

ПУБЛИКАЦИИ

СООБЩЕНИЯ

СТАТЬИ

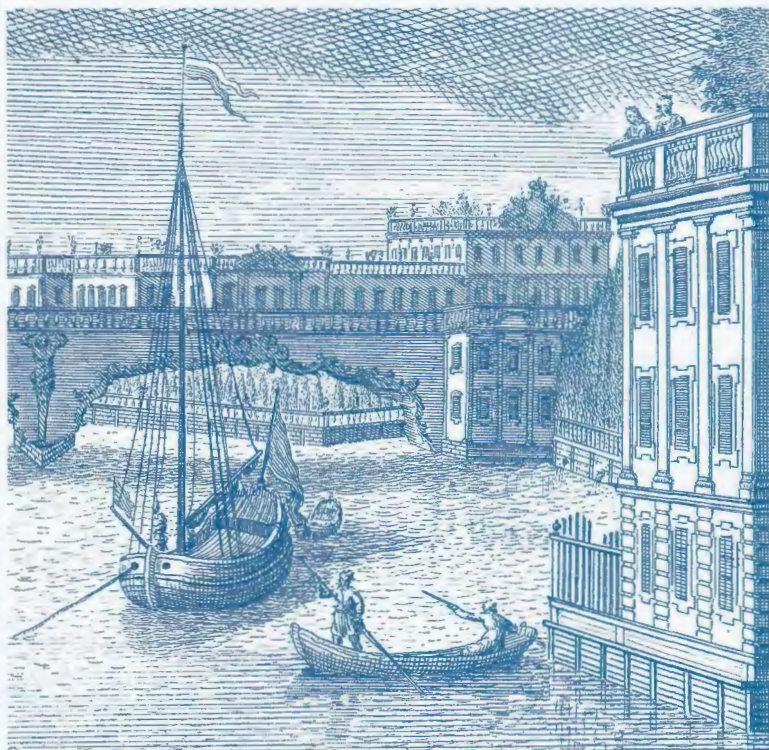
ISSN 2222-2960

ИСТОРИЯ

И

Выпуск 15 (15)

КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург
2018

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра западноевропейской и русской культуры

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА

Выпуск 15 (15)

**СТАТЬИ
СООБЩЕНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ**

Санкт-Петербург
2018

ББК 83+85+87.8

История и культура. Вып. 15 (15)

Статьи. Сообщения. Публикации

ISSN 2222-2960

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры
Заведующий кафедрой
кандидат исторических наук, доцент *Д. О. Цыпкин*

Рекомендовано к печати
Ученым советом Исторического факультета СПбГУ.

Рецензенты:

В. Е. Ветловская, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
Г. М. Прохоров, доктор филологических наук,
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —
ответственный редактор
кандидат исторических наук М. А. Шибяев (СПбГУ) —
ответственный секретарь
кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)
доктор филологических наук В. Е. Ветловская, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУП)
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)
кандидат исторических наук, доцент Д. О. Цыпкин (СПбГУ)
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

Электронная версия сборника находится на сайте
<http://history.pu.ru/rus/IK>

Адрес редакции:

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5

Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей (см. оглавление), 2018

Кафедра истории
западноевропейской и русской культуры
Санкт-Петербургского государственного университета
посвящает настоящий выпуск альманаха
«История и культура»
светлой памяти

доцента кафедры
кандидата искусствоведения, доцента

Валентина Михайловича
МУЛЬТАТУЛИ

и

профессора кафедры
доктора исторических наук,
главного научного сотрудника
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Гелиана Михайловича
ПРОХОРОВА

ОГЛАВЛЕНИЕ

Памяти Валентина Михайловича Мультиатули

- А. В. Березкин, Ю. К. Руденко.* Валентин Михайлович Мультиатули . . . 7
В. М. Мультиатули. Стихотворения и переводы 20
Жан-Бернар Каур д'Аспри. А. С. Пушкин и музыка 32

Памяти Гелиана Михайловича Прохорова

- С. А. Семячко.* Гелиан Михайлович Прохоров 55
 Список печатных работ Г. М. Прохорова за 2008–2017 гг. 62
Н. А. Юферева (Ивкова). «Время крестообразно...» 70

Памяти поэта Ивана Стремякова

- Ю. К. Руденко.* Иван Степанович Стремяков (1941–2017).
 Вехи биографии (по материалам вдовы поэта Галины
 Николаевны Стремяковой) 75
И. А. Сергеева. Самородок земли сибирской 81
А. В. Родосский. Стремяков 84
 Стихотворения Ивана Степановича Стремякова 88

СТАТЬИ

- С. В. Иванова.* Словесная икона Воскресения:
 к вопросу трансляции культурной традиции
 (на примере особенностей славянского перевода
 «Слова на Пасху» свт. Иоанна Златоуста) 97
С. Н. Искюль. Первая официальная история войны 1812 года 113
А. В. Родосский. Пушкин и Барри Корнуол 130
Ю. К. Руденко. Эпистолярный стиль Н. Г. Чернышевского 149
И. Ю. Шауб. Загадка Владимира Соловьева 169
Ю. К. Руденко. Проблема героя в раннем творчестве
 М. Горького: Рассказ «Макар Чудра» 184
О. Б. Сокурова. Николай Гумилев во времени: против течения . . . 214
И. Ю. Шауб. И. А. Бунин и Россия 230

СООБЩЕНИЯ

- Е. А. Ляховицкий.* Типы древнерусского письма по А. Л. Шлёцеру . . .249
- М. А. Скопина.* К проблеме шрифтового анализа
древнерусских памятников искусства письма253
- Г. А. Мольков.* Орфография дублетных букв в древнерусских
рукописях XI–XII веков264
- А. В. Петрова.* Проблема перехода на современный курсив
в индивидуальном письме русской элиты первой четверти
XIX века274
- А. Е. Рукавишников.* Собрания русских автографов конца
XIX — начала XX века как источник для исторического почерко-
ведения (по материалам РНБ)280
- Е. С. Симонова.* Влияние западной моды на становление
образа советской женщины в 1930-х гг. на примере
творчества Эльзы Скиапарелли.289

ПУБЛИКАЦИИ

- В. Е. Ветловская, Ю. К. Руденко.* Ранний Гоголь
в исследованиях А. В. Самышкиной305
- А. В. Самышкина.* Ранние эстетические опыты Н. В. Гоголя309
- А. В. Самышкина.* Философско-исторические истоки
творческого метода Н. В. Гоголя328
- А. В. Самышкина.* К проблеме гоголевского фольклоризма
(Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах
на хуторе близ Диканьки»).366
- Аннотации402
- Summaries410
- Об авторах418
- Authors420
- Требования к авторским материалам422
- Порядок рецензирования рукописей научных статей,
поступивших в редколлегию альманаха429

Подписано в печать 15.08.2018. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27. Заказ № 1078.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38.

Публикации

В. Е. Ветловская, Ю. К. Руденко

РАННИЙ ГОГОЛЬ В ИССЛЕДОВАНИЯХ А. В. САМЫШКИНОЙ

Ангелина Васильевна Самышкина (р. 1944) в 1967 году с отличием окончила филологический факультет Дальневосточного государственного университета по кафедре русской и зарубежной литературы. Работала учителем литературы и русского языка в средней школе № 1 г. Владивостока, в 1970 году была приглашена на должность ассистента кафедры русской и советской литературы ДВГУ. В 1973 г. она блестяще сдала вступительные экзамены в аспирантуру Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и стала работать над диссертацией, посвященной анализу «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Выбор темы не был случайным. Ангелина Васильевна, будучи литературоведом по призванию, отличалась тем, что любой художественный текст, который ей предстояло как преподавателю разбирать с учащимися или студентами, воспринимался ею настолько живо и непосредственно, что пробуждал желание как можно глубже вникнуть в его авторские смыслы. Она жадно начинала искать, что было сказано о произведении другими исследователями, черпала из их сочинений всё продуктивное, но (и это естественно для взыскательного ученого) ни у кого и никогда не находила вполне удовлетворявших ее трактовок. Опираясь на найденное другими, А. В. Самышкина схватывала некую таинственную, еще никем

не высказанную истину, которая и становилась основой ее собственного анализа текста. Каждый исследователь, который брался самостоятельно анализировать произведения художников слова, знает в той или иной мере это психологическое состояние научных озарений. В преподавательской деятельности А. В. Самышкиной оно проявлялось всегда и непременно, но не как сиюминутная импровизация. Предстоявший ей устный и по необходимости краткий анализ каждого текста в любой аудитории она сначала старалась прописать для себя. И все же подавляющее большинство ее аналитических идей оставили след только в конспектах ее многочисленных слушателей, будь то учителя школ или техникумов, вчерашние школьники, готовящиеся к поступлению на самые разные специальности вузов, либо студенты.

Гоголь был ее первой и наиболее глубокой любовью. Из владивостокского спецкурса еще во многом интуитивно выкристаллизовалась идея одной из трех опубликованных ее статей, первоначально посланной в виде научного реферата для поступления в аспирантуру Пушкинского Дома. Но самому решению о поступлении именно в этот институт Академии наук и никуда больше предшествовала личная встреча с Елизаветой Николаевной Купреяновой, доктором филологических наук и старшим научным сотрудником ПД.

Незаурядная личность этого выдающегося ученого отличалась ершистой, нелицеприятной открытостью, прямотой в общении, отчего все знавшие ее побаивались ее острых суждений и оценок и либо беззаветно любили ее, либо сторонились. Внучатая племянница Н. К. Михайловского, младшая сестра известного советского графика Н. Н. Купреянова, ученица Б. М. Энгельгардта, В. М. Жирмунского и Ю. Н. Тынянова, друг Б. В. Томашевского, она была одним из крупнейших знатоков и исследователей жизни и творчества Льва Толстого, Гоголя, Баратынского, Пушкина, Карамзина. Ей был присущ глубокий демократизм. Она не различала людей по рангам и званиям и умела угадывать и поддерживать таланты. После первого же знакомства и разговора Елизавета Николаевна почувствовала в А. В. Самышкиной близкого себе по духу человека и будущего серьезного ученого.

Предлагаемые три статьи А. В. Самышкиной, созданные до и в процессе работы над диссертацией, прошли строгую и внимательную апробацию у Е. Н. Купреяновой и были одобрены ею к печати. Для завершения диссертации предстояло сделать еще одно исследование, в центре которого должна была находиться повесть «Ночь перед Рождеством» — по мысли диссертантки, проблемно-художественный фокус всего дебютного гоголевского цикла. Сохранился незаконченный текст начала этой заключительной главы без формулировки ее названия. Половина его представляет собой машинопись, подававшуюся научному руководителю и имеющую ряд замечаний, поправок и рекомендаций Е. Н. Купреяновой. Вторая половина текста — черновая рукопись продолжения машинописной части с многочисленными поправками автора, зачеркиваниями, вставками и сокращениями, в большинстве случаев лишь бегло намеченными сносками. Работа над главой обрывается как раз там, где сделан переход к текстуальному анализу «Ночи перед Рождеством». К сожалению, состояние здоровья и ряд семейных обстоятельств помешали завершению диссертации.

В гуманитарных науках часто случается так, что глубокое, новаторское, имеющее большие перспективы исследование обрывается на ранней стадии, когда сделаны только первые шаги, намечены только первые проблемные решения. Имя автора еще не успело прочно обозначиться в науке, а удачно начатая, многообещающая творческая работа уже заглохла. Поток научной продукции, быстро перекрывающий всё, казалось бы, только недавно сделанное, звенит в основном только теми голосами, которые звучат чаще и громче других, и оставляет в безмолвии, в забвении имена тех, кто перестает напоминать о себе. Как правило, громко звучащие в науке голоса почти всегда разделяются на те, которым суждено остаться по достоинству памятными, и на те, которые, отзвенев, только этот пустой звон по себе и оставляют. Последние со временем всё больше произносятся просто всуе, по инерции, и как только уходят два-три поколения, внимавшие их звону, оседают на дне общего потока в виде никем не востребованного осадка. Но именно по

мере нисхождения одних наступает время пробуждения от неза- служенного забвения тех, чья творческая мысль действительно служила и служит науке.

Так в настоящем случае. Минуло ровно полстолетия со времени напечатания всего лишь трех статей Ангелины Васильевны Самышкиной о раннем Гоголе, но с высоты этой временной дистанции все яснее просматривается неповторимая новизна ее видения раннего Гоголя, ее аналитического проникновения в глубины философско-исторического сознания становящегося русского гения, ее источниковедческой и историко-литературной эрудиции. Кажется почти невероятным, что статьи, опубликованные в одном из авторитетнейших литературоведческих журналов современности, статьи, посвященные творчеству одного из «вечно» востребованных и актуальных писателей-классиков, статьи, посвященные трудно поддающимся разработке и в силу этого малоисследованным проблемам, — что эти статьи остаются до сих пор малоизвестными!.. Увы, современные исследователи очень редко обращаются к трудам своих далеких и даже близких предшественников, оглядываясь лишь на тех, кто с ними рядом. Но, разумеется, с таким положением дел нельзя согласиться.

Предлагаемой повторной публикацией статей А. В. Самышкиной наш альманах надеется сдвинуть косное колесо сонной историко-научной инерции с мертвой точки.

А. В. Самышкина

РАННИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ Н. В. ГОГОЛЯ*

1

Эстетика Н. В. Гоголя складывалась и формировалась одновременно с его художественной деятельностью. Она органически входит в его творчество, — прежде всего как теоретическое обоснование последнего, проясняющее специфический характер общественно-эстетической позиции писателя, но не только. Для понимания природы художественного метода Гоголя существенно важно выяснить отношение писателя к романтической традиции и ведущим философским, социально-историческим и эстетическим построениям романтизма, к середине 20-х — началу 30-х годов уже окончательно оформившегося. Эстетическая позиция Гоголя соотносится с романтическим типом сознания, но в то же время приобретает и качественно новое содержание — реалистическое, обусловленное всей диалектикой художественного процесса эпохи.**

Обычно эстетику Гоголя понимают не как целостную концептуальную систему, являющуюся основой художественного метода писателя, а лишь как вспомогательный критико-публицистический комментарий к его произведениям. Поэтому и акцент делается на злободневном, остро полемическом характере критических высказываний Гоголя, на постановке им общественно значимых проблем, на сложности и противоречивости его идеологической позиции (см., напр.: [2], [6]). Однако эстетическая деятельность Гоголя,

действительно остро полемически утверждавшего свои позиции, не сводится к ряду отдельных выступлений по вопросам искусства, пусть даже и принципиальным. Это прежде всего целостное и внутренне завершенное единство принципов, образующих общую творческую систему его эстетических построений и художественных произведений.

Существенным моментом в этом единстве является слияние в сознании молодого Гоголя задач научного и художественного познания. Об этом писали исследователи. Так, В. В. Гиппиус отмечал, что на создание истории Гоголь «смотрел (в соответствии с обычными представлениями его времени) как на труд не только научный, но и художественный», как на элемент «словесности», самая история воспринималась при этом как драматический сюжет, исторические деятели — как драматические характеры, историческая обстановка — как материал для колоритных изображений. «Границы между научной историей и историческим романом (или драмой) оказывались гибкими» [3, с. 88]. Гиппиус объясняет стремление к беллетризации усилением исторического самосознания современников Гоголя под влиянием революционных потрясений и идеологических сдвигов эпохи [3, с. 89]. Но дело не только в этом.

Обратимся к статье Гоголя «О преподавании всеобщей истории» (1832),*** которая содержит обоснование художественного подхода к разработке научных, в данном случае исторических проблем. Гоголь здесь говорит о необходимости создания всеобщей истории на иной методологической основе, чем та, которая была традиционной и общепринятой в исторической науке его времени. Статья прямо начинается с категорического отрицания истории как суммы фактов жизни того или иного государства, народа, общества в ту или иную эпоху. Гоголь считает, что первая и главная задача историка — не собирание «частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели <...> в безжизненном и сухом виде», а умение «обнять вдруг и в полной картине все человечество, каким образом оно из своего

первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и наконец достигло нынешней эпохи» (26).**** С этой точки зрения конкретные события, факты, материалы не имеют самостоятельного значения, а являются документально-иллюстративным фоном, дающим возможность представить исторический процесс в наглядных картинах, которые сцеплялись бы друг с другом по принципу драматического искусства и создавали бы тем самым подлинное представление о развитии всего человечества «от бедного младенчества» «до нынешней эпохи». Предметом и целью исторической науки Гоголь и объявляет создание такого целостного, масштабного единства, в котором бы все человечество было соединено в одном общем процессе. История, по мысли Гоголя, «должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму. Происшествие, не произведшее влияния на мир, не имеет права войти сюда» (26).

Таким образом, историку предъявляются требования эпопейного повествования, так как только в системе эпопейного мышления важны не частные события, а те, которые имеют общечеловеческий смысл, являясь фактами всемирной истории в ее драматически-конфликтном развитии. Весь пафос статьи — в утверждении истории как целостного и грандиозного единства. Гоголь подчеркивает необходимость для историка обнаружить в сцеплении событий всемирной истории логику причинно-следственных связей: «Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи» (26). Эта связь, в представлении Гоголя, не есть нечто вещественное, видимое или же произвольно вносимое самим историком. Понимание связи — принципиально важный момент статьи. Она трактуется Гоголем как некая общая мысль, «перед которою и государства и события — временные формы и образы» (27). В понимании связи как общей идеи, стоящей над фактами и определяющей их конкретное

содержание и развитие, Гоголь исходил из идеалистических философско-исторических концепций его времени, которые усматривали в смене эпох воплощение некой всемирной идеи (абсолюта), формирующей все исторические стадии. Однако у Гоголя понятие общей исторической мысли не исчерпывается только этими представлениями. Оно шире, многозначнее их и вытекает из контекста всей статьи.

Определенный отбор событий, эпический характер повествования предполагают в качестве всеобъемлющей художественную идею, которая и создает концентрацию всего исторического действия в сочетании наиболее характерного, всемирно значимого материала с индивидуально неповторимым, оригинальным обликом, складом сознания того или иного народа, общества, государства. Наконец, закономерным и последовательным завершением замысла исторической «поэмы» является указание на необходимость занимательности, что в данном случае означает острую динамичную фабульность, с тем чтобы активизировать и поддерживать в состоянии напряженного интереса внимание аудитории. Поэтому общая мысль не сводима к какой-либо конкретной научной идее. Она вбирает в себя определенный философско-исторический смысл, но лишь как составной элемент в создании целостной картины мира в его «колоссальной величии». При таком методологическом подходе к историческому сочинению как к гигантскому произведению словесности главнейшим оказывается художественный принцип осмысления и воспроизведения действительности.

Объединяя задачи и принципы научного и художественного познания, точнее — подходу с художественной позиции к научным проблемам, Гоголь составляет свой сборник «Арабески» из самого разнородного и разножанрового материала. В него вошли и художественные произведения, и исторические очерки, эстетические и критические работы, географические и этнографические статьи. Внутреннее единство создается в нем не на тематическом уровне, хотя есть и определенная тематическая перекличка составляющих сборник статей и художественных произведений. Так, в статьях

и очерках Гоголь постулирует нравственные задачи искусства, соотнося их прежде всего с высокой общественной миссией художника, для которого призванием является истина, а не приспособление к переменчивым вкусам читателей. Эта же постановка проблемы характерна и для повестей «Невский проспект» и «Портрет», в которых существенно важным является изображение художника в его трагиконфликтных связях с действительностью. И там и здесь утверждается мысль о том, что истинная ценность таланта проверяется тем, насколько соответствуют жизненное поведение и творческая практика художника его убеждениям, призванию. Однако целостность сборника определяется не общностью тем и их разработки в статьях и повестях, а принципиальным тождеством художественного исследования и научного познания объекта.

Этим тождеством обуславливается жанровое своеобразие статей Гоголя. У него нет теоретических работ в строго научном смысле этого слова. Жанры критической статьи или научно-публицистического очерка, обычно требующие логического сцепления тезисов и аргументов, не сохраняют у Гоголя своего традиционного облика. Публицистическая тема разрабатывается им как тема художественная. Ее обоснование у Гоголя — преимущественно эмоционально-образное. В данном случае это не просто примета романтического стиля, но показатель художественной природы самого жанра. Это — одна из важнейших особенностей эстетического сознания Гоголя, которая и возникает, и осознается им уже в самых первых статьях.

2

Начало эстетических размышлений Гоголя совпадает с его ранними творческими замыслами, относится к периоду работы над художественным циклом «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Первой опубликованной Гоголем статьей на эстетическую тему была «Женщина» (1830, напеч. 1831). Жанр ее своеобразен. Это драматизированная сценка с тремя действующими лицами. Статья

почти полностью представляет собой диалог между древнегреческим философом Платоном и его учеником Телеклесом.

Телеклесу изменила его возлюбленная Алкиноя, и он произносит гневную инвективу против женщин, обличая их во лжи и коварстве: «Адское порождение! Зевс Олимпиец! О! ты неумолим в своей ярости! Ты захотел насрать бич на мир, ты извлек весь яд, незаметно разлитый в недрах прекрасной земли твоей, сжал его в одну каплю, гневно бросил ее светодарною десницей и отравил ею чудесное творение свое: ты создал женщину! Тебе завидно стало бедное счастье наше, тебе не желалось, чтобы человек источал вечное благословение из недр благодарного сердца; пусть лучше проклятие сверкает на преступных устах его... Ты создал женщину!» (143).

Телеклес ничего конкретного не сообщает о самой Алкиное, не рассказывает о ее измене и своей ссоре с нею. Его монолог фиксирует только психологическое состояние юноши. Каждое высказывание в нем — эмоциональное восклицание, передающее высший душевный накал. Слово здесь функционирует как художественное, образуя метафорические сочетания. И они не просто преобладают в тексте, создавая эффект художественной выразительности, но конструируют пластический образ. Изображаемое обостренное переживание составляет доминанту характера Телекlesa, поэтому его речь, состоящая из тропов и риторических фигур, с самого начала вызывает ощущение высшей степени психологического напряжения.

В облике Платона воссоздается другая, но тоже предельно абсолютизированная доминанта — представление о философе вообще: «Свет сыпался роскошным водопадом чрез смелое отверстие в куполе на мудреца и обливал его сиянием; казалось, в каждой вдохновенной черте лица его светилась мысль и высокие чувства» (144). В этой портретной зарисовке акцентированы только духовные свойства личности философа в самых общих и традиционно устойчивых определениях: «вдохновенные черты лица», «высокие чувства». Это не развернутое образное описание индивидуальных

черт характера, а сжатая эмоционально-оценочная характеристика высокого интеллекта, свойственного философу как таковому. Отвечая Телеклесу, Платон утверждает божественное происхождение женщины как высшее благо и любовь как приобщение к вечности. По существу это не диалог, а персонифицированное противопоставление двух философских позиций, имеющее лишь видимость спора.

Разрешением этого спора (или персонифицированного противоречия) служит появление Алкиной. Она не произносит ни слова. Гоголь показывает лишь само действие красоты, оказывающейся выше и сильнее всех логически убедительных аргументов.

Живописная портретная миниатюра создает пластический образ красоты девушки: «Мраморная рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амврозии, свободно удерживалась в воздухе; стройная, перевитая алыми лентами поножия нога в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревнивую обувь, выступила вперед и, казалось, не трогала презренной земли; высокая, божественная грудь колебалась встревоженными вздохами, и полу-прикрывшая два прозрачные облака персей одежда трепетала и падала роскошными, живописными линиями на помост <...> Небрежно откинутае назад, темные, как вдохновенная ночь, локоны надвигались на лилейное чело ее и лились сумрачным каскадом на блистательные плеча <...>» (146–147). Как видим, портрет Алкиной тоже лишен каких-либо индивидуальных черт: ничего нельзя сказать о том, каков собственно ее конкретный облик. При этом очень показательна система художественных эпитетов: они образуют выразительную гамму тончайших нюансов, создающих необходимое для автора целостное представление об одухотворенной красоте. Прекрасное не исследуется в логических категориях, а воплощается в художественном образе. Описание героини заканчивается кратким указанием: «В изумлении, в благоговении повергнулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини канула на его пылающие щеки» (147). Так, победой Алкиной, завершается сценка и вместе с нею статья.

Очевидно, что поэтика этой своеобразной сценки романтическая. Повышенная эмоциональность речи, высокий слог, система тропов, создающих субъективную семантику слов, усиленная пафосность высказывания — все эти традиционно устойчивые атрибуты романтического стиля являются определяющими показателями данной художественной системы. Характеры сведены к эмоциональным доминантам. Так, в Телеклесе преобладает порыв страсти, в высшей степени гиперболизированный автором; внутреннее состояние его уподоблено разбушевавшимся стихиям, что вполне соответствует общему романтическому заданию — создать образ неистовствующей страсти. Поэтому мы читаем: «Глаза его кидали пламя; по щекам бушевал пожар, и дрожащие губы пересказывали мятежную бурю растерзанной души» (143). Эта характеристика душевного самочувствия героя является авторским резюме, и смысловые акценты в ней образуют то же романтическое представление, какое содержалось и в речи Телеклеса. И колорит эпохи романтически условен. Он только означен некоторыми деталями внешнего свойства и представлен рядом общеизвестных древнегреческих имен из области мифологии, философии, искусства.

Но в структуре диалога одновременно сочетаются идеи художественная и философская. Уже само название статьи — «Женщина» — определено реальным соотношением этих двух планов. С одной стороны, женщина, о которой идет речь в статье, — Алкиноя, возлюбленная Телеклеса. Ее поведение и вызвало чувство гнева и ревности у юноши. Но этот конкретный факт измены и ревность как его следствие представляют своеобразную завязку философской дискуссии о том, какова изначальная сущность женщины и является ли любовь благом для человека. Оказывается, что Телеклес не только романтический тип влюбленного: эмоциональная доминанта его характера имеет еще и философский оттенок. Порыв страсти как стихийной эмоции — это определенный философский знак, указывающий на чувственное восприятие действительности.

Та же взаимообусловленность философского и художественно-го смыслов является главной особенностью и других характеров-идей. Платон противопоставлен Телеклесу как мудрый старик безрассудному пылкому юноше и в то же время — как мудрость философского постижения мира ограниченности чувственного эмпирического знания.

С этой целью и дана романтическая антитеза. Если речи Телекlesa — «буря», дыхание — «огонь» (144), то речь Платона и весь его облик — «высокое размышление» (144). Тем самым создается философское противостояние. Наконец, Алкиноя воплощает идею красоты. Именно поэтому так пластически выразителен ее облик. Она прекрасна как возлюбленная Телекlesa, и в ней же «прорывались гордые движения богоподобной души» (146), то есть эта девушка является одновременно и философским олицетворением бессмертной красоты, что вполне соответствует учению Платона о небесном происхождении души.

«Идеи»-персонажи в статье располагаются так, что философское содержание текста раскрывается постепенно, через движение, смену стадий. В еще не расчлененном единстве философского и художественного подходов и возникает эстетическая тема. Она не существует как самостоятельная и завершенная, а представляет поиск, развернутое размышление. Философское содержание является внутренней основой и аргументацией эстетической позиции в процессе ее становления. С тем чтобы определить ее конкретный смысл, рассмотрим каждую из философских стадий в их последовательной смене.

В речи Телекlesa божественное происхождение женщины признается не благом, а проклятием небес. Подобный вывод сделан на основании эмпирического опыта: Телеклесу изменила Алкиноя, следовательно, все женщины подобны ей, и Платон неправ, утверждая в своем учении любовь к прекрасному: «Нет, учитель! твоя божественная мудрость еще младенец в познании бесконечной бездны коварного сердца. Нет, нет! и тень свирепого опыта не обхватывала светлых мыслей твоих, ты не знаешь женщины» (143).

Философская мудрость, знание с данной точки зрения бессильны перед реальным фактом, опытом. Но интересно, что само понятие «опыта» и «факта» трактуется здесь романтически — тождественно «опыту сердца». «Опыт», с позиций которого Телеклес отрицает учение Платона о любви как средстве приобщения к вечной богоподобной красоте женщины, — это, в сущности, его собственная субъективная оценка, безудержный порыв страсти, ничем не сдерживаемой эмоции. Таким образом, на этой первой стадии философская идея выступает как идея чувственного познания, осмысленная романтически и адекватная субъективно-эмоциональному восприятию действительности. В этой, романтически традиционной трактовке эта идея и образует первоначальное эстетическое представление о восприятии и сущности прекрасного.

Вторая стадия возникает и как опровержение идеи Телекlesa о губительном для души человека воздействии красоты женщины, и как отрицание эмоционального способа в познании философской истины. Речь Платона занимает центральное место не только по своему положению в структуре текста и не только по объему. Именно в ней содержится обстоятельно аргументированная позитивная философская концепция. Обращение Гоголя к Платону не случайно, хотя в художественном воссоздании его нет черт конкретного исторического лица. Гоголь, размышляя над природой идеального, духовного, обращается к Платону как к общепризнанному авторитетному источнику. Учение Платона было первой в истории философии завершенной идеалистической системой. Его теория познания утверждала мир подлинного бытия в сфере запредельного существования вечных и неизменных идей, отражением которых является весь объектный вещественный мир. Гоголь в этом учении больше всего, естественно, опирается на эстетическую концепцию, последовательно и систематически изложенную Платоном в диалогах «Пир» и «Федр». В них он отстаивает сверхчувственную, идеальную природу прекрасного, считая душу отблеском вечных идей, так как «всякая человеческая душа по своей природе бывала созерцательницей подлинно сущего» [5]. Любовь

побуждает душу вспоминать о своем пребывании в запредельном мире и тем самым способствует приобщению человека к идее вечной, божественной красоты. В трактовке Гоголя учение Платона о прекрасном, сохраняя соответствие источнику, получает новые содержательные оттенки и, благодаря смещению акцентов, отнюдь не является простой копией оригинала. Теория Платона для Гоголя — не безусловное и окончательно найденное решение истины, а философская основа для эстетических поисков, творческих раздумий. Уже с самого начала в речи гоголевского Платона ощутимы особые акценты, вносящие новое в представление о природе любви, в трактовку идеального. Правда, это новое пока еще существует в терминах и понятиях, характерных для платоновской философской системы. Так, гоголевский Платон, обращаясь к Телеклесу, следующим образом вскрывает безрассудство его позиции: «Знаю, ты хочешь говорить мне об измене Алкиной. Твои глаза были сами свидетелями <...> но были ли они свидетелями твоих собственных мятежных движений, совершавшихся в то время во глубине души твоей? Высмотрел ли ты наперед себя? Не весь ли бунт страстей кипел в глазах твоих? а когда страсти узнавали истину?» (144). Заблуждение Телеклеса, по мнению Платона, состоит в том, что он полагается только на собственный опыт, на то, что видели его глаза, а не духовное зрение; истина познаётся только в процессе созерцания и интеллектуальных размышлений, а страсти, лежащие в основе индивидуального «опыта» человека, ошибочны и вредны. При этом «страсти» как путь познания истины, отрицаемый здесь, вовсе не тождественны тому, как понимал чувственный опыт действительный Платон. Для него он означал познание мира с помощью органов чувств и признавался несовершенным на основании того, что все материальные объекты — лишь копии «идей». Конечно, у Гоголя вовсе нет сознательной полемики с Платоном, а есть творческий поиск идеала и способа его познания.

Полемический момент здесь возникает по отношению к романтическому мышлению. Ведь, по сути дела, хотя еще и в плане философском, а не художественном и с позиций идеалистических,

отрицается романтический индивидуализм. «Страсть», как проявление титанизма личности, познающей себя и весь мир через утверждение собственных эмоций как единственной реальности, — этот гносеологический принцип романтизма подвергается сомнению, ибо он не способен привести к познанию истины, дать верное представление о природе прекрасного. Это принципиально важный момент в статье, так как он свидетельствует о том, что Гоголь в период своего творческого становления, хотя и шел в русле романтизма, но уже с самого начала не укладывался целиком в рамки романтической эстетики.

Мотивы философского учения Платона, вошедшие в статью Гоголя, служат для аргументации эстетической концепции, в которой прежде всех других категорий формируется категория эстетического идеала. Платон внушает Телеклесу возможность постижения прекрасного в любви к женщине, так как «она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности» (145). Эстетический поиск здесь совершается в еще нераздельной слитности философского и художественного содержания. В плане философском женщина — источник вечной божественной духовности, мужчина же есть материализация этого идеального, в нем оно приобретает земные и осязаемые формы. В сущности, мысль Платона об идеях и их формах, об идеальном, отражением которого является материальный, вещественный мир, получает у Гоголя иное толкование: идеальное проявляется в прекрасных чертах женщины, в ней заключены «мысль» и «поэзия», то есть она выступает формирующим личность мужчины духовным первоисточником. «Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается — она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость — она мужчина» (145). Рассуждение о картине — образное подтверждение философской мысли, раскрывающей эстетический смысл всего высказывания. Из него следует, что гоголевская «женщина» — не что иное, как символически выраженное понятие эстетического идеала. Оно еще не приобрело четкой завершенности, не выкристаллизовалось

в реальное, насыщенное конкретным содержанием представление и поэтому проявляется в условной романтической форме. «Женщина» символизирует идею произведения; по мысли Гоголя — это то вечно прекрасное и неизменное состояние души человека, когда она еще находилась в гармоническом единстве со всем космосом, когда «совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где всё родина» (146). Вот это естественное и целостное единство человеческой души и есть бессмертная идея художника, стремящегося «выразить божество в самом веществе», «воплотить в мужчине женщину» (146), то есть реализовать бесплотную идею, обогатив бессмертным духовным содержанием человеческую жизнь, напомнив о прекрасном гармоническом родстве всех душ как изначальном состоянии бытия. Таков философско-эстетический итог спора Платона с Телеклесом.

Появление Алкиной прерывает рассуждение Платона. Кажется, ее красота подтверждает идею вечной женственности. Но на самом деле Алкиноя не является иллюстрацией к философским суждениям Платона. Это еще один, завершающий этап в развитии эстетической концепции гоголевской статьи. Раньше мы уже отмечали своеобразие финального эпизода: Алкиноя не произносит ни слова, однако именно ее появление разрешает спор. Сама красота девушки оказывает эстетическое воздействие, результат которого могущественнее всяких аргументов. В Алкиное физическое совершенство неотделимо от духовной красоты. Только что женщина уподоблялась Платоном бессмертной духовной идее, существующей бесплотной и постигаемой сознанием при созерцании ее красоты. А вот уже в Алкиное физическое и духовное гармонически существуют в целостном единстве. Таким образом, в финале статьи разрешается и снимается противоречие между идеей прекрасного и пластическим ее выражением.

Общефилософское, специально эстетическое и художественное содержание существуют в рассматриваемой статье Гоголя в еще нерасчлененном единстве. Этот синкретизм обусловлен, конечно,

не тем, что Гоголь намеренно стремился соединить в одном тексте и исследование природы эстетического идеала, и философское обоснование его сущности, и воссоздание его в целостном художественном образе. Подобный синкретизм является как раз следствием теоретической непроясненности проблемы для самого автора. Это отнюдь не особенность творческого становления Гоголя. Всякий большой художник проходит в своем становлении через этап синкретических поисков. И для каждого из них внимательный анализ этого этапа дает в руки исследователя такой материал, важность которого невозможно переоценить. Начало пути есть поиск самого пути; первые открытия есть в то же время и наиболее принципиальные открытия. В этом отношении тот факт, что в своей первой статье Гоголь находит свое, неповторимое и принципиально самобытное решение центральной проблемы искусства — проблемы эстетического идеала, указывает на то место, которое данная проблема займет во всем его дальнейшем творчестве, и объясняет тот внутренний творческий нерв, который определит собой все повороты и все зигзаги сложного и противоречивого пути великого художника.

3

Ближайшей к «Женщине» по времени создания является считающаяся незаконченной статья «Борис Годунов» (1831), писавшаяся как непосредственный отклик на только что вышедшую из печати трагедию Пушкина. Объединяет обе эти работы не только хронологическая близость, но прежде всего общая направленность эстетических поисков.

Казалось бы, название само определяет непосредственное содержание статьи. Можно ожидать, что в ней пойдет речь именно об указанном произведении. Однако статья не содержит его критического разбора. Как и «Женщина», эта статья не имеет отчетливых признаков жанра, но в ней нет уже и синкретической многоплановости первой статьи.

Начало ее представляет собой тоже сценку, но подчеркнуто бытового плана. В лавке книгопродавца идет бойкая распродажа новой книги, и покупатели обсуждают ее достоинства. Весь эпизод состоит из нескольких реплик с авторскими комментариями: «Сидельцы суетились. “Славная вещь! Отличная вещь!” — отдавалось со всех сторон. “Что, батюшка, читали Бориса Годунова, нет? Ну, ничего же вы не читали хорошего”, — бормотала кофейная шинель запыхавшейся квадратной фигуре <...>» и т. д. (148). Содержание этой и последующих реплик сводится к оценочным высказываниям, иронически подаваемым Гоголем. Мысль, оформленная как алогичное суждение ввиду полнейшего отсутствия внутренних связей, последовательных переходов, смысловой завершенности, звучит комически. Комизм усиливается тем, что перебивающие и сменяющие друг друга голоса весьма необычно охарактеризованы автором. Обладателями их являются то «кофейная шинель», то «запыхавшаяся квадратная фигура», то «толстенький кубик с веселыми глазами» или же сентиментальный «сенатский рябчик» (148–149). Употребление метонимии и создает необходимый комический эффект: во-первых, снижает, обесценивает смысл самого высказывания, а во-вторых, заменяет реальных людей овеществленными условными фигурами. Целесообразность этого приема очевидна. Им создается представление об общем уровне так называемого расхожего читательского мнения.***** Произведение искусства, попадая в этот мир вещей, подвергается суду тех, чьи жизненные нормы, устоявшийся быт, сложившиеся привычки несоизмеримо далеки от гениального творения человеческого ума, хотя оно и потрясло их души, вызвало в них чувство восторга. Таков остро полемический смысл этой бытовой сценки, в которой позиция автора выражена негативно, через комический прием.

Продемонстрировав утилитарно-потребительский уровень восприятия и оценки произведения, Гоголь переходит к изложению собственной эстетической программы. С этой целью он производит уже внутри самого эпизода резко контрастное смещение.

Вместо овеществленных фигур появляются два условных персонажа — Поллиор и Элладий — романтические двойники автора, его заместители. Их тождество с автором определяется структурой текста, просматривается в его композиции. Сценка сменяется пейзажем, в котором звучат элегические мотивы, одухотворяющие красоту природы и романтически преобразующие весь облик города: «<...> томительный, как слияние радости и грусти, свет луны, так дивно вызывающий из глубины души серебряный сонм видений, когда ночное небо бесплотно обнимется вдохновением и земля полна непонятной любви к нему <...>» (149). Беспорядочному шуму и всеобщей суматохе («Сидельцы суетились...») противопоставляется мир гармонических созвучий и беспредельного космического пространства. Здесь важно то, что пейзаж, созданный Гоголем и выражающий его собственное субъективно-эмоциональное переживание природы как некой субстанции, в то же время передает настроение Поллиора и Элладия, находящихся под впечатлением прочитанного произведения и, сближая их с автором, мотивирует переход к разговору об эстетических проблемах. Действие из книжной лавки переносится в условную, романтически воспроизводимую обстановку, без каких-либо конкретных бытовых примет. Поллиор и Элладий еще более отвлеченные персонажи, чем комические фигуры сценки. Кроме имен, о них ничего не сообщается. Гоголь максимально использует средства романтического обобщения, с тем чтобы эстетическая проблема приобрела всеобщий, универсальный смысл и значение. Поэтому в контексте статьи трагедия Пушкина (точнее — ее название, упоминание) становится эталоном, критерием высокого, истинного искусства вообще. Гоголю важен именно такой поворот темы: от частного к тому, что в нем является показателем общих закономерностей. Конечно, решается это еще на уровне романтического сознания. Поллиор и Элладий противопоставлены комическим фигурам сценки в плане традиционно романтическом, как высокое — низкому.

Речь Поллиора прямо направлена против многочисленных истолкователей искусства, создающих общее мнение: «Часто, слушая,

как всенародно судят и толкуют о поэте, когда прения их воздымают бурю и запенившиеся уста горланят на торжищах — думаю во глубине души своей: не святотатство ли это?» (150). Публичное обсуждение великих произведений признается святотатственным, когда оно грубо, пошло вторгается в мир прекрасного. Однако здесь осуждается не просто определенная читательская или критическая среда бездуховных обывателей. В трактовке Гоголя, несоизмеримость самого произведения с его истолкованием перерастает в глобальный конфликт, романтически понимаемый как невозможность выразить словами чувства, внушаемые произведением, и даже слабое подобие мысли искажается, огрубляется в привычных звуках: «Бессильные! они от частого повторения людьми потеряли даже бедное собственное значение» (150). Тем более искусство, считает Гоголь, не поддается никакому рациональному, логическому анализу.

Как и в статье «Женщина», в «Борисе Годунове» духовное понимается как трансцендентное бессмертие души, находящейся в неразрешимом противоречии с земным конечным уделом жизни человека. Здесь это противоречие заострено еще резче как абсолютная противоположность «между двумя враждующими природами человека» (150). Назначение искусства в том и заключается, что оно примиряет обе эти природы человека. Это важнейшая итоговая мысль всей статьи, означающая, что Гоголь, показывая суверенность духовной и материальной субстанций и их извечное противоборство, не удовлетворяется только констатацией этого противоречия. В этом проявляется сложность, двойственность гоголевской позиции. Он не только не отказывается от романтической концепции, но, напротив, еще более укрупненно обнажает грани романтического абсолюта в истолковании природы человека.

Новый и принципиальный момент, раскрывающий своеобразие творческих исканий Гоголя, уже не совпадающих с традиционной романтической эстетикой, возникает, когда он обращается к искусству, видя в последнем выход из трагического противоречия, которое преодолевается в синтезе субъективной и объективной сторон

человеческой жизни: «Как дрожит, как стонет бессильное земное, пока все не сольется в духовное море <...>» (150). В искусстве человек обретает свое бессмертие, так как оно освобождает человека от оков всего «выразимого и конечного» (150), то есть от ограниченного пределом человеческой жизни собственного земного опыта, и приобщает к постижению космоса, разрушая границы между бесконечной духовной сущностью и земным, конечным ее выражением. Действие искусства огромно, ни с чем не сравнимо, ведь оно, по мысли Гоголя, раскрывает человеку бессмертное содержание его души, объединяет в родственном союзе всех постигнувших его великий смысл. Эмоциональное переживание, становясь всеобщим, постигает гармонию мироздания. Прошлое и настоящее существуют в одной неразрывной связи, которая только в искусстве осознается человеком, освободившимся от узких границ индивидуального существования. Авторская клятва, которой заканчивается текст статьи, является прямым продолжением и завершением речи Поллиора. В ней дается обет всегда следовать высоким идеалам искусства, не изменять своей миссии в угоду эгоистическим интересам потребителей. Так, в романтически условной форме Гоголь декларирует один из важнейших принципов своей творческой позиции. Если в статье «Женщина» Гоголь исследовал сущность эстетического идеала, то здесь — определяет скрытый механизм воздействия искусства на душу человека. Анализ этих двух статей дает возможность вскрыть проблематику и характер эстетических исканий раннего Гоголя, определивших направление его последующего развития, теоретические предпосылки творческого метода Гоголя в его индивидуальном своеобразии.

Примечания

* Впервые опубликовано: Проблемы метода и жанра: [Межвузовский научный сборник.] Вып. 4. — Томск: Изд-во ТГУ, 1977. С. 33–43.

** вопросу о соотношении реализма и романтизма в творчестве Гоголя посвящена специальная монография: [4].

*** Сохраняем датировку Гоголя.

**** Здесь и далее в круглых скобках указываются страницы по [1].

***** Нельзя не увидеть в этом эпизоде предвосхищения структуры «Театрального разезда».

Литература

1. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. VIII.
2. *Войтоловская Э. Л., Степанов А. Н.* Н. В. Гоголь: Семинарий. — Л., 1962.
3. *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
4. *Канунова Ф. З.* Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя: (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя). — Томск, 1962.
5. *Платон.* Соч.: В 3 т. — М., 1970. Т. 2. С. 185–186.
6. *Степанов А. Н.* Гоголь — критик и публицист // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. — М., 1967. Т. 6. С. 513–531.

А. В. Самышкина

**ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Н. В. ГОГОЛЯ***

1

Первая половина 1830-х годов — период необычайно интенсивных идейных и творческих исканий Гоголя, период становления всех основных принципов его художественного метода.

В замыслах и начинаниях молодого писателя поражает прежде всего масштабность и многообразие жанров как беллетристического, так и научно-публицистического характера. На первый взгляд кажутся совершенно не связанными между собой художественные циклы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода», с одной стороны, и статьи и наброски по проблемам всеобщей истории и географии, философии искусства и отдельных явлений современного искусства, украинского фольклора и «Истории Малороссии» — с другой. Стремительны переходы Гоголя от одного замысла к другому: от малороссийских повестей к петербургским, от философско-исторической проблематики к эстетической, от начинаний и набросков произведений исторического характера к замыслам злободневных комедий. Весь этот этап раннего творчества Гоголя венчают «Ревизор» и первые главы «Мертвых душ».

Бросающаяся в глаза пестрота и разобщенность художественного и публицистического творчества Гоголя этого времени явилась одной из причин, осложнивших понимание характера эволюции писателя и ее истоков. При этом до сих пор остается спорным

и до конца не разрешенным такой существенный вопрос, как связь принципов гоголевского критического реализма с его эстетическим идеалом. В этом вопросе по традиции главное внимание уделяется противоречиям между художественным творчеством Гоголя и его мировоззрением, иначе говоря — между прогрессивной направленностью первого и консервативным характером второго. Такой подход с самого начала стал возможным потому, что художественные произведения и публицистика были поняты как две различные, органически не связанные друг с другом идеологические системы, а не как две взаимообусловленные и взаимосвязанные части единого целого.

И такого рода подход все еще не преодолен. Характерные отголоски именно подобного разделения Гоголя на «художника» и «мыслителя» встречаются, например, в сравнительно недавней статье Н. Л. Степанова, посвященной творчеству Гоголя и в силу жанра своего как бы подводящей итог многолетним изысканиям исследователей в этой области. Вот что здесь сказано о причине кризиса Гоголя: «Как художник, всем сердцем связанный с народом, он показал чудовищную систему угнетения, разложение и фальшь всего господствующего общества. Но он сам испугался этой жестокой правды и изменил собственному гению, пытаясь найти выход в призыве к патриархальным отношениям, в провозглашении примирения всех сословий и в религиозной утопии». ** Думается, что сложившееся представление о Гоголе, создавшем свои величайшие художественные произведения будто бы в значительной степени независимо от своей общественной позиции, а то и вопреки ей, требует серьезного пересмотра. Хотя в свое время еще Н. Г. Чернышевский писал о закономерном и едином характере эволюции Гоголя и как художника, и как мыслителя, эта проблема остается одной из самых непроясненных. Между тем без решения ее нельзя ни четко и ясно представить себе сущность реалистических открытий писателя, ни понять и объяснить его место в историко-литературном процессе. Не случайно в последнее время возникла тенденция «пересмотреть» Гоголя и «записать» его в романтики

или же, в лучшем случае, признать наличие только некоторых реалистических элементов в его по существу романтическом творчестве (см.: [23], [16], [11]). Причина таких странных и компромиссных решений — в недостаточной разработанности вопроса об истоках и путях формирования как мировоззрения, так и творческого метода Гоголя, в неясности понимания идейного пафоса и единства, при всем многообразии, ранних художественных и публицистических начинаний писателя.

Последние работы о Гоголе как раз свидетельствуют о необходимости вернуться к источникам эволюции художника и проследить наиболее закономерные моменты этого процесса. Так, плодотворный подход к данной проблеме намечен в статье Е. А. Смирновой, рассматривающей соотношение общественной и эстетической позиции Гоголя. Суть ее подхода состоит в том, чтобы «отказаться от бытующих представлений о превращении Гоголя-демократа в Гоголя-реакционера и рассматривать “сцепление” противоречивых гоголевских идей в их нерасторжимом единстве» [22]. Однако при всей убедительности этого тезиса и многих конкретных наблюдений проблема единства Гоголя — художника и мыслителя остается все-таки не решенной исследовательницей. В результате излишней в данном случае категоричности автора статьи общественно-эстетическая позиция Гоголя, начиная с середины 30-х годов, не столько органически закономерно вырастает из более ранних его идей, сколько оказывается им противопоставленной, да еще в наиболее принципиальных своих положениях. Здесь следует вспомнить справедливое замечание Г. А. Гуковского о том, что «художественное творчество Гоголя являет картину в данном отношении исключительную, картину мгновенного созревания, необычайно быстрого цветения <...> Он не двигался от одного произведения к другому, но как бы в едином длящемся мгновении обнял сразу всю сумму своих художественных идей, и затем, порывами бросаясь то к одному замыслу, то к другому, вновь возвращаясь к ранним и тут же дорабатывая новые, он предстал истории разом весь, во всем своем величии» [8].

Действительно, между ранним и зрелым этапами творчества Гоголя трудно провести границу уже ввиду их хронологической близости, почти одновременности создания писателем большинства своих произведений. В целом для Гоголя характерна устойчивость основополагающих принципов его идейно-художественной позиции, верность этим принципам во все периоды его творческой деятельности. Конечно, такая устойчивость вовсе не означает, что Гоголь 40-х годов тождествен Гоголю 30-х годов. Но различия между ними являются результатом не замены одной идейно-эстетической системы другой, ей противоположной, а лишь ее развитием, углублением и все более настойчивыми поисками новых способов воплощения тех самых принципов, которые Гоголь нашел в начале своего творческого пути и которым он следовал на протяжении всей жизни. Сам Гоголь это понимал и писал об этом.***

Стремление Гоголя к объединению художественных произведений с научно-публицистическими статьями и очерками в рамках одного сборника («Арабески») представляется фактом показательным и симптоматичным, ибо, несмотря на кажущуюся несвязанность, разрозненность многочисленных начинаний и замыслов, — все они подчинены одной доминанте, определяющей и характер, и содержание, и направление творческой работы Гоголя на всех ее этапах. Такой ключевой доминантой в творчестве Гоголя является своеобразный историзм его художественного мышления, обуславливающий как способ изображения, так и оценку писателем современной ему действительности.

Сушность эволюции Гоголя заключается в качественно различном наполнении принципа историзма в раннем и позднем творческих периодах. Решить проблему соотношения художественной и мировоззренческой позиций Гоголя — значит определить конкретное содержание этого принципа от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» до «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». Настоящая статья, естественно, не может претендовать на решение столь сложной и обширной проблемы

в целом. В ее задачу входит, во-первых, выяснение конкретного философского и общественно-идеологического наполнения самого понятия историзма в русском общественном сознании 30-х годов XIX века, а во-вторых, выяснение характера и значения исторических интересов и начинаний Гоголя начала 30-х годов в его творческой эволюции.

Обращает на себя внимание по преимуществу *философский* характер исторических интересов Гоголя и их сопричастность антикрепостническим устремлениям творческой мысли писателя. Несомненно также, что именно философско-исторические взгляды, сложившиеся в сознании Гоголя в начале 30-х годов, составили теоретический фундамент его мировоззрения и художественного метода. Доказательством этого служат исторические статьи и очерки Гоголя, включенные им в сборник «Арабески». Анализом преимущественно этого материала и ограничиваются рамки настоящей статьи.

2

В исследовательской литературе неоднократно отмечалась характерная черта русского общественного сознания 30-х годов — углубленный интерес к философии истории, к постижению общих законов всемирно-исторического развития, знание которых дало бы возможность научно предвидеть будущее России в свете перспектив прогрессивного развития всего человечества, понять взаимообусловленность всех фактов и явлений современной действительности и обнаружить взаимосвязь всех разнородных сторон общественного бытия (см.: [19], [20], [6], [12], [14], [25]). После разгрома движения декабристов развитие русской общественной мысли шло по пути осознания философии истории не как отвлеченного умозрения, а как практически действенной теории разрешения социальных проблем. Об этом ясно сказал Белинский: «Век наш — по преимуществу *исторический век*. *Историческое созерцание* могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим

основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии» [2: VI, 90].****

В понимании Белинского и его современников историзм — категория универсальная, представляющая собой метод всех общественных наук и критерий всех идеологических оценок. Такое понимание принципа историзма отражает новое в сравнении с декабристским представлением о мировой истории, о специфике русской нации и путях ее развития. Этот качественно новый этап общественного сознания на русской почве закономерно вырастает из объективных противоречий декабристского мировоззрения. Одно из основных противоречий их теоретических воззрений заключалось в том, что, отрицая просветительски-рационалистическую концепцию личности, декабристы все еще оставались на прежнем, просветительском уровне понимания исторического процесса, как национального, так и общечеловеческого. «Самое понятие нации, народа, — пишет Г. А. Гуковский, — мыслилось как метафизическое, неизменное, лишенное, в сущности, развития. История понималась как сосуществование или смена единых и замкнутых национальных культур» [7, с. 234]. Между современностью и историческим прошлым декабристы не видели закономерной связи. Для них в истории важен всюду повторяющийся конфликт между свобододолюбивым духом нации, проявляющимся в действиях героических личностей — выразителей исконных национальных черт, и произволом, деспотизмом правителей-тиранов. У декабристов, как наиболее революционных романтиков, идея самоценной и независимой личности теоретически и практически оформилась в принцип политического волюнтаризма. В каждом из героев декабристских произведений «частица духа нации, но каждый из них воплощает этот дух индивидуально, сепаратно. Все они — вожди, но вожди без массы. Народ — это герои нации, но не коллектив. История — это действия отдельных героев, руководящихся своими высокими стремлениями за свой страх и за свою личную ответственность; такова методология политической, общественной мысли, заключенная в декабристских стихах» [7, с. 299].

Разгромом декабристского движения и наступившей затем реакцией порождены качественные изменения в общественном сознании поколения середины 20 — 30-х годов. Восприняв от декабризма сам пафос освободительной борьбы, вызванной неприятием самодержавия и крепостничества, русская интеллигенция этих лет подвергает существенному пересмотру мировоззренческие принципы декабристов, прежде всего их метафизические и волюнтаристские представления об историческом процессе. Отношение к идеологии декабристов и оценка их деятельности существенно различны в разных общественных слоях. Нам важно здесь отметить не разницу, не отличительные особенности тех или иных позиций, а общую, наиболее характерную тенденцию в развитии общественно-исторического сознания русской интеллигенции 30-х годов.

Историзм стал главным лозунгом этой эпохи. Он осознавался как основа целостной системы научного мировоззрения, опирающегося на философско-исторические теории немецкого классического идеализма. Идеи Гердера, Шеллинга, а с начала 30-х годов и Гегеля способствовали выработке новых, по сравнению с декабристскими, исторических воззрений. Характерно, что теоретические проблемы философии истории осваивались и решались русской интеллигенцией 30-х годов как практические задачи, диктуемые потребностями современной русской действительности. Н. И. Надеждин в одном из писем к М. А. Максимовичу, выражая неудовлетворенность медленным ростом общественного самосознания, заостряет внимание на вопросах, более всего будораживших умы людей его поколения: «Всякая умственная деятельность начинается с самопознания; но сознали ль мы себя как русских; объяснили ль настоящее наше положение в системе рода человеческого; определили ль должные отношения к окружающей нас природе, к развивающейся вокруг нас жизни?.. Ибо, что наша жизнь, что наша общественность? Либо глубокий, неподвижный сон, либо жалкая игра китайских бездушных теней» [15]. В высказывании Надеждина, в сущности, названа главная цель философских

исканий — всестороннее развитие национального самопознания. Действительно, искания 30-х годов состояли в попытке осмыслить национальные особенности русской жизни в свете общечеловеческих законов мировой истории, с тем чтобы руководствоваться этими законами в своей общественной практике, активно воздействуя на рост тех национальных элементов, которые содержат в себе закономерные ростки будущего.

Гердеровская идея единства «человеческого рода», органического, поступательного характера его развития посредством саморазвития национальных сил и возможностей каждого из народов нашла широчайший отклик у русской интеллигенции 30-х годов. В свете этих идей *народное* предстало одной из ипостасей *общечеловеческого*, неразрывно сопряглось с ним. При этом народное понимается еще на уровне романтического мышления, как общенациональное. Однако в отличие от прежних представлений оно уже не сводится к ряду застывших и неизменных черт национального характера, а предполагает его самораскрытие, самосовершенствование в ходе исторического развития. Признание саморазвития каждого из народов движущей силой национального и общеисторического прогресса пролагало путь к демократическому осмыслению противоречий и перспектив русской жизни. «Русский народ <...> — пишет Надеждин, — сотворил сам себя, из себя самого, не чрез воссоздание обветшалых элементов приобщением новых, а самобытно и самозидательно».*****

Понимание народа как самостоятельного национального коллектива выдвигает на первый план в 30-е годы проблему народности — эту, по выражению Белинского, «альфу и омегу нового периода» русской литературы [2: I, 91]. Как никогда прежде, возникает широкий и разносторонний интерес к быту народа, его историческому опыту и поэтическому творчеству. Все это представлено в литературе самыми различными жанрами. Сюда входят исторические романы Лажечникова, Загоскина, бытовые повести Погодина, «святочные рассказы» Полевого, стилизованные под фольклор рассказы и повести О. Сомова, «Были и небылицы казака Луганского»

и «Русские сказки» В. Даля, этнографические и фольклорные публикации М. А. Максимовича, М. Снегирева, И. И. Срезневского, «Малороссийская деревня» Кулжинского, «Путевые записки Вадима» В. В. Пассека и мн. др. В этом же русле литературы находятся и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя. В это же время, но на другой идейно-художественной основе, созданы стихотворные сказки А. С. Пушкина и В. А. Жуковского.

Несмотря на различие авторских позиций и при всем жанровом многообразии этого направления, для него была характерна общая тенденция в осмыслении сущности и значения народного поэтического творчества. Интерес к фольклору в 30-е годы усиливается потому, что в нем находят целостное и непосредственное выражение внутренней жизни народа, как бы живой образ народного мышления. Фольклор становится одним из важнейших источников постижения так называемого духа народа (по терминологии той эпохи), т. е. в нем начинают видеть запечатленную норму национального характера и эстетический идеал, который выступает в роли главного критерия оценки современной действительности. С этой точки зрения, национальный характер — это особый саморазвивающийся организм народной жизни, представляющий собой единство нравственно-психологических признаков. Он осознается в качестве категории, призванной помочь установлению непрерывной связи прошлого, настоящего и будущего России. Объективно такое понимание истоков национального развития способствовало признанию несостоятельности современных социально-политических отношений как не соответствующих подлинным самобытным началам национальной жизни и тем самым закономерно вело к усилению критического элемента в русской литературе. Правда, уже к 30-м годам возникли разногласия в вопросе о том, каковы эти истоки народной самобытности. Одни видели их проявление в патриархальном укладе допетровской Руси, другие — в природной способности юного народа к всестороннему усвоению исторического опыта Западной Европы, следствием чего должно стать осознание своей исторической роли в единой

семье человечества. К 40-м годам эти идейные разногласия оформились в славянофильство и западничество. Однако на протяжении 30-х годов то и другое равно противостояло официальной идеологии и в своей апелляции к потенциальным возможностям русского народа, и в своем пафосе изучения народного быта во всех его проявлениях. «И тот не понимает истории народа, кто не объемлет умом, не сочувствует сердцем малейших движений его внутренней жизни <...> и в настоящем быте не видит основных начал, по которым действовало минувшее и станет действовать грядущее <...> должно умом и сердцем взглянуться в настоящий быт народа! Должно быть с ним, видеть его во всех изменениях, под всеми впечатлениями обстоятельств и условиями внешней природы <...>» — писал друг Герцена и участник его кружка В. В. Пассек [17]. Призыв Пассека к философско-историческому изучению народности типичен для его современников. Подобные этим идеи утверждали Погодин, Шевырев, Максимович на страницах «Московского вестника», Полевой в «Московском телеграфе», Надеждин, молодой Белинский в «Телескопе» и «Молве».

Среди деятелей русской культуры того времени выделялись бывшие любомудры как наиболее последовательные и инициативные сторонники философско-исторического метода в истолковании проблемы народности применительно к задачам современной русской действительности и в связи с вопросом об историческом пути России. Хотя кружок любомудров (Д. Веневитинов, Вл. Одоевский, Ив. Киреевский, А. Кошелев, М. Рожалин, М. Максимович, С. Шевырев, М. Погодин) распался после поражения декабристов, именно они, и ранее других, уже в конце 20-х годов, выступили на страницах «Московского вестника» приверженцами и пропагандистами новых философско-исторических воззрений.

Сосредоточенность русской интеллигенции в последекабристскую пору на общефилософских проблемах мировой и национальной истории, в сущности, означала то, что философский историзм в переходный период от дворянской революционности к революционности буржуазно-демократической явился основной формой

выражения общественного самосознания и обозначил новый этап в развитии русской литературно-общественной мысли.

В этой атмосфере философско-исторических исканий эпохи 30-х годов происходит становление Гоголя-художника, формируются основные принципы его мировоззрения и творческого метода.

3

Вопрос о влиянии на Гоголя ведущих учений западноевропейской мысли, в частности немецкой философии истории, не исследован, хотя еще в 1936 году В. А. Десницкий в статье «Задачи изучения жизни и творчества Гоголя» писал о том, что «Гоголь не может быть до конца понят и правильно изучен, если мы не осмыслим его творчество в плане общеевропейского движения событий и идей. Насквозь “русский” Гоголь в идейных предпосылках своего творчества, — на материале русской действительности, — неразрывно сомкнут с общеевропейским движением мысли, с потоком европейских идеологических и эстетических исканий <...> В этот поток Гоголь включается органически — и Гоголь-моралист, и Гоголь-художник, и Гоголь-историк, включается Гоголь целиком, с его фольклорными “народническими” воззрениями и симпатиями, с его эстетикой, с его сложным движением к реализму в недрах и рамках романтического мировоззрения» [9]. Здесь следует сказать, что усвоению западноевропейских философско-исторических идей Гоголем в значительной мере способствовали его дружеские связи и общение с бывшими любимудрами — князем В. Одоевским, Киреевскими, М. Максимовичем, С. Шевыревым и М. Погодиным. Интерес к немецкой литературе и философии мог возникнуть у Гоголя еще в Нежинской гимназии, под непосредственным воздействием профессора немецкого языка Зингера, чьи лекции пользовались особой любовью нежинцев. По воспоминаниям Н. В. Кукольника, «не прошло и года, у нового профессора были ученики, переводившие “Дон Карлоса” и другие драмы Шиллера, а вслед за тем и Гете, и Кернер, и Виланд, и Клопшток,

и все, как называли, классики германской литературы, не исключая даже своеобразного Жан-Поль Рихтера, в течение 4 лет были любимым предметом изучения многих учеников Зингера». ^{6*} Далее Кукольник сообщает, что «развитию германизма между нежинцами» весьма способствовали московские журналы. Из них, уже по свидетельству самого Гоголя, в его духовном становлении серьезную роль сыграл «Московский вестник». В этом он признается десять лет спустя в одном из писем к Шевыреву: «Я вас люблю почти десять лет, с того времени, когда вы стали издавать Московский вестник, который я начал читать, будучи еще в школе, и ваши мысли подымали из глубины души моей многое, которое еще доныне не совершенно развернулось» (X, 354).

Сам факт влияния «Московского вестника» и статей Шевырева на его умственную жизнь заслуживает внимания, если вспомнить, что направление «Московского вестника» во многом определяли статьи и обширные публикации философско-исторического характера. Шевыреву в «Московском вестнике» принадлежали переводы из Гете, Шиллера, ряд статей по теории изящных искусств и рецензии, в которых он настоятельно пропагандировал широко распространенный в 30-е годы взгляд на искусство как на средоточие и выражение жизни человека в ее двух ипостасях — общечеловеческой и национальной. Отсюда идет сближение поэзии с историей, в сущности означающее то, что историческая истина является критерием поэтической, воплощающей все исторически значимые явления человеческой жизни таким образом, что в поэзии «народ узнает себя <...> в ней достигает цели всех умственных действий — самопознания». ^{7*}

Гоголю был близок этот взгляд на назначение поэтического творчества. Он также требовал от современного художника такой совершенной истины, «чтобы в создании его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его» (VIII, 456).

Письма Гоголя первой половины 30-х годов к его московским друзьям свидетельствуют о том, что круг интересов и занятий

бывших любомудров не только не был чужд молодому писателю, но постоянно привлекал его внимание. Так, Максимовичу он излагал свои воззрения на фольклор и историю Малороссии, подготавливал рецензию на его собрание «Малороссийских песен»; с Погодиным обсуждал проблемы всеобщей истории и с нетерпением ожидал появления его «Исторических афоризмов», рецензию на которые он публиковал в 1836 году; прочитав еще в рукописи и живо откликнувшись на философские повести В. Ф. Одоевского, впоследствии вошедшие в сборник «Русские ночи», Гоголь высоко оценил их как самое лучшее из всего, что было до сих пор написано Одоевским. С Погодиным, Шевыревым и Максимовичем, как со своими ближайшими единомышленниками, Гоголь делится сокровенными творческими планами, им он сообщает о своих художественных и исторических замыслах, с ними обсуждает вопросы философско-исторического характера (см.: X, 247–248, 255–256, 262–263, 269, 284, 290–291, 294, 306–307, 311–312, 320).

На эти факты биографии Гоголя до сих пор не обращалось должного внимания, а они весьма важны и нуждаются в специальном исследовании, так как ранние дружеские связи характеризуют основное направление, в русле которого формировались эстетические принципы и философско-исторические воззрения Гоголя, и помогают понять органическое единство того и другого.

Замыслы и начинания исторического характера начала 30-х годов более всего свидетельствуют о том, что увлечение молодого писателя проблемами всеобщей истории было необходимым этапом, определившим магистральную линию его творческих поисков. Именно в этом смысле следует понимать часто и настойчиво повторяющуюся в письмах Гоголя мысль о том, что «главное дело всеобщая история» (X, 254). Интерес к ней писателя носит активный, творческий характер и находит свое выражение прежде всего в грандиозности его замыслов, призванных дать обобщенную и впечатляюще целостную картину хода всемирной истории, ее величия и драматизма. Масштабность — наиболее характерная и яркая черта исторических интересов молодого Гоголя. Так, в письме

к М. П. Погодину от 1 февраля 1833 года Гоголь сообщает об одном из своих замыслов: «Это будет всеобщая история и всеобщая география в трех, если не в двух томах, под названием *Земля и Люди*» (X, 256). Конечно, столь гигантский замысел был утопичен, что чувствовал и отмечал сам Гоголь (см. письмо к М. П. Погодину от 20 февраля 1833 года — X, 262), но он явился ядром, из которого выросли статьи и очерки, составившие основной корпус философско-исторической части «Арабесок». В широте гоголевского замысла проявилось стремление найти и выразить общие закономерности, лежащие в основе национальной и общечеловеческой истории, в том числе и действие естественного, географического фактора.

Высказывания Гоголя на исторические темы разнообразны по своему конкретному содержанию, но вместе с тем имеют общую философскую основу. Пишет ли Гоголь об односторонности исторических воззрений А.-Г. Герена, отзывается ли скептически об убогости современных ученых сочинений, догматически повторяющих обветшалые истины, или рассуждает о собственных планах, — всюду заметно стремление к универсализации, последовательно выражающееся в том, что каждое явление рассматривается всесторонне, с точки зрения его места и значения в процессе всемирной истории.

Хотя исторические изыскания, замыслы и начинания писателя первой половины 30-х годов были непосредственно связаны с его преподавательской деятельностью, не менее очевидна их еще большая связь с его художественным творчеством тех лет. Преподавание истории не было для него чужеродным и вынужденным обстоятельством, отказ от преподавательской деятельности не означал забвения научных интересов и разочарования в тех истинах, которые открылись ему в занятиях историей. «Я расплевался с университетом <...> — пишет Гоголь М. П. Погодину 6 декабря 1835 года. — Неузнанный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года — годы моего беславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело

взялся — в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня <...>» (X, 378). Как видим, в исторических изысканиях и построениях Гоголя открылся для него важный и необходимый смысл, не понятый и потому отвергнутый ученой посредственностью, однако сохраняющий для писателя непреходящее значение. Более того, и в будущем Гоголь предполагает руководствоваться обретенными истинами и, пропагандируя их, сокрушать невежество: «Мир вам, мои небесные гости, наводившие на меня божественные минуты в моей тесной квартире, близкой к чердаку! Вас никто не знает. Вас вновь опускаю на дно души до нового пробуждения, когда вы исторгнетесь с большею силою и не посмеет устоять бесстыдная дерзость ученого невежи, ученая и неученая чернь, всегда соглашающаяся публика <...>» (X, 378).

Обретенные в годы преподавательской деятельности философско-исторические истины осознаются Гоголем как необходимое духовное достояние современного художника. В небольшой рецензии «Картины мира, или Полезное и приятное чтение для юношества», написанной в 1836 году для «Современника», Гоголь сравнивает уровень духовной жизни XVIII века и современной ему эпохи. Весьма любопытны выводы, к которым он приходит. В XVIII веке господствовала умозрительная мысль, и теория, проникнутая назидательными идеями, была далека от насущных потребностей жизни. «Такой раздор теории с практикой был повсеместен в конце 18 столетия» (VIII, 204). Теперь же, когда общество освоило идеи Канта, Шеллинга и Гегеля, стала понятна «необходимость воплощения всякой мысли практически» (VIII, 204). В теории современное человечество находит объяснение смысла своего существования и обретает возможность предвидеть ход своего развития. «И вот уже история показывает умам соединение с философией и образует великое здание» (VIII, 205). По мнению Гоголя, роль искусства в этом единстве практически-действенная: «Живой

пример сильнее рассуждения, и никогда мысль не кажется нам так высока, так поразительно высока, так оглушительна своим величием, как когда облечена она видимой формой, когда разрешается пред нами живым, знакомым миром, когда она, можно сказать, читается духовными нашими глазами из целого создания поэта» (VIII, 204–205). Поэт в широком смысле слова — провозвестник и проповедник великих истин. Умело используя возможности искусства, он способен активно вторгаться в духовный мир читателей, потрясти его до основания, открыть под внешними покровами знакомого и обыденного сущностные законы человеческой истории и указать практические пути бесконечного совершенствования «человеческого рода». Таков один из существенных моментов эстетической концепции Гоголя, основанной на его философско-исторических воззрениях. К этому источнику восходят также провозглашаемые писателем на протяжении всей его творческой жизни учительные функции литературы, руководительницы общества на пути его умственного и духовного прогресса.

Активный творческий интерес Гоголя к кардинальным вопросам философии истории вводил молодого писателя в общее русло теоретических исканий передовой русской мысли тех лет. Поэтому исторические изыскания и построения молодого Гоголя являются важной вехой его творческого самоопределения, в основном и главным обуславливают своеобразие его художественного метода, прежде всего идейный пафос оценки современности и специфический характер идеала. В этом смысле работа Гоголя над статьями и очерками «Арабесок» по праву может быть названа лабораторией его творческой мысли.

В статье «О преподавании всеобщей истории» (1834) Гоголь определяет цели и задачи исторического исследования, имеющие, с его точки зрения, живой, действенный смысл для современности. Однако самое существенное в этой статье — не сами по себе исторические идеи Гоголя. Они не представляли собой к 30-м годам научного открытия и не были впервые провозглашены Гоголем, хотя несомненно и то, что собственно профессиональный уровень

знаний Гоголя был достаточно высок и соответствовал тогдашним достижениям науки. С. А. Венгеров, проанализировавший состояние науки тех лет, пришел к выводу, что «одного приравнивания Гоголя к типу *среднего* профессора начала 30-х годов мало», он «по тем задачам, которые себе ставил, стоял несомненно выше очень многих из своих университетских товарищей» [3].

Рассуждая о предмете всеобщей истории, Гоголь особо настаивает на том, что «весь механизм истории» станет ясным только тогда, когда будет осуществлен единый философский подход к историческим явлениям. Существование каждой нации может быть понято только в свете общих всемирных законов. Говоря о причинно-следственной взаимообусловленности всех событий мировой истории, Гоголь утверждал необходимость в изображении и оценке современности руководствоваться объективной исторической логикой. Одновременно он делает акцент на восходящем характере эволюции, понимая род человеческий как нечто органически целое и как одну измеримую единицу. При этом всемирную историю он истолковывает как драматический сюжет, который произведен действиями человечества, стремящегося к совершенствованию путем беспрерывной борьбы «от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями» (VIII, 26).

В гоголевской концепции всемирной истории следует особо выделить два момента, более всего характеризующих идейную и художественную позицию Гоголя начала 30-х годов. Сосредоточенность его не на узкоспециальных проблемах науки объясняется, как уже говорилось ранее, тем, что в общественно-политической атмосфере тех лет философско-исторические вопросы составили главное содержание духовных исканий русской интеллигенции.

В русле этого нового движения становится вполне понятной заинтересованность молодого Гоголя философскими проблемами всемирной истории. Достаточно обратиться к некоторым характерным высказываниям В. Г. Белинского на ту же тему, чтобы убедиться, насколько основательно выражал Гоголь ведущие идейно-художественные тенденции своего времени. Белинский, не занимаясь

специальной разработкой проблем всемирной истории, тем не менее исходил в конкретных оценках различных явлений современной жизни из определенных исторических представлений, актуальных для прогрессивно мыслящих кругов русского общества. Во многих его статьях 30-х — начала 40-х годов встречаются формулировки, совершенно аналогичные гоголевским. И это не случайное совпадение, а принципиально тождественное понимание характера всемирной истории, общечеловеческого и национального прогресса. Белинский почти дословно совпадает с Гоголем, доказывая единство рода человеческого, в котором «каждый народ выражает собой одну какую-нибудь сторону жизни человечества» [2: 1, 28]. Столь же характерны для него рассуждения о необходимости подходить к фактам действительности с точки зрения их исторической взаимообусловленности и взаимосвязи: «И в природе, и в истории властвует не слепой случай, а строгая, непреложная внутренняя необходимость, по причине которой все явления связаны друг с другом родственными узами, в беспорядке является строгий порядок, в разнообразии единство <...>» [2: IV, 591]. Внутреннее сходство исторических воззрений Белинского и Гоголя несомненно: всюду то же философско-историческое видение мира и человечества, тот же поиск проявления всеобщего и закономерного в частном, отдельном.

Философия истории для Гоголя — такое теоретическое «знание», которое открывает перед художником новые перспективы творчества. Этим своеобразием гоголевской концепции определяется и другой, важный аспект ее — органическое и взаимопроникающее единство исторической и художественной мысли. История, по Гоголю, «должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную поэму» (VIII, 26). Как видим, собственно исследовательские и художественные задачи здесь совпадают. Само же историческое исследование по замыслу оказывается не чем иным, как художественным произведением, только необычайно грандиозных масштабов. Разрозненные явления должны быть

приведены к единству, которое сродни архитектурному единству поэтического произведения. Историческая картина прошлого человечества — и по своему содержанию, и по способу воссоздания — предстает перед нами как гигантская эпопея («поэма»), так как только в структуре эпопейного мышления важны не частные события, а те, которые имеют общечеловеческий или национальный смысл и раскрывают ход всемирной или национальной истории в ее драматически конфликтном развитии.

Сама достоверность исторических фактов мыслится Гоголем прежде всего как умение запечатлеть в одной картине, вместившей весь мир разом, общую закономерность истории. Для Гоголя философско-историческая истина является критерием эстетической оценки действительности, реальной предпосылкой художественного изображения. Эта характерная особенность мировоззренческого и художественного мышления Гоголя является одной из причин тяготения молодого писателя к циклизации. Объединяя свои художественные произведения в циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», Гоголь стремится воплотить с максимальной полнотой все грани национального характера, т. е. создать своеобразную национальную эпопею. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он воспроизводит целостную структуру народного поэтического мышления и в ней находит идеальное выражение национальной нормы, иначе говоря, национального характера, каким он предстает в сознании самого народа. И если «Вечера на хуторе близ Диканьки» были еще как бы подступом к эпическому изображению народной жизни, то в «Тарасе Бульбе» исторически сложившиеся стихии национального характера получили художественное воплощение. Именно поэтому Белинский, видя поэтическое совершенство «Тараса Бульбы» в воссоздании национальной жизни и национального характера, считал эту повесть образцом эпического повествования и в этом смысле одобрял ее гомеровской эпопеей [2: I, 298].

В сущности, гоголевские циклы отображают две стороны национального бытия: самобытный нравственно-психологический строй

национальной жизни и ее современное состояние, представляющее собой нарушение и болезненное искажение ее здоровых, естественных начал в их первоизданном, «младенческом» виде. На этом внутреннем контрасте национального идеала и современности как его искажения построены все гоголевские художественные циклы. «Арабески» отличаются от них только тем, что очерки, статьи публицистического и научного содержания прямо вводят философско-исторический масштаб, усиливая этот внутренний контраст, который приобретает здесь общечеловеческий, всемирно-исторический характер. Такого же рода масштаб определяет и характер замысла итогового создания Гоголя — поэмы «Мертвые души». По словам самого писателя, он стремился к тому, чтобы в его сочинении «предстал как бы невольно весь русский человек, со всем разнообразием богатств и даров, доставшихся на его долю, преимущественно перед другими народами, и со всем множеством тех недостатков, которые находятся в нем, также преимущественно перед всеми другими народами» (VIII, 442). В свете всемирно-исторических общечеловеческих идеалов намеревался Гоголь изобразить русского человека со всеми его достоинствами и недостатками, именно с этой точки зрения показать настоящее и будущее России. По его твердому убеждению, для того, чтобы пробудить в своих соотечественниках национальное самосознание, русская поэзия должна «выразить русского человека вполне» — «в том идеале, в каком он должен быть», и «в той действительности, в какой он ныне есть» (VIII, 404). Своеобразием философско-исторического подхода к общественным проблемам крепостнической России и путям ее развития обусловлен символический смысл названия «Мертвых душ». Как пишет Е. Н. Купреянова, в образах ничтожных героев своей поэмы Гоголь «“выставляет на всенародные очи” то или другое *искажение* благородных общечеловеческих свойств характера *национального*, опутанного “тиной мелочей”, искажение, которое убивает в своем носителе всякое достоинство Человека и Гражданина, превращает его в общественно и нравственно “мертвую”, а точнее сказать — омертвелую “душу”» [13].

Это показывает, что Гоголь-художник мыслит в категориях общенациональных и общечеловеческих. А следовательно, принципы его философско-исторического мировоззрения неизбежно должны были формировать в его художественном мышлении концепцию действительности и человеческого характера, иными словами, стать принципами художественной типизации.

Необходимо уточнить, в каком отношении находился Гоголь к установившейся и 30-е годы традиции беллетризации истории. Так, В. В. Гиппиус, отмечая отсутствие резких границ между некоторыми художественными произведениями писателя и его же историческими статьями, пишет о том, что «на создание истории он (Гоголь. — А. С.) смотрел (в соответствии с обычными представлениями его времени) как на труд не только научный, но и художественный, как на элемент “словесности”, самая история воспринималась при этом как драматический сюжет, исторические деятели как драматические характеры, историческая обстановка как материал для колоритных изображений» [6, с. 88]. Исследователь справедливо усматривает в стремлении к беллетризации «усиление исторического самосознания» [6, с. 89] современников Гоголя под влиянием революционных событий и идеологических сдвигов эпохи. Однако здесь затронута одна сторона дела. Гоголь не только следует традиции, он существенно ее преобразовывает. Будет точнее и правильнее сказать, что Гоголь ищет и обретает в истории не столько «сюжетный материал», сколько новые возможности художественного осмысления современности, новые решения злободневных общественных проблем.

Гоголь трактует слияние философско-исторических и эстетических принципов в том же духе, что и Белинский, который так писал о сущности нового направления в искусстве: «Она (историческая истина. — А. С.) состоит не в верном изложении фактов, а верном изображении развития человеческого духа в той или другой эпохе. Здесь искусство совпадает с наукою; историк делается художником и художник — историком» [2: I, 134]. В оценке Белинского, подлинный историзм означает понимание единства развития

человечества, хотя еще и представляемого им идеалистически, но постигнутого уже в его объективной диалектике. Именно она является реальным основанием исторической истины, а следовательно, и практики искусства, которое призвано воспроизводить действительность. Только в этой связи существует неразрывное взаимодействие историка и художника. Художественное творчество проникается историческим видением общественной жизни.

Историзм такого типа и был свойствен творческому сознанию Гоголя. Поэтому сам писатель придавал первостепенное значение идее синтеза поэзии и истории — одной из центральных идей его исторических статей и очерков. В рассмотренной выше статье «О преподавании всеобщей истории» эта идея обретает очертания единой и величественной художественной эпопеи. В понимании Гоголя, представить мир «в том же колоссальном величии, в каком он являлся», показать его «непрерывно живым» — означало создать художественный образ мира по законам объективной исторической логики, какой она тогда представлялась.

В статье «Шлёцер, Миллер и Гердер», обобщая заслуги трех выдающихся представителей просветительской мысли, Гоголь приходит к заключению, что, хотя каждый из них стоял у истоков нового понимания всемирной истории, ее здание еще предстоит построить. Творческое воображение подсказывает писателю такой тип универсального сочинения с мирообъемлющей системой, который бы соединил в себе концептуальность и фактическую точность: «Мне кажется, что если бы глубокость результатов Гердера, нисходящих до самого начала человечества, соединить с быстрым, огненным взглядом Шлёцера и изыскательную, расторопную мудрость Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю» (VIII, 89). Однако планы Гоголя простираются дальше границ сугубо научного познания. Рядом и наравне с именами крупнейших историков стоят в статье имена Шекспира, Шиллера, В. Скотта. Поэты столь же обязательны и незаменимы для создания всеобъемлющего исторического сочинения, как и творцы новой исторической науки. Обращение к этим

художникам приобретает в контексте его статьи как бы символическое обозначение основных признаков широкого эпического повествования. У Шиллера Гоголь выделяет «драматический интерес всего творения», у В. Скотта — «занимательность рассказа» и «умение замечать самые тонкие оттенки», у Шекспира — «искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах» (VIII, 89). Все эти отобранные Гоголем моменты должны участвовать в создании своеобразной и грандиозной исторической эпопеи, придавая тем самым ее истинам неотразимую убедительность и всю полноту жизненности. Так в постановке Гоголя проблема синтеза поэзии и истории претворяется в художественный принцип эпопейности, определяющий масштаб творчества и позицию современного художника.

В целом этот принцип выражал характерный для 30-х годов подход к насущным вопросам действительности, вытекающий из общеромантического понимания источников общечеловеческого и национального прогресса, но вместе с тем Гоголь критически оценивает одно из положений этой романтической концепции. Своеобразие идейно-творческой позиции Гоголя ощутимо проявляется в отношении к философско-историческому учению Гердера. По его мнению, в сочинениях Гердера получили завершенное воплощение явления идеального порядка. «Он видит уже совершенно духовными глазами. У него владычество идеи вовсе поглощает осязательные формы. Везде он видит одного человека как представителя всего человечества» (VIII, 88). В Гердере Гоголь выделяет особые качества исторического мышления — приоритет идеи, родовых понятий над многообразием эмпирических фактов. Нужно сказать, что к тому времени общепризнанной заслугой Гердера считалась разработанная им теория органического развития, согласно которой человек есть закономерное продолжение развития природы. Человеческий род проходит в своем движении ряд последовательных ступеней. Цель поступательного движения Гердер видит во всестороннем осуществлении идеи гуманизма. «Он (человек. — А. С.) должен пройти через разные *возрасты*, всегда

явно в *поступательном* движении! Одно *стремление* непрерывно следует за другим!» [4, с. 279]. Единство цели заложено в самой природе человека. «Гуманность — цель человеческой природы, и для этой цели бог передал в наши руки нашу собственную судьбу» [4, с. 269]. Отчетливо выраженным демократическим характером исторического универсализма объясняется влияние Гердера на русскую интеллигенцию 30-х годов, для которой, и для Гоголя в том числе, его «Идеи к философии истории человечества» стали одним из самых авторитетных источников.^{8*}

Гоголя привлекает трактовка Гердером природной сущности человека, ему близок интерес ученого к «естественным» общечеловеческим и национальным началам бытия человечества как первоэлементам всей его жизнедеятельности в прошлом, настоящем и будущем. Писатель особенно внимательно останавливается на той части учения великого просветителя, в которой дано понятие об историческом идеале. Согласно выдвинутой им концепции прогресса, Гердер исследует, каким предстоит стать человеку, и ищет подтверждения своей идее только в пределах восходящего ряда. Для этого из событий всемирной истории он отбирает и анализирует исключительно колоссальные и возвышенные, освобождающая их от фактов обыденной и практически многоликой действительности. Такой ракурс портретных характеристик исторических деятелей представлялся Гоголю, при всем его преклонении перед Гердером, явно недостаточным. По выражению Гоголя, Гердер — «мудрец в познании идеального человека и человечества, но младенец в познании человека» (VIII, 88), т. е. исторически конкретного индивидуума. Гоголевское представление о значении историзма Гердера необычайно интересно потому, что содержит, в сущности, оценку романтического сознания и одновременно свидетельствует о своеобразии мышления самого писателя. Гоголь справедливо усматривает в некоторых моментах исторической системы Гердера черты высокого романтизма. Немецкий мыслитель действительно был одним из крупных предшественников историзма романтического типа, чему не противоречил основной комплекс

его просветительских идей. В учении Гердера, выразившего завершающий этап эпохи Просвещения, получили философское обоснование фольклорные искания романтиков, открывших прообраз будущих общественных идеалов в истоках народной культуры.

Гоголь полностью согласен с гердеровской трактовкой идеального человека, каким тот станет в ходе исторического прогресса, но он уже видит дальше не только Гердера, но и романтиков. В его интерпретации Гердер младенчески неопытен в познании реальной прозы жизни, из которой произрастает все «высокое и прекрасное». Оценка индивидуального вклада Гердера в науку объективно перерастает у Гоголя в оценку романтического историзма как такового с его слабыми и сильными сторонами. По мысли Гоголя, этот историзм настолько же могуществен в постижении законов общей гармонии мироздания и природных задатков человека, насколько он беспомощен в постижении конкретного хода истории и его реальных противоречий.

Отличительная особенность гоголевского историзма проявилась в том, что, следуя Гердеру и романтикам в понимании характера общечеловеческого развития и источников его, он стремится обнаружить историческую закономерность и идеал будущего в самой действительности, в будничном течении жизни, а не в отвлечении от ее низкой и пошлой прозы, как то было принято у романтиков. Такая особенность восприятия и переосмысления романтического историзма отчетливо выразилась в творческих поисках и творческом самоопределении писателя. Если гоголевский масштаб эпопейности, о котором говорилось выше как о диапазоне его творческой мысли, восходит к романтической традиции с характерным для 30-х годов апофеозом исторического универсализма, то переосмысление принципов романтической методологии привело писателя к особому рода художественной детализации социально-бытовых картин действительности, создающих тот художественный эффект, своеобразие которого, по словам Гоголя, точно подметил Пушкин: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь

очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем» (VIII, 292). Художественный эффект такой потрясающей силы мог возникнуть именно потому, что всякая художественная деталь, микроскопически малая величина, всякая черточка гоголевского образа приобретала символическое значение, выражая через обычное и всем знакомое всю глубину «нестроения» современной писателю жизни как в национальном, так и общечеловеческом масштабе.

4

Гоголевская интерпретация современности находится в тесной связи с его общими философско-историческими воззрениями и вырастает из его размышлений о животворных, созидательных силах общемирового прогресса. Во всех исторических статьях и очерках, написанных в первой половине 30-х годов и помещенных в сборнике «Арабески», несмотря на пестроту проблем и неоднородность материала, обращение к разным эпохам истории человечества, существует определенная внутренняя соотнесенность. Гоголь повсюду одушевлен одной целью — отыскать в прошлом и указать современникам на естественно-исторические источники общественного развития. Тем самым эти статьи убедительно свидетельствуют о том, на каком фундаменте философско-исторических идей вырастает проблематика художественного творчества Гоголя. Так, художественная концепция национально-исторического своеобразия России и путей ее развития восходит к философско-исторической идее возрастной эволюции человечества. Эта мысль лежит в основе статьи Гоголя «О средних веках». В ней средневековье характеризуется в соответствии с философским определением, уподобляющим историческую эволюцию человечества возрастным изменениям, свойственным любым живым организмам. Видимо, наиболее глубокое воздействие на Гоголя оказало философско-историческое учение Гердера с его идеей органического развития, так как средние века, в трактовке Гоголя, будучи необходимым

звеном в цепи непрерывных исторических преобразований, относятся к прошлому, как юность к детству, а к будущему — как к эпохе возмужалости и зрелости. Именно в таком органическом произрастании предстает у Гердера единство человеческого рода: «Весь жизненный путь человека — сплошное превращение; каждый возраст — отдельный его эпизод, и так весь род человеческий находится в состоянии непрерывной метаморфозы» [4, с. 229].^{9*} О том, насколько характерным было подобное понимание исторического процесса в России 30–40-х годов, можно, в частности, судить по неоднократным высказываниям Белинского. Человеческое общество, писал он, «развивается не механически, но динамически, т. е. собственно самодеятельностью жизненной силы, составляющей его сущность, не чрез налипание и сращение извне, но внутренне (имманентно) из самого себя, органически, как дерево из зерна» [2: III, с. 338].

В статье Гоголя средневековье осмысляется как переходное состояние человечества, и пестрое множество разнородных событий объясняется чертами юношеской поры, в которую только что оно вступило. Хаотичность «молодых веков» закономерна и целесообразна, так как выражает психологию юности, — по Гоголю, это главенствующий внутренний нерв средневековья. Особенности этой психологии, по мысли Гоголя, определяют целостный облик эпохи, раскрывающейся в деяниях «исполинской, почти чудесной отваги» и в событиях столь же «колоссальных» и «необыкновенных». Деспотическая власть папы, крестовые походы, рыцарство, научные открытия, торговля — все эти и другие черты эпохи стоят у Гоголя в одном ряду, совмещаясь по принципу психологической общности в нерасчлененный возрастной комплекс. То, что с позиций последующих веков, или возмужалого возраста, кажется необъяснимым либо иррациональным, в свое время имело глубочайший смысл и подчинялось законам органического роста. Именно потому Гоголь и уделяет особое внимание источникам прогресса, что в прошлом коренятся первоначала современной жизни и реальные возможности будущего ее обновления. С этими

философско-историческими идеями Гоголя связано его программное требование, обращенное к художнику и формулируемое как необходимость выражения «идеи целого».

Об «идее целого» Гоголь упоминает по разным поводам во многих статьях сборника «Арабески», вводя это понятие каждый раз в новый круг проблем и с его помощью смыкая в единую содержательную сферу философское, историческое и художественное познание. Если «целое» означает у Гоголя все человечество во все периоды его существования, тогда то назначение, которое оно выполняет, следуя своей естественной природе в ходе «возрастной» эволюции, и есть подразумеваемая Гоголем идея всемирной истории. В соответствии с этим дается трактовка «идеи» средневекового общества: «Владычество одной мысли объемлет все народы» (VIII, 18). Характерно, что сама эта «идея» по логике Гоголя понимается как психологическое состояние. Она выражается в присущей людям средневековья одержимости глубокой верой, во всеобщем устремлении к «чудесному», вызванному потребностями юной, «кипящей отвагою» жизни.

На этих представлениях строится эстетическая концепция Гоголя. Искусство, по убеждению писателя, воспроизводит сущностную «идею целого» таким образом, что выражает, в меру своих возможностей, две стороны человеческой жизни: идеальную, вневременную — т. е. тот исторический идеал, к которому призывают таящиеся в природе человека склонности и способности к самосовершенствованию, и современную — т. е. ту, которая раскрывает главное содержание данного исторического момента в целостном психологическом облике общества в его всемирном или национальном смысле.

Проявлением такого искусства является для Гоголя средневековая живопись и архитектура. Величественные, стройные здания готической архитектуры с вытянутыми, как бы летящими к небу линиями, протянутыми «нескончаемо ввышину», явились именно в ту пору, когда «вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и

выше стремился вознести создание свое к небу» (VIII, 56), когда «духовное невольно проникает всё» (VIII, 11). Здесь совпадают обе функции искусства: возносящиеся ввысь линии средневековой архитектуры выражают вообще присущее человеку стремление к гармонической идеальной завершенности (вневременная функция) и вместе с тем — основную тенденцию «юношеской» поры жизни человечества (конкретно-историческая функция).

Такая глубоко плодотворная эстетическая позиция, считает Гоголь, доступна лишь великим творцам, соединившим «в себе и философа, и поэта, и историка». Они «выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее» (VIII, 78). Внемя их поэзии, народ постигает в ней сокровенный смысл своего существования.

Эта же гоголевская концепция, строящаяся на единстве эстетических и исторических принципов, лежит в основе интерпретации Пушкина как национального поэта. Она изложена Гоголем в статье «Несколько слов о Пушкине», тоже входящей в сборник «Арабески». Сама личность Пушкина связывалась у Гоголя с представлением о национальном идеале, конкретным и реальным воплощением которого является великий поэт. «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте <...> Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» (VIII, 50).

В трактовке Гоголя Пушкин в высшей степени национален, так как в нем воплотились в очищенном и беспримесном виде сущностные свойства национального характера, а значит, и зримый облик всей нации — в ее исторически закономерном движении к будущему. Этими его особенностями определяется для Гоголя и содержание поэзии Пушкина, и ее непреходящее значение для русской литературы, «потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной

стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (VIII, 51–52).

Так в размышлениях о проблемах философии истории возникают у Гоголя наиболее принципиальные выводы о сущности искусства. Это происходит оттого, что в философии истории Гоголь, как и все передовые люди его времени, ищет и находит теоретический источник демократической общественной позиции и нового эстетического идеала. Все философско-исторические идеи Гоголя предстают во взаимообусловленных сцеплениях и связях, придавая тем самым единство и целостность его концепции. Мысль о возрастной эволюции человечества определяет решение проблемы национального характера, так как органическое развитие человечества совершается путем самовыявления множества национальных индивидуальностей. Общечеловеческая душа проявляется и конкретизируется в реальном психологическом бытии нации.^{10*}

5

Специально проблеме национального характера в ее философском аспекте посвящен очерк «Ал-Мамун». Казалось бы, в нем освещается очень частная тема — дается краткая характеристика личности и деятельности одного из правителей арабского халифата, а также анализ причин упадка государства, только что пережившего свой расцвет. Однако, как это вообще свойственно Гоголю, «ищущему в былом, прошедшем живых уроков для настоящего» (VIII, 479), конкретная историческая тема насыщается поучительными для современности сентенциями и перерастает в проблему первостепенной важности для понимания национального развития России.

О национальном характере восточной народности Гоголь сообщает немного и только то, что в общем плане свидетельствует о его резком отличии от общеевропейского типа. Источник стремительного расцвета арабской культуры и государственности накануне

правления Ал-Мамуна Гоголь видит в гармонии и полноте самовыражения исконных черт национального характера. «Его доселе небывалые в истории человечества стихии вспыхнули богато, ярко, странно и совершенно оригинально» (VIII, 79).

Судьба Ал-Мамуна рисуется Гоголем в трагическом аспекте. Воссоздавая его облик, писатель оттеняет возвышенные свойства этой личности. Необыкновенно талантливый, всесторонне образованный, человек тонкого и благородного образа мыслей, он жил одной всепоглощающей страстью: «Он был влюблен в науку и влюблен совершенно бескорыстно <...> не думая о ее цели и применении» (VIII, 77). Щедро покровительствуя ученым всевозможных школ, в особенности благоволя к прославленным мудрецам Греции, Ал-Мамун задумал преобразовать весь строй национальной культуры, искоренить суеверие и фанатизм в соотечественниках и «употреблял все старания ввести в свое государство этот чуждый дотоле греческий мир» (VIII, 77). В гоголевском освещении реформа прекрасногодушного калифа уже в замысле была утопична, в силу своего волюнтаристского характера и несмотря на то, что была вызвана искренней озабоченностью судьбой пребывающих в невежестве подданных. Гоголь превозносит личные достоинства Ал-Мамуна, стремясь убедить в бесплодности самых возвышенных целей, если они не соответствуют «природным элементам», т. е. внутреннему самобытному складу национальной жизни.

Пока нация созидалась и совершенствовалась из собственных начал, она составляла монолитный общественный организм, — по Гоголю, как бы одну имманентно развивающуюся личность. Упадок государства, наступивший вследствие нововведений Ал-Мамуна, вызвавших внутренний раздор и вражду, объясняется тем, что свойства национального характера, не могущего безразлично воспринимать и усваивать чужеродные элементы, болезненно исказились, утратили созидательную способность, обратились к разрушению своей же сущности, т. е. породили «оппозиционный фанатизм, который растерзал массу <...>» (VIII, 81).

Гоголь указывает на обобщенное и обязательное для каждой нации значение «исторического урока» Ал-Мамуна: «Он упустил из

вида великую истину: что образование черпается из самого же народа, что просвещение наносное должно быть в такой степени заимствовано, сколько может оно помогать собственному развитию, но что развиваться народ должен из своих же национальных стихий» (VIII, 79).

Углубленный интерес писателя к истокам национальной жизни далеко не случаен. Он вызван серьезными размышлениями Гоголя о причинах несовершенства современной ему русской действительности, пораженной социальными и нравственными недугами. Писатель убежден, что единственно правильный подход ко всем насущным проблемам — это осмысление судьбы нации в ее исторической перспективе, в ее движении от прошлого к будущему. Благополучие народа и процветание государства целиком и полностью зависят от того, как развивается национальный характер, преобладают ли в нем творческие элементы или же они извращаются в результате ложного направления, гасящего и нейтрализующего исконную энергию нации.

Именно поэтому решение проблемы национального характера в «Ал-Мамуне» является для Гоголя результатом поисков в истории ответа на самые существенные вопросы русской действительности. Призывая современников извлечь «исторический урок» из трагической судьбы Ал-Мамуна, писатель тем самым предупреждал их о той реальной опасности, которая подстерегает Россию в будущем, если она не обратится к исконным источникам национального прогресса и утратит свою самобытность, слепо следуя западным нормам жизни.

Следует заметить, что в своих поздних статьях Гоголь не только опирался на общие принципы, изложенные им в очерке, но и прямо настаивал на неизменности своих философско-исторических взглядов: «И прежде и теперь я был уверен в том, что нужно очень хорошо и очень глубоко узнать свою русскую природу и что только с помощью этого знания можно почувствовать, что именно следует нам брать и заимствовать из Европы, которая сама этого не говорит. Мне казалось всегда, что прежде, чем вводить что-либо новое, нужно не как-нибудь, но в корне узнать старое <...>» (VIII, 436).

порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 91).

Фольклоризм Гоголя органически вливается в вызревающую у него к середине 30-х годов философско-историческую концепцию развития человечества. Народное творчество осознается Гоголем как та подлинная историческая реальность, бережно хранимая в памяти народной, которая выражает структуру младенческого сознания народа, идеальный, еще не замутненный последующими изменениями облик нации. Фольклор — высший образец вдохновенного искусства, органически соединившего в себе поэзию и историю.

* * *

Работа Гоголя над историческими очерками и статьями шла параллельно созданию повестей, составивших сборники «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода», «Арабесок», и одновременно с попытками создания социальной комедии. Будучи вызвана потребностью молодого писателя осмыслить свой художественный метод, стихийно складывающийся в творческой практике, эта работа действительно привела к осознанию и обоснованию наиболее существенных принципов метода, который именно в творчестве Гоголя приобретет те отчетливые очертания, которые дадут основание определить его как критический реализм.

Рассмотрение материала исторических штудий Гоголя заставляет сделать вывод о том, что ключ к объяснению художественной позиции Гоголя находится в выработанной им философско-исторической системе воззрений. Выявление самобытных национальных начал русской жизни в свете единых закономерностей общечеловеческого развития становится главной творческой задачей писателя, определившей своеобразие художественного способа изображения современной ему социальной действительности от первой книги «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до последнего грандиозного замысла национально-исторической эпопеи — «Мертвых душ».

Примечания

* Впервые опубликовано: Русская литература. 1976. № 2. С. 38–58.

** Цит. по: [21].

*** Например, в письме к А. С. Данилевскому от 18 марта 1847 года в связи с «Выбранными местами из переписки с друзьями» он замечает: «Ты никак не смущайся обо мне по поводу моей книги и не думай, что я избрал другую дорогу писаний. Дело у меня то же, какое и было всегда и о котором замышлял еще в юности, хотя не говорил о том, чувствуя бессилие свое выражаться ясно и понятно <...>» (XIII, 261). Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на издание [1] с указанием римскими цифрами тома и арабскими страниц; все выделения в цитатах — авторские.

**** Курсив автора.

***** Цит. по: [19, с. 243].

6* Цит. по: [5].

7* Московский вестник. 1827. Ч. 5. № XX. С. 415. См. также статьи и рецензии Шевырева: [26], [27], [28], [29], [30]. См. также статью Погодина: [18].

8* В списке книг исторического содержания, подаренных Гоголем А. С. Данилевскому, был указан трактат Гердера «Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité» во французском переводе Э. Кине (1827). Вполне возможно, что Гоголь читал это сочинение и в подлиннике, так как в своей статье обращает внимание на характерные особенности гердеровского стиля. Кроме того, имеющиеся в статье замечания об «идеальности» гердеровских характеристик конкретных исторических личностей свидетельствуют о знакомстве Гоголя с другим сочинением Гердера — «Письмами для поощрения гуманности», в которых собраны такого рода характеристики.

9* См. об этом: [10], [7, с. 173–354].

10* Этот момент гоголевской концепции также восходит к Гердеру, с точки зрения которого нация сохраняет себя и развивается успешно, если она «выросла из собственных корней и опирается на саму себя» [4, с. 250].

11* Мемуарное подтверждение этого см. в «Литературных и житейских воспоминаниях» И. С. Тургенева [24].

12* О предпочтительном значении песен перед летописями Гоголь неоднократно высказывается в письмах: «Вы не можете представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические, даже похабные:

они все дают по новой черте в мою историю <...>» (М. А. Максимовичу от 9 ноября 1833 года — X, 284); «<...> каждый звук песни мне говорит живее о протекшем, нежели наши вялые и короткие летописи <...>» (И. И. Срезневскому от 6 марта 1834 года — X, 299).

Литература

1. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: [в 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
2. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: [в 13 т.]. М.: АН СССР, 1953–1959.
3. *Венгеров С. А.* Писатель-гражданин Гоголь // *Венгеров С. А.* Собрание сочинений. СПб.: Прометей, 1913. Т. II. С. 45–46.
4. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М.; Л.: Гослитиздат, 1959.
5. *Гиппиус В. В.* Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М.: Федерация, 1931. С. 17–18.
6. *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966.
7. *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.
8. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.; Л., 1959. С. 25.
9. *Десницкий В. А.* Задачи изучения жизни и творчества Гоголя // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1936. С. 51, 52.
10. *Жирмунский В. М.* Жизнь и творчество Гердера // *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л.: Художественная литература, 1972. С. 209–276.
11. *Карташова И. В.* Романтизм в творчестве Н. В. Гоголя // *Русский романтизм.* М.: Высшая школа, 1974.
12. *Куприянова Е. Н.* Идеи социализма в русской литературе 30–40-х годов // *Идеи социализма в русской классической литературе.* Л.: Наука, 1969.
13. *Куприянова Е. Н.* «Мертвые души» Н. В. Гоголя: (Замысел и его воплощение) // *Русская литература.* 1971. № 3. С. 67.
14. *Манн Ю.* Русская философская эстетика. М.: Искусство, 1969.

15. *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 391–392.
16. *Николюкин А. Н.* К типологии романтической повести // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973.
17. *Пассек В. В.* Путевые записки Вадима. М., 1834. С. 167, 168.
18. *Погодин М. П.* Исторические афоризмы и вопросы // Московский вестник. 1827. Ч. 1. № II; Ч. 6. № XXIII.
19. *Пытин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1890. Т. I.
20. *Пытин А. Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: Исторические очерки. 3-е изд. СПб., 1906.
21. Русские писатели. Библиографический словарь. М.: Просвещение, 1971. С. 251.
22. *Смирнова Е. А.* Общественная и эстетическая позиция Гоголя в последнее десятилетие его жизни // Освободительное движение в России. Вып. 4. Саратов, 1975. С. 49.
23. *Степанов Н. Л.* Романтический мир Гоголя // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973.
24. *Тургенев И. С.* Литературные и житейские воспоминания // *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 28 т.: Сочинения: в 15 т. М.; Л.: Наука, 1967. Т. XIV. С. 69.
25. *Фридлиндер Г. М.* Статьи из «Арабесок» [комментарий] // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: [в 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. VIII.
26. *Шевырев С. П.* Разговор о возможности найти единый закон для изящного // Московский вестник. 1827. Ч. 1. № I.
27. *Шевырев С. П.* Замечание на замечание к. Вяземского о начале русской поэзии // Московский вестник. 1827. Ч. 1. № III.
28. *Шевырев С. П.* Планета наша... есть цепь гор... (из Гердера) // Московский вестник. 1827. Ч. 4. № XIII.
29. *Шевырев С. П.* Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем // Московский вестник. 1827. Ч. 6. № XXIII.
30. *Шевырев С. П.* Гёц фон Берлихинген, железная рука. Соч. Гете // Московский вестник. 1828. Ч. 12. № XXI–XXII.

А. В. Самышкина

К ПРОБЛЕМЕ ГОГОЛЕВСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА

**(Два типа сказа и литературная полемика
в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»)***

Фольклор являлся одним из существенных источников творчества Гоголя на всем протяжении его писательского пути. Уже современники Гоголя, признавая главной особенностью дарования начинающего художника юмор, восхищались самобытностью «Вечеров», видя в них «поэтические очерки Малороссии <...> полные жизни и очарования» [7: I, 301]. Этот особого рода юмор, по мнению современной Гоголю критики, непосредственно восходит к фольклору, благодаря чему «очаровательная поэзия украинской народной жизни представлена во всем неистощимом богатстве родных неподдельных прелестей».**

1

«Вечера на хуторе близ Диканьки» представляют собой единый художественный цикл, обладая его наиболее устойчивыми признаками, сложившимися в предшествующей литературе. Из них главные: композиционная рамка, единство места и времени рассказывания, наличие рассказчика или рассказчиков, мотивирующих различие индивидуальных стилей и разнообразие тематического состава, определенного рода сказ, прямо адресованный к конкретной аудитории или подразумевающий ее.

У Гоголя они выдвинуты на первый план в «Предисловиях» к 1-й и 2-й частям книги. Сами «Предисловия» мотивированы фигурой «издателя» и являются своеобразной композиционной рамкой произведения. В них последовательно развернута вся система специфических признаков цикла.

Так, заглавие книги, традиционно указывающее на единство места и времени повествования, становится основной темой первого «Предисловия». «Издатель» разъясняет читателям, о каких «вечерах» пойдет речь, чем они примечательны, как происходят его встречи с рассказчиками: «Бывало, соберутся, накануне праздничного дня, добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол, — и тогда прошу только слушать» (I, 104).*** Точному обозначению времени соответствует подробная характеристика всей обстановки — Диканьки, хутора, пасичникова куреня с указанием дороги к нему. Один из характерных признаков цикла — взаимосвязь и соотнесенность составляющих его произведений. В «Предисловии» предварительно очерчен и сообщен читателям основной круг мотивов, ориентированных на легенду, предание, сказку, быль. Восклицанием пасичника: «Боже ты мой! Чего только ни расскажут! Откуда старины ни выкопают! Каких страхов ни нанесут!» (I, 104) — подчеркнут общий характер «историй», диковинных и страшных, относящихся к старине. В этом смысле «Предисловие» является своего рода экспозицией цикла. Оно построено в форме сказа, имитирующего живую разговорную речь. Непринужденная и доверительная беседа пасичника с аудиторией, к которой он обращается «запросто, как будто какому-нибудь свату своему, или куму» (I, 103), фамильярное просторечие подчеркивают достоверность самобытного уклада Диканьки, в который органично вписываются предпраздничные вечера у Рудого Панька.

Такое построение книги, акцентированное «Предисловием», определенно указывало на одну из существенных тенденций русской прозы 20-х — 30-х годов, восходящую к широко распространенной традиции западноевропейского романтизма. Внимание исследователей, решавших проблему единства цикла, и привлек

вопрос о том, каким традициям следовал Гоголь. Так, В. В. Виноградов установил, что Гоголь «в выборе художественного материала, в приемах его обработки, в манере сказа — провинциально-захолустного, в тяготении к драматизации действия <...> в способе композиционного объединения новелл образом издателя <...> явно зависел от художественной техники Вальтера Скотта» [8, с. 213].**** В. В. Гиппиус, указывая, что «в литературе второй половины 20-х годов уже назрела <...> идея объединить в одном произведении народные поэтические — главным образом — сказочные мотивы» [10], считал, что именно Гоголю удалось осуществить эту задачу в русской литературе, опираясь на опыт западноевропейского романтизма и искания современных ему русских писателей (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Полевой, М. Погодин и др.). Вопрос о структуре гоголевского цикла и его истоках обстоятельно рассмотрен в известном исследовании Г. А. Гуковского, который убедительно показывал, что в «стремлении к ассоциативному выходу за пределы замкнутого произведения, к образованию существенных смыслов как бы между произведениями, в отношениях произведений, в их совокупности, в образе, строяемом читателем из их системы» [13, с. 27], писатель исходил из романтического принципа циклизации.*****

Не вызывает сомнений правомерность такого подхода к «Вечерам», так же как и наличие в них определенных традиций, которым сознательно следует Гоголь. В конце 20-х — начале 30-х годов один за другим выходят такие сборники, как «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского (А. А. Перовского); повести и рассказы О. Сомова с характерными подзаголовками: «малороссийское предание», «малороссийская быль», «малороссийская повесть»; «Святочные рассказы» и «Старинные сказки с новыми присказками» Н. Полевого; повести из русского быта М. Погодина, «Были и небылицы казака Луганского» и «Русские сказки» В. Даля и ряд других. При всем различии авторских позиций и конкретных художественных заданий общим было использование фольклора в качестве главного источника сюжетной и образной основы произведений.

Именно к 30-м годам интерес к такому материалу усиливается потому, что в нем находят непосредственное выражение внутренней жизни народа, как бы живой образ народного мышления. Фольклор становится одним из важнейших объектов постижения так называемого «духа народа», в нем начинают видеть запечатленную норму национального характера и эстетический идеал, который выступает в роли главного критерия оценки современной действительности. Фольклорные образы и мотивы служат и средством речевой характеристики для создания самобытных национальных типов путем обрисовки социальной и исторической среды, народного быта и нравов (например, в повестях Полевого, Погодина, Даля, насыщенных присказками, поговорками, просторечием), и способом воспроизведения своеобразных черт национальной психологии через описание исконных народных поверий, преданий, обычаев, суеверий (в украинских повестях Сомова и «Лафертовской маковнице» Погорельского), и основой пародийного изображения и сатирической оценки сословного сознания определенного исторического типа (в «Кошее Бессмертном» А. Вельмана, романе, сюжет которого вырастает из цикла составляющих его и стилизованных под народное и летописное повествование рассказов, преданий, сказок). В этих и подобных им сборниках фольклорная тема, определяющая их композицию и сюжетный состав, обычно разрабатывается либо способом имитации одного или нескольких конкретных источников, либо введением в идейно-художественную систему произведения отдельных мотивов и любимых приемов народной поэзии. Мотивировка такой темы осуществляется через сказ, создающий иллюзию импровизационного, непосредственного высказывания. Он закреплён за рассказчиками или является особой формой авторской речи. При этом сказ, как правило, соединяется (не всегда органично) с литературным стилем, будучи лишь компонентом общего повествования.

В «Вечерах» уже в «Предисловии» выделены все элементы, формально отвечающие сложившимся ко времени их написания принципам романтической циклизации. Надо заметить, однако

(и это важно), что сама традиция становится здесь особой темой, которую обсуждает пасичник с читателями: «Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки!* Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарали пальцы в чернилах! Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими!» (I, 103). О традиции заявлено с первых строк, но заявлено парадоксально: мнение о книге и ее оценка приписаны здесь читателю. Что означает такое заявление? Вероятно, за ним следует ожидать скрытой полемики с той самой традицией, которую читатель не мог не заметить.

Гоголь прибегает к распространенному приему и создает особый образ издателя сборника, хуторского пасичника Рудого Панька. Но гоголевский «издатель» не условное лицо; он не просто замещает автора и говорит за него. Сказ пасичника выявляет резкое своеобразие его личности. Оно обусловлено тем, что пасичник принадлежит другому, чем читатель, миру, изнутри которого он оценивает «большой свет». В его сознании «большой свет» является антитезой Диканьки. Рудый Панько предугадывает, что на него посмотрят свысока, как на «хуторянина из захолустья». Контраст приобретает социальный смысл. Отрицательная точка зрения «большого света» на пасичника и его книгу выражает сословно-иерархическое отношение высших и привилегированных к миру народной жизни и народного сознания. Не случайно в «Предисловии» возникает уподобление «великого света» — «покою великого пана», в которых простого хуторянина осмеют и задразнят все, вплоть до «оборвавшегося мальчишки»: «Куда, куда, зачем? пошел, мужик, пошел!..» (I, 103). Образное совмещение «великий свет» — «великий пан» усиливает социальную сторону контраста «большой свет» — «захолустье», «великий пан» — «мужик» и указывает на границу, резко разделяющую оба мира.

Постепенно из слов пасичника выясняется, что «большой свет» — это Петербург. В нем все устроено не так, как в Диканьке. На противопоставлении «наших хуторов» — «вашим хоромам»

и строится характеристика Диканьки. Она начинается описанием вечерниц, которое основано на подлинных этнографических реалиях: «<...> у нас, на хуторах, водится издавна: как только окончатся работы в поле, мужик залезет отдыхать на всю зиму на печь, и наш брат припрячет своих пчел в темный погреб, когда ни журавлей на небе, ни груш на дереве не увидите более, тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брежжет огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум <...>» (I, 104). Этот ряд соотнесенных друг с другом мотивов создает представление об особом строе народной жизни. Вслед за описанием вечерниц — и по аналогии с ними — возникает мотив светских балов: «<...> они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем. На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся <...>» и т. д. (I, 104). Сопоставление «наших вечерниц» с «вашиими балами» основано на очевидном, казалось бы, сходстве: в обоих случаях речь идет о праздничных вечерах. Но праздничность тех и других принадлежит двум глубоко различным жизненным укладам. Как человек, принадлежащий миру народной жизни, Рудый Панько видит в балах одну из причуд, забав «большого света». Его отношение к балам откровенно насмешливое, тогда как к вечерницам — добродушно одобрительное. В системе этих контрастных тем вечерницы воспринимаются как национальная украинская и в то же время исконно народная традиция.

Тему «вечерниц» завершает рассказ Рудого Панька о своих вечерах, которые так же восходят к особенностям народной жизни и столь же для нее традиционны.^{6*} Это обстоятельство существенно проясняет полемический подтекст основной антитезы «Петербург» — «Диканька». В «Предисловии» последовательно опровергается высокомерная, сословно-иерархическая точка зрения «большого света» на Диканьку. Определение «великий свет», или «большой свет», начинает звучать все более иронично по мере

того, как выясняется, что «захолустье» на самом деле целый мир, и мир этот — народная Украина. Воображаемый петербургский читатель воспримет «Вечера на хуторе близ Диканьки» на фоне привычных ему литературных образцов — как книгу грубую, «мужицкую», а составителя — как простонародного издателя, «пустившегося вслед за другими». Это мнение, поскольку оно представляет взгляд из «господских хором», оказывается неавторитетным. «Вечера на хуторе близ Диканьки» — не «мужицкая», а народная книга, и следует она не литературной, книжной традиции, а устной и коллективной.

Сталкивая и разграничивая две точки зрения, высмеивая одну и утверждая другую, Гоголь демонстрирует прямую связь своей книги с устным народным творчеством. Более того, позиция автора, скрывающегося за пасичником, в том и состоит, чтобы сделать очевидным главное: народно-поэтическое сознание здесь не внешне имитируется, а как бы изнутри текста — художественно — воссоздается.

В Рудом Паньке проявляются черты народного собирателя и хранителя устных преданий. Он записал, объединил, «выпустил в большой свет» «старинные и диковинные истории», которые издавна бытуют в Диканьке и рассказываются у него, «в пасичниковой лачужке», предпраздничными вечерами. Не случайно его речь включает характерные образы-символы, присущие фольклорной поэтике. Они являются своего рода доминантами и возникают всякий раз, когда особо значим смысловой подтекст высказывания. Такой символический смысл заключают в себе мотивы «большого света», «ваших хором»: они передают свойственный народному сознанию способ оценки сословных отношений. Другое важное символическое обобщение появляется в конце «Предисловия». Рудый Панько приглашает читателей к себе в гости: «Да, вот было и позабыл самое главное: как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку <...> Про Диканьку же, думаю, вы наслушались вдоволь» (I, 106). В этом обращении пасичника к читателям два плана. Первый из них —

внешний — мотивирован гостеприимством простодушного хуторского пасичника: он наивно верит в то, что его Диканька не менее известна, чем Петербург. Второй — внутренний — план проступает по ассоциации с фольклорным образом пути-дороги, символизирующим в народной поэзии тему судьбы. Отсюда, в частности, возникает в книге символический смысл образа Диканьки. Мотив «столбовой дороги» к ней, будучи основан на аналогии с фольклорным, раздвигает границы Диканьки до беспредельности, вносит особый пространственный и временной масштаб. Уже в «Предисловии» исподволь вводится главная тема цикла — тема исторических судеб народа, осмысленная через фольклор.

В этом же ряду ассоциаций стоит и трансформированный мотив известной концовки волшебной сказки — «пир на весь мир», возникающий на основе соотнесенности двух моментов: 1) приглашения решительно всех без изъятия в Диканьку и 2) того широкого хлебосольства, пиршественного изобилия и довольства, которые «весь свет» там ожидают: «За то уже, как пожалуете в гости <...> меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах <...> чист, как слеза, или хрусталь дорогой, что бывает в серьгах. А какими пирогами накормит моя старуха! Что то за пироги, если б вы только знали: сахар, совершенный сахар! А масло, так вот и течет по губам, когда начнешь есть <...> Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному» (I, 107). (Ср: «и я там был, мед-пиво пил...»). Такой конец обнажает основную антитезу и является апофеозом Диканьки, противопоставленной Петербургу.

Характеристика рассказчиков отдельных повестей также дается в «Предисловии» и принадлежит Рудому Паньку, она является продолжением его полемики с читателями «большого света». ^{7*} Рудый Панько начинает характеристику рассказчиков так: «И то сказать, что люди были вовсе не простого десятка, не какие-нибудь мужики хуторяньские. Да, может, иному, и повыше пасичника, сделали бы честь посещением» (I, 104). Происходит своеобразное вытеснение ранее намеченной сословно-иерархической точки

зрения: всё, что в глазах «большого света» однообразно именуется «грубым» и «мужицким», в глазах Рудого Панька сложно, дифференцированно и неоднозначно. В свете этой точки зрения — внутри самой Диканьки — характеризуются в «Предисловии» рассказы первой части книги.

Авторитетом искусного рассказчика пользуется дьяк Фома Григорьевич. На него пасичник ссылается как на лицо почитаемое и известное не только в Диканьке: «Вот, например, знаете ли вы дьяка диканьской церкви, Фому Григорьевича? Эх, голова! Что за истории умел он отпускать!» (I, 104). Далее пасичник приводит неопровержимые, с его точки зрения, доказательства достоинства этого рассказчика. Без всякой иронии он сообщает, что Фома Григорьевич не так, как прочие «мужики хуторянские» и даже «люди его звания», чистил сапоги «лучшим смальцем», утирал нос «опрятно сложенным белым платком, вышитым по всем краям красными нитками», и «складывал его снова, по обыкновению, в двенадцатую долю». Комизм здесь возникает вследствие наивной веры простодушного пасичника в значительность того, о чем он говорит. А между тем очевидно: уж если Фома Григорьевич серьезен, аккуратен и точен в таких мелочах, то тем более он серьезен, правдив и точен в своих рассказах. Юмористические детали портрета рассказчика сообщают ему абсолютную достоверность.

Еще один момент усиливает впечатление признания Фомы Григорьевича в своей среде — апелляция пасичника к мнению «всей Диканьки»: «<...> у нас никто не скажет на целом хуторе <...> но всякому известно <...> Никто не скажет также <...>» (I, 105). В Диканьке к Фоме Григорьевичу относятся как к лицу уважаемому и значительному. И дело здесь не в звании его, а в его особом достоинстве. В оценке жителей Диканьки, по их иерархическим представлениям, он — выше многих знатных. Вновь появляясь впоследствии — в «Предисловии» ко второй части книги, — этот же мотив завершит характеристику рассказчика: «Вот вам в пример Фома Григорьевич; кажется, и не знатный человек, а посмотреть на него: в лице какая-то важность сияет, даже когда станет нюхать

обыкновенный табак, и тогда чувствуешь невольное почтение» (I, 197). Таким образом, в «Предисловиях» сообщено самое главное о Фоме Григорьевиче: он не только принадлежит миру Диканьки, но особо выделен и почитаем здесь.

На противопоставлении Фоме Григорьевичу строится характеристика другого повествователя — Макара Назаровича. По имени он назван только раз. Но читателям Рудый Панько сообщает прозвище, полученное гостем из Полтавы в Диканьке: «панич», либо с характерным добавлением — «панич в гороховом кафтане». Такое прозвище не случайно в устах пасичника и выражает откровенную насмешку над этим рассказчиком. Во-первых, оно напоминает о «большом свете», «панах» и тем самым сближает Макара Назаровича с миром, контрастным Диканьке, чуждым ей. В Диканьке он — только гость, приезжий из Полтавы. Во-вторых, выражение «панич в гороховом кафтане», навязчиво употребляемое дальше, вызывает ассоциацию с известным выражением «шут гороховый». Эта намеренно внесенная ассоциация подчеркнута концовкой второго «Предисловия». Рассказывая о том, как оскорбленный «панич» покидает Диканьку, Рудый Панько добавляет: «<...> только слышали мы, как подъехала к воротам тележка с звонком; сел и уехал» (I, 196; ср.: звонки — шутовские бубенчики). Мотив шутовства проходит через всю характеристику «панича». Иронизируя над ним, пасичник говорит: «Ну, тот уже был такой панич, что хоть сейчас нарядить в заседатели, или подкомории. Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать — вычурно, да хитро, как в печатных книжках!» (I, 105). Пасичник дает понять, что «панич» рядится в чужую одежду, его истории лишены жизни и плоти, они как бы «высосаны из пальца».^{8*}

Если Фома Григорьевич представлен как умелый рассказчик, то по контрасту с ним «панич» определяется как сочинитель рассказов, подобных тем, что встречаются «в печатных книжках». Иначе говоря, он следует отрицаемой в «Предисловии» книжной традиции. Именно поэтому в поучение «паничу» Фома Григорьевич «славную сплел присказку» (см.: I, 105). «Присказка» на самом

деле является подлинным украинским народным анекдотом о школяре-латынщике, презревшем родной язык и наказанном за свою гордыню (ср.: [б: Т. 3. № 476]). Тем самым усиливается оценочный смысл характеристики обоих повествователей: Фома Григорович еще раз утверждается как истинно народный рассказчик и, напротив, с этой же стороны окончательно развенчивается «панич из Полтавы». Как видим уже из «Предисловий», разграничение повествователей в первой части книги ни в коей мере не условно: возвеличение одного и развенчание другого соответствует основной полемической задаче автора — противопоставлению двух миров и соответствующих им типов сознания, каждый из которых воссоздается в цикле и соотносится либо с литературной, либо с народно-поэтической традицией. Именно эту полемическую роль призваны играть контрастные приемы сказа в повестях, принадлежащих этим двум рассказчикам.

Обратим внимание на повествовательную манеру каждого из них.

2

В первой части книги «паничу в гороховом кафтане» принадлежат две повести — «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь». Отметим сразу, что их общность создается очевидной близостью сюжетных мотивов, композиционных и стилевых приемов. В обоих произведениях речь идет о влюбленной паре (в «Сорочинской ярмарке» — Параска и Грицько, в «Майской ночи» — Ганна и Левко). Разница в начале историй и обрисовке этих пар только та, что в «Сорочинской ярмарке» завязкой является встреча парубка и девушки, а в «Майской ночи» этот момент опущен. Общие мотивы сюжета — препятствия к браку и преодоление их. В «Сорочинской ярмарке» браку противодействует злая мачеха, в «Майской ночи» — отец парубка. Препятствия устраняются благодаря вмешательству помощников героев (в «Сорочинской ярмарке» — цыган, в «Майской ночи» — панночки). В сюжеты той и другой повести вводятся предания (в «Сорочинской ярмарке» — о красной

свитке, в «Майской ночи» — о панночке), и, переплетаясь с мотивами преданий, эти сюжеты завершаются благополучной развязкой. Действие в обеих повестях развивается стремительно — в течение вечера и ночи — и разворачивается как веселое театрализованное представление. Оно строится на чередовании и быстрой смене сцен-диалогов, в которых участвуют однотипные комические персонажи. Таковы в «Сорочинской ярмарке» Хивря и Черевик, Попович, Кум; в «Майской ночи» им аналогичны Свояченица и Голова, пьяный Каленик, Винокур. Все они являются вариациями определенных комедийных амплуа: Злой бабы, Обманутого мужа, Неверной жены, Простака, Болтуна, Шута. Сцены с этими персонажами строятся на мотивах комической ссоры, перебранки, прятанья, путаницы, переполоха, что вызвано плутнями чертовщины и проделками цыган (в «Сорочинской ярмарке») или парубков (в «Майской ночи»). Собственная речь рассказчика в этих сценах сведена до минимума. Он лишь короткими репликами, напоминающими драматургические ремарки, комментирует ход действия, которое развивается как бы самостоятельно. Рассказчик оказывается в положении наблюдателя, описывающего зрелище, которое происходит у него на глазах. Смысл использованного Гоголем приема очевиден: рассказчик отделен от этого мира, он смотрит на него со стороны.

Отстраненность рассказчика от рисуемого им мира определяет своеобразие его повествовательной манеры. Поскольку речь «панича» почти устранена из собственно сюжетного рассказа, она становится тем более важной в описаниях. Описания времени действия, обстановки, природы и местности предшествуют комическим сценам. Именно в них проявляются особенности сказа, принадлежащего «паничу из Полтавы».

«Сорочинская ярмарка» открывается картиной малороссийского летнего полдня: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь

потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» (I, 111). Обращает на себя внимание торжественная, декламационная интонация речи, передающая восторженное состояние рассказчика и указывающая на необычность того, о чем он повествует. В описании этого летнего дня, однако, почти нет конкретных временных или локальных примет. Вся речь состоит из метафорических рядов слов сходной лексической окраски и схожих поэтизмов: день только «упоителен и роскошен»; летние часы только «томительно-жарки»; небо нагнулось «сладоприятным куполом над землею», и «ослепительные удары солнечных лучей» кидают на «живописные массы листьев» «темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото», и т. д. Главное здесь не в самой по себе книжной речи, а в определенной ее литературной природе — именно романтической. В этом условно опозитизированном описании малороссийского летнего дня на первый план выдвигается бьющая на эффект краснота («изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых», «пестрые огороды, осеняемые статными подсолнечниками», «золотые снопы хлеба» и т. п.). Такой характер пейзажей неизменно сохраняется на протяжении всего повествования в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи».

Следует отметить один момент: все пейзажи соотнесены друг с другом, даны в определенной последовательности и представляются как единая и величественная картина, обнимающая суточный цикл. За дневным пейзажем следует в «Сорочинской ярмарке» вечерний, а в «Майской ночи» заметно выделяется ночной пейзаж, как бы завершая собой всю тематическую линию. Именно в последнем пейзаже обнажены такие черты, которые указывают на их общий символический характер. Он создается благодаря особой цветовой гамме и характеристике пространства в пейзажных описаниях. Так, роскоши летнего дня в «Сорочинской ярмарке» соответствует определенный колорит, составленный из сочетания «небесной глубины» с блеском золота и драгоценных камней. В вечернем пейзаже преобладает гамма разнообразных оттенков

огненного цвета, передающих последнюю вспышку солнца, преобразующего все предметы: «Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом. Стекла наваленных кучами оконниц горели; зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из золота и темной меди» (I, 120). Ночной пейзаж тоже имеет цветовое сопровождение: «Земля вся в серебряном свете <...>» и т. д. (I, 159). Нельзя не заметить, что в совокупности все эти тона — «небесной глубины» и «огненно-розового» блеска, драгоценных камней, оттенков золота и серебра — передают колорит, присущий сочетанию иконописных красок. Воспроизведение художественной палитры иконописи символизирует такое совершенство украинской земли, которое сродни небесной гармонии.

Пространство пейзажей «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи» условно в этом же смысле. Оно лишено сколько-нибудь конкретных границ, развернуто по горизонтали и вертикали. Его масштаб задан неизмеримостью земли и неба и поэтому выступает как масштаб вселенский. В «Сорочинской ярмарке» небо — «голубой неизмеримый океан», дубы — «подоблачные», стога сена и снопы хлеба — «станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости». Из совокупности однородных и повторяющихся мотивов возникает идея бесконечности. В «Майской ночи» эти мотивы подчеркнута гиперболизированы: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее» (I, 159).

Особая цветовая и пространственная символика пейзажей «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи» следует из двуплановости всего повествования. С одной стороны, приметы украинской земли даны обобщенно-укрупненными, через романтическое восприятие рассказчика. Именно его строй чувств передают сходные по значению поэтизмы («упоителен», «роскошен», «сладострастие», «нега»), характерные для условно-романтического стиля. С другой стороны, в чередовании картин малороссийского дня, вечера и ночи проступают не важные для рассказчика, но

важные в символическом подтексте признаки данной местности: «серые стога сена», «снопы хлеба», «широкие ветви черешен», «горы дынь, арбузов и тыкв», а в «Майской ночи» — «дремлющее на возвышении село», «толпы хат». Этому ряду скупых пейзажно-бытовых примет и соответствует иконописная цветовая гамма. В соединении с вселенской безграничностью пространства и особенно значительными в этой связи мотивами «купола», «небесной глубины», «темной меди», серебра и золота, драгоценных камней (ср.: оклады икон и культовая утварь) она вызывает ассоциации с храмом, которые и вскрывают глубинную символику пейзажей: храм, как известно, образно представляет мироздание с присутствующими ему временными атрибутами — прошедшее, настоящее, будущее. Надо сказать, что этот символический план возникает исподволь, и совершенно очевидно, что он глубже конкретного сюжетного рассказа. По самой сути своей он не связан с повествователем-«паничем», а принадлежит самому автору и содержанию цикла в целом. Подчеркнем, что в пределах этого цикла избранный автором масштаб приобретает не только пространственный, но и временной, всемирно-исторический смысл. Суточный круг пейзажных описаний символически его выражает.

Скрываясь за рассказчиком, автор так строит его речь, что все пейзажные мотивы выглядят однородными и не вступают в противоречие друг с другом до тех пор, пока воспринимаются в системе традиционной романтической поэтики. Но как только в сознании читателя возникает образ храма, то в ряду этих высоких (а не «возвышенных») ассоциаций начинает бросаться в глаза странность сочетания «купола» с определением «сладострастный» или повторяющихся мотивов «серебряный свет», «серебряные видения» с «величественным громом украинского соловья», строгой и торжественной небесной красоты с «роскошью» и «негой». Такого типа смысловая и стилистическая несовместимость, своего рода алогизм мотивов и являются авторским способом разграничения двух планов — указанием на глубокий, серьезный смысл того, о чем повествует рассказчик, но что остается в то же время за пределами

его сознания. Этот же алогизм проводит резкую черту между истинным автором «Вечеров» и одним из рассказчиков.^{9*}

Отмеченная особенность присуща не только пейзажным описаниям. Она сохраняется на протяжении всего повествования в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи». В силу двойственной природы сказа всё, о чем сообщает рассказчик, обретает новое, неожиданное значение, а сам он оказывается объектом авторской характеристики и оценки.

Сказ «панича» в «Вечерах» обладает, однако, и двойственностью другого рода, которая присуща именно ему как повествующему герою. Ведь он романтик, и его стиль строится на резком контрасте «возвышенного» и смешного. Поэтическая гипербола романтически настроенного героя, воспевающего совершенную красоту природы, сменяется шутивными или откровенно насмешливыми интонациями при переходе к собственно сюжетному рассказу. В «Сорочинской ярмарке» за описанием движения возов и представлением героев в шутивно-ироническом тоне следует изображение ландшафта в духе романтического одухотворения природы (см.: I, 113). Точно так же «возвышенный» вечерний пейзаж сменяется бытовой зарисовкой ярмарки и иронической характеристикой цыгана. В «Майской ночи» вслед за описанием «божественной ночи» идет рассказ о пьяном Каленике и т. д. Чередование контрастных мотивов — «возвышенные» пейзажи и сниженная сюжетная сторона повествования — составляет главную особенность речи рассказчика-«панича». В его эстетическом сознании обе эти стороны несовместимы, противостоят друг другу, как поэтический «идеал» и несовершенство, причуды, суэта земной жизни. Рекомендую рассказчика именно так, а не иначе, автор стремится к тому, чтобы читатели узнали в нем сочинителя определенного типа — повествующего «вычурно да хитро, как в печатных книжках»,^{10*} т. е. даже не самобытного и оригинального романтика, а эпигона, сочиняющего по распространенному шаблону.^{11*}

Этой цели служат и те элементы стиля, которые отчетливо проступают в заключающих комические сцены комментариях «панича».

Так, в «Сорочинской ярмарке» он следующим образом передает состояние перепуганного неожиданным стуком попovichа: «Глаза его выпялились, как будто какой-нибудь выходец с того света только что сделал ему перед сим визит свой» (I, 123). Восьмая глава завершается сообщением о Черевике, теряющем сознание от страха перед чертовщиной: «Тут память от него улетела, и он, как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги» (I, 128). В следующей, девятой главе веселый рассказ о ночных приключениях заканчивается описанием цыган: «Озаряясь светом, неверно и трепетно горевшим, они казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром, в мраке непробудной ночи» (I, 129). Эти и аналогичные им мотивы романтической фантастики обычно употреблялись в серьезных жанрах (ср., например, с романтической балладой). Здесь же они обесмысливаются механическим переносом в комический контекст и применяются в характеристике традиционных комедийных амплуа, отчего и выглядят набором литературных штампов.

Наличие в повествовании двух смысловых планов (один из которых отнесен к рассказчику, другой принадлежит автору) оказывается важным и в жанровом отношении. Представляя персонажей «Сорочинской ярмарки», «панич» следует сказочной традиции: он говорит о злой мачехе, покорном ей муже, красавице-падчерице и влюбленном в нее парубке. Как в волшебной сказке, злая мачеха препятствует браку падчерицы, но препятствия устраняются вмешательством чудесного помощника, и действие заканчивается свадьбой. Сюжетная схема «Майской ночи» соответствует тому же сказочному канону. Предания, вводимые в сюжет, дополняют серию сказочных мотивов. Воспроизведение сказочного канона указывает на близость повестей фольклорной традиции, но литературная обработка этой традиции принадлежит рассказчику. Оба плана — книжный, идущий от рассказчика, и фольклорный, как более глубокий, исконно народный, — выделены автором. Ибо одно дело «злая мачеха», «падчерица», «ведьма», «черт», то есть фольклорные персонажи, и соответствующая их характеристика,

и другое дело — чуждая народному сознанию литературная подача этих же персонажей: «разряженная сожительница медленно выступавшего супруга» (I, 114); «медленный сожитель», который «хладнокровно принимал мятежные речи разгневанной супруги» (I, 115); или «приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь темно-русые волны волос» и т. д. (I, 174). Фольклорные и литературные параллели придают сказу «панича» двойственный характер, создают впечатление, что рассказчик, обращаясь к фольклорным сюжетам, преобразует народную традицию, интерпретируя ее в книжном духе.

Этот момент подчеркнут автором в «Майской ночи», когда в сюжет повести прямо вводится народное предание. Не случайно рассказывается оно не «паничем», а Левко, чей облик, характер, поступки выдают в нем фольклорного персонажа — красивого, ловкого героя украинских народных сказок и анекдотов, собственной удаляю и с помощью волшебного помощника (панночки) преодолевающего все препятствия. В его передаче фольклорная основа предания предстает в своих исконных чертах. Помимо сюжетных мотивов, здесь употребляются народно-поэтические формулы и диалоги («“Будешь ли ты меня нежить по-старому, багьку, когда возьмешь другую жену?” — “Буду, моя дочка; еще крепче прежнего стану прижимать тебя к сердцу! Буду, моя дочка; еще ярче стану дарить серьги и монисты!”» — I, 157); постоянные эпитеты и сравнения («ясная панночка, белая как снег» — I, 156); эпические повторы (см. выше, а также: «Хороша была молодая жена. Румяна и бела собою была молодая жена <...>» и т. д. — I, 157). Однако композиционное обрамление предания выдержано в стиле, характерном для «панича». На это указывают сравнения, эпитеты, метафоры и слова специфической семантики: «пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом» и уподобленный «бессильному старцу»; звезды, которые «предчувствуют скорое появление блистательного царя ночи», и т. д. (I, 156). Сказочная природа и обстановка действия узнаются с трудом, поскольку растворяются в литературном характере изложения. Так выявляется контраст между

фольклорным и книжным (в духе «величавого» романтизма) способами повествования. Сам рассказчик, не веря в правдоподобие своих историй, относится к ним как к выдумке. Для него они то поэтический «идеал», живущий в душе романтика, то забавная кукольная комедия. Это раскрывается в концовках обеих повестей, и в них же предельно обнажается двойственность смысловых планов.

«Сорочинская ярмарка» завершается рассказом о свадебном веселье: «<...> всё обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие <...> Всё несло. Всё танцовало» (I, 135). Но следующая же фраза звучит резким диссонансом этой картине. В описании появляются образы «ветхих старушек», от которых «веяло равнодушие могилы» и «которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому» (I, 135–136). Свадебное веселье здесь связано со сказочным «пиром на весь мир». На это указывает гиперболическое обобщение, подчеркнутое словом «всё» и мотивами согласия, единства, обозначающими, по ассоциации со сказкой, всеобщее счастье и благоденствие (напомним, что этот мотив впервые появляется в «Предисловии», где он соотнесен с символическим значением образа Диканьки в целом). Но с тех пор, как конкретное повествование закончено, рассказчик смотрит на изображаемый им мир, все более от него отдаляясь: «Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха <...> всё стало пусто и глухо» (I, 136). Для повествующего героя эта прекрасная идиллия — только мечта, не более как сказка, разыгранная в масках. Он видит перед собой не живых людей, а кукол.^{12*} Затем как бы опускается занавес, и рассказчик остается наедине с собой. Следует финальный монолог: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, по одиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец одного старинного брата их?» (I, 136). Элегические мотивы передают

здесь свойственное романтику чувство своего одиночества в мире. Однако эта серьезная элегическая концовка выглядит странной в устах рассказчика-«панича», она созвучна тому символическому плану, который находится вне его сознания. Народно-поэтическая основа повествования, являющаяся для «панича» лишь экзотикой и потому сводящаяся в конце концов к кукольности и балагану, для Гоголя имеет самый глубокий смысл. Ложный романтизм рассказчика неожиданно оборачивается в этом финале истинным, высоким романтизмом, несерьезная (кукольная) идиллия — другой, серьезной и трагической стороной. Обращенный к читателям возглас: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (I, 136), — подчеркнуто диссонирует с предшествующими мотивами пира, народного праздника, всеобщего согласия и единства. Он указывает, как несоизмеримо далека современная читателю и автору действительность от подлинного идеала^{13*} — субстанции национального бытия в ее первозданном виде. Ушедший в прошлое, но сохранившийся в народных традициях и фольклоре, этот идеал здесь служит мерой отклонения конкретной действительности от народной национальной нормы и вместе с тем — историческим свидетельством и залогом возможного грядущего возрождения.^{14*} Романтический контраст между истинным идеалом и действительностью в этом глубоком и обобщенном плане переносится из рамок отдельной повести в контекст всего цикла.

Сходным образом построена концовка «Майской ночи», хотя контрастные планы в ней не развернуты столь подробно (см.: I, 180).

3

Фоме Григорьевичу принадлежат в цикле три повести: «Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота» и «Заколдованное место». Их связь друг с другом, и прежде всего их жанровое единство, отмечены общим для них подзаголовком — «Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви».

Указание на «быль» здесь не случайно. По определению В. Я. Проппа, «были», или «былички», «бывальщины», — «это рассказы, отражающие народную демонологию. В большинстве случаев это рассказы страшные: о леших, русалках, домовых, мертвецах, привидениях, заклятых кладах и т. д. Уже название их говорит о том, что в них верят. Сюда относятся также рассказы о чертах, об оборотнях, ведьмах, колдунах, знахарях и т. д.» [31]. Как пишет Э. В. Померанцева, «быличка всегда носит характер свидетельского показания: рассказчик либо сообщает о пережитом им самим случае, либо ссылается на авторитет того лица, от которого он об этом случае слышал <...> Своеобразным “лирическим героем” былички является “свидетель”, и образ этого свидетеля, его вера в достоверность рассказываемого, его потрясенность встречей с существами потустороннего мира всегда в ней наличествует независимо от того, рассказывается ли она от первого лица или является переложением рассказа соседа, отца, деда» [30, с. 22].

Именно таким повествователем представлен Фома Григорьевич. Его речь построена на характерных приемах былевого рассказа. Он безусловно верит в истинность слышанных им историй и в подтверждение их достоверности ссылается на авторитет деда: «Но главное в рассказах деда было то, что в жизнь свою он никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так и было» (I, 138). Этот и близкие ему мотивы повторяются в речи Фомы Григорьевича неоднократно вместе с уверениями в правдивости рассказываемых историй, частой апелляцией к авторитету деда, божбой с характерным для нее сопровождением, типа: «Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханци пшеничные, да маковники в меду) умел чудно рассказывать» (I, 138).^{15*} Повторяются и типичные для «были» формулы: «Как теперь помню — покойная старуха, мать моя, была еще жива <...>» (I, 138); «Что было далее, не вспомню» (I, 150); «Раз, — ну вот, право, как будто теперь случилось <...>» (I, 310). За такого рода «припоминаниями» обычно следует изложение деталей, уточняющих место, время, обстановку действия и характеризующих его очевидцев или

участников. Сообщая, например, о тетке деда в «Вечере накануне Ивана Купала», Фома Григорьевич вспоминает, что ее шинок находился «по нынешней Опошнянской дороге». Подобные сведения он приводит о самом хуторе, в котором «произошли необыкновенные события». То же в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте».

Характерные для «были» формулы и приемы используются в прямом своем назначении: они подтверждают достоверность рассказа. Всё повествование основано на этом же принципе. Но особенно показательны в данном случае начала всех повестей, принадлежащих Фоме Григорьевичу. Именно в началах и сосредоточены, по преимуществу, указанные выше традиционные для «были» мотивы. В «Вечере накануне Ивана Купала» рассказывает о хуторе, каким он был «лет — куды! более чем за сто» и о том, что там же «была церковь, чуть ли еще, как вспомню, не святого Пантелея. Жил тогда при ней иерей, блаженной памяти отец Афанасий» (I, 139, 140). В «Пропавшей грамоте» такой же смысл имеет сообщение Фомы Григорьевича о необычной по тем временам образованности деда (см.: I, 182), а в последней «были» — «Заколдованном месте» — этой цели служат воспоминания рассказчика об одном из эпизодов своего детства (см.: I, 309).

Хотя начала всех повестей построены в форме обычных для «были» вступлений, сами истории Фомы Григорьевича не ориентированы исключительно на «быль» как определенный жанр народной прозы. В их структуру Гоголь привносит мотивы, либо выходящие за пределы собственно «были», либо вообще ей не принадлежащие.

Так, завязка сюжета в «Вечере накануне Ивана Купала» напоминает о волшебной сказке. Петр Безродный, батрак, наделен внешностью и достоинствами сказочного героя и любит красавицу Пидорку, дочь своего хозяина. Сказочному канону соответствуют: появление черта, выступающего в роли помощника; препятствие и устранение препятствия к браку; свадебное пиршество. Появляющаяся здесь ведьма также характеризуется в сказочном духе,

имеется даже ее типичный атрибут: «избушка, как говорится, на курьих ножках» (I, 145). Превращение ее в черную собаку и кошку — мотив, хотя и не исключительно, но тоже встречающийся в сказке.

Однако не все сюжетные мотивы повести восходят к сказке: действие не заканчивается веселой свадьбой, и Петр ведет себя не только как сказочный герой. В особенности трактовка Басаврюка выходит за сказочные границы, в которых черт обычно заменяет любого другого волшебного помощника [ср.: 3, № 360, 361, 362, 756В]. Сказке известна (и более в ней распространена) трактовка черта как мелкого плута, вредителя, обманщика, в конце концов наказываемого и посрамляемого ловким и удачливым героем.^{16*} Басаврюк же — «дьявол в человеческом образе» (I, 139), страшный и коварный искуситель, «враг Христовой церкви и всего человеческого рода» (I, 140). Такая трактовка близка уже не сказке, а другим народным рассказам — легенде, апокрифу, преданию и той же «были».^{17*} Другие мотивы, связанные с Басаврюком, — чертовские подарки, поиски клада, цветение папоротника в Купальскую ночь, обморочный сон, дьявольское наваждение, деньги, превращающиеся в битые черепки, — идут от народных поверий, отраженных в преданиях и былях.^{18*}

Не всё в сюжете повести восходит только к эпическим жанрам фольклора. Есть здесь мотивы народных песен и украинского вертепа. Жалобы Петруся и Пидорки на свою судьбу являются переложением известных народных украинских песен,^{19*} а в некоторых действиях Коржа узнается вертепный герой (см.: I, 142). Еще очевиднее соответствует вертепной традиции внешность поляка, одного из популярных сатирических персонажей украинских интермедий (см.: I, 142).^{20*}

Аналогичное совмещение разнородных фольклорных мотивов обнаруживается и в двух других повестях.

Завязка действия «Пропавшей грамоты» напоминает исконно эпический мотив — сборы и отправку героя в дальнюю дорогу. Дед Фомы Григорьевича наделен богатырской силой: «Покойный

дед был человек не то чтобы из трусливого десятка; бывало, встретит волка, так и хватает прямо за хвост; пройдет с кулаками промеж козаками, — все, как груши, повалится на землю» (I, 186). Но эпизоды с запорожцем — излюбленным героем украинских комических сценок — носят вертепный характер: «Гуляка, и по лицу видно! Красные как жар шаровары, синий жупан, яркой цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты — запорожец да и только!» (I, 182–183).^{21*} Мотивы удалого танца, бесшабашной лихости, запроданной черту души и утаскивания запорожца в пекло также соответствуют вертепной традиции (именно появлением черта, уносящего грешника в пекло, заканчивались многие сцены вертепа).^{22*} Напротив, народным повериям принадлежат мотивы бесовской мороки во время игры героя в карты с ведьмами («“Вишь, бесовское обморачиванье!” — сказал дед...» — I, 189), пристрастия нечистой силы к деньгам («Ты понимаешь, это добро и дьяволы, и люди любят» — I, 186), а также сама картина пекла. И наконец, к христианской легенде отсылает мотив поездки героя на черте.^{23*} Некоторые из перечисленных мотивов (но не только они) связаны и со сказкой: путешествие в преисподнюю,^{24*} сказочный лес («Станет тебя терновник царапать, густой орешник заслонять дорогу — ты всё иди» — I, 186), игры с нечистой силой в карты.^{25*} Именно в сказочной манере обрисована здесь царица (I, 191).

В «Заколдованном месте» состав сюжетных мотивов менее пестр в сравнении с первыми повестями, но в жанровом отношении он тоже неоднороден. Основная линия сюжета восходит к преданиям и сказкам о кладах.^{26*} Но если черт и соотносенные с ним мотивы близки сказке, то дед, не только одуроченный чертом, но и облитый помоями, осмеянный, родствен комическим персонажам народных анекдотов, фарсовых сценок.^{27*}

Как видим, сюжеты всех трех повестей по своим источникам явно шире вступлений, ориентированных на «быль». Смешение различных фольклорных мотивов, хотя и указывает на фольклорную

основу повествования, но в таком сочетании не встречается ни в одном из фольклорных жанров.

Эта отличительная особенность «былей» Фомы Григорьевича характеризует прежде всего сознание самого рассказчика, поскольку сюжетные мотивы и ситуации включены в его речь, передаются через его восприятие. Если «панич» оказывается в положении стороннего наблюдателя по отношению к миру Диканьки, о котором он повествует, то в историях «дьячка ***ской церкви» этот же мир освещен изнутри. Всею, о чем рассказывает Фома Григорьевич, будь то описание героя, события, пейзажа или обстановки действия, он находит близкие его слушателям соответствия в явлениях и фактах их собственной повседневной жизни. В «Вечере накануне Ивана Купала», говоря о красоте Пидорки, рассказчик прибегает к такому сравнению: «<...> брови словно черные шнурочки, какие покупают теперь для крестов и дукатов девушки наши у проходящих по селам с коробками москалей <...>» (I, 141). Этим же способом передается и состояние Петруся: «Я думаю, куры так не дожидаются той поры, когда баба вынесет им хлебных зерен, как дожидался Петрусь вечера» (I, 143). Такого рода бытовые аналогии лежат в основе большинства описаний, принадлежащих Фоме Григорьевичу, в том числе и пейзажных, например в «Пропавшей грамоте»: «<...> по полю пестрели нивы, что праздничные плахты чернобровых молодиц» (I, 183; см. также: I, 149, 186). Всё это свидетельствует о том, что сказ Фомы Григорьевича ориентирован на устную традицию — по контрасту с книжной речью «панича», для которой характерны, как было показано раньше, условно-романтические штампы.

Однако противопоставление двух типов сказа обнаруживает и другой важный момент в соотношении «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи» с «былями» Фомы Григорьевича. Сквозь упоминаемые дьяком приметы повседневного быта Диканьки читателю видны своеобразные черты национальной украинской жизни. Они созвучны ряду аналогичных национальных примет в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи». Но если в повестях «панича»

символическое осмысление украинского быта не связано с рассказчиком, чуждым национальной традиции, и принадлежит автору, то в «былях» Фомы Григорьевича выразителем авторской позиции становится сам рассказчик. В его повествовании совмещаются черты далекого прошлого Украины («лет — куды! более чем за сто») с ее настоящим. Для Фомы Григорьевича прошлое столь же реально, как и современность, поскольку он кровно связан с миром своих прадедов и дедов, наследует их «живую душу», весь целостный строй народных оценок и представлений, запечатленных в фольклоре в их первоизданном, детски простодушном и чистом виде. Мир национальной старины во всем его неповторимом своеобразии должен служить, по мнению рассказчика, а здесь и автора, важным уроком нынешнему поколению, утрачивающему нравственную связь с историческим прошлым народа.

Именно потому, что Гоголь делает Фому Григорьевича хранителем исторической памяти народа, в его «были» включены самые разнородные фольклорные мотивы, несущие в себе признаки народной поэзии как таковой.

При этом не утрачивается и своеобразие жанра. Былевой принцип повествования, четко обозначенный в началах повестей, вновь выдвинут на первый план в их концовках. Здесь с помощью фольклорных средств еще раз утверждается достоверность рассказов.

В «Вечере накануне Ивана Купала», закончив повествование о Петре и Пидорке, Фома Григорьевич неожиданно заявляет: «Позвольте, этим еще не все кончилось». Затем следует изложение диковинных событий: оживает жареный баран, и «все тотчас узнали на бараньей голове рожу Басаврюка»; чарка поклонилась в пояс церковному старосте, а огромная дига выпрыгнула из теста и, «подбоченившись важно, пустилась в присядку по всей хате» (I, 151). Эти события неправдоподобны до бессмыслицы, но они не случайно напоминают об определенной разновидности сказок — именно о «небылицах», повествующих «про диковинки разные и про чуда».^{28*} Подчеркнутый алогизм «небылиц» обычно рассчитан на комический эффект. И Фома Григорьевич, как бы

учитывая это, предупреждает слушателей: «Смейтесь; однако ж не до смеха было нашим дедам». Рассказчик настаивает на подлинности того, что представляется совсем невероятным. При этом его речь сплошь состоит из традиционных формул, свойственных не «небылицам», а как раз «былям». Он вновь ссылается на очевидцев самых авторитетных и уважаемых — «честных старшин» села; он обращает внимание на то, что оживший баран с рожей Басаврюка померещился «еще бы ничего, если бы одному, а то именно всем» (I, 151). Здесь и далее он вновь апеллирует к авторитетности общего мнения, к свидетельству близких родственников, тем самым — реальных лиц: деда и его тетки. Цель таких заявлений ясна: если уж эти совершенно невероятные происшествия действительно были, то тем более достоверно все предыдущее. В сознании рассказчика противоречий нет: он от начала и до конца верит всему, о чем говорит. Поэтому «небылица» у него оборачивается «былью». Будучи диковинкой, она, в сущности, не что иное, как злая и насмешливая проделка черта — «нечего бы и вспоминать его, собачьего сына» (I, 152), — в реальном существовании которого рассказчик не сомневается.^{29*}

Такой же смысл имеют концовки других «былей». В «Заколдованном месте», например, мотивы начала и конца прямо перекликаются. Утверждение Фомы Григорьевича: «Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит <...>» (I, 309) — предваряет рассказ, и этим же утверждением, но уже как итогом всей «истории», «быль» заканчивается: «Так вот как морочит нечистая сила человека!» (I, 316).

Повтор в концовках всех повестей традиционных для были мотивов не только создает впечатление убежденности Фомы Григорьевича в достоверности своего рассказа, но, обрамляя его, придает ему жанровую целостность. Благодаря этому и персонажи, и способы их характеристики, и сюжетные ситуации, восходящие к различным фольклорным жанрам, утрачивают свою жанровую разнородность и, в свете единого былевого сказа, предстают как однородные, связанные по существу.

4

«Были» Фомы Григорьевича в составе цикла «Вечеров» завершают начатую Гоголем в «Предисловии» к сборнику тему двух противостоящих друг другу сознаний и соответствующих им поэтических традиций — книжной и народной. Это подчеркивается во вступлении, которое Рудый Панько предпосылает первой «были» дьячка — «Вечеру накануне Ивана Купала». Оно перекликается с «Предисловием» и является тематической рамкой всех историй Фомы Григорьевича. Пасичник напоминает здесь читателю о том, что повесть «Вечер накануне Ивана Купала» была уже опубликована: «<...> один из тех господ — нам простым людям мудрено и назвать их — писаки они, не писаки, а вот то самое, что барышники на наших ярмарках <...> Один из этих господ и выманил у Фомы Григорьевича эту самую историю, а он вовсе и позабыл о ней» (I, 137).

Резкий выпад против «господ литературных барышников» (в одном ряду с которыми оказывается и «панич в гороховом кафтане», привезший Фоме Григорьевичу эту публикацию) имеет особый смысл. Здесь содержится намек на вполне реальный факт — правку П. Свиныным, редактором «Отечественных записок», повести Гоголя при ее первой журнальной публикации в 1830 году.^{30*} Именно так язвительную насмешку пасичника воспринял О. Сомов (к тому времени уже хорошо знавший писателя) и привел ее в своей рецензии как блестящий образец гоголевской полемики: «Пасичник, я слышал, человек всегда готовый высказать самые резкие истины, да еще и языком малороссийского прямодушия. Он, пожалуй, в состоянии повторить г. Полевому то, что уже сказал одному из его собратий-журналистов в предисловии своем ко 2-й повести “*Вечеров на хуторе*”» [21]. Однако этот полемический прием Гоголь подчиняет художественному заданию. Не случайно именно пасичник и Фома Григорьевич обсуждают напечатанную повесть и насмешливо относятся к ее публикаторам. Пасичник судит о них с точки зрения народного собирателя и издателя, а Фома Григорьевич не находит в повести ничего похожего на свой

рассказ: «“Постойте! Наперед скажите мне, что это вы читаете?” <...> — “Как, что читаю, Фома Григорьевич? вашу быль, ваши собственные слова”. — “Кто вам сказал, что это мои слова?” — “Да чего лучше, тут и напечатано: *рассказанная таким-то дьячком*”. — “Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! *бреше, сучый москаль*. Так ли я говорил?”» (I, 137–138). Отрицательное отношение Фомы Григорьевича к журнальному тексту повести вызвано тем, что он не узнает в ней своей речи, она напечатана не так, как была им рассказана. Гоголь в данном случае подчеркивает принципиальную важность способа повествования. Именно в этом направлении шла правка журнальной редакции повести. В окончательном тексте писатель существенно переработал сказовую речь; она очищена от книжкой условности, от выражений, не характерных для народного разговорного языка.^{31*} Другие изменения — отказ от романтически живописных характеристик, изъятие некоторых мотивов и введение новых, типа жалоб героев на свою судьбу в духе народных песен, — также приведены в соответствие с характером фольклорной стилистики. В том же плане переделан весь первоначальный текст повести, которая в целом, а не в одних лишь редакторских правках, Гоголя теперь не удовлетворяла. Во вступлении к «Вечеру накануне Ивана Купала» и то, и другое — и стиль редакторских правок, и свой собственный прежний романтический стиль — Гоголь иронически высмеивает. Эта самооценка приобретает в окончательной редакции обобщенный полемический смысл. Она становится способом художественного опровержения такого рода литературных стилизаций фольклора, в которых народно-поэтическая традиция подчиняется литературной. Именно в связи с отрицаемой традицией упоминается здесь «панич в гороховом кафтане» как автор «Сорочинской ярмарки», предшествующей в цикле «Вечеру накануне Ивана Купала»: «Только приезжает из Полтавы тот самый панич в гороховом кафтане, про которого говорил я, и которого одну повесть вы, думаю, уже прочли <...>» (I, 137). По мысли Гоголя, литературные стилизации такого толка означают внесение в фольклор инородных для него

элементов и тем самым — непозволительное искажение народного сознания. Вот почему возникает особый аргумент — апелляция автора к мнению народного рассказчика, который не признаёт своей напечатанную повесть и заново ее рассказывает. Авторская оценка дается, таким образом, как бы изнутри живой традиции, непосредственными выразителями которой в цикле «Вечеров» и являются издатель-пасичник и Фома Григорьевич.

Представляется вполне вероятным, что авторское предпочтение народного рассказчика книжному любителю «народности» заключено в самом имени повествующего героя. Ведь «Фома» значит: «близнец». Рядом с рассказчиком, бережным хранителем старины и предания, встает настоящий автор «Вечеров», который сумел за веселой экзотикой и смешной чертовщиной простонародных рассказов увидеть неувядаемую, животворящую суть народного духа и отказаться от более соответствующего моде литературного «ряжения» под народность. Восприняв от деда старинные «были», рассказчик передает это богатое наследство («клад») своим слушателям-хуторянам, в перспективе — целому роду, смене грядущих поколений. «Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно и года ему и месяца нет, деялось на свете! <...> чудится, что вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>» (I, 181). «Старина», в таком понимании, есть тот могучий родник («кладезь») национальной жизни, который на всем протяжении исторического пути народа питает его духовные силы. Заметим в этой связи отчество рассказчика — Григорьевич («Григорий» значит: «бодрствующий»). Мысль о чуткой, недремлющей основе народной души здесь разумеется сама собой.

В этой же цепи мотивов следует толковать и имя вымышленного издателя «Вечеров». «Панько» (Опанас, Афанасий) значит: «бессмертие». Об этом же говорит и его прозвище: Рудый (по-украински: «рыжий»); однако здесь важен не цвет сам по себе: «За что меня миряне прозвали Рудым Паньком — ей богу, не умею сказать.

И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие. Но у нас, не извольте гневаться, такой обычай: как дадут кому люди какое прозвище, то и во веки веков останется оно» (I, 104). Слово «рудый» — производное от «руда», «кровь». Прозвище издателя указывает не на цвет его волос, а на цвет крови, цвет жизни. Жизнь, бессмертие — вот что обозначено в прозвище пасичника, предлагающего читателю пиршественно-богатое сокровище — «чистый мед» своего «духовного луга». Выпуская «в свет» свои «побасенки», он дарит ему богатство, бессмертное, как сам народ.

Так вопрос, казалось бы, сугубо литературной полемики в контексте «Вечеров» приобретает смысл, далеко выходящий за ее пределы. Речь идет о жизни народа, его прошлом, настоящем и будущем; о благой субстанции национального бытия и сознания, с одной стороны, а с другой — о ее искажении в современной автору действительности. Эта тема прошлого и настоящего, вольной казацкой «старины» и современности как ее антипода — тема исторической судьбы народа — является центральной в общей тематике «Вечеров». Мы коснулись ее в той степени, в какой она отразилась в рассмотренном нами аспекте.

Примечания

* Впервые опубликовано: Русская литература. 1979. № 3. С. 61–80.

** Телескоп. 1832. № 17. С. 107.

*** Здесь и далее в круглых скобках приводятся ссылки на издание [1]: римскими цифрами указывается том, арабскими — страницы.

**** Черты повествовательной манеры В. Скотта в украинских повестях Гоголя усмотрели еще современники писателя — Н. А. Полевой (см.: Московский телеграф. 1831. № 17. С. 91–95) и А. Я. Стороженко (Царинный) (см.: Сын Отечества. 1832. № 1. С. 47).

***** В ряде других работ не содержится принципиально новых решений этой проблемы. Из последних исследований можно назвать статьи А. С. Янушкевича, в которых показано соотношение произведений Гоголя с предшествующими и современными ему художественными направлениями (см.: [37], [38]).

^{6*} Об обрядовой природе «канунов», то есть собраний, пиршеств, игрищ и рассказываний, происходящих вечерами накануне праздников, см.: [4, с. 27].

^{7*} Существует мнение, что в структуре «Вечеров» рассказчики распределены условно, что они замещают автора и лишь прикреплены к произведениям с целью формальной мотивировки их сюжетных и стилистических различий. Эта точка зрения определенно высказана В. В. Гиппиусом: «...Распределение по рассказчикам было довольно условно и не до конца соответствовало сюжетным и стилистическим отличиям повестей» [4, с. 64]. Г. А. Гуковский, уделяя серьезное внимание проблеме «обобщения личного речевого тона» в «Вечерах», считает, что «намечается она в первом сборнике Гоголя еще механическим путем сложения (как бы арифметической суммы) разнообразных сказово-личных тональностей повествования» [13, с. 45–46]. Другие исследователи не предлагают новых решений этой проблемы (см.: [8, с. 213], [26], [39]). Между тем путь к иному решению вопроса о назначении рассказчиков и их расстановке в структуре цикла указан самим Гоголем, и именно в «Предисловии».

^{8*} Имя и отчество «панича в гороховом кафтане», видимо, тоже не случайно: «Макар» значит: «блаженный»; «Назар» — «посвященный богу» (отчество, в сущности, здесь безразлично — оно дублирует имя). В свете «шутовских» ассоциаций имя героя («блаженный») приобретает исключительно отрицательный смысл — «блаженный», то есть «юродивый», «блажной».

^{9*} Этому утверждению не противоречат, как может показаться, факты использования Гоголем подобных словосочетаний не только в художественных произведениях, но и в публицистической речи. Идеино-художественные функции таких высказываний могут быть самыми различными и каждый раз требуют конкретного рассмотрения. Например, в совершенно другом значении употребляет Гоголь в статье из «Арабесок» «Об архитектуре нынешнего времени» те же, что в «Сорочинской ярмарке», определения «сладострастный» и «роскошный» по отношению к куполу храма (см.: VIII, 59–60, 67–68). Здесь эти метафорические эпитеты характеризуют своеобразие восточного стиля архитектуры и служат образным выражением его соответствия определенному типу национальной психологии и уклада жизни, тогда как в устах «панича» этот же алогизм свидетельствует о том, что понимание красоты украинской земли у него сводится лишь к внешней экзотике.

^{10*} В повествовательной манере «панича в гороховом кафтане» Гоголь пародирует, в частности, некоторые характерные черты стиля И. Г. Кулжинского, одного из его учителей по Нежинской гимназии, который приобрел известность книгой «Малороссийская деревня». Из писем Гоголя известно, что он относился к ней весьма насмешливо, называя «литературным уродом» (X, 88). Характер отмеченных нами поэтизмов в речи «панича», особенности его иронии и т. д. почти дословно совпадают с объектом пародии. Ср. у Кулжинского: «Беспечный любитель сладостной неги — малороссиянин через целую зиму заключал себя в объятия теплой печки <...>»; «сладострастный шепот ветра <...>»; «благодатный царь дня воссел в свою колесницу» и т. д. (См.: [19, с. 12, 19, 21, 39 и др.]).

^{11*} Отметим в этой связи, что отношение Гоголя к романтизму во время создания «Вечеров» было уже установившимся. Об этом, в частности, свидетельствует написанная в начале 30-х годов статья «О поэзии Козлова», где Гоголь указывает на главные признаки романтической поэзии, которые он усматривает в Байроне, «чудно обхватившем гигантскую мрачную душою всю жизнь мира и так дерзостно посмеявшемся над нею, может быть от бессилия передать ее индивидуальную светлость и величие» (VIII, 153). Гоголь выделяет в поэзии Байрона то, что вообще присуще романтизму. И это же он пишет о Козлове (см.: VIII, 154).

^{12*} Эта особенность романтического сознания героя-рассказчика еще раз была выделена в первоначальной редакции: «Толпа вереницей шумно передвигалась и уходила, как тени волшебного фонаря» (I, 347).

^{13*} На такой характер соотношения идеала и действительности в творчестве Гоголя указывал Белинский, говоря об особенностях юмора писателя, «который у него состоит <...> в противоположности идеала жизни — с действительностию жизни» [7: V, 567].

^{14*} На эту особенность исторического мышления Гоголя-художника впервые указала Е. Н. Купреянова (см.: [20, 273–320; о «Вечерах» — 283–288]).

^{15*} Ср., например: «Бувало пакойни Охрем як стане расказувать — царство йому небесне — дак волос дибом становиця» [33].

^{16*} См.: [3, № 1000–1199; 5, с. 309–310].

^{17*} Именно в несказочных жанрах устной народной прозы, как отмечает Э. В. Померанцева, «черт всегда несет в себе зло, он никогда не выступает в качестве благодетеля» [30, с. 119]. См. также: [22, с. 5–29].

^{18*} Об отражении фольклорных мотивов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» см.: [36], [27], [29], [9, с. 523–528], [18].

^{19*} Ср., например, с аналогичным мотивом смерти-обручения в народных песнях:

В головоньках ворон кряче,
А в ноженьках коник плаче <...>
Заслужив вон паняночку,
В чистом поле земляночку! <...> [23].

Ср. также: [11], [15].

^{20*} О поляке в украинском вертепе см.: [32].

^{21*} Ср.: «Он гораздо крупнее всех других кукол вертепа; одет он в широкие красные шаровары и синюю куртку, обшитую галуном; в правой руке у него булава; с выбритой головы висит чуприна. Это смелый, ничего не боящийся вояка, грубый, но полный природного малорусского юмора» [28, с. 63]. См. также: [25], [17].

^{22*} См.: [28, с. 60].

^{23*} Ср.: [5, с. 167, 305–308], [12], [24].

^{24*} Ср.: [3, № 466, 475, 756В].

^{25*} Ср.: [6: Т. 1, № 153], [14]. См. также: [2, 551–552].

^{26*} Ср.: [22, с. 159–172], [16], [34].

^{27*} Ср.: [3, № 1681].

^{28*} Ср.: [3, № 1875–1999].

^{29*} Фольклорный былевой рассказчик обычно и стремится поразить слушателей необычными, диковинными фактами. Ср.: [30, с. 25].

^{30*} См.: [35], [9, 621–522].

^{31*} Ср., например, начало журнальной редакции повести: «Дед мой имел удивительное искусство рассказывать...»; «...так были занимательны его речи...»; «Но нам более всего нравились повести, имевшие основанием какое-нибудь старинное, сверхъестественное предание...» (I, 349).

Литература

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
2. Андреев Н. П. Пропавшая грамота; Ночь перед Рождеством; Заколдованное место: [Историко-литературный комментарий] // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. I.

3. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
4. Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914. С. 166–167.
5. Афанасьев. А. Н. Народные русские легенды. М., 1914.
6. Афанасьев. А. Н. Народные русские сказки: в 3 т. М., 1957.
7. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: [в 13 т.]. М.: АН СССР, 1953–1959.
8. Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976.
9. Виноградов Г. С. Майская ночь; Вечер накануне Ивана Купала: [Историко-литературный комментарий] // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. I.
10. Гиппиус Василий. Гоголь. Л., 1924.
11. Головацкий Я. Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. 1. М., 1878. С. 24, 95–106, 136.
12. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. 1. Чернигов, 1895. С. 60.
13. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
14. Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. Вып. 1. СПб., 1891. С. 648.
15. Доленга-Ходаковський Зоріан. Українські народні пісні. Київ, 1974. С. 478, 496, 497.
16. Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876. С. 79.
17. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. Киев, 1893. С. 112–117.
18. Еремина В. И. Н. В. Гоголь // Русская литература и фольклор: (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 251–254.
19. Кулжинский И. Г. Малороссийская деревня. М., 1827.
20. Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики. Л., 1976.
21. Луговой Никита [Сомов О. М.]. Письмо к издателю Литературных прибавлений о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», о критике на них г. Полевого и о прочем // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1831. № 94. 25 ноября. С. 739.
22. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.
23. Максимович М. Малороссийские песни. М., 1827. С. 8, 9.

24. *Манжура И. И.* Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях. Харьков, 1890. С. 138.
25. *Маркевич Н.* Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860. С. 51.
26. *Машинский С.* Художественный мир Гоголя. М., 1971. С. 79–80.
27. *Невірова К.* Мотиви української демонології в «Вечерах» та «Миргороді» Гоголя // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. Кн. V. Київ, 1909. С. 27–60.
28. *Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. СПб., 1895.
29. *Покровский В. Н.* Николай Васильевич Гоголь: Его жизнь и сочинения // Сб. историко-литературных статей. М., 1915. С. 77, 85, 87.
30. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
31. *Протт В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 51.
32. *Розов В. А.* Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя: Сб. речей и статей. Киев, 1911. С. 139.
33. *Рудченко И.* Народные южнорусские сказки. Вып. 1. Киев, 1869. С. 74.
34. *Садовников Д. Н.* Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884. С. 364–365.
35. *Тихонравов Н. С.* Вечера на хуторе близ Диканьки: [Комментарий] // *Гоголь Н. В.* Сочинения. 10-е изд. М., 1889. Т. I. С. 516.
36. *Чудаков Г. И.* Отражение мотивов народной словесности в произведениях Н. В. Гоголя. Киев, 1906.
37. *Янушкевич А. С.* Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Сборник трудов молодых ученых. Томск, 1971. С. 1–22.
38. *Янушкевич А. С.* Эпическое начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Сборник трудов молодых ученых. Томск, 1971. С. 38–68.
39. *Янушкевич А. С.* Особенности гоголевского историзма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 3. Томск, 1974. С. 16.