

Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского
Зональная научная библиотека имени В. А. Артисевич

представляют виртуальную выставку

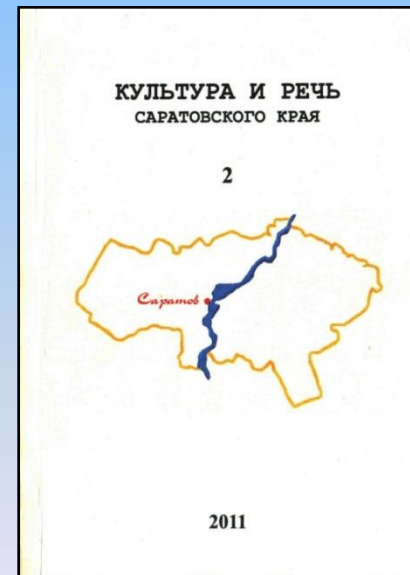
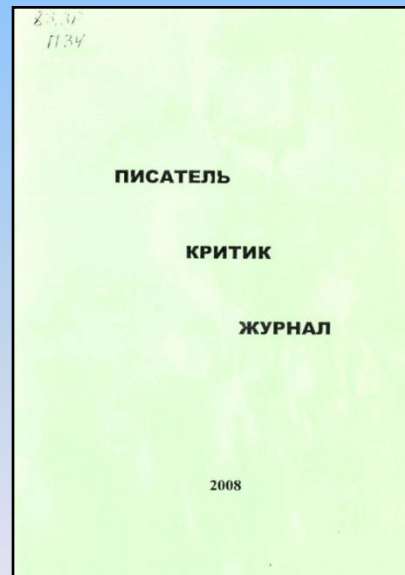
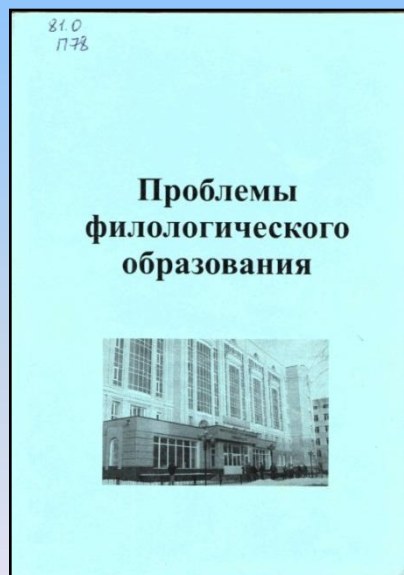
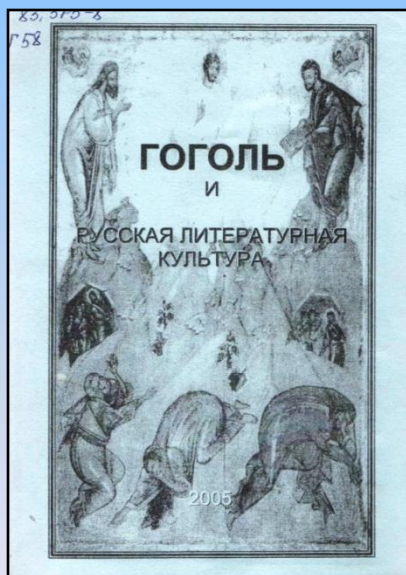


Саратовские учёные о творчестве Н. В. Гоголя

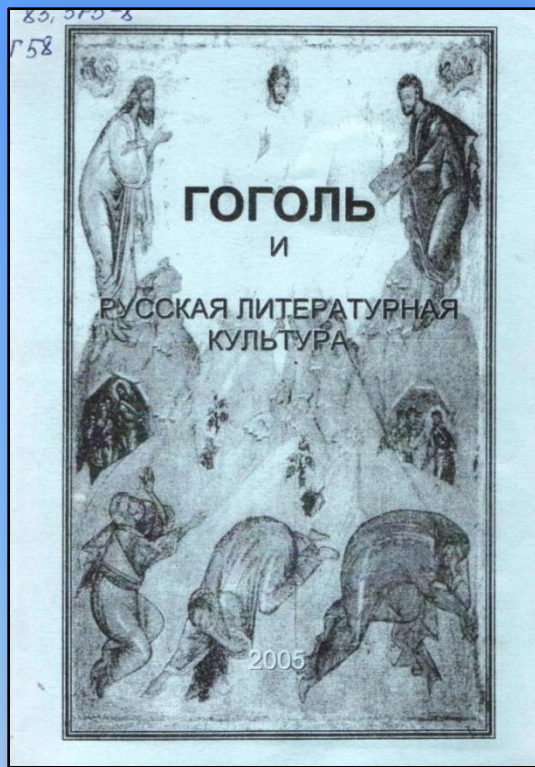
Саратов
2024

Виртуальная выставка, подготовленная к 215-летию Николая Васильевича Гоголя – писателя, критика и журналиста (1809-1852), включает избранные публикации саратовских ученых, в основном преподавателей Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, и адресована широкой аудитории: литературоведам и лингвистам, преподавателям вузов, будущим и практикующим учителям-словесникам, любителям русской словесности.

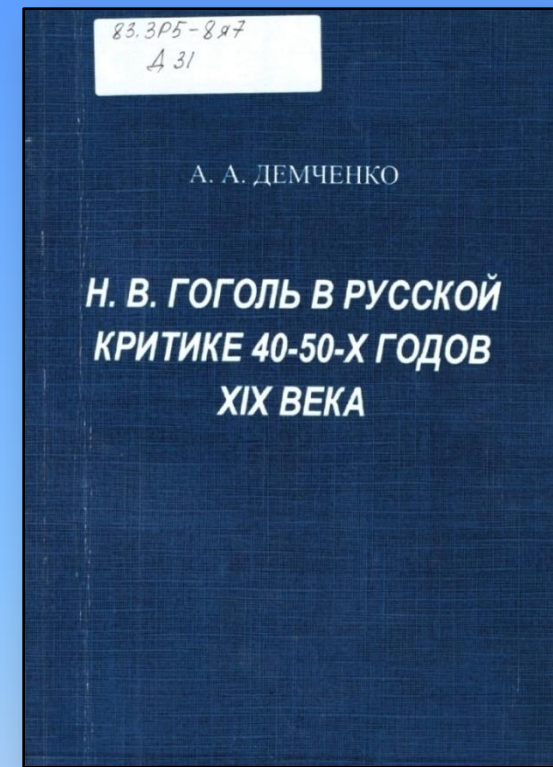
Основная цель исследований – популяризация художественного, духовного и научного наследия знаменитого писателя.



Источник фото на титуле: Костин, А. [Портрет Н. В. Гоголя] / А. Костин. – Изображение : непосредственное // Гоголь Н. В. Пьесы / Н. В. Гоголь ; составление и послесловие И. Вишневской. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – (Школьная библиотека).



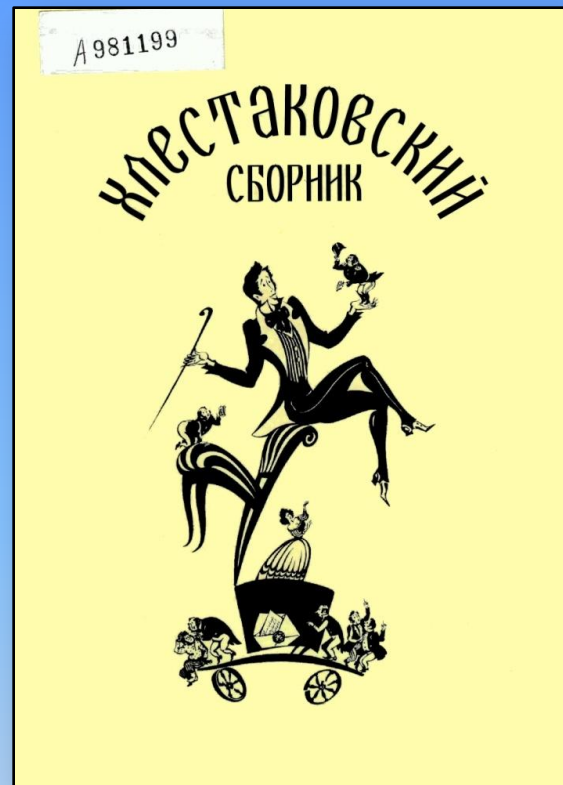
Гоголь и русская литературная культура : сборник научных трудов / редакционная коллегия: А. Б. Щербаков (ответственный редактор) [и др.]. – Саратов : Научная книга, 2005. – Выпуск 2. – 104, [2] с. – ISBN 5-93888-697-Х. – Текст : непосредственный.



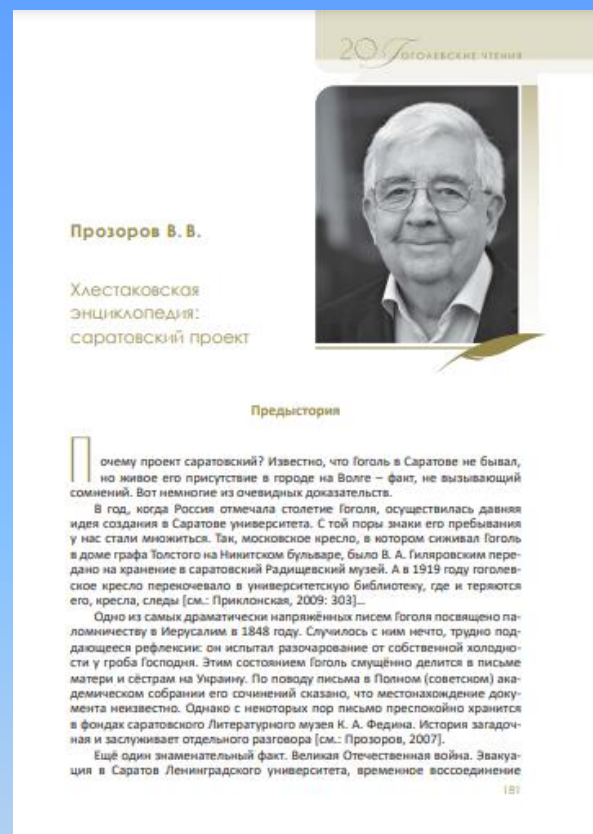
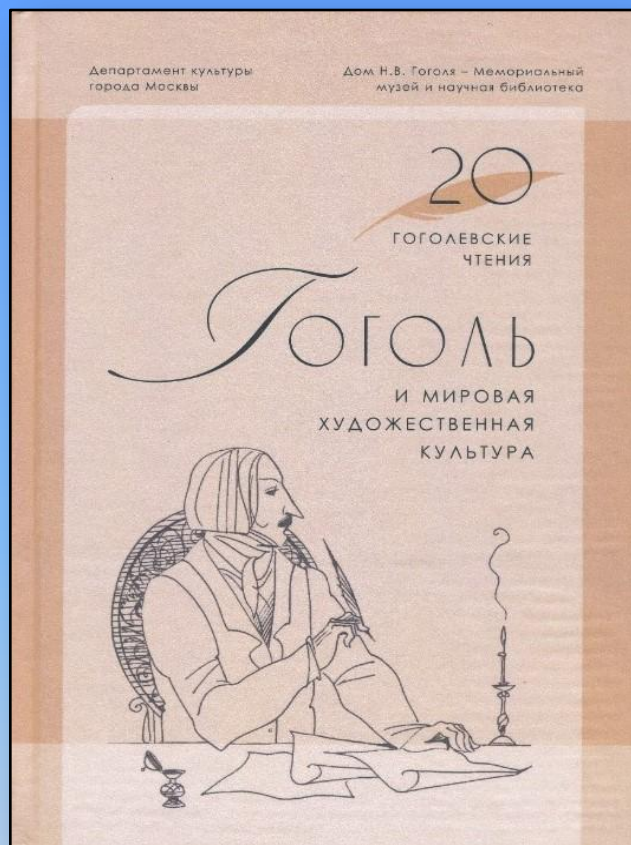
Демченко, А. А. Гоголь в русской критике 40-50-х годов XIX века : учебное пособие по спецкурсу для студентов-филологов / А. А. Демченко ; ГОУ ВО «Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского», Педагогический институт. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2010. – 94, [2] с. – ISBN 978-5-9999-0123-1. – Текст : непосредственный.



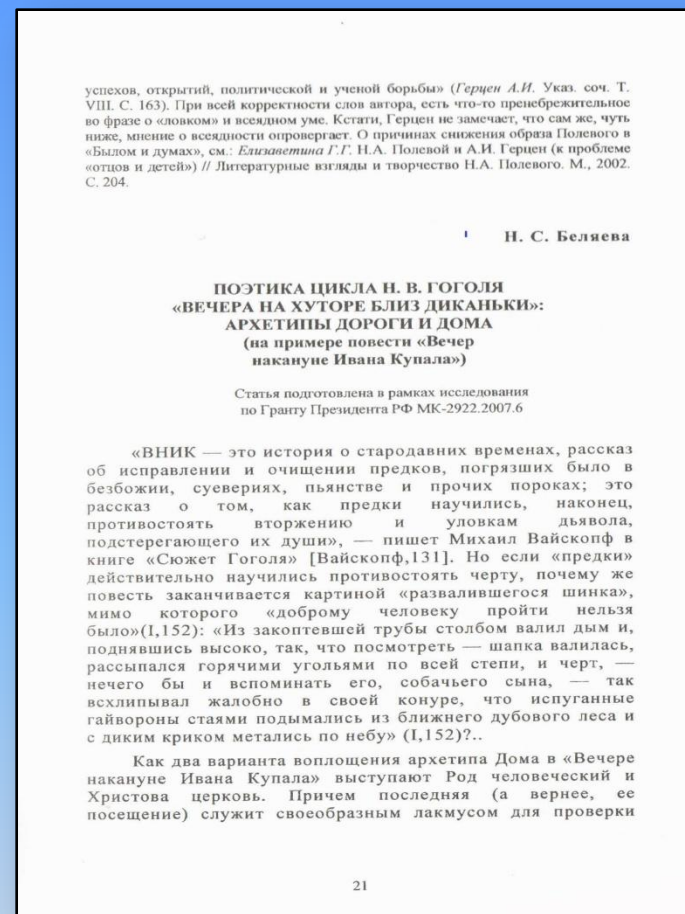
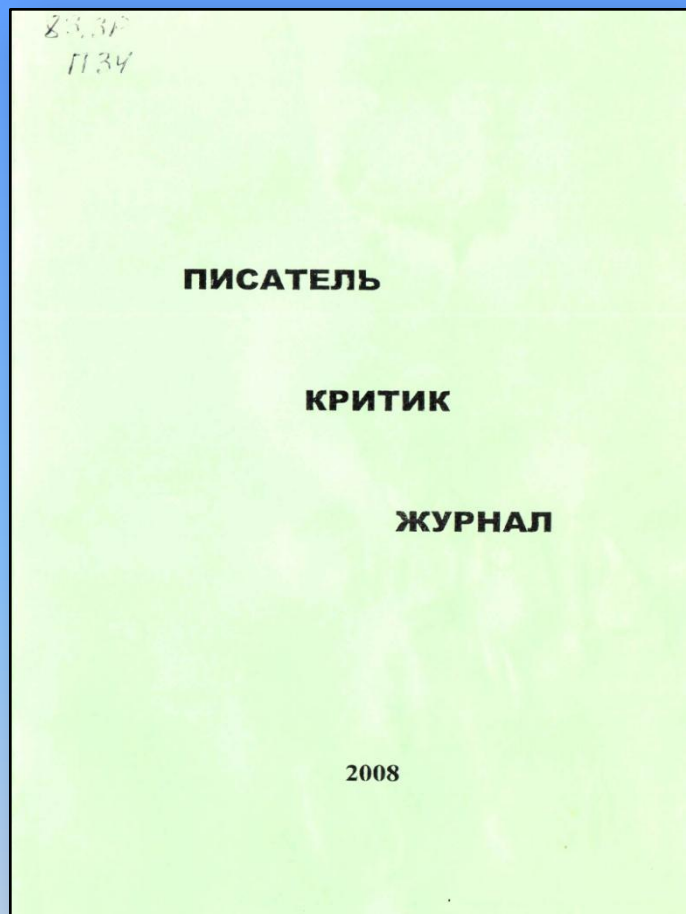
Захаров, К. М. Мотивы игры в русской комедиографии XIX века / К. М. Захаров ; научный редактор В. В. Прозоров ; Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2014. – 305, [3] с. – ISBN 978-5-292-04291-4. – Текст : непосредственный.



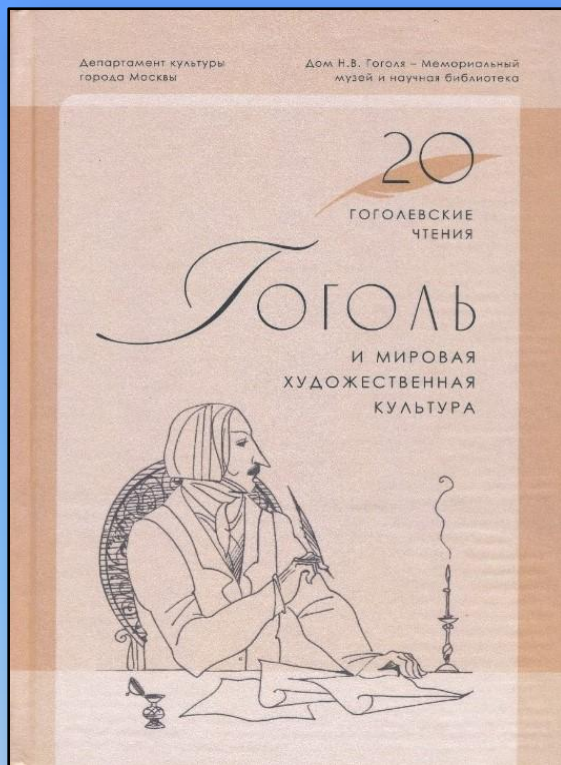
Хлестаковский сборник / Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Институт филологии и журналистики ; под редакцией В. В. Прозорова. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2009. – 177, [3] с. – ISBN 978-5-292-03871-9. – Текст : непосредственный.



Прозоров, В. В. Хлестаковская энциклопедия: саратовский проект // В. В. Прозоров. – Текст : непосредственный // Гоголь и мировая художественная культура. Двадцатые Гоголевские чтения : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции (г. Москва, 8-10 октября 2020 г.) / под общей редакцией В. П. Викуловой. – Новосибирск : Новосибирский издательский дом, 2021. – С. 181-188 : 1 фот. – ISBN 978-5-6046076-3-3. – Имеется электронная версия публикации: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49931397&pff=1> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей



Беляева, Н. С. Поэтика цикла Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: архетипы дороги и дома : (на примере повести «Вечер накануне Ивана Купала») / Н. С. Беляева. – Текст : непосредственный // Писатель. Критик. Журнал : сборник научных трудов / под редакцией А. А. Демченко. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2008. – Выпуск 2. – С. 21-26. – ISBN 978-5-91272-695-8.



Волоконская Т. А.

Малевания кузнеца Вакулы в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и русская иконография демонического



Полная неожиданностей и драматических столкновений история взаимоотношений Вакулы с чёртом в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», как известно, обрамлена в тексте двумя подробными описаниями изображений, помещённых кузнецом на церковных стенах: изгнания чёрта из ада святым Петром в день Страшного суда в экспозиции повести и гадкого чёрта в аду в её финале. Эти малевания закрепляют успех героя на бесовском поприще, одновременно утверждая посрамление нечистого духа и демонстрируя смирение самого Вакулы, не поместившего в визуальный сюжет себя. Используемый Гоголем приём экфрасис выполняет сразу три значимые функции. Во-первых, переводит духовный подвиг персонажа из динамики в статику, заявляя его окончательность и необратимость. Во-вторых, разворачивавшаяся в линейном времени литературного сюжета история победы над злом заменяется картиной вечного торжества добра, явленной в сакральном пространстве церкви. Наконец, в-третьих, перевод конфликта Вакулы с чёртом в изобразительный код превращает личное деление героя в часть глобальной битвы небесных и адских сил.

Однако в контексте всего творчества Гоголя смысл малеваний Вакулы оказывается далеко не таким однозначным. М. Я. Вайскопф, например, указывает на то, что помещение чёрта в нарисованный ад, осуществляемое героем-кузнецом, сопоставимо не столько с церковным, сколько с фольклорным, сохраняющим языческие мотивы сюжетом о «заковыивании» чёрта Богом-кузнецом. Кроме того, полагает исследователь, это изображение реализует «вторжение чёрта в храм, врата которого стали вратами ада» [Вайскопф, 2002: 164], а визуальный контакт между изображением нечисти и человеком, в перспек-

196

тиве способный привести к гибели последнего, получает дальнейшее развитие в повести «Портрет».

Абрам Терц и вовсе отказывает малеваниям Вакулы в каком-либо позитивном смысле, полагая недопустимым реалистичное (насколько оно может быть реалистичным) изображение чёрта на церковной стене: «Чёрты обыкновенно у нас изображались чёрными и как бы стёртыми, в профиль, – чтобы не на что было смотреть и чтобы они, храни Бог, с иконы, со стены никак уже на вас не смотрели» [Терц, 2009: 604]. Принципы визуализации чёрта в «Ночи перед Рождеством», по мнению исследователя, обусловлены исключительно «собственной живописно-изобразительной манерой» Гоголя и противоречат православной традиции [Терц, 2009: 603]. Попробуем разобраться, так ли это на самом деле.

Наиболее подробное и последовательное обращение к изучению русской иконографии демонического можно обнаружить в книгах отечественных культурологов Д. И. Антонова и М. Р. Майзульса «Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа» [Антонов, Майзульс, 2011] и «Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» [Антонов, Майзульс, 2014]. Характерно, что в первой из названных монографий авторы дважды обращаются к сюжету «Ночи перед Рождеством», приводя фрагмент с описанием второго малевания кузнеца Вакулы в качестве одного из примеров, иллюстрирующих их наблюдения. Уже это обстоятельство делает возможным критическое отношение к заявленному Абрамом Терцем противоречию между художественной манерой Гоголя и православной традицией.

Итак, Гоголю были поставлены на вид: пособничество адскому вторжению в храм; близость к фольклорному видению бесовщины; чрезмерно колоритное изображение чёрта по собственному художественному произволу, вне связи с церковной традицией, привлекающее недолжное внимание зрителя; наконец, предоставление самому чёрту возможности глядеть нечистым взором на прихожан церкви.

Основная проблемная точка заявленного Абрамом Терцем несоответствия – неопределённость понятия «православная традиция». «Такого не допускалось на православной Руси», – утверждает исследователь, имея в виду воспроизведение «подлинника» чёрта на церковной стене, но позже ссылается на практику затирания образов Лжедмитрия и Марины Мнишек, воспринимаемых как демонические, уже «в старинных книгах» [Терц, 2009: 603, 604]. Помимо того, никак не указаны временные координаты существования той традиции, с которой Абрам Терц сравнивает гоголевский сюжет, между тем такое уточнение является весьма существенным для рассматриваемой нами темы.

«Со времён Киевской Руси к порогу Нового времени иконография преисподней радикально преобразилась», – заявляют Антонов и Майзульс [Антонов, Майзульс, 2014: 6]. Отмечая постепенное возрастание роли демонических образов, их детализацию и экзотизацию, призывные произвести максимально возможный визуальный эффект на зрителя. При этом параллельно развиваются несколько традиций изображения бесов (и восприятия этих изображений): на иконах и храмовых фресках, в контексте книжных ми-

197

Волоконская, Т. А. Малевания купца Вакулы в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и русская иконография демонического // Т. А. Волоконская. – Текст : непосредственный // Гоголь и мировая художественная культура. Двадцатые Гоголевские чтения : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции (г. Москва, 8-10 октября 2020 г.) / под общей редакцией В. П. Викуловой. – Новосибирск : Новосибирский издательский дом, 2021. – С. 196-201 : 1 фот. – ISBN 978-5-6046076-3-3. – Имеется электронная версия публикации: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49931397&pff=1> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

Вестник

Томского государственного университета

№ 310

МАЙ 2008

- ФИЛОСОФИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, ПОЛИТОЛОГИЯ
- КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- ИСТОРИЯ
- ПРАВО
- ЭКОНОМИКА
- ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА
- БИОЛОГИЯ



УДК 821.161.1:409-429

Л.А. Давыденко

КОСТЮМ КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ Н.В. ТОГОЛЯ В ПИСЬМАХ 1836-1839 гг.

Анализируются значимые костюмы как детали портретной характеристики человека в письмах Н.В. Тоголя 1836-1839 гг. Костюмные приемы в письмах этого периода имеют не только эстетическое художественное значение, но и используются писателем для создания целостного образа персонажей писем: «Рима» и «Парижа».

В первой длительной поездке за границу (июнь 1836 г. – сентябрь 1839 г.) Тоголь свеском и острым взглядом путешественника, знакомившегося с новыми для него костюмами, подмечает все характерное и необычное и спешит поделиться впечатлениями с близкими людьми. Событиями, которые даровали его острым зрением или проницательным художественным даром, являлись, прежде всего, его мать и сестры, любимая учительница М.П. Балабиной, друзья детства в юности А.С. Давыденский и Н.Я. Промыслов, иногда собираясь по пути, например В.А. Жуковский.

Среди всего прочего в письмах Тоголя обращают на себя внимание иностранные типы, какой частью характеристика которых становится их костюм. Они появляются на страницах писем всегда незаметно, описывая как бы второстепенные в них, при этом выделяя их существо или ту главную особенность, которую отметил для себя и на которую хотел указать своим адресатом Тоголь.

Интерес к костюму объясняется интересом Тоголя к человеку, большому желая главным предметом его познаний, о чем он неоднократно будет говорить позже в письмах к друзьям и о чем займется в «Английской истории». Письмо-путевка к М.П. Балабиной (30 сентября 1836 г.). Вещь посылает, что он, описывая, описывая, творческой прищипки писателя сложился гораздо раньше современная мода.

Описанием швейцарского ландшафта, не дающего ниши для размышлений, Тоголь противопоставляет форму конюшней замка. «При чрезвычайно хороши, и почти на одной не было такой, которая бы шла вниз, но все вверх. Это меня так изумило, что я уже и перестал смотреть на другие виды, но более всего поразила меня горный фронт склепного со мною конюшней. Я так углубился в размышления, отчетливо описывая его была темнее, а другая светлее, что и не заметил, как доска до Везе [1. С. 304].

В портрете немца Тоголя – человек и все, что с ним тесно связано, и в этом моменте для него было не важно. Тоголь действительно считает, что различия в интеллигентности иста дна дестина углубленного различиями, т.е. является характерной деталью внешнего облика человека, а следовательно, возникает не случайно, а в прочной взаимосвязи с личностной областью фраз. Горный фронт неслучайно о чем-то говорит, важно уметь это прочесть. «Какое, человек стоит так, чтоб его рассмотреть с большим любопытством, дескать диффуры или раздвину, – убежденно заявляет Тоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [2. С. 133].

Несомненно и противоречивые в костюме пороки как черты, их характеризующие, неоднократно использовал уже автор «Моратория». Рису не знающий швейцарского конюшней Антон Промыслович

Получил из письма о двух Наах, исповедный корневый серу с голубыми рукавами». Прелесть всего в изумлении за границей Тоголь отмечает испанские, вымываемые, танцевальные, странные и смешные. Слова с подобными значениями («спираль», «улитка», «спираль» и т.д.) присутствуют в текстах, сохраняющих описание костюмов, которые подпадают им как «различные диалекты» [3. С. 171]. «Мы бы, верно, смеялись и «Мы бы умерли со смеху» – такую реакцию сестер просит писатель, повествуя о поведении и нарядов немца в письме от 17 июля 1836 г.

Одной чертой – детали костюма – Тоголь может обрисовать забавный артистический типаж, как строного немецкого профессора в письме М.П. Балабиной от 5 сентября 1839 г., который он сообщает: «Я человек тихий, худой, и после рыцаря минеральных вод сделался очень похожим на мушкетера и на старого немецкого профессора с ступенчатым чулком на ноге; высокий, как зубочистка» [1. С. 244]. Ступенчатый чулок на тонкой ножке помогает создать два портрета: немецкого профессора и своего портрета. Так, посредством чужого образа, чужого костюма писателем скрытого сравнения Тоголь обрисовывает юмор на самом себе и в художественный профессор в ступенчатых чулках служит ему зеркалом.

Красота и живописность национального костюма, особенно женского, всегда вызывала восхищение Тоголя. В письме матери от 23 августа 1836 г. он воспринимает костюмы швейцарских пастухов. В письме Н.Я. Промыслову от 1 июля 1837 г. пишет: «Эффектная кожаная парча изображает их как «италийская павлиньи, смуглая, сверкающая, с черными, большими глазами, в платье из кожи, испорченного для глаз цвета, в белом, как снег, покрывале» [3. С. 100]. Благодаря цветовой гиперинтенсивности, а также простоте и общности типичного дробящего элемента костюма возникает образ монументальный и одновременно полный внутренней мощной жизни.

Процесс сложного формирования своих наблюдений в письмах оказался весьма полезным для Тоголя. Наблюдения описания и детали отказались в творческую копилку, чтобы затем возникнуть на страницах произведений. Так, «италийская павлиньи», как кинетический элемент национальной культуры, в портрете своего образа и костюма отразился как в главных женских образах писателя «Рима», так и в «Идеологии».

Чтобы описать законченность портрета итальянца в письме «Рима», начатый им в 1839 г. под названием «Аннуциата», Тоголь из всех вариантов национального женского костюма выбирает тот, который запечатлел в письме другу. Белое покрывало, как и красное платье, как бы заключают в эффектные рисунки современный образ: красота, воплощенный в рисунке: «Блуждающее суко <...> алыйского лавра» Анну-

циаты и «зрелые покрывала женщины, чуть волнующие широко (горло)» – [1. С. 275, 280], коллат также в часе предметов, составляющих красоту самого «вечного» города, которым, по воспоминаниям Тоголя, Аннуциата, «был устан доблестей» [1. С. 276].

Чрезвычайно заимствуют Тоголя своеобразия и живописности, обличий различных смешанных и национальных различных орденов, национальных. Хи, характерные детали этих костюмов упоминаются им неслучайно. Особенно писателя Тоголя «изумляет» католическое духовенство, которые он рисует М.П. Балабиной (апрель, 1838 г.) черные – у простых аббата в красные – у кардиналов. Он даже вымывает шутливое обещание, данное девушке, закончить первую аббату, который ему полагается, «не разбирая, каков бы он ни был, лишь бы только был в чулках, очень хорошо натянута на ногу» [1. С. 309].

Этим чулком, как и самим аббатом, от них негодными, Тоголь также находит место на улицах своего «Рима». Самый колоритный аббат в описании системы писем – истинный молодой гений. Указывая деталь, как будто придает законченность его образу, достойно выписывая в перечень черт личности Данте и артистический «чистый <...> обильный <...> в, наконец, «обильный» желтый довол полные перы свои в шелковые черные чулки, прежде запечатлел под них чертыва» [1. С. 276]. Тоголь дополняет образ чужими новыми деталями на ногах катинского монаха.

Если аббат-истинный слеза вместе с манерой исполнения чулок оспаривается в прочтении, каково, то совсем иначе – строго и загадочно, как «призраки возмездия» вест, является на страницах, убогих, «Черный аббат» пригласил, в числе других персонажей, создать образ «сестры Тоголя, чему как могла лучше соответствует его костюм».

В письме к сестрам от 15 октября 1838 г. Тоголь дует комическое изображение олений католических священников: «Видел я, как одевается католическое духовенство» Священники в аббатах и трехугольных шляпах, во фраках, в черных чулках и башмаках <...> [Они доминанты совершенно совершенно, как женщинами, особенно старухами: в темных и черных капотах, из-под которых видно исподнее белое платье, ниже женское. Ничего почти совершенно ниш пелерина» [3. С. 177].

Писателю Тоголя можно объяснить, сравнивая присвоенный фрагмент с характерной областью прироста духовенства, данного в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Православные священники, считал Тоголь, «...даже самой ослепкой своей, не подвластной никаким изменениям и приметам наших глупых мов <...> отделились от нас. Сказка из прерыва и влечетности. Это не бессмысленно, оставшееся от осмысленного века рукою и не достукта, ничего не объясняющая ослепка римско-католического священника. Она имеет смысл: она по образу и подобию той одежды, которую носил Сам Спаситель» [2. С. 65].

Ирония Тоголя обнаруживает в описании римского священника разделение «высокого» смысла: одежды служителей Божиих, ироничный подтекст в себе «вечного» напоминание о Того. Чей образ они должны представлять? [2. С. 65]. Этот иди не как соответствует царя аббата – слепых с образами светской музыки эпохи XVIII столетия. И совсем уж неслучайно, следуя мысли Тоголя, выдвигает идею ослепления монашеской доминанции, исследованное художественно-сти, облика Спасителя.

Тоголь находит в современном ему женском костюме темные и острые аналогии деталям католического монашеского наряда – пелерина и капю. Мы встречаем здесь первое упоминание пелерина капю как типично нарядного образа, раскрывающего во внешнем выражении облика великую внутреннюю и внутреннюю сущность, образуя внутреннюю неоплаченную человеческое существо. В подобный «одежды» Тоголь одел обильно-блестящий Балабичина (и создавая повесть о нем он присутств в преддверии 1839 г.) а также «порочу на человечество» – Пелерина, одежды которую утратил, в смысле прочего, даже пришедшая мода (1838 – по истинной работы на «Моратория духовно»).

Если одежда католического священника не соответствует своей сути и назначению, то она становится орудием миссионерской. Черта миссионерства отмечает Тоголя в женоподобных монашеских костюмах.

Нечетким ироничным Тоголь привлекает карнавал, в особенности описательный момент карнального превращения – костюмирование [6. С. 6]. Костюмирование становится предметом интереса писателя не просто как обильное платье и своего социального образа, но как отражение творческой народной фантазии [7. С. 91].

Самое подробное описание карнавала карнавала карнавала карнавала (28 апреля 1838 г.). «Обильные, что и продолжение всей нелепи все ходит и слеза замаскированные по улицам во всех костюмах и масках. Ничей одет дворяном с носом, величаво черт всю улицу, другой турком, третий лагушкой и чем ни пошло, кура даже на холме одеты женщинами в чепках. Всякий старается одеться во то, может, кому не во что, тот просто вымывает себе рожа, а мальчишки вымывают свои курты и изобретают оду» [3. С. 138]. Заса деталь-жест костюма на мужчине – чепчик на кураче – не нарушает гармонии, и, соответствует содержанию карнавала – творческой игре.

Вся страница письма, живописно-карнавал, почти сопереживает с его изображением в «Риме», так она маршировала и потопила. Карнальные костюмы в письме и повести юга не повторяют друг друга, но иногда соотносятся между собой иными чертами. Например, характер гиперболизации в письме присутствует дворяном с носом (увеличен черт всю улицу), а в повести – инициатор с кистевой трубой (выпирает в колокольню). Но характер роли: в письме курч изображает женщин, начиная чепчик, а в повести мастер Петруша «приврал на себе юбку и последний платок жем, передал женщинам» [4. С. 292].

Художественным наблюдением, сделанным в феврале 1839 г., Тоголь делится с Жуковским. Главные женщины смотрят на не группу молодых у стен колонн, одетых «честно лавра» в белое, как

Давыденко, Л. А. Костюм как предмет рефлексии Н. В. Тоголя (в письмах 1836-1839 гг.) / Л. А. Давыденко. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 309. – С. 12-14. – ISSN 1561-7793. – Имеется электронная версия публикации: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000031053/09image/309-12.pdf> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.

Филологические

ЭТЮДЫ

Сборник научных статей молодых ученых

Выпуск 10

Часть I - II

САРАТОВ
2007

Критика и эстетика

[Солженицын, Т. 8. С. 88] Как художнику ему видно и современное состояние литературной традиции: «Она, конечно, бьётся за себя, она бьётся, но на книжном рынке её позиции слабы, она не может в этом коммерческом соревновании устоять» [Там же. С. 502]. Но все таки А.И. Солженицын, прожив долгую и трудную жизнь, остается оптимистом, потому неудивительно его слова: «Я никогда не поверю, что наша литература может кончиться, оборваться. Она выплывает, но при таком разорванном культурном пространстве – нелегко» [Там же].

Во многих публицистических статьях А.И. Солженицына чувствуется художник и ученый, и в различных вопросах он подходит, синтезируя эти два начала. Тем более очевидно его высказывание: «Писатель есть реальный комплекс своих убеждений и своих художественных способностей. Это единое лицо, его нельзя разделить» [Там же. С. 117]. Языковые и стилистические критерии, которыми руководствуется А.И. Солженицын-писатель, его притяжения и отталкивания от предшественников и современников помогают многое понять в художественном и публицистическом творчестве Солженицына-писателя.

Очевидно, что публицистические выступления и статьи для А.И. Солженицына являются трибуной для провозглашения своих принципов, идей, мыслей о проблемах современного общества в целом и судьбы отдельного гражданина в частности, хотя также, как межарные книги названы «вторичной литературой», так и публицистика определена А.И. Солженицыным как «нижний уровень, доступный каждому болтуну» [Ивистия. 2003. 11 декабря (№ 228). С. 7]. Значимость его выступлений от этого несколько не снижается.

И даже в противовес следующему высказыванию А.И. Солженицына: «Но я вообще не люблю «цитировать о литературе», предпочитаю молча читать и впитывать, молча писать свое» [Новый мир. 1999. № 4. С. 166], размышления о природе творчества, о художественном слове составляют значительный пласт его публицистики. Это лишь в очередной раз подтверждает многократное высказывание Солженицына: «Какая политика? Я – художник!».

Литература

Кублюков Ю. Славские черт слова // Новый мир. 1996. № 6.
Солженицын А. Из «Дневника Р-17 (1960-1991)» // Ивистия. 2003. 11 декабря (№ 228).
Солженицын А. С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4.
Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М., 2001; Т. 8. М., 2005.

Л.А. Давыденко

О том, как поссорился Николай Васильевич с Михаилом Петровичем, или История с портретом Гоголя

Научный руководитель – профессор Ю.И. Барисов

С октября по ноябрь 1844 года московские друзья Гоголя были немало заняты тем, чтобы уладить пустячную, по их мнению, размолвку Гоголя с Погодиным, принявшую совершенно неслыханные размеры. Обычно сдержанный в выражении какого-либо неудовольствия, на сей раз Гоголь метал громы и молнии. «Если бы Булгарин, Сенковский, Полевой, совокупившись вместе, написали на меня самую злейшую критику, если бы сам Погодин соединился с ними и написал бы вместе все, что способст-

99

Часть I

вует к моему унижению, это было бы совершенно ничто в сравнении с тем, – писал он в главе II.М. Языкову из Франкфурта, присоединяя далее в адрес Погодина развёрнутое сравнение с неудобоопечными словами [Перенска Н.В. Гоголь. 1988. Т. 1. С. 380].

Отношения Гоголя и Погодина, когда-то близких друзей, развивались достаточно сложно и нервно, но отчего же на этот раз рассердился Николай Васильевич на Михаила Петровича?

Из-за портрета. Заботясь о коммерческом и читательском успехе своего журнала, Погодин, и ранее позволявший себе грубое самоуправство и неадекватность по отношению к Гоголю, самовольно помещает литографию с портрета писателя работы А.А. Иванова в 11 номере «Москвитинна» за 1843 год, пренебрегая помянутого категорическим запрещением Гоголя публиковать портрет.

Московские адресаты Гоголя дружно объединились в защите Погодина, искренне считая его проступок ничтожным и несколько не оскорбительным для Гоголя. Общее мнение, по-видимому, выразил Шевырев в письме от 15 ноября 1844 года: «...»Что тут оскорбительного? Журналист хочет украсить свой журнал портретом писателя, любимого публикою» [Перенска Н.В. Гоголь. 1988. Т. 2. С. 304].

Принцип столь острой реакции Гоголя друзья видят в «океетстве» и гордыне знаменитого писателя. «...»Если государь Николай Павлович не сердится на свои дурные портреты, то зачем же оскорблять твоему литературному вестнику?» – отпускает язвительный упрёк Шевырев [Перенска Н.В. Гоголь. 1988. Т. 2. С. 304].

В конце концов, Шевырев (как, думается, и остальные) обнародование облика Гоголя даже и в «не так удачном» виде (литография получалась неважной) считал благом для молодежи, жаждущей лицезреть своего кумира: «...» Портрету твоему, даже и не так удачному, радо молодое поколение, тебе вполне сочувствующее» [Перенска Н.В. Гоголь. 1988. Т. 2. С. 303].

Однако к увещаниям, столь благодарным, неистовствующий Гоголь остался глух, переписку с Погодиным прекратил до 1847 года, в начале которого нанес ему тяжкий удар – опубликовал в «Выбранных местах из переписки с друзьями» крайне негативный отзыв о Погодине и его деятельности. Выпады против него вызвали глубокое огорчение Погодина (он признавался, что «готов был плакать») и негодование московских друзей [Перенска Н.В. Гоголь. 1988. Т. 1. С. 408].

В возобновившейся переписке каждая из сторон попыталась проанализировать сложившиеся отношения. Промышление прогноза, но теплота былой дружбы не возвратилась. Гоголь не отказался от суждения своих оценок, хотя извещаю из резкость вполне осознавал.

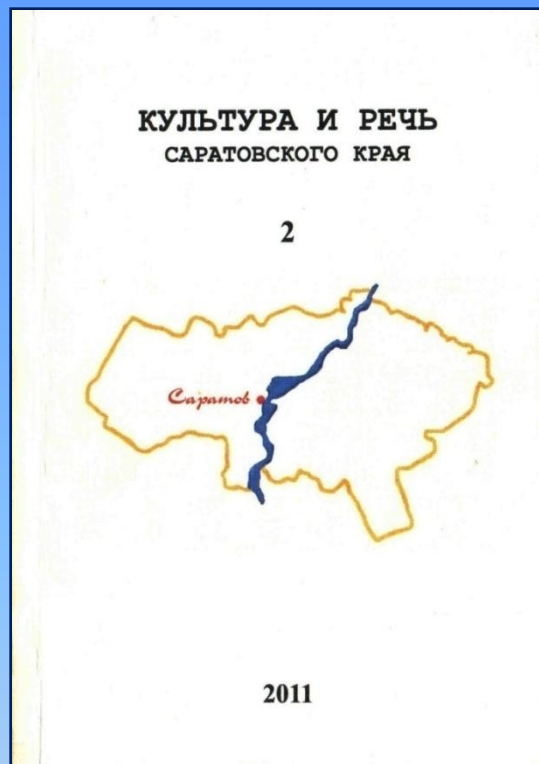
Мы сочли необходимым воссоздать перипетию известных событий «несанкционированной» публикации портрета Гоголя, так как нам кажется очень важным обратить внимание на навод стрел и их последствия, чтобы если не разгадать, то приблизиться к разгадке этой истории, в которой точка исследования все же не поставлена.

Как же обильно столь резкую реакцию Гоголя на факт публикации портрета, некогда-то близкий им этого факта, трезвее разбирание (почти разрыв) с близким другом и без-примерный для Гоголя-человечности поступок – нанесение (пустя главы) жестокого удара другу, ударом словом, прогневанным публикой, прогневанным писателем, сошедшим на той же странице о слове: «Если прогневать его писателем в те поры, когда он находился под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного несправедливости к кому бы то ни было» [Гоголь, 1990. С. 47].

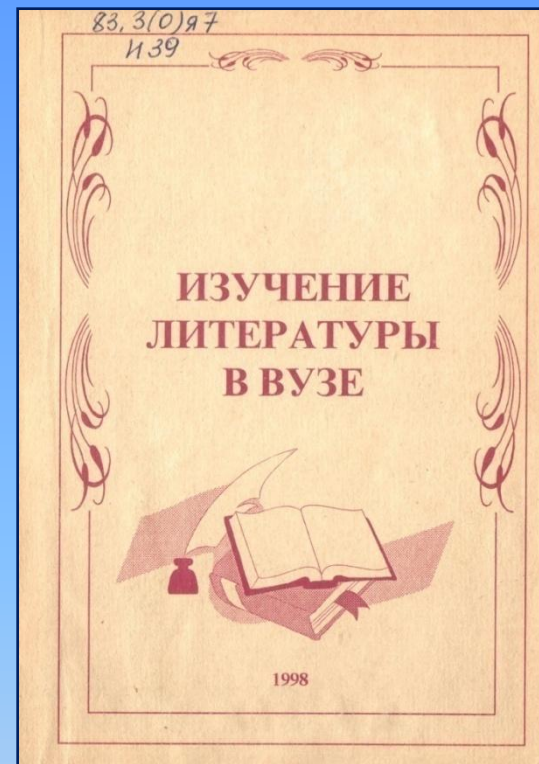
Согласится, что причины для подобного поведения должны быть очень серьезными. Присвоенным еще, что портрет писался, но признаю А. Иванова после смер-

100

Давыденко, Л. А. О том, как поссорился Николай Васильевич с Михаилом Петровичем, или История с портретом Гоголя / Л. А. Давыденко. – Текст : непосредственный // Филологические этюды : сборник научных статей молодых учёных / Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского ; ответственные редакторы: Е. Е. Захаров, Д. В. Калуженина ; редакционная коллегия: Г. М. Алтынбаева [и др.]. – Саратов : Научная книга, 2007. – Выпуск 10, часть 1-2. – С. 99-105. – ISBN 978-5-9758-0490-7. – Имеется электронная версия издания: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2015/09/09/fe._10ch.12.pdf (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.



Демченко, А. А. Гоголь и Саратов / А. А. Демченко. – Текст : непосредственный // Культура и речь Саратовского края : сборник статей и методических материалов / под редакцией А. А. Демченко, О. И. Дмитриевой. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2011. – Выпуск 2. – С. 93-101. – ISBN 978-5-9999-1039-4.



Душина, Л. Н. Пространство, время и ритм в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект». Опыт анализа / Л. Н. Душина. – Текст : непосредственный // Изучение литературы в вузе : учебное пособие / редакционная коллегия: Ю. Н. Борисов, Л. А. Посадская (ответственный редактор), В. В. Смирнова. – Саратов : Издательство Саратовского педагогического института, 1998. – [Выпуск 1]. – С. 18-31. – ISBN 5-87077-057-2.

ЗАГАДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ «РЕВИЗОРА»

[illegible]

Главная комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» содержит в себе необычное пространство загадок: авторских мистификаций, противоречий и других странностей, которые автор как бы непреднамеренно предвещает «доверчивому» читателю и которые являются неотъемлемой частью поэтики пьесы.

Так, много неясностей содержит в себе художественное время, в котором происходят события фабулы. Уже давно указано, что день Василия

После визита чиновников и Петров Ивановичей в короткое мгновение затарения он размышляет:

Мне кажется, однако ж, что они меня принимают за государственного человека. Верно, я вчерашним подпустил телят. Этим лучше! [1, т. 4, с. 67]

На первый взгляд, след нам традиционная культура в пяти действиях, отвечающая всем формальным требованиям классики: все события начинаются утром, когда Горюхины едят суп, заканчиваются вечером, когда Хвостовы читают письмо от Чмылова, и завершаются вечером, когда после отъезда Хвостовых семья Сквознико-Духова-Чмыловых устраивает интронизационный прием. Впервые в русской драме, как и в опере, действие Горюхиных и Хвостовых происходит в реальном времени, после чего они запечатлеваются уездными. Сюжетная арка происходит целиком

к середине дня, просят Хлестового в гости попить чаю, и уезжает ближе к вечеру – простая лешняк, привычная для комедии провинциальной организации.

В течение комедии существует заглавная сцена: перемены дня – десятое явление действия, когда Горюхиный оставляет квартиру на крыльце обегать сон Хлестовым и исцелит некоего человека для того, чтобы не было скучно Хлестову, занимающемуся чаем, за который Хлестовым занимает несколько часов, за которые

В этой сцене становится понятной разгнатьность Земляники после хлестовского вояжера. «Скажите, пожалуйста, кто является, как будто бы вчера на балу в саду, тот же самый растон, не правда ли?», – спрашивает Хлестов, и Земляника соглашается со всемогущим петербургским чиновником, но продолжает разговаривать: «Погодите, но продолжайте информировать о возможных вариантах, которые могут возникнуть в будущем, когда же именно они в прошлый раз виделись?»

Загадки художественного времени «Ревизора»

Интересно, что в условиях сдвинутого времени оказывается не один только Хлестаков. Так же – в завтрашнем дне – себя ощущает Осип:

Осип. Да так. Бог с ними со всеми! Погуляли здесь два денёка – ну и домойто. Что с ними долго связываться? Плюньте на них! [1, т. 4, с. 68].

«Два деня» — это день знакомства с Гординым и переезда в его дом и день приема просящего и отъезда. Никто, кроме Хлестакова и Осина, после «линии перемены дат» никак не обозначает свое чувство времени, поэтому противоречие с двумя версиями временной протяженности оказывается скрыто под стремительно развивающимся действием.

Но и до роковой «линии перемены дат» время

действия опущается персонажами по-разному. В экспозиции комедии утро застает Петра Ивановича Бобынского в доме Горюхиного. Именно там он становится невольным свидетелем доставки письма Чмызова, и Горюхины, не осознав масштаба надвигающихся трудностей, неосторожно делают с гостем новостями. Как использовал

эти два героя утрод? Гордолицу чествуя времени, чтобы приказать частному пристапу отправить карательных на благоустройство узни. Гордолице больше времени в распоряжении Бобчинского.

Так и, извисте видеть, заблуждал к Коробкину. А не застави Коробкина до дома, застави к Расистанскому; а не застави Расистанского, застав вот к Ивану Кутузову; чтобы сообщить ему полученную ками новость, да, идути отсюда, встретиться с Петром Ивановичем... [1, т. 4, с. 18].

После чего они успевает пообедать в гостинице и немедленно рассмотреть Хвастулика. С другой стороны, встреча Петров Ивановичем на узине и, очевидно, советничестве славянофильцев с ним, оговори-

видию, совершающееся одновременно с ним начало жутковатого заседания в доме Городовичего относится скорее к дневному, чем к утрушнему времени.

Пошли к Почечуеву, да на дороге Петр Иванович говорит: «Войдем, говорит, в трактир. В желудке-то у меня... с утра я ничего не ел, так желудочное трусение...» – да-с, в желудке-то у Петра Ивановича... [1, т. 4, с. 19].

Но для Хлестакова, тоже обратившего внимание

И в стазовой сегодня поутру два каких-то коротеньких человека ели семью и еще много чего [1, т. 4, с. 19].

Впрочем, устанавливая в «Феврисере» время прихода персонажи пищи — дело чрезвычайно неблагодарное. Время и гледи, чаша двинула назад.

Во второй дествительности, вернувшись в спрутки в гостиницу, заново время предпринимает попытку поглотить прошлое. Но не успевает — чем еще можно дать человеку без дела после утраты-наказуемой прагматики по геролду? Хвастово долго управляет трагическим шоу. Затем обещать еще прощаст. Оно долго принимает пищу на переставки сегового, на похвалу, и остается голодным. Во время полной издариумной автестры с Гордицином он, в автестерском запале, в том числе жалуются на еду в трафике. Голубиный, который, скорее всего, находится в стороне со своим партнеризмом-автом — местный ухаживатель — и, очевидно, не имеет возможности продвигаться, пугается еще и на этом посылу:

Хлестаков. <...> Но большие виноваты: господни мы подотку такую телячью, как бревно; а сун — черт знает чего клевету подотку, а должен был выбросить его из окна. Он меня мориет господи по чужим делам... Чужой страсти, поворот руки, а не чужой. За что же я?..

Горюхиный (робко). Истину, я, право, не виноват. На рынке у меня господи вереды хорошие. Призывает толмачуроские козды, козды третые и поведения хорошию. Я уже не знаю, откуда он берет такую. А если что не так, то... О господи ты боже, какой сердитый! Все узнаю, все рассказай прокатные куры! [1, т. 4, с. 33].

После дачи князю Горюхиным понимания: исправить недовольство с собой можно только хорошо угостив гостя. И он берет его в богатоудобные заведения, будучи уверенным, что со временем «летучий» Земляника все привлечет в надлежащий вид. И Земляника, как оказалось, справился, несмотря на то что пресловутого времени у него было не более двух часов. Хлебасюта остался очень доволен приемом князя, который он упорно называет... завтраком: *Завтрак был очень хорош, я совсем обмяк! (т. 4, с. 46); Какое-то, они вчера мне подкусили чего-то за завтраком, в голове до сих пор шумит! (т. 4, с. 59); А, да! пальцы. Они очень хорошо угостили завтраком! (т. 4, с. 63).*

Таким образом, центральной вехой художественного времени в «Ревизоре» становится обычный завтрак, совершающийся сразу после обеда. Именно после него герои пересекают «линию перемены дат» и окончательно различаются во времени. Такое впечатление, что Хлестаков и сопровождающий его Осип, покинув гостиницу, начинают жить в обратную сторону.

Все это можно было списать на ошибки и результат невнимательности автора. Но Гоголь сам заставляет нас сомневаться в случайности всех этих чудес. В 1836 году Гоголь создает пьесу «Театраль-

Захаров, К. М. Загадки художественного времени «Ревизора» / К. М. Захаров. – Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. – 2015. – Том 21, № 1. – С. 72-74. – Библиогр.: с. 74 (12 назв.). – ISSN 1998-0817. – Имеется электронная версия публикации: <https://cyberleninka.ru/article/v/zagadki-hudozhestvennogo-vremeni-revizora> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.

ВЕСТНИК ВЯТСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Научный журнал

№ 1 (2)

Киров
2008

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Русская литература

Е. В. Изотова

О ПОСЛЕДНЕЙ СТРОКЕ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Н. В. ГОГОЛЯ

Последняя строка – одна из интереснейших проблем теории литературы. Выбор заключительного слова, завершающей интонации не может оказываться случайным. Последняя строка, как правило, выполняет функции границы, отмечает целостность, завершенность текста и существующего звена, выходя производящее на более высокую ступень текстовых иерархических отношений. Полагание границы объекта автоматически приводит к необходимости выделения поразительных явлений, к описанию отношений между этими объектами.

Вопрос о поэтике финала у Гоголя заслуживает отдельного теоретического размышления. Практически каждая финальная фраза в его произведениях получает право на самостоятельное существование, образует в предельный текст. «А знаете ли, что у алжирского дель под самым носом шива?» – страница, на первый взгляд, образность этого предложения делает его необычайно запоминающимся. Кажущаяся несответствие образному ряду всей повести создает напряженное энергетическое поле этих слов.

Данная фраза становится неожиданным финалом в триггерном монологе главного героя повести. Измученный Поприщина, не выдержав жестокости и несправедливости мира, погружается в новое измерение. Желание обрести духовную свободу выливается в провозглашение, искреннее слово героя, обращенное к матери: матери – земной женщине, матери – заступнице рода человеческого. «Матушка, спящая тыюто бедного сына! урони слезинку на его больное головку! посмотри, как нутят он его прижик ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его (тут!) Матушка! пожайе! о своем больном дитятке...» [1]. Возмущенный тон повествования, построенного на эмоциональных всплесках, вырванных призрачности к тождественности молотенного слова. Это быстрое подчеркивание и графическое оформление отрыва: только обращение «Матушка» пишется с большой буквы.

ИЗOTOVA Евгения Валерьевна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета
© Изотова Е. В., 2008

Пронзительный монолог Поприщина завершает хлесткий, словно удар наотмашь, вопрос: «А знаете ли, что у алжирского дель под самым носом шива?» [2].

Резкий контраст содержания, интонации и стилистики отрывков создает ощущение безумности. Эффект неожиданности финала усиливает его образная неопределенность.

Искренность, неискренность очертаний в мире гоголевских произведений находят свое выражение в текстологической проблеме: обитавшие в различных изданиях «Записок сумасшедшего», мы увидим, что *алжирский дель* [3] часто оказывается *алжирским бег* [4], а иногда и *французский король* [5]. Единственным, что, имея обладателя, остается на своем месте – это шива под надвешенным надвешью носом.

Комментарии к последней строке «Записок сумасшедшего», существующие в различных собраниях произведений Гоголя, отмечают только своим объемом и дают схожее толкование этих слов: «Алжирский дель – титул похищенного правителя Алжира. Здесь намека на изложение французами в 1830 году последнего алжирского дель Гуссейна-Паша» [6]. В некоторых изданиях в финальной строке повести появляется образ «алжирского бег». Слово «бег» в связи с отсылкой этого титула в посмертных изданиях сочинений Гоголя начинает произвольно заменяться на «бег», в переводе с турецкого означавшее «властитель, господин».

Вариант *французский король* в последней строке «Записок сумасшедшего» при переводе издателя Гоголя сохраняет лишь в Полном собрании сочинений писателя. Это словосочетание мы находим и в рукописи данной повести, которая свидетельствует о цензурных правках текста. Вероятно, гоголевский намек на события июльской революции 1830 г., в результате которой Карл X был свергнут с престола и был вынужден покинуть Францию, испугав блатистей на безмерности литературы своей дерзости. «А знаете ли, что у французского короля под самым носом шива?» [7] переопределенность в менее политически опасный вопрос о шиве под носом алжирского дель, часто упоминавшегося в этот период на страницах «Северной пчелы». Завернутым красным карандашом отмечалось не только упоминание европейского монарха. Так, итогом цензурной допечатной правки стало то, что в тексте повести образовались смысловые несоответствия, исправленные лишь литературоведом XX в.

нарка. Так, итогом цензурной допечатной правки стало то, что в тексте повести образовались смысловые несоответствия, исправленные лишь литературоведом XX в.

Образ властителя с шивой под носом, безусловно, является частью мотива иши, подобно разработанным Гоголем в «Петербургских повестях».

О. Г. Динакторская считает, что пословица «Не по человеку спеш, Нос не по чину» [8] может выразить всю фобу гоголевского «Носа». Ведь говоря о причинах приезда Ковалева в Петербург, Гоголь подчеркивает: «Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно исать правительного своего звание места...» (III, 54). Но, пожалуй, в еще большей степени эту пословицу мы можем соотносить с отрывком из «Записок сумасшедшего»: «Не может быть. Враль! Свадьбе не бытает? Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинства, не какая-нибудь вещь видима, которую бы можно взять в руки. Ведь черт то, что камер-юнкер, не прибавляет третий глаз на абу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого ведь он ни нехотит, а не ест, чихает, а не кашляет. Я не сколько раз уже хотел добиться, отчего проследит все эти разности. Отчего а титулярный советник и в сапог спит в титулярный советник?» (III, 207–208). На первый взгляд, аллюзивное приращивание социального и физиологического, бытового создает напряженное смысловое поле. Чем измерится человеческое достоинство? Почему то, что дается по праву рождения – титул, положение в обществе – нельзя сравнить с тем, что также дается при рождении? Неготовые герои, не желающие мириться с действительностью упрямцы в слова послословицы. Метаморфозы Поприщина не по чину ему, а значит, и не по носу. Герою остается уповать лишь на чудо, которое должен совершить, вероятно, святой Нос, упоминающийся в кемской послословице: «Сколько рыба ни ходит, а святого Носа не мнутят» [9].

Тему носа подчеркивают и видения Гоголя в текст «Записок сумасшедшего» литературные аллюзии, исследователем и интересно интерпретированные А. Н. Кузнецовым в статье «Культурологические аллюзии в «Записках сумасшедшего» Гоголя». По версии исследователя, источником гоголевской нелепости в «Записках сумасшедшего» может служить поэма Ариосто «Нос» в повести можно ассоциировать с духовной сущностью человека. «...». Поприщина помещает символ своей духовной сущности (нос) в луну: «...». Рассудок безумца, заключенный в луну, притом, что причиной безумия является глаз ли не любовь, напоминает чрезвычайно популярный в первой трети XIX века сюжет «Неистового Орландо» Лидовико Ариосто. «...» зарывший смысл Орландо задался поисками Иши-орфа. Как вернуть Орландо рассудок можно только вынуть пробку и заставить Орландо носом втянуть в себя находящуюся в сосудах газообразную субстанцию [10].

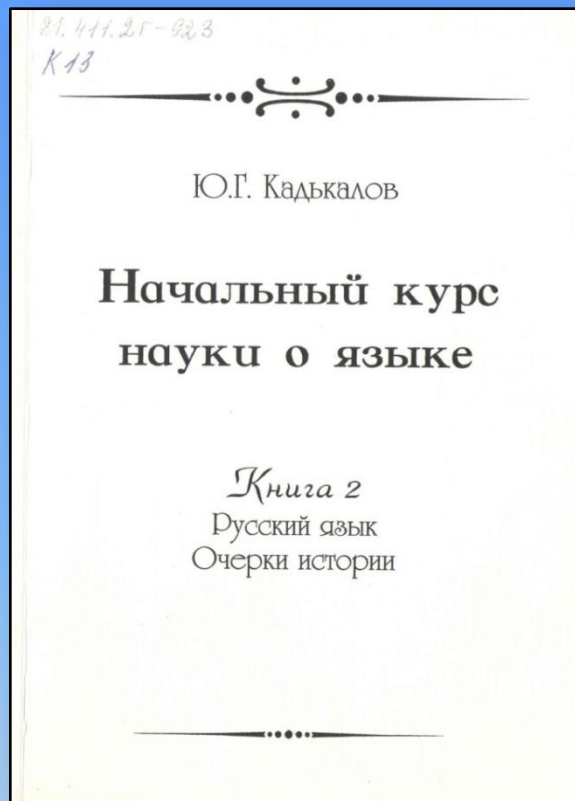
Сопоставляя финалы поэмы Ариосто и повести Гоголя, А. Н. Кузнецов также выводит ряд текстовых соответствий: «...тобы пошеть на луну, Астаф! жемалывался полонской Иши-орфа. Возможно, эта колесница и была прообразом повелевающей в повести тройки лошадей...». «...» отвечает также, что последний отрывок повести, заключающийся в себе образ тройки, озаглавлен «Час 34-го...», тогда как рассказ о луне в «Неистовом Орландо» содержится в 34-й песне».

Аллюзии к итальянской поэме объясняет Кузнецов и появление в завершающей строке «Записок сумасшедшего» образа алжирского дель, ведь именно победой над алжирским правителем Родонтом заканчивается «Неистовый Орландо» [11].

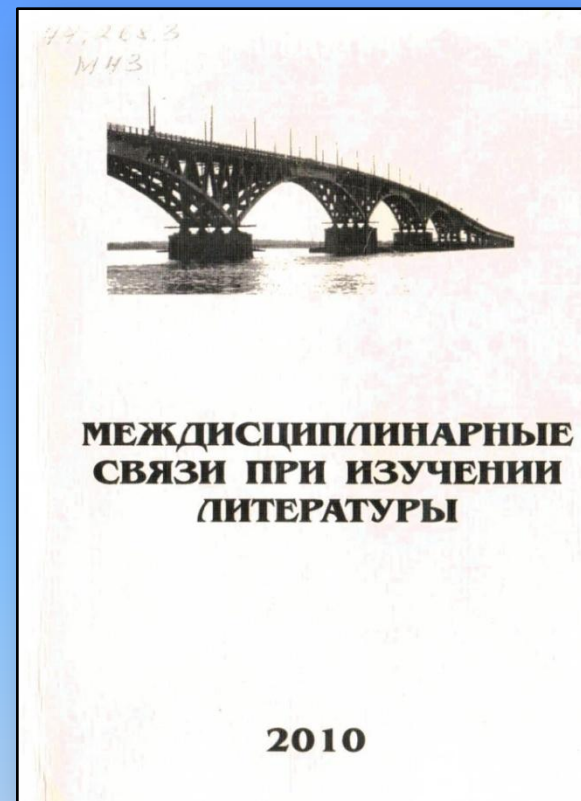
Очевидно, что мотив носа и мотив безумия в гоголевском творчестве оказываются связанными между собой, но также тема потери рассудка соотносится с мотивом Франции. И. П. Золотушский в одной из своих ранних работ приводит наблюдение над публикациями в «Северной пчеле» начала 30-х гг. XIX в., периода работ Гоголя над «Записками сумасшедшего», и выводит глосетную подкачку этой петербургской повести. Анализировать различные разделы любовной поэмы Поприщина, исследователь выводит связь между безумием в повести с мотивом обретения королевского титула: «Знакомые переосмысления Дона Карлоса, его упрямство в неогласии с волей умершего короля, его победы на испанской земле возбуждали воображение. Они напоминали о недавних временах Наполеона... Отзвуки той эпохи еще чувствовались. В 1833 г. на Вильямской площади в Париже, была воздвигнута колонна, на вершине которой стояла сверкающая возмущенная статуя... То тут, то там появлялись новые «наполеоны», претенденты, кандидат в великие. Еще 3 мая 1830 года «Северная пчела» писала: «Во Франции вился новый претендент: он привлек в курчическом доме, и к этому обыкновенному титулу прибавил на своем паспорте другой: Король Французский и Наваррский». «...» 8 декабря 1831 года «Франция. Вера стала была здесь народ на улице Кале. Некто по прозвищу Анн, воображал иметь большое сходство с Наполеоном, владела парадом в серпантин сортире и надела маленькую третью калю. Народная толпа окружала его, и мальчишки кричали: «Виват, Наполеон!» Поприщина схватил его» [12].

Также в этот период, «Северная Пчела» начинает печатать серию материалов, посвященную петербургской Больнице Веса Скоблевых, а зна-

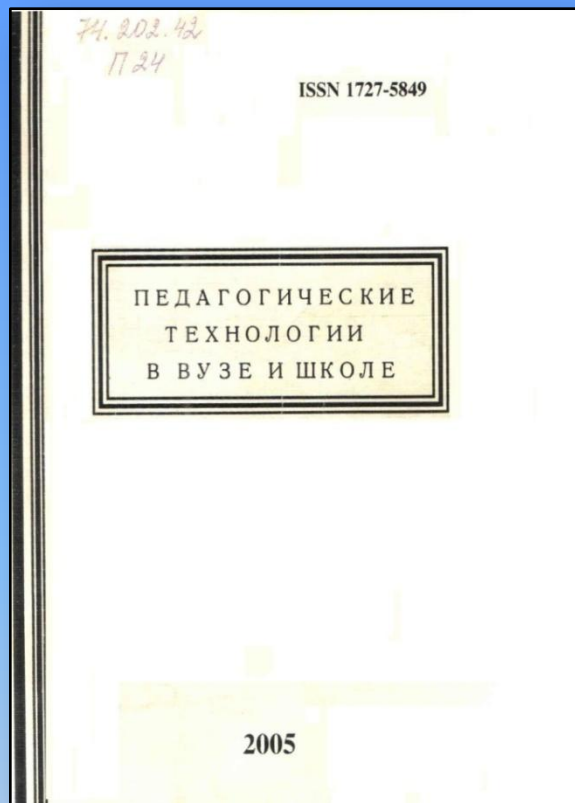
Изотова, Е. В. О последней строке «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя / Е. В. Изотова. – Текст : непосредственный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2008. – № 1 (2). – С. 57-61. – ISBN 1997-4280. – Имеется электронная версия издания: [http://vestnik43.ru/1\(2\)-2008.pdf](http://vestnik43.ru/1(2)-2008.pdf) (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.



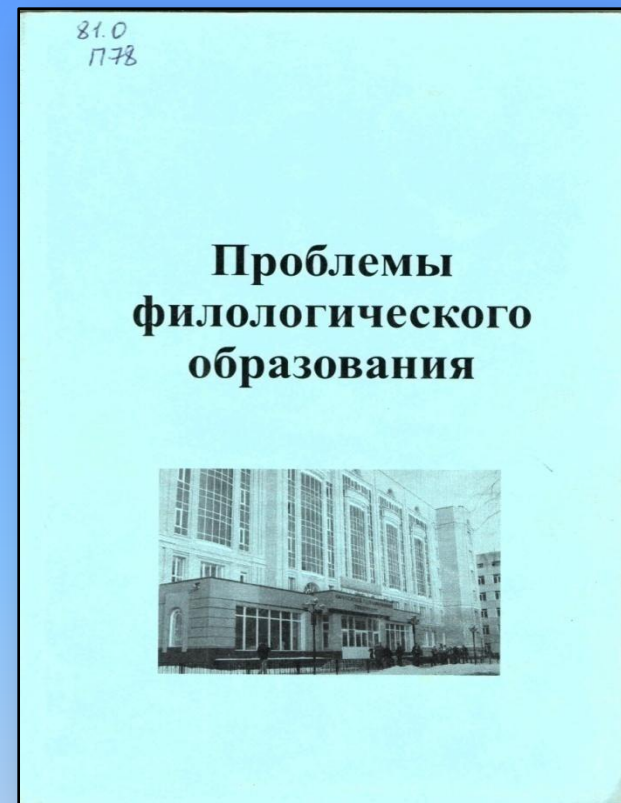
Кадькалов, Ю. Г. Роль Н. В. Гоголя в истории русского литературного языка / Ю. Г. Кадькалов. – Текст : непосредственный // Начальный курс науки о языке : учебное пособие для учащихся 10-11 классов / Ю. Г. Кадькалов. – Саратов : Научная книга, 2002. – Книга 2 : Русский язык. Очерки истории. – С. 128-131. – ISBN 5-93888-133-1.



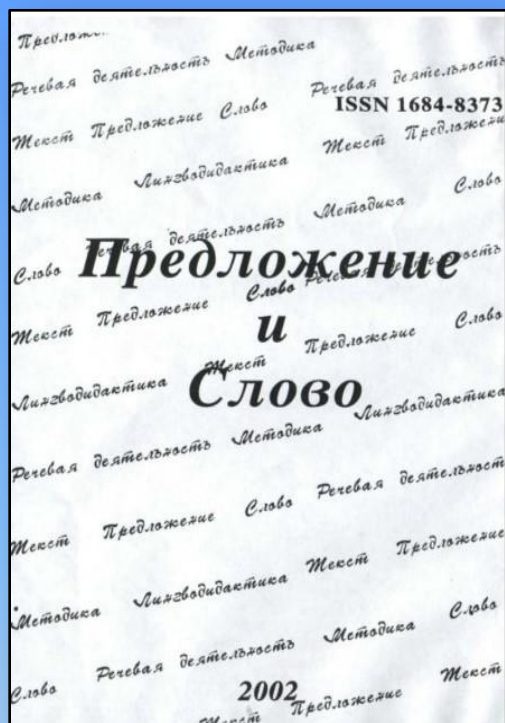
Князева, Е. П. «Гоголевская» тема в структуре романа О. Д. Форш «Ворон» / Е. П. Князева. – Текст : непосредственный // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сборник научных трудов / редакционная коллегия: Т. Д. Белова [и др.] ; ответственные редакторы: Т. Д. Белова, А. А. Демченко. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2010. – Выпуск 4. – С. 280-286. – ISBN 978-5-9999-0668-7.



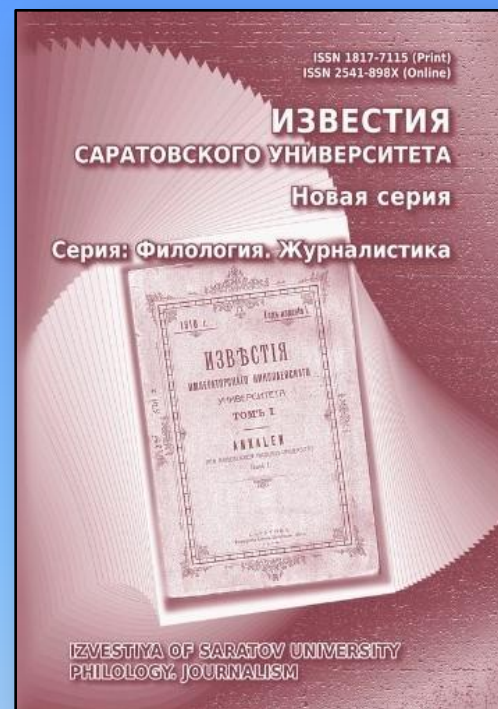
Князева, Е. П. Интерпретации творчества Гоголя в школе / Е. П. Князева. – Текст : непосредственный // Педагогические технологии в вузе и школе : сборник научных трудов / Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Педагогический институт ; редакционная коллегия: Н. М. Орлова (ответственный редактор) [и др.]. – Саратов : Научная книга, 2005. – Выпуск 3. – С. 150-154. – ISBN 1727-5849.



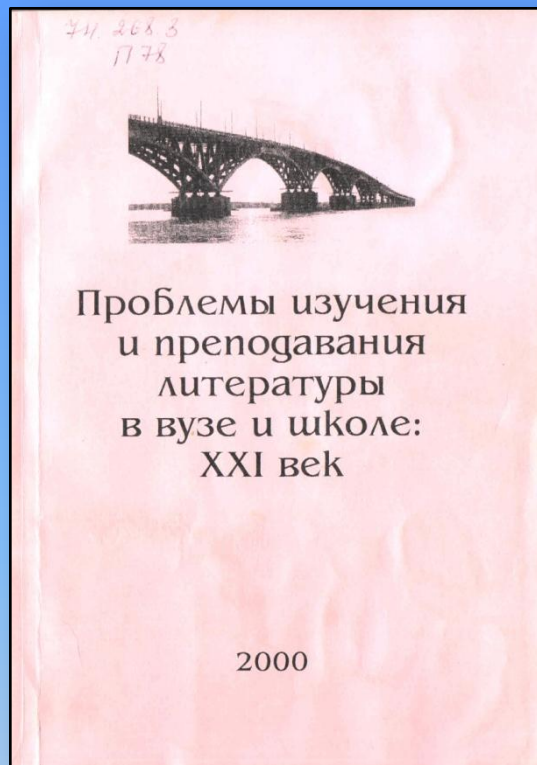
Князева, Е. П. Проблемы творчества и образ Гоголя в романе О. Д. Форш «Современники» / Е. П. Князева. – Текст : непосредственный // Проблемы филологического образования : сборник научных трудов / под редакцией А. Б. Щербакова. – Саратов : Научная книга, 2009. – Выпуск 2. – С. 167-172. – ISBN 978-5-904445-01-0.



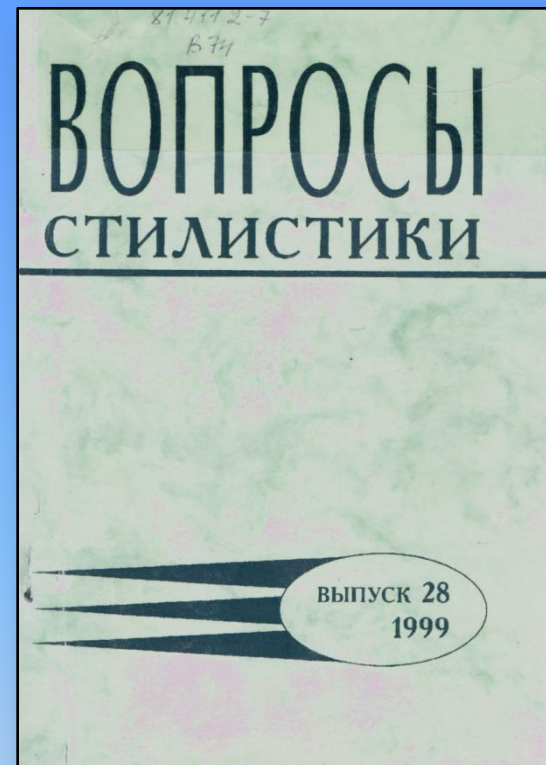
Корнеева, М. В. Лексико-фразеологические средства выражения народности в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / М. В. Корнеева. – Текст : непосредственный // Предложение и слово : межвузовский сборник научных трудов / под редакцией Э. П. Кадькаловой. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 2002. – С. 432-436. – ISBN 5-292-02804-5. – Имеется электронная версия издания: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20161270> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.



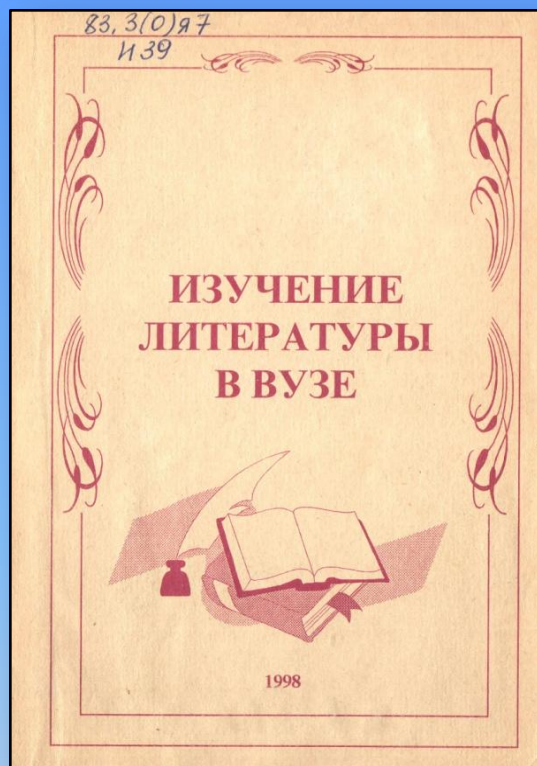
Кулакова Т. А. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя: идея служения и поэтика её воплощения / Т. А. Кулакова. – Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2010. – №1. – С. 43-47. – ISSN 1814-733X. – Имеется электронная версия публикации: <https://bonjour.sgu.ru/ru/articles/vybrannye-mesta-iz-perepiski-s-druzyami-nv-gogolya-ideya-sluzheniya-i-poetika-eyo> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.



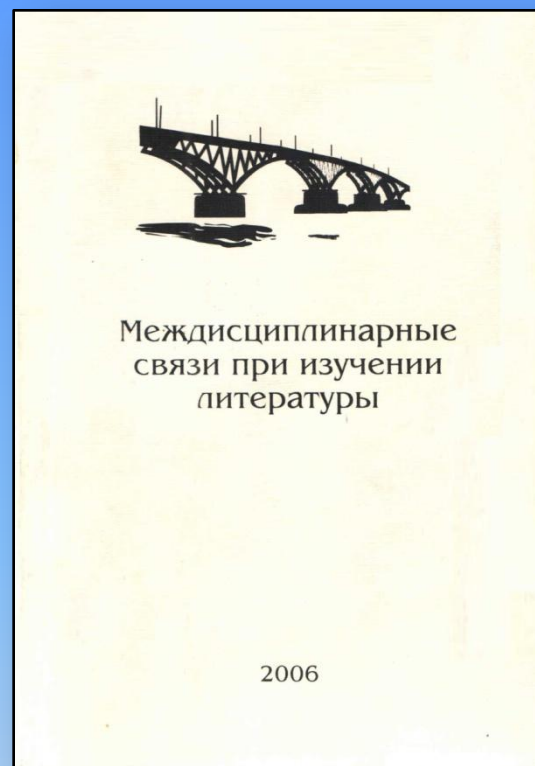
Музалевский, М. Е. Циклические элементы во внутренней архитектонике петербургских повестей Н. В. Гоголя / М. Е. Музалевский. – Текст : непосредственный // Проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: XXI век : сборник научных трудов / редакционная коллегия: А. А. Демченко (ответственный редактор) [и др.]. – Саратов : Издательство Саратовского педагогического института, 2000. – С. 54-59. – ISBN 5-87077-065-3.



Мякшева, О. В. Моделирование пространства у Гоголя (анализ языковых средств, формирующих пространственные отношения, во фрагменте поэмы «Мертвые души») / О. В. Мякшева. – Текст : непосредственный // Вопросы стилистики : межвузовский сборник научных трудов. – Саратов : Издательство Саратовского университета, 1999. – Выпуск 28 : Антропоцентрические исследования. – С. 267-275. – ISBN 5-292-02314-0.



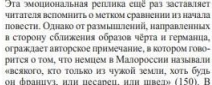
Паклина, Л. Я. Искусство портрета в «Мертвых душах» Гоголя и «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина. Содержательность формы / Л. Я. Паклина. – Текст : непосредственный // Изучение литературы в вузе : учебное пособие / редакционная коллегия: Ю. Н. Борисов, Л. А. Посадская (ответственный редактор), В. В. Смирнова. – Саратов : Издательство Саратовского педагогического института, 1998. – [Выпуск 1]. – С. 32-43. – ISBN 5-87077-057-2.



Рюпина, С. В. Мотив праведного монарха в художественной прозе Н. В. Гоголя / С. В. Рюпина. – Текст : непосредственный // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сборник научных трудов / редакционная коллегия: А. А. Демченко (ответственный редактор) [и др.]. – Саратов : Научная книга, 2006. – Выпуск 2. – С. 70-75. – ISBN 5-9758-0135-4.



© Pearson Education, Inc. 2014



Рясов, Д. Л. Немецкая тема в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» / Д. Л. Рясов. – Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – Том 14, выпуск 4. – С. 74-78. – ISSN 1814-733X. – Имеется электронная версия публикации: <https://bonjour.sgu.ru/ru/articles/nemeckaya-tema-v-cikle-n-v-gogolya-vechera-na-hutore-bliz-dikanki> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.

**XXXIII Зональная конференция
литературоведов Поволжья**

*Сборник научных трудов
и методических материалов*

Саратов
2012

В.В. Смирнова
Саратов, smirnovavera@rambler.ru

**Гоголевские реминисценции
в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского**

Большинство исследователей, анализируя «гоголевский пласт» в содержательной и формальной структуре «Бедных людей», сосредотачиваются на сложной соотносённости философии человека, формирующейся в индивидуальном творческом методе молодого Ф.М. Достоевского, с повестью «Шинель», полемика с которой прямо заявлена в романе [1, 78-84; 2, 358-367; 6, 291-311].

Однако в «Бедных людях» есть реминисценции и из других произведений Н.В. Гоголя – из «Ревизора» и «Мёртвых душ». Они не столь развёрнуты и акцентированы как идейно-художественные взаимодействия с «Шинелью», но, тем не менее, отчётливо просматриваются и дают дополнительный материал для соотношения традиционного и новаторского в первом романе Ф. М. Достоевского.

Обратимся к этапному моменту в процессе постепенного становления личности в «маленьком человеке», Макаре Алексеевиче Девушкине, запечатленном в письме от 12 июня. Здесь герой впервые утверждает своё человеческое достоинство уже не полунинистивно, в сфере «знаковых» для мира «бедных людей» бытовых мелочей (возможность «пить чай», жилище – «нумер сверхштатный», а не часть кухни и др.), а вполне сознательно: в сфере общечеловеческих достоинств и качеств («<...> сердце-то у меня такое же, как и у другого кого. <...> Что я кому дурного сделал? Чин перехватил у кого-нибудь что ли? Перед высшими кого-нибудь очернил?»), а потом уже и в «гражданских добродетелях» [4, 47]. Герой отстаивает своё право на признание и

уважение, потому что понял и определил своё место и значение в жизни общества. Пусть место это и скромное, но заслуженное честным и безукоризненным трудом. Прорыв к утверждению своего истинного человеческого достоинства Макаре Алексеевич осуществляет в споре с воображаемым общественным большинством, которое, по существующей инерции, унижает и презирает мелкого чиновника: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да всё-таки горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю? <...> “Он, дескать, переписывает!” “Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!” Да что же тут бесчестного такого? <...> да однако же, если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать? Ну так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая!» [4, 47-48]. Это уподобление чиновника для переписывания крысе самой своей настоящей многократностью повторения в тексте, с отчётливой полемической смысловой градацией, выходит за рамки обыгрывания обычной в канцелярском жаргоне XIX века уничижительной метафоры.

Безусловный параллелизм, словесный и ситуационный, находим в гоголевском «Ревизоре», в знаменитом явлении VI третьего действия, когда Хлестаков, «подталкиваемый» в своём головокружительном лганье подобострастием и готовностью чиновников уездного города попасть под магическое воздействие высокого чина, постепенно входит в роль петербургского «значительного лица». «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет начальник отделения со мной на дружественной ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать!” Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так. А там уж чиновник для писма, этакая крыса, пером только – тр,

Смирнова, В. В. Гоголевские реминисценции в «Бедных людях» Ф. М. Достоевского / В. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья : сборник научных трудов и методических материалов [г. Саратов, 9-10 октября 2012 г.] / Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Институт филологии и журналистики ; редакционная коллегия: А. А. Демченко (ответственный редактор) [и др.]. – Саратов, 2012. – С. 203-208. – ISBN 978-5-91272-994-2. – Имеется электронная версия издания: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2014/04/03/sbornik_xxxiii_konf_litv.pdf (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.

Чтобы выйти из полноэкранного режима, нажмите F11

ИЗВЕСТИЯ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ПОВОЛЖСКИЙ РЕГИОН

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

№ 1 (29), 2014

Гуманитарные науки. Филология

УДК 821.161.1.09-31

М. В. Трухина

ГАРМОНИЯ ПРИРОДЫ И ПРИРОДНЫЙ ХАОС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Аннотация.

Актуальность и цели. Изучение мотивной структуры произведений Н. В. Гоголя представляет интерес для литературоведения. Специальных исследований, посвященных реализации мотивов гармонии и разлада в творчестве Гоголя, не предпринималось, чем и объясняется актуальность этой статьи. Цель работы – проанализировать проявления мотивов гармонии и разлада в природных описаниях произведений Н. В. Гоголя.

Материалы и методы. Материалом для исследования послужили произведения Н. В. Гоголя (циклы повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Петербургские повести») и исследования, изучающие мотивную структуру гоголевских произведений. Основным методом стал имманентный анализ мотивной структуры текста.

Результаты. Исследована реализация мотивов гармонии и разлада в художественных текстах Н. В. Гоголя, в частности в описаниях природы. Выявлен контраст между прошлым и настоящим, мечтой и реальностью, воплощенный в описаниях пышной великопесенной природы (гармония, прошлое, сон) и тревожных, причудливых ландшафтов (беспорядок, хаос, настоящее, реальность).

Выводы. Изучение мотивов гармонии и разлада позволяет лучше понять мотивную структуру произведений Гоголя, выявить доминирующие значения, дополнить существующие исследования новыми выводами.

Ключевые слова: природа, барокко, хаос, гармония, Гоголь.

М. V. Trukhina

HARMONY OF THE NATURE AND THE NATURAL CHAOS IN THE ART WORLD OF N. V. GOGOL

Abstract

Background. The study of motive's structure of works by N. V. Gogol is of interest to literary criticism. There have been conducted no special studies on the implementation of the motives of harmony and discord in the works of Gogol, hence this article is topical. The goal of the study is to analyze the manifestations of the motives of harmony and discord in natural descriptions in the works by N. V. Gogol.

Materials and methods. Implementation of the research task was accomplished on the basis of the works by N. V. Gogol (cycles of stories «Evenings on a farm near Dikanka», «Mirgorod», «St. Petersburg novels») and of studying the motive's structure of texts by Gogol. Methodological potential includes the immanent analysis of the motive's structure of works.

Results. The author investigated the implementation of the motives of harmony and discord in artistic texts by N. V. Gogol, in particular in the natural descriptions. The researcher identified the contrast between the past and the present, dream and reality, embodied in any of lush descriptions of magnificent nature (harmony, the past, the dream) and disturbing, bizarre landscapes (disorder, chaos, present, reality).

Conclusions. The study of the motives of harmony and discord makes it easier to understand the motive's structure of works by N. V. Gogol, to identify new dominant meanings, to supplement the existing researches with new conclusions.

Key words: nature, baroque, chaos, harmony, Gogol.

Humanities. Philology

143

Известия высших учебных заведений. Поволжский регион

Первая повесть цикла Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» – «Сорочинская ярмарка» – открывается ярким, пыльным описанием природы. Эпитеты, которые использует автор (упоителен, роскошен, неизмеримый, сладострастный, прекрасный), да и вся лексика, выбранная для описания жаркого летнего дня (блещет, нега, томительно-жарко, зной) рисуют необыкновенно цветущую, полную жизненных сил природу. Она ослепляет глаз своей красотой и мощью, искрится разнообразными красками, и все в ней – роскошь. Гоголь, не скупясь, рассыпает изобразительные средства со всей щедростью, которую только можно представить. Здесь и метафоры («изумруды, топазы, жемчуги эфирных насекомых сыплются над нестройными огородами», «чистое зеркало – роса»), и эпитеты (золотые слоны, серебряные павлины, излюбленная земля), и сравнения (стемна, как ночь), и риторические восклицания («Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии!»). Обратим внимание на обилие метафор и эпитетов, связанных с драгоценными камнями и металлами – золотом, серебром, изумрудами, топазами. С чем только Гоголь не сравнивает восхитительно сказочную природу Малороссии, говоря о ее роскошном изобилии!

Однако такая живописная яркость красок, поистине великопесенная роскошь и гармоничная целостность придают пейзажу долю нереальности, граничащую с фантастичностью. Гоголь создает в своем художественном мире определенный идеал: «Реальная природа Украины, жизнь реального народа, обыкновенная Диканька выступают у Гоголя волшебю преобразенными в некий прекрасный мир, где царит любовь и добро побеждает зло, где дуще-зарно сияет солнце», <...> где все ярко и крупно до грандиозности» [1, с. 60].

Как верно замечает И. В. Карпова, фантастично-прекрасны не только сорочинские пейзажи, но и вся природа «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: Днепр – чуден и огромен – «без меры в ширину, без конца в длину» [2, с. 268], и «нет реки, равной ему в мире» [2, с. 269]; майская ночь – «божественная» и «очаровательная» [2, с. 159]; а скрип сапогов в морозную ясную ночь слышен как «она полверсты» [2, с. 201].

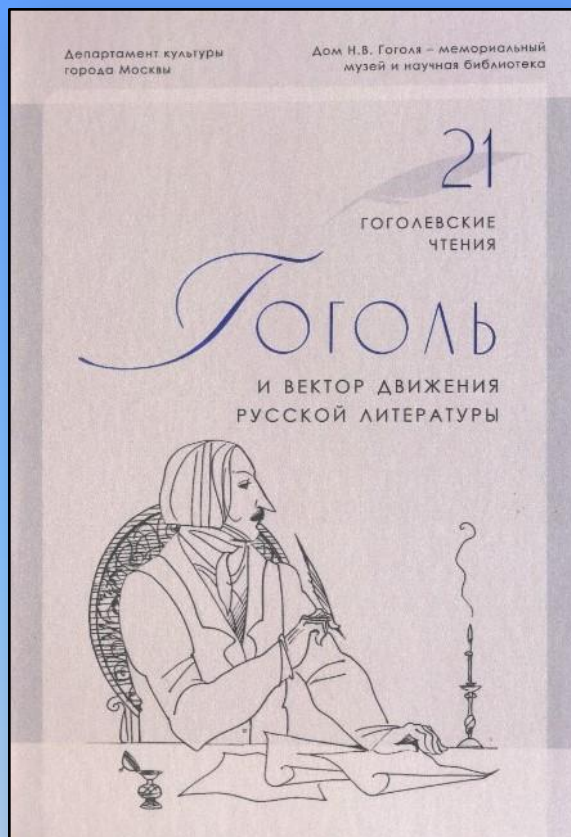
Природные описания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» средни эстетике барокко. Барокко как стиль, появившись на фоне кризиса идей Ренессанса в Италии XVII в. Ему свойственны контрастность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии. Для барокко характерны любовь к метафоре и аллегории; витиеватые, пышные фразы («Девственные чащи черемух и черешен путили противули свои корни в ключевой холод и изрека лепечут листьями, будто сердца и негодуя, когда прозрачный ветер – ночной ветер, подернувшись мгновенно, целует их» [2, с. 159]), игра со светом и тенью («еще ослепительнее вырываются из мрака низкие их стены» [2, с. 159]), резкие контрасты («Чуден Днепр при тихой погоде» и «страшен Днепр в бурю» [2, с. 268, 269]). К какому бы призыву барочной эстетики мы ни обращались, найти его на страницах «Вечеров...» будет несложно.

Однако помимо большого числа схожих элементов есть один, существенно различающий стилистику «Вечеров...» и барокко. «На смену гармонической целостности и единству в представлении барочного человека приходит всеобщая множественность» [3, с. 22]. У Гоголя подобной «множественности» нет в помине, напротив, в природе «Вечеров...» он воссоздает удивительную целостность.

144

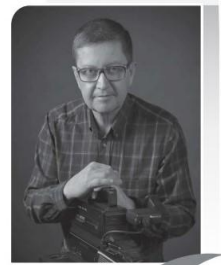
University proceedings. Volga region

Трухина, М. В. Гармония природы и природный хаос в художественном мире Н. В. Гоголя / М. В. Трухина. – Текст : непосредственный // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 1. – С. 143-149. – ISSN 2072-3024. – Имеется электронная версия публикации: http://izvuz_gn.pnzgu.ru/gn16114 (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.



Фокеев А. Л.

Н. В. Гоголь
и отечественный
кинематограф.
Проблемы адаптации



Творческое наследие Н. В. Гоголя поистине многогранно. Уже два столетия критики и литературоведы пытаются проникнуть в тайны его творчества, постичь глубины его творений.

Одним из аспектов их изучения является тема «Гоголь и кинематограф». Уже в начале XX века, когда искусство кино только зарождалось, кинематографы обратились к произведениям писателя в качестве основы для сценариев. На протяжении столетия в отечественном и зарубежном кино неоднократно экранизировались его тексты. Так, «Вий» был снят 9 раз, «Ночь перед Рождеством» – 6 раз, «Мертвые души» – 7 раз, «Шинель» – 10, «Женитьба» – 10, «Тарас Бульба» – 6. Самым экранизируемым произведением писателя стал «Ревизор»: 14 художественных и телевизионных фильмов было снято до конца XX века. И этот список можно продолжать и продолжать.

Как мы уже отмечали ранее, «в кинематографии ищутся механизмы трансформации словесного образа в экранный при условии воссоздания художественного мира классического произведения во всей его полноты; понимание идейной позиции писателя и оценка степени эстетического проникновения художника в проблемы жизни своей эпохи; сохранение идейно-художественной направленности первоисточника и современное его прочтение; эквивалентные выразительные средства для перевода на экран литературного оригинала, заложенных в нём идей, эмоций, представлений, всего того, что образует духовный мир героев экранизированного произведения» [Фокеев, 2014: 105].

Ещё У. А. Гуральник в своей книге «Русская литература и советское кино» говорил о том, что «фильм-экранизация даже при максимальной

237

своей близости к литературному первоисточнику качественно от него отличается: перед нами явление другого искусства» [Гуральник, 1968: 19]. Важно учитывать, что как и любой род творчества, экранизация литературы – неустанный поиск, в котором, в конечном счёте, многое зависит от творческой индивидуальности экранизатора. Л. Нехорошев в книге «Драматургия кино» отмечает, что «экранизация – это образ литературного первоисточника» [Нехорошев, 2009: 370], а образ – это предмет, который автор почувствовал и воссоздал. Если для писателя предметом является окружающая действительность, то для режиссёра-экранизатора – литературный текст.

И, несмотря на то, что за более чем вековую историю кинематографа накоплен определённый опыт переноса художественных произведений на экран, проблема экранизации по-прежнему является одной из самых сложных, поскольку «остаётся противоречие между чистым иллюстрированием литературного или иного первоисточника, буквальным его прочтением или уходом в большую художественную независимость» [Мариевская, 2016: 3].

Учитывая данные теоретические суждения, рассмотрим несколько фильмов-экранизаций, снятых по отдельным произведениям Н. В. Гоголя. За более чем столетнюю историю кинематографа режиссёры в своих обращениях к гоголевским произведениям как испытывали неудачи, так и создавали интересные, удачные экранизации, передающие авторский замысел и поэтику текста. В ходе анализа мы предпримем попытку выявить те подходы к экранизациям, которые получили признание у критики и зрителей.

Наше внимание привлёкли экранизации повести «Вий», интерес к которой не ослабевает даже в последние десятилетия. Свидетельство тому – появление все новых попыток её адаптации.

Заранее оговоримся, что в поле нашего зрения не входит фильм Олега Стелечко «Тайна печати дракона» (2019), являющийся своеобразным продолжением его первого обращения к гоголевскому сюжету, а также эпизоды сериала Егора Баранова «Гоголь. Начало» (2017), «Гоголь. Вий» (2018) и «Гоголь. Страшная месть» (2018), поскольку они слишком далеко ушли от оригинала, и представляют собой смесь приключенческого жанра, триллера и детектива.

Прежде всего, рассмотрим фильм «Вий», созданный на киностудии «Мосфильм» в 1967 году. Авторы сценария – Александр Птушко, Константин Ершов и Георгий Кропачев; режиссёры-постановщики – Константин Ершов и Георгий Кропачев.

Как хорошо известно, сам Иван Пырьев, именитый режиссер и сценарист, давно собирался экранизировать «Вия», но в связи с сильной загруженностью на административной работе предложил снять картину Кропачеву и Ершову, недавним выпускникам Высших режиссерских курсов. Однако снятый молодыми соавторами на натуре в Богородчанском районе Иваново-Франковской области материал руководителями студии «Мосфильм» не понравился. Тогда и было принято решение привлечь к производству

238

Фокеев, А. Л. Н. В. Гоголь и отечественный кинематограф. Проблемы адаптации / А. Л. Фокеев. – Текст : непосредственный // Гоголь и вектор движения русской литературы. Двадцать первые Гоголевские чтения : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции (Москва, 19-21 мая 2021 г.) / под общей редакцией В. П. Викуловой. – Новосибирск : Новосибирский издательский дом, 2022. – С. 237-243. – ISBN 978-5-6048163-3-2. – Имеется электронная версия публикации: <https://elibrary.ru/item.asp?id=50240560&pff=1> (дата обращения: 12.01.2024). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

РЕФЛЕКТИВНЫЙ СТИЛЬ ГОГОЛЯ: ПРИНЦИП ЗЕРКАЛЬНОСТИ
Статья третьяА.Б. Щербаков, кандидат филологических наук, доцент
Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, Россия*Аннотация. Настоящая статья определяет переход от исследования феномена зеркальности как атрибута художественного мира Гоголя к изучению творческого принципа зеркальности как принципа осознанного и осмысленного и выраженного в художественном творчестве и духовной прозе писателя. Работа показывает, что рефлексивный стиль художественной прозы Гоголя, требующий активной читательской рефлексии, распространяется на все художественно-художественное искусство и духовную прозу.**Ключевые слова:* рефлексивный стиль, зеркальность, интерпретация, Гоголь, Белинский, Гегель.

Рефлексивный стиль Н.В. Гоголя рассматривается нами в контексте идеи рефлексивной поэтики. Под рефлексивной поэтикой мы понимаем поэтику герменевтически ориентированную, изучающую многообразие авторские, читательские, текстовые рефлексии, и соответствующую стадии «рефлексивного нетрадиционализма» развития европейской литературной культуры [6].

Важной проблемой рефлексивной поэтики является изучение соотношения в художественном опыте писателя осознанного (рефлексивного) и осмысленного (знания рефлексивного). Если в первых двух статьях [3, 8], посвященных изучению принципа зеркальности в творчестве Гоголя, мы рассматривали материал, осознанный автором, то в настоящей статье – осмысленный им, т.е. выраженный исключительно в тех или иных литературно-критических суждениях. Сложность заключается в том, что эти суждения, в свою очередь, требуют активной читательской рефлексии.

Гоголь часто сравнивал художника-творца с зеркалом, оптическим стеклом, водной стилией. В юнической статье «Несколько слов о Пушкине» он дважды обращается к этому сравнению. В Пушкине, подчеркивал Гоголь, «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой же очиненной красоте, в какой отразился ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [4, 7, 274]. В другом месте: «Это собрание его мелких стихотворений – ряд самых ослепительных картин. Этот вселенный мир, который так дивит чертами, знакомыми одним древним, в котором природа выражается так же живо, как в струе какой-нибудь серебряной реки, в котором быстро и ярко мелькают ослепительные плечи, или белые руки, или алаястая шея, обмытая ночью темных кудрей, или прозрачные грозди винограда, или мурты и древесная сень, созданные для жизни» [4, 7, 278]. Или о В.А. Жуковском: «Вывернутых местах из переписки с друзьями»... Явился среди нас такой поэт, который показал нам весь этот новый, необыкновенный мир скольких степеней своей собственной природы нам более доступной, чем немцев» (статья «В чем же заключается существо русской поэзии и в чем ее особенность») [4, 6, 163]. «Переводчик некрома стал как бы исполнителем Гомера, стал как бы зрительным высказыванием стихом перед читателем, слово, которое еще определенной и ясно высказываются бесчисленные сокровища» («Об Одиссее, переведенной Жуковским») [4, 6, 27]. Уместно вспомнить эпитиф «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рока крива», слова из начала седьмой главы «Мертвых душ» о том, что «ранко чужды стекла, опирающие солины в переполюе движение немощных насекомых» [4, 5, 130], наконец, характеристику «Вывернутых мест...», данную в «Авторской исповеди»: «Справедливый него сделалось назвать эту книгу верным зеркалом человека» [4, 6, 216]. «Мне нужно было иметь зеркало, в которое бы мог глядеться и видеть получше себя, а без этой книги вряд ли бы я имел это зеркало» [3, 6, 246].

Сравнение художника с зеркалом, творческого акта с зеркальным отображением семантически богато и глубоко содержательно. Семантическое богатство связано с тем, что все сферы человеческого (а в мифологии и религии – божественного) сознания и различные виды духовной деятельности с древнейших времен определяются через интуицию света и символического зренья, а содержательная глубина – непосредственно на понимание диалектики художественного отражения и выражения злоса (смысла).

С одной стороны, обратим внимание на насыщенность сетовой символической цитирования выше суждений Гоголя («чистота», «очиненная красота», «самые ослепительные картины», «зрительное, высказывающее стекло», «серебряная река», «шея... белой высказывают бесчисленные сокровища», «стекла, опирающие солины»). Эта сетовая символика достигает своей кульминации у Гоголя в статье «В чем же заключается существо русской поэзии и в чем ее особенность», когда он «стремление к свету», «шестое чувство русского человека» [3, 6, 157] рассматривает в качестве главного фактора формирования и развития русской поэзии.

С другой стороны, выдвигая трои «выпуклая поверхность оптического стекла», выходящая метафорой не только внешней поверхности, но и глаза (ср. «стекла, опирающие солины»). Последнее отчетливо выражено В.Г. Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)»: «... Поэзия реальная... не перескакивает живо, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе под

одному точкою зренья, разнообразие ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины» [1, 145-146]. Поскольку Белинский был знаком со статьей Гоголя «Несколько слов о Пушкине», начатой в сборнике «Арабески», вполне допустима мысль о сознательном прояснении семантики тропа «выпуклая поверхность оптического стекла» как метафоры глаза. В этом – проявление эстетической прозрачности и чуткости критика. Во-первых, Белинский, как бы предвидя будущее упреки реализму, развивает категорию видения мира и подчеркивает активный, творческий характер реальной поэзии. Во-вторых, начиная движение к неопределенной еще еще в 1835 году стезевской эстетике, выдвигая моментом которой была мысль о том, что искусство «вызывает дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий восторженные души», превращает в глаз не только телесную форму, выражения лица, жесты и манеры держаться, но и так же поступки и события, моделируя голоса речи и звука...» [2, 162-163].

Выявленное внешнее сходство в метафорах зренья Гоголя, Белинского, Гегеля, конечно, предполагает наличие различий. Без установления которого вряд ли может быть понято само сходство, уже не внешнее, а внутреннее, т.е. известное родно. У Гоголя «выпуклая оптическая поверхность стекла» – это трои в трою, метафора в сравнении (то такой очиненной красоте, в какой отразился ландшафт...), связанных с образом «река – зеркало», который проливает через все творчество писателя, но особенно продуктивен в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» как демонстрация естественной эстетической силы «природы». В характеристике Пушкина эта метафора имеет эстетический смысл, показывая высокую степень красоты отражения природы (т.е. единства «души», «ока», «окарактра») русского человека. У Белинского «выпуклое стекло» так же трои в трою, но функция метафоры другая – познавательная-эстетическая. Только ум объединяет в целом различные данные чувственности, потому что нужна «одна точка зренья», которая «оригинальные явления» превращает в «полюю, оживленную и единую картину». Наконец, у Гегеля тотальное превращение любого образа в глаз есть метафорическое выражение философской идеи сущности искусства, которое вызывает объективно дух для сохранения и представления.

Идея самопознания (рефлексии) духа и личности человека, стремление познать природу художественного творчества – вот что внутренне объединяет Гоголя, Белинского и Гегеля.

Но в чем оригинальность эстетической поэтики Гоголя? Возможно, мы глубже пойдем хорошо известные суждения Гоголя о Пушкине как «явлении чрезвычайности», «единственным явлением русского духа», как «русского человека к его разности», если будем рассматривать их в контексте проблематизированного нами в «Статье первой» образа «река-зеркало» [8]. В первом проблематизированном выше высказывании Гоголя о Пушкине «ландшафт» (образы на это внимание) отразился не в реке, что пришло для Гоголя, а в «выпуклой поверхности оптического стекла». Зачем автор, устранив речную динамику, выдвигает оптическую статику? Возможно, чтобы подчеркнуть законность, завершенность события «явления» Пушкина. В этом смысле важно, что Пушкин уже «явился», а читателю еще предстоит долгий путь. Назван и конкретный срок развития русского человека – «двести лет». Значимы и то, что «явление» Пушкина определяется как «единственное». Это соответствует принципам организации гоголевского художественного мира, в котором число «два» – ступень к типическому, а «одно» – к уникальному [9, 114]. Уникальное основано на фоне обычного, изменчивое – на фоне стабильного. Гоголевское суждение о Пушкине может быть подспорно оценкой всей русской поэзии, данной писателем статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Поэзия наша звучала не для современного ей времени» [4, 6, 191].

Во втором высказывании Гоголя значима идея выражения живой природы в живых, но пластических зримых образах. Характеризуя «мелкие стихотворения» как «ряд ослепительных картин», Гоголь выстраивает еще один ряд – «мелкие ослепительные плечи», «белые руки», «алаевою шею», «теплые кудри», а следом еще один – ландшафтный – «прозрачные грозди винограда», «мурты», «серебряная река». Писатель, тем самым, развивает образ «река-зеркало» (прежде всего, вспоминается «река-красавица», которая «блестительно облекает гроздь свою в «Сорочинской ярмарке») [4, 1-2, 89] и использует приемы «запрощения» и «умножения», знакомые нам по анализу сцен Океана перед зеркалом в «Почи перед Рождеством» [9, 113-114]. В итоге Гоголем дана примелька известна и многообразия поэзии Пушкина: знаковый типичности мир пластических образов и одновременно моменты причудливой игры река.

Таким образом, в обоих высказываниях есть сочетание ставшего и становящегося, пластически завершенного (внешнего) и внутренне изменчивого. И для выражения этого сочетания как нельзя лучше подходит образ река-зеркала. Семантика зеркала усиливается семантикой движущей воды, являющей зримую поверхность и неяркую таинственную глубину.

Мы предполагаем, образ «река-зеркало» воспринимался Гоголем в качестве определенной модели художественного образа, такого, точнее – образотворчества, или, если использоваться гоголевским выражением, «проборщивание» [4, 6, 159]. Причем, «проборщивание» в писательском сознании связывалось как с художественным творчеством, так и духовным преобразованием мира, т.е. пророчеством.

Статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь начинает с сопоставления распространенного в двадцатые – тридцатые годы XIX столетия тезиса «у нас нет литературы» (А.А. Бестужев (Марлинский), И.В. Киреевский, В.Т. Белинский), «Несмотря на внешние признаки подражания, в нашей поэзии есть очень много своего. Самородный слог ее уже был в груди народа тогда, как самое имя еще не было ни на чьих устах». Далее называются три источника, или «истру» «забытого ключа»: «искусство», «слово», «слово», «слово церковных пастырей». Эти источники «пророчески» «для нашей поэзии какое-то другим

Щербаков, А. Б. Рефлексивный стиль Гоголя: принцип зеркальности : статья третья / А. Б. Щербаков. – Текст : непосредственный // The Way of Science = Путь науки. – 2015. – № 4 (14). – С. 41-43. – ISSN 2311-2158. – Имеется электронная версия издания: <http://scienceway.ru/d/thewayofscienceno4%2814%29april.pdf> (дата обращения: 22.03.2024). – Режим доступа: свободный.

**За печатными изданиями
приглашаем читателей
в Зональную научную библиотеку
имени В. А. Артисевич СГУ
ул. Университетская, д. 42
*ул. Заулошнова, д. 3***