №, кем и когда выдан).
- ИНН, № пенсионного страхового свидетельства.
- Образование (вуз, специальность, год окончания).
- Учёная степень и звание (если имеется; год присуждения или присвоения — в скобках).
- Домашний адрес с почтовым индексом.
- Домашний телефон с кодом города, мобильный телефон и E-mail.
- Место работы или учёбы (наименование организации и подразделения факультета, кафедры, отдела).
- Должность; время работы на данной долж-
- Служебный адрес с почтовым индексом.
- Служебный телефон (с кодом города).
- Предполагаемая дата защиты (для соискателей).
- Научный руководитель или консультант (фамилия, имя, отчество, учёная степень и звание для соискателей).

Вниманию соискателей на учёную степень!

Согласно требованиям ВАК необходимо указать:

- почтовый адрес вуза или места работы (с индексом); телефон, адрес электронной почты;
- на русском и английском языках: фамилию, имя, отчество, должность, учёную степень, учёное звание, заглавие статьи, аннотацию (2—4 предложения), ключевые слова (максимум 5).

Помимо ссылок на источники необходимо поместить в конце статьи библиографический список.

Рассматриваются статьи при наличии положительной рецензии кафедры, на которой защищается соискатель (или научного руководителя), и рецензии независимого эксперта (авторитетного учёного в соответствующей области) по запросу редакции.

Плата с соискателей на учёную степень за публикацию не взимается.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

НЕ ЗАБУДЬТЕ ПРОДЛИТЬ ПОДПИСКУ НА 2019 ГОД!

СТАНОВИТЕСЬ НАШИМИ АВТОРАМИ!

CONTENTS

OUR SPIRITUAL VALUES

To the N.V.Gogol's 200th anniversary

Y.V.LEBEDEV —
About Gogol's Realism2
N.L.VINOGRADSKAYA, I.A.ZAITSEVA— "How is everything and printing". About the N.V.Gogol's Complete Academic Collection Works and Letters in 23 volumes
I.R.MONAKHOVA — "The inner harmony has opened". The discussion between V.G.Belinsky and K.S.Aksakov about "Dead Souls"
Y.V.MANN — N.V.Gogol's novel "The Nose": removal of the fiction carrier. Gogol and Kafka
Nikita NEMTSEV — The theme of madness in the "Notes of a Madman" by N.V.Gogol and in the S.D.Krzhizhanovsky's "Autobiography of the Corpse"20
E.S.ROGOVER — Gogol's novel "The Diary of a Madman"
L.I.SAZONOVA — Medieval novel about the artist and Gogol's novel "Portrait"
SEARCH. EXPERIENCE. SKILLS
V.F.CHERTOV — N.V.Gogol in school: a comparative-historical aspect
Lessons
T.A.KALGANOVA — Study of the N.V.Gogol's novel "Before Christmas". Materials for the lesson. VIth Grade
E.I.BELOUSOVA — Comments on studying the N.V.Gogol's comedy "The Inspector-General"