

(80)1.050:0.38 MIV

**СПОКОНВІКУ
БУЛО СЛОВО...**



Всеполномочен
За подписание на Договор за
кооперация и взаимна помощ

**Збірник
на пошану професора
Олександра АЛЕКСАНДРОВА
з нагоди його 60-річчя**

Одеса

«Астропринт»

2007

«Астропринт»
2007

8. *Модестов В. И.* Отрывок из воспоминаний // Новороссийский университет в воспоминаниях современников.

9. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Воспоминания // Там же.

10. *Афанасьев Г. Е.* (1848-1908). Окончил (1869) историко-филологический факультет Новороссийского университета. Оставлен при университете на 2 года для приготовления к профессорскому званию по всеобщей истории. С 1884 — приват-доцент Новороссийского университета. Защитил магистерскую (1885) и докторскую (1892) диссертации. В 1894 г. покинул Новороссийский университет. Значительная часть статей и публичных лекций издана в виде сборника «Исторические и экономические статьи» (Т. 1-2, 1908).

11. *Южаков С. Н.* (1849-1910) — русский публицист, экономист, либеральный народник, сотрудничал в журналах «Отечественные записки», «Русская мысль», «Северный вестник», «Русское богатство». Автор известного труда «Социологические этюды» (Т. 1-2, 1891-1896), работ о крестьянском хозяйстве, народном образовании и др.

12. *Шафарик П. И.* (1795-1861) — деятель словацкого и чешского национальных движений 30 — 40-х гг. XIX в., историк, филолог, поэт. Автор многих трудов по истории славянских языков и литератур, истории, этнографии и археологии. Иностраннный член-корреспондент Петербургской АН (1839).

13. *Маркевич А. И.* Воспоминания о преподавателях историко-филологического факультета Новороссийского университета // Новороссийский университет в воспоминаниях современников.

14. *Маркевич А. И.* Воспоминания о В. И. Григоровиче как о преподавателе // Там же.

15. *Полевой П. Н.* Воспоминания о В. И. Григоровиче // Там же.

16. *Афанасьев Г. Е.* Воспоминания о Викторе Ивановиче Григоровиче // Там же.

Марк Соколянский

«МЁРТВЫЕ ДУШИ» КАК РОМАН БОЛЬШОЙ ДОРОГИ

«Мёртвые души» слагаются путём простого наращивания отдельных сцен, объединённых только поездками Чичикова...», — заметил в своё время Б. М. Эйхенбаум [14, 307]. Это наблюдение проницательного литературоведа, и сегодня не вызывает принципиальных возражений, хотя в то же время в нём, на мой взгляд, оставлен без внимания механизм созда-

ния художественной целостности гоголевского романа. Дело, очевидно, не только в «простом наращивании отдельных сцен» (такое понимание композиционного единства гоголевского произведения характерно для ряда драматургических версий «Мёртвых душ», состоятельность которых не раз ставилась под сомнение театроведами и практиками театра), а в характере когезии — сцепления эпизодов, обеспечивающего и тематическое, и проблемное, и композиционно-жанровое единство художественного текста. Говоря о последнем из упомянутых качеств, нельзя обойти молчанием вопрос о жанровой традиции, к которой причастна знаменитая гоголевская поэма.

В рассуждениях о жанровой традиции, допустима, думается, установка определённых временных вех. Так, гомеровское начало в «Мёртвых душах», о котором лишний раз напоминает авторская жанровая характеристика своего творения, не раз подмечалась критиками поэмы, начиная с современников Гоголя, и более того — становилась подчас предметом специального рассмотрения. Между тем в сюжетную основу гоголевской книги был положен всего лишь анекдот, но никак не материал истории либо мифологии. Сообщённый Пушкиным забавный житейский анекдот, содержащий всего лишь фабульное зерно, Гоголь развернул в оригинальную, многособытийную фабулу и облёк её в содержательную плотность.

Абстрагируясь от авторского жанрового определения с его точным указанием на принадлежность произведения к эпическому роду (поэма!), можно оперировать более сухими, однако вполне соотносимыми с гоголевским периодом в истории литературы жанровыми обозначениями. Не отрываясь от традиций значительно более близких по времени, чем гомеровская, писатель выбрал для себя ту жанрово-композиционную схему, которая предоставляла наибольшие возможности для самого широкого изображения современной реальности.

«... Анекдотическая основа предопределяла и те литературные традиции, на которых повествование должно было строиться — традицию романа путешествий (Reiseroman) и традицию плутовского романа (Schelmenroman)... — в терминологии своего времени констатировал В. В. Гиппиус [4, 135]. Пришедшее из немецкой науки понятие «роман путешествий» уже к середине прошлого столетия, по сути, вышло из активного лите-

ратуроведческого обращения, поскольку содержащийся в нём жанрообразующий (точнее — жанромодифицирующий) момент характерен для нескольких романских разновидностей, включая роман *плутовской*, роман *авантюрный* и некоторые другие модификации популярного жанра. Что касается плутовского (или пикареского) романа, то выделение этой жанровой разновидности основывалось ранее и правомерно продолжает основываться исключительно на типологии героя, а не на особенностях жанрово-композиционной схемы. К примеру Ю. Манн, говоря о близости «Мёртвых душ» плутовской традиции, аргументирует тем, что Чичиков «родственен западноевропейскому типу пикаро» [10, 227].

Действительно, в основу сюжета гоголевского романа был положен подаренный А. С. Пушкиным анекдот. Но при этом, как вспоминал сам автор «Мёртвых душ» в своей «Авторской исповеди», Пушкин, убеждая его «приняться за большое сочинение», привёл в пример не кого-либо из их современников, а... Сервантеса [6, 227]. Этот неожиданный совет был услышан и по-своему учтён Гоголем: сервантесовская традиция в построении романного текста явственно ощутима в поэме [1]. К тому же писателем были творчески восприняты значительные достижения западноевропейских романистов и прежде всего великих британцев — Филдинга, Смоллета, в литературном наследии которых есть интересные образцы романов *сервантесовского типа* [8].

В книгах Сервантеса, Филдинга и Смоллета Н. В. Гоголя мог привлечь прежде всего не какой-либо конкретный герой и даже не сложившийся тип героя, а принцип формирования художественного пространства. Если говорить о художественном пространстве «Мёртвых душ» в целом, то это, безусловно, дорога. Как писал Ю. М. Лотман, «дорога — одна из основных пространственных форм, организующих текст «Мёртвых душ» [9, 290]. Можно даже сказать — главенствующая пространственная форма. На этом основании гоголевскую поэму можно характеризовать в жанровом отношении как роман большой дороги [12, 58-72; 14; 15].

В рамках названной романной разновидности важны не просто разные событийные эпизоды, следующие один за другим. Как тонко заметил Н. Я. Берковский, для романов, со-

относимых с сервантесовской традицией, характерен особый «тип ведения сюжета» [2, 55]. Да и сама конфликтная основа произведения мыслится совершенно по-особому. Изображаемому в преимущественно реалистической манере конкретно-историческому миру сюжетно противопоставляется движущийся герой, с этим миром едва ли не на каждом шагу непосредственно соприкасающийся. Притом художественное пространство романа отмечено и довольно строгой лимитированностью, и более или менее точно заданной направленностью, а два названных фактора играют большую роль в создании такого «особого типа ведения сюжета» и соответственно — в обеспечении художественной целостности текста.

Ещё одним существенным признаком романа *большой дороги* является постоянно ощущаемая, тотальная гегемония повествователя над фабульной интригой: в романах этого типа сама повествовательная стихия подчинена рассказчику, который легко пользуется широкими возможностями сделать разного рода отступления, повести прямой диалог с читателем, а то и резко перебить плавное развитие романного сюжета вставной новеллой. Так, например, Генри Филдинг в «Джозефе Эндрюсе» и «Истории Тома Джонса» пошёл даже на своеобразный эксперимент, открывая отдельные части (книги) своих романов более лаконичными главами-пролегоменами, написанными от первого лица, тогда как в основном, фабульном массиве текста каждого из романов повествование ведётся от третьего лица.

Обратившись непосредственно к «Мёртвым душам», можно начать с того, что слово «дорога» воспринимается как ключевое и одно из самых частотных, во всяком случае — в первом томе. Встречается оно в довольно разных ситуациях и разных сочетаниях. Вот бричка Чичикова движется по *дороге*, когда кучер Селифан то и дело вынужден искать и спрашивать нужную *дорогу*; дорога может быть *ухабистой*, может быть и *гадкой* (например, в имении Ноздрёва), может быть *длинной*, *скучной*, в речи Собакевича встречается даже словосочетание «*большая дорога*» в несколько особом, правда, смысле («Дайте ему (губернатору — М. С.) только нож да выпустите на большую дорогу — зарежет, за копейку зарежет» [5, 101]). Нередко попадает это же слово в пространственных авторских отступлениях в разных частях романа, например, в начале седьмой главы

(«посреди дороги», «в дорогу, в дорогу!»). Особенно показательным отступление в одиннадцатой главе, целиком и полностью посвященное *дороге*. Встречается ключевое слово и в финальном (для первого тома), ставшем хрестоматийным, хотя и не всегда однозначно трактуемом авторском отступлении о птицеводстве.

Заданное ограничение поездок главного героя романа — в первом томе — рамками губернии NN отнюдь не приводит к минимизации обсуждаемого пространства. На первой же странице романа возникает ощущение широчайшего простора. Тут, помимо провинциального губернского города NN, куда приката бричка Чичикова, совершенно не назойливо упоминаются и Москва, и Казань (в «многозначительном» диалоге мужиков о надёжности колеса), и «тульская булава»...

Да и придуманная изобретательным Чичиковым как повод для покупки душ, реальная на географической карте Российской империи, но мифическая в художественном мире романа *Херсонская губерния* расположена далековато и от Москвы, и от Казани, да и от губернского центра, в котором происходит действие романа. Совершенно очевидно, что в своём рвении энергичный герой способен *проездить* и по другим губерниям империи. В той же первой главе первого тома совсем не случайно и без всякой иронии говорится об «*обширном* (выд. мной — М. С.) русском государстве».

Значительное расширение границ художественного пространства, безусловно, входило в задачи автора. Даже в последней, самой спорной своей книге «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголь утверждал, что «нужно проездить по России» [6, 326], дабы по-настоящему понять страну. Сразу вспоминается сервантесовский герой, который только и начинает что-то понимать в современной ему жизни в ходе своих путешествий по Испании. Такая функция — «проездить по стране» по образцу сервантесовского Рыцаря Печального Образа — передована Гоголем своему, далеко не идеальному в нравственном отношении герою, в опыте и восприятии которого эта страна и предстаёт в своём многообразии.

Следует добавить, что движение Чичикова вовсе не так хаотично, как представляется поверхностному взгляду: оно явно обладает принципом чёткой направленности, иным словом —

линеарно. Линеарно оно, несмотря на постоянное петляние брички по дорогам описанной губернии; рано или поздно выезжает этот экипаж и на большую дорогу России. Такого рода движение также определяет широту воссозданного в книге художественного пространства. Во втором томе «Мёртвых душ» пределы изображаемого пространства могли бы и более того — должны были ещё шире раздвинуться, однако такого эффекта по целому ряду причин не произошло, как не реализовался, по-видимому, в достаточной степени и общий замысел Гоголя, вознамерившегося во втором томе представить не столько «недостатки и пороки», сколько «достоинства и добродетели» [5, 536]. Между тем и первый том в своей художественной завершенности позволяет сделать выше изложенные выводы.

Что касается *гегемонии повествователя*, то в «Мёртвых душах» она даёт себя знать сплошь и рядом; причём сервантесовская традиция в этом отношении ещё дополнена заметным воздействием манеры рассказчика в романе Генри Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша», в художественной системе которого авторское слово играет чрезвычайно важную роль. В романе Гоголя повествовательная стихия целиком и полностью подчинена рассказчику, который может позволить себе и разного рода отступления, и прямое обращение к читателю (а то и воображаемый диалог с ним), и даже вставную новеллу о капитане Копейкине, рассказанную «вдохновенным» и не слишком точным в деталях почтмейстером.

В своей книге «Реализм Гоголя» Г. А. Гуковский очень точно обозначил важнейшее отличие «Мёртвых душ» от других замечательных произведений писателя: «... Объект изображения петербургской повести — столица, «Ревизора» — николаевское государство, «Мёртвых душ» — Русь, родина, вся Русь в целом...» [7, 481]. (Обратим внимание на поразительное совпадение. Как Гоголь не смог завершить своего романа в задуманной полноте, так и его проницательный исследователь не закончил работу над разделом о «Мёртвых душах». Правда, причина на сей раз была совсем иная: Г. А. Гуковский был репрессирован в 1949 году в разгар работы над этим разделом). Именно «вся Русь», а не только некоторый паноптикум монструозных помещиков и губернских чиновников (Гоголь и сам призывал к такому пониманию своего произведения. В письме к А. О. Россет

от 25 июля 1845 г. Он предлагал *ключ* к правильному пониманию своего произведения: «...Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет «Мёртвых душ» [6, 386]). Ниже в той же главе цитируемой монографии учёный как будто расшифровал своё понимание употреблённого словосочетания: «... в «Мёртвых душах» изображено всё общество во всех его слоях, это и есть *вся Русь* в едином охвате...» [6, 488]. Словом, говоря о чрезвычайной *обширности* художественного пространства в книге Гоголя, исследователи и эстетически подготовленные читатели имеют возможность оценить по достоинству и значительно более высокий — в сравнении с другими творениями писателя — уровень художественного обобщения.

Обращаясь к неустаревающему труду Г. А. Гуковского, следует отметить, что его название представляет собою редкий случай уместного в ту пору употребления слова «реализм». Ведь тогда — по крайней мере, с конца 1940-х до середины 1960-х гг. — в официально одобренном советском литературоведении принято было обязательно отождествлять всякое высокое искусство слова с *реализмом* и только с *реализмом*. Так и появлялись на свет разного объёма и качества труды с многословными, но в теоретическом отношении слабо обоснованными рассуждениями о реализме Шекспира, реализме Бокаччо, реализме Рабле и т. п.

Небезынтересно, что о реализме Сервантеса писали сдержаннее, хотя, казалось бы, «Дон Кихот» давал куда больше видимых оснований для употребления такого термина. «Роман большой дороги» как жанровая разновидность зародился, ведь, под пером Сервантеса именно как роман о современной жизни, изображаемой в реалиях самой этой жизни. В таком качестве было воспринято сделанное жанровое открытие рядом крупнейших английских романистов Эпохи Просвещения, тяготевших к этой, относительно новой форме, получившей затем расширительное, но вполне говорящее наименование — *novel of everyday life*. Наряду с некоторыми другими жанровыми модификациями, *роман большой дороги* попадает в достаточно широкий створ активно использовавшейся формы. Традиция исследуемой жанровой разновидности была продолжена и в первой половине XIX столетия; среди шедевров, созданных по

таким жанровым законам, прежде всего могут быть названы «Посмертные записки Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса и, конечно же, «Мёртвые души», на которых ряд романов такого типа не обрывается. Говоря о мировой литературе второй половины XIX века, можно вспомнить, например, «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена — роман, где функцию большой дороги Америки выполняет река Миссисипи.

«... Поэма Гоголя переключала внимание общества с ужасов, придуманных романтиками, на реальные ужасы повседневной жизни, эстетизированному злу противопоставляла зло пошлости и мелочности...» [11, 114]. Это в целом справедливое замечание нуждается разве что в одном коррективе, если вывести его за рамки русской лишь литературы в более широкое культурно-европейское поле. «Эстетизированное зло» было в большей мере приметой не романтического, а *предромантического* искусства; романтическая ирония, как правило, уберегала многих европейских, а затем и американских романтиков от безоговорочной эстетизации зла. Что же касается Гоголя, то он и сам в ранних произведениях отдал богатую дань изображению «ужасов», пройдя, несомненно, значительную эволюцию от «Страшной мести» и «Вия» до «Мёртвых душ», в которых реалистический характер воссоздания современной писателю жизни преобладает.

Даже сам анекдот, положенный в основу сюжета, содержал реалистическую (а потому особенно привлекательную для наблюдательного Гоголя) основу. Сообщивший его А. С. Пушкин опирался на услышанную им историю, возникшую совсем не в романтических вымыслах. У гоголевского Чичикова были в России и вполне реальные предшественники — плуты, пожелавшие очень быстро разбогатеть на покупке мёртвых душ [3, 49].

Вообще для гоголевской поэмы (особенно для первого тома) характерна системная соотнесённость с действительной историей. Поэтический характер гоголевского реализма, о специфике которого существует уже весьма обширная литература, ни в коей мере не стал помехой для воссоздания колорита и нравов современной автору России, выписанных с поразительной полнотой и точностью. Художественное время в творчески полноценных европейских романах большой дороги имеет одно

не вызывающее сомнений качество: оно исторично — и в этом отношении «Мёртвые души» не являются исключением [13].

В заключение хочется подчеркнуть, что традиция сервантесовского и шире — западноевропейского романа большой дороги как нельзя лучше гармонировала с общим замыслом Гоголя-романиста. Именно ему, его замечательному творческому свершению русская литература была обязана тем, что обсуждаемая жанровая модификация оказалась не просто перенесённой на российскую литературную почву, но, помимо этого, *прижилась* на ней, дала своеобразные, ценные всходы. При всей своей бесспорной художественной неповторимости «Мёртвые души» заложили в русской национальной литературе ту, безусловно, плодотворную жанровую традицию, продолжение которой в литературе последующего времени заслуживает, по всей видимости, специального исследования.

Библиография

1. Багно В. Е. Гоголь и испанская литература // Гоголь и мировая литература / Отв. ред. Ю. В. Манн. — М., 1988. — С. 188-224.
2. Берковский Н. Я. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сборник. — М.; Л., 1937. — С. 148-155.
3. Боровой С. Я. Кредит и банки в России (середина XVII — 1861 г.). — М., 1958.
4. Гиппиус В. Гоголь. — Л., 1924.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т. — М., 1959. — Т. 5.
6. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т. — М., 1959. — Т. 6.
7. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. — М.; Л., 1959.
8. Елистратова Е. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. — М., 1972.
9. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988.
10. Манн Ю. В. Николай Васильевич Гоголь. Жизнь и творчество. — М., 1988.
11. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мёртвые души». — Л., 1987.
12. Соколянский М. Г. Западноевропейский роман Эпохи просвещения. Проблемы типологии. — К.; О., 1987.
13. Соколянский М. Г. Об историзме «Мёртвых душ» // Известия Российской Академии Наук. Сер. лит. и яз. — № 6. — Т. 56. — С. 24-32.
14. Эйхенбаум В. О прозе: Сб. статей. — Л., 1969.
15. Lewis, D. B. Wyndham. The Shadow of Cervantes. — N. Y., 1962.
16. Lucács, Georg. Die Theorie des Romans. — Berlin, 1920.