

Филонов Евгений Анатольевич

**ОТ "АРАБЕСОК" К "ПЕТЕРБУРГСКИМ ПОВЕСТЯМ": К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ
ГОГОЛЕВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ**

Статья посвящена проблеме эволюции повествовательной поэтики Н. В. Гоголя в произведениях конца 1830-х - начала 1840-х годов. Движение индивидуальной художественной системы Гоголя и трансформации его нарративных установок рассматриваются в контексте процесса формирования принципов реалистического повествования в русской литературе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/54.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (37): в 2-х ч. Ч. II. С. 192-195. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.161.1

Филологические науки

Статья посвящена проблеме эволюции повествовательной поэтики Н. В. Гоголя в произведениях конца 1830-х – начала 1840-х годов. Движение индивидуальной художественной системы Гоголя и трансформации его нарративных установок рассматриваются в контексте процесса формирования принципов реалистического повествования в русской литературе.

Ключевые слова и фразы: русский литературный процесс; творчество Гоголя; поэтика нарратива; событийность; читатель; коммуникативные стратегии повествования; литературная эпоха.

Филонов Евгений Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный университет
philonove@mail.ru

**ОТ «АРАБЕСОК» К «ПЕТЕРБУРГСКИМ ПОВЕСТЯМ»:
К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ[©]**

Вопрос о принципах гоголевского нарратива является на сегодняшний день одним из наиболее разработанных в гоголеведении [10]. Однако проблема эволюции повествовательной поэтики Гоголя, на соответствующем теоретическом уровне поставленная еще В. В. Виноградовым [3], в настоящее время отодвинута исследователями на второй план. Эта ситуация отчасти обусловлена особенностями «материала». Творческое развитие Гоголя протекало стремительно: все его художественные тексты, создавались в краткий период одного десятилетия (1830-1841) – почти одновременно. Это обстоятельство затрудняет построение картины последовательной эволюции с отчетливо просматривающимися завершёнными этапами (что было отмечено еще Г. А. Гуковским: «Что же касается хронологической последовательности написания и эволюции автора, то после «Вечеров» вообще трудно говорить о ней в отношении Гоголя» [6, с. 71]). Тем не менее динамика повествования Гоголя от «Вечеров на хуторе» к «Шинели» и «Мертвым душам» очевидна. Предметом данной статьи станет один из «сюжетов» эволюции гоголевского нарратива, связанный с творческой историей «петербургских повестей».

Под этим названием современному читателю известно пять новелл, написанных в период с 1833 по 1842 год и впервые собранных под одним переплетом в третьем томе четырехтомного издания Сочинений Николая Гоголя (1842), в рамках которого они и образовали рецептивный цикл. Поэтика нарратива петербургских повестей в редакции 1842 года была подробно описана В. М. Марковичем [8]. Приведем это описание. Повествование создает здесь мощную иллюзию реальности: читатель стремится отождествить фиктивную действительность с пространством собственного бытия; повествование суггестивно – текст «втягивает» читателя в свой мир, заставляя воспринимать всё происходящее в нем как имеющее непосредственное отношение к его (читателя) собственной жизни. При этом событийность в повествуемом мире проблематизирована: событийный статус любого происшествия в Петербурге гоголевских новелл оказывается зыбким вследствие того, что рассказчик то и дело снимает с себя ответственность за рассказываемое. Это свойство повествуемого мира читатель «невольнo для себя» должен распространить на окружающую его внелитературную реальность. То есть, двигаясь по пути, по которому его ведет текст, читатель должен увидеть мир, в котором он живет, хаотичным и бессобытийным. Причем эта бессобытийность должна ощущаться читателем остро конфликтно – как апокалиптическое состояние природы [Там же].

Описанная В. М. Марковичем коммуникативная стратегия нарратива петербургских повестей соответствует принципам реалистического повествования, которое ориентировано на этико-эстетическую реакцию читателя, возможную за счет подключения его личного жизненного опыта к интерпретации противоречивой художественной реальности, уподобленной внелитературному миру. Именно к этим принципам поэтики петербургских повестей апеллирует В. Г. Белинский, когда, провозглашая начало новой эпохи (и утверждая новую школу) в русской литературе, называет Гоголя ее предтечей [2, с. 552-553]. Таким образом, вопрос о месте петербургских повестей в творческой эволюции Гоголя оказывается связанным с более широкой историко-литературной проблемой – становлением реалистического повествования в русской литературе.

Три из пяти «петербургских» повестей («Невский проспект», «Портрет» и «Ключки из записок сумасшедшего») впервые публикуются Гоголем в начале 1835 года в составе сборника «Арабески», вышедшего одновременно с «Миргородом». Мир второго «украинского» сборника Гоголя, обозначенного как продолжение «Вечеров на хуторе», развивает и заостряет романтические противоречия мифопоэтического космоса Диканьки, воплощая кризисную картину бытия. В плане повествования это приводит к проблематизации принципов романтического нарратива.

В основе отношения читателя к литературному тексту в эпоху романтизма лежит отчетливое ощущение границы между фиктивным миром искусства и жизненной реальностью. Мир текста, всецело подчинен своему творцу – художнику-демиургу (этот мир отсылает не к действительности, а к самому себе), поэтому при интерпретации его законов читатель не может опереться на собственный жизненный опыт, а события, происходящие в этом мире, не будут, соответственно, иметь последствий за рамками текста (то есть результатом чтения не станет

приращение жизненного опыта читателя). Так, например, романтическая фантастика не подразумевает в читателе веры в чудесное – эмоциональное приобщение читателя к фантастическому миру текста основано на конвенции, согласно которой на время чтения необходимо забыть о законах внелитературного мира [7, с. 139-140].

Эта романтическая «конвенция» повествования, в целом актуальная для «Вечеров», в повестях «Миргорода» начинает расшатываться. Повествуемый мир некоторым образом приближается к реальности читателя. «Втягиваясь» в этот мир, читатель вынужден остро переживать его противоречия, которые в рамках текста оказываются неразрешимыми. Но вместе с тем текст постоянно нарушает иллюзию реальности, возвращая в поле зрения читателя границу между художественным миром и действительностью. Так, например, переживая трагический конфликт между героями повести «Тарас Бульба», читатель стремится разрешить его для себя посредством нравственной оценки их позиций (то есть на основе личного жизненного опыта). Однако, провоцируя читателя к проявлению этической реакции, текст в то же время обнаруживает ее неуместность: с позиций собственного опыта читатель не может разрешить конфликт, порожденный давно минувшей исторической эпохой.

Рядом с «Миргородом» – в издании 1835 года – повести «Арабесок», очевидно, должны были прочитываться так же – в аспекте проблематизации романтической конвенции. Так, например, в первой редакции «Портрета» устанавливается два ряда мотивировок трагедии Черткова: один связан с социальными противоречиями, другой – с мистическими. Читатель в определенные моменты стремится отождествить мир повести с миром действительности, перенести конфликт в сферу этики и разрешить его, исходя из собственного жизненного опыта – как трагедию художника, в погоне за быстрым успехом и материальным благополучием погубившего свой талант. Именно так в 1835 году пытается прочесть повесть В. Г. Белинский [1, с. 303]. Однако текст сопротивляется подобной интерпретации: отчетливо встраиваемые в систему сюжетных мотивировок фантастические события то и дело заставляют читателя дистанцироваться от изображаемого мира. В конце концов читатель должен воспринимать мир текста как автономную художественную реальность, но при этом остро переживать ее противоречия. Этот тип читательской реакции (как и в случае повестей «Миргорода») основан на предельном (кризисном) заострении принципов романтической эстетики.

Подобным же образом в «Клочках из записок сумасшедшего» по мере того, как развивается конфликт героя с окружающей действительностью, нарастает сюжетное напряжение, читатель, сопереживая герою, все глубже входит в его мир, проникается его противоречиями, отождествляет их с социальными противоречиями в пространстве собственного бытия. Но в момент наивысшего напряжения, когда эстетическая реакция читателя (на текст) должна соприкоснуться со сферой этического (с его представлениями о мироустройстве) и некоторым образом «перейти» в область его жизненного опыта, «иллюзия» нарушается: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! – Матушка! пожалей о своем больном дитятке!.. А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?» [5, с. 214]. Читатель должен вспомнить, что этот мир, который он готов уподобить собственной реальности, на самом деле выстроен сознанием сумасшедшего, поэтому собственный жизненный опыт читателя к его интерпретации до конца неприменим, и читатель должен дистанцироваться от этого мира, продолжая переживать трагический конфликт героя.

Так, в повестях 1833-1834 годов Гоголь разрабатывает принципы романтического повествования, доводя их до предельного напряжения: граница, отделяющая подчиненный авторской фантазии мир текста от мира действительности, становится предметом острой рефлексии текста и читателя. Таким образом, подготавливается ее «взрыв», обуславливающий формирование реалистической модели эстетической коммуникации в гоголевских повестях конца 1830-х – начала 1840-х годов [9].

Эволюцию повествовательной поэтики Гоголя, связанную с преодолением замкнутости романтического нарратива, можно проследить, взглянув на разные редакции двух повестей, созданных в середине 1830-х годов и вошедших затем в третий том собрания сочинений 1842 года.

В 1837-1841 годах Гоголь перерабатывает повесть «Портрет». Характер этой правки определяется «снижением прямой фантастики», «привлечением бытового материала», «углублением эстетической проблематики»: «Гоголь завуалировал фантастику разработанной системой мотивировок, углубил подтекст, отшлифовал –второй сюжет», изменил экспозицию и финал» [4, с. 278-279]. При этом, однако, важно отметить, что изменение системы сюжетных мотивировок связано здесь не только с устранением ярких фантастических эпизодов, нарушавших в читательском восприятии иллюзию реальности описываемого (таких, например, как невероятное появление портрета в доме Черткова, неожиданный визит первой клиентки живописца, случайное выполнение фантастического условия, в результате которого с портрета снимается проклятие и т.д.). Наряду с этим изменяются принципы нарратива повести.

Все эпизоды, в которых нарушается логика обыденной действительности, встраиваются во второй редакции в субъективном повествовании, организованном внутренней точкой зрения героя. Так, например, убирая сон героя, в котором старик-ростовщик предсказывает ему судьбу модного живописца, Гоголь сообщает эти мысли самому Черткову: в момент нужды он вспоминает предостережение своего профессора от участи променять свой талант на успех. Эти размышления художника даются в его монологе и в несобственно-прямой речи. Так, эта идея попадает в повествование не из декламаций призрака, а из мыслей самого героя.

Границы между сонным видением и явью в первой редакции четко обозначены повествователем, и у читателя не остается сомнений в реальности фантастического видения (ср.: «Наконец впал он не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грёзы сновидений, а другим – в неясном облаке окружающие предметы. Он видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета. <...> Непостижимая дрожь проняла Чертова и выступила холодным потом на его лице.

Собравши все свои усилия, он приподнял руку и, наконец, привстал с кровати. Но образ старика сделался тусклым, и он только заметил, как он ушел в свои рамы. Чертков встал с беспокойством и начал ходить по комнате» [5, с. 409-410]). Во второй редакции, где преобладает субъективное повествование, отделить сон от реальности пытается сам Чертков. Для него это оказывается проблематичным – после трехкратного повторения «сна во сне» он не может быть уверен в природе виденного, но никакой более авторитетной точки зрения в повествовании не представлено.

Подобным же образом перестраивается в редакции 1841 года нарратив второй части повести: здесь в повествовании преобладает внутренняя точка зрения художника, написавшего портрет или Б., его сына. Таким образом, фантастическое, не исчезая из повествуемого мира, становится, однако, в повествовании предметом сомнения и не мешая больше читателю отождествить художественную реальность с миром действительности, как это было в романтической редакции «Арабесок».

Еще отчетливее эта трансформация видна в работе Гоголя над повестью «Нос». В 1841-1842 годах при подготовке собрания сочинений эта повесть, написанная одновременно с «Миргородом» и «Арабесками» (в 1833-1836 годах), подверглась совсем небольшой правке, в результате которой, однако, изменилась нарративная стратегия текста.

В финале первой редакции содержалось рациональное объяснение изображенных в повести фантастических событий: «Впрочем всё это, что ни описано здесь, виделось майору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость, что вскочил с кровати, подбежал к зеркалу и, увидевши всё на своих местах, бросился плясать в одной рубашке по всей комнате танец, составленный из кадрили и мазурки вместе...» [Там же, с. 399]; затем шел эпилог, в котором рассказчик иронически размышлял о смысле рассказанного: «Чрезвычайно странная история! Я совершенно ничего не могу понять в ней. И для чего всё это? К чему это? Я уверен, что больше половины в ней неправдоподобного. <...> Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это? – Да и для меня вообще непонятно, как могут авторы брать такого рода сюжеты! К чему всё это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю. – Положим, для фантазии закон не писан (курсив автора – Е. Ф.), и притом действительно случается в свете много совершенно неизъяснимых происшествий; но как здесь?... Отчего нос Ковалева?... И зачем сам Ковалев?... Нет, не понимаю, совсем не понимаю. Для меня это так неизъяснимо, что я... Нет, этого нельзя понять!» [Там же, с. 400].

Вполне очевидно, что ирония этого послесловия направлена против примитивного прочтения литературного текста, которое, игнорируя автономность художественной реальности, требует от нее грубого правдоподобия, соответствия логике обыденного. Таким образом, в первой редакции «Носа» реализуется стратегия, заставляющая читателя по завершении чтения дистанцироваться от повествуемого мира, несоотносимого с действительностью, что в целом соответствует установке, общей для гоголевских повестей 1832-1835 годов.

Во второй редакции мотивировка сном исчезает, а «послесловие» полностью меняет свой смысл: «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только по соображении всего видим, что в ней есть много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника... <...> Нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это... А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей? – А всё, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бываюют на свете; редко, но бываюют» [Там же, с. 75].

Эти замечания рассказчика уже нельзя воспринять как иронию, направленную против примитивной интерпретации литературного текста, – здесь повествователь последовательно отказывается от ответственности за повествуемое. Текст втягивает читателя в фантастический мир, но никак не объясняет этой фантастики – ни рациональными мотивировками, ни автономией художественной реальности. Таким образом, читатель не видит границы, отделяющей его от текста, и стремится отождествить его мир с пространством собственно бытия и уже в нем искать мотивировки сверхъестественному.

Перерабатывая повести «Нос» и «Портрет», Гоголь пишет одновременно ставшую последней в его творчестве повесть «Шинель» (1839-1841), в которой прием расшатывания системы повествовательных мотивировок за счет «колебания» нарративной перспективы применяется наиболее последовательно. Таким образом, эти принципы, реализующиеся в нескольких параллельно создаваемых текстах, обретают в гоголевском повествовании конца 1830-х – начала 1840-х годов системный характер. В контексте этой системы получают иной смысл и те повести «Арабесок», которые без изменений вошли в новое сверткестовое единство в рамках третьего тома собрания сочинений 1842 года. Именно так в гоголевском творчестве появляются описанные В. М. Марковичем «петербургские повести» [8].

Характер эволюции гоголевского нарратива от «Арабесок» к «петербургским повестям» в определенной степени обусловлен общими тенденциями русского литературного процесса 1830-х годов. В этот период на рубеже романтической и реалистической эпох формируется новый тип художественной условности. В гоголевском повествовании это выражено постепенным преодолением в читательском восприятии границы между пространством действительности и повествуемым миром. Когда романтическая конвенция «взрывается», в нарративе петербургских повестей открывается возможность соприкосновения сфер эстетического и этического. Эта трансформация становится в творчестве Гоголя «условием» утверждения грандиозного романного мира «Мертвых душ».

Список литературы

1. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: АН СССР, 1953. Т. 1. 574 с.
2. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: АН СССР, 1955. Т. 9. 804 с.
3. **Виноградов В. В.** Гоголь и натуральная школа // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 191-227.
4. **Гоголь Н. В.** Петербургские повести. Серия «Литературные памятники» / изд. подгот. О. Г. Дилакторская, отв. ред. С. А. Фомичев. СПб., 1995. 295 с.
5. **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14-ти т. М. – Л.: АН СССР, 1938. Т. 3. 728 с.
6. **Гуковский Г. А.** Реализм Гоголя. М. – Л.: ГИХЛ, 1959. 531 с.
7. **Маркович В. М.** Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л.: Наука, 1987. С. 138-166.
8. **Маркович В. М.** Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. 205 с.
9. **Филонов Е. А.** Граница «вымысла» и «реальности» в эволюции сказового повествования Н. В. Гоголя // Русская литература. 2013. № 3. С. 5-16.
10. **Филонов Е. А.** Повествование Н. В. Гоголя: история и перспективы изучения // XLI Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 26-31 марта 2012 г.: избранные труды / отв. ред. А. С. Асиновский, С. И. Богданов. СПб.: СПбГУ, 2013. С. 197-205.

**FROM "ARABESQUES" TO "ST. PETERSBURG STORIES":
ON THE PROBLEM OF THE EVOLUTION OF GOGOL'S NARRATION**

Filonov Evgenii Anatol'evich
Saint Petersburg State University
philonove@mail.ru

The article is devoted to the problem of the evolution of N. V. Gogol's narrative poetics in the works of the end of the 1830s – the beginning of the 1840s. The progress of Gogol's individual artistic system and the transformations of his narrative purposes are considered in the context of the process of realistic narration principles formation in Russian literature.

Key words and phrases: Russian literary process; Gogol's creativity; poetics of narrative; eventness; reader; communicative strategies of narration; literary age.

УДК 81

Филологические науки

Статья посвящена этнолингвистическому изучению наименований и ритуального использования полотенца в кубанской обрядности. С целью выявления новообразований и общеславянских черт семантика полотенца, реализуемая в текстах семейных обрядов Кубани, рассматривается на фоне материнских (украинской и южнорусской) и родственных обрядовых традиций. Кроме того, в работе предпринята попытка на примере полотенца как элемента предметного кода кубанских семейных обрядов проследить системные связи внутри всего обрядового цикла.

Ключевые слова и фразы: этнолингвистика; предметный код; обрядовый текст; семейная обрядность; семантика; символ.

Финько Ольга Сергеевна, к. филол. н.

Кубанский государственный университет, филиал в г. Славянск-на-Кубани
kucherenko07@yandex.ru

О СЕМАНТИКЕ ПОЛОТЕНЦА В КУБАНСКОЙ СЕМЕЙНОЙ ОБРЯДНОСТИ[©]

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Культурно-языковая специфика семейной обрядности Кубани как территории вторичного заселения» (грант № 14-34-01230).

Семейная обрядность Кубани формировалась относительно поздно на базе украинской и южнорусской обрядовых традиций. В целом исконные обряды кубанского населения и обрядовая терминология показали себя мало подверженными законам интерференции, им присущи характерные черты обеих материнских традиций. Унаследовала кубанская обрядность и такую особенность общеславянской традиции, как системная организация и всего обрядового цикла, и каждого ритуала.

Исследователи славянской традиционной культуры давно обратили внимание на то, что обряды жизненного цикла сходны друг с другом по структуре и символике. Такая взаимосвязь обусловлена главной функцией