

2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. С.И.Машинского, М.Б.Храпченко. – М.: Правда, 1984. – Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки / Комментар. А.Чичерина, Н.Степанова. – 319 с.

3. Даль В.И. Сказка о кладе. (Богатырская сказка) // Полн. собр. соч.: В 10 т. – СПб.; М.: Изд-во Тов-ва Вольф, 1898. – Т. 9. – С. 217–259.

4. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. От тобі і скарб // Повісті та оповідання. Драматичні твори / Упорядн. і прим. Н.О.Ішиної, вст. ст. О.І.Гончара. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 198–224.

УДК 821.161.1-3.09

Т.С.Голдфаст

Поэтика границ в творчестве Н.В.Гоголя и В.В.Набокова

У статті розглядається проблема меж літературного твору у зв'язку з жанровими особливостями "петербурзьких оповідань" М.В.Гоголя та роману "Дар" В.В.Набокова. Особлива увага приділяється ролі заголовків як зовнішніх меж літературного твору, що здатні формувати читацьке сприйняття.

В статье рассматривается проблема границ литературного произведения в связи с жанровыми особенностями "петербургских повестей" Н.В.Гоголя и романа "Дар" В.В.Набокова. Особое внимание уделяется роли заглавий как внешних границ литературного произведения, способных формировать читательское восприятие.

The article investigates the problem of borders of literary work in connection with genre peculiarities of "Petersburg stories" by N.V.Gogol and the novel by V.V.Nabokov "The Gift". Special attention is paid to the role of titles as outer borders, which are able to form reader's perception.

Предметом нашего внимания, как указано в заглавии, является поэтика границ в творчестве Н.В.Гоголя и В.В.Набокова. Необходимость пристального внимания к проблеме границ, отделяющих сферу искусства от реальной действительности, обусловлена актуальностью вопросов об автономии художественного произведения на фоне экспансии реального мира в искусство и попыток утвердить уничтожение всех границ как один из определяющих творческих принципов современной культуры. Граница

литературного произведения во многом близка к раме картины, две функции которой сформулировал Георг Зиммель. Одна функция служит установлению контакта с внешним миром, другая обеспечивает изоляцию произведения, утверждает его суверенность. Мы имеем дело с двумя, как кажется, разнонаправленными процессами: раскрытием навстречу эстетическому событию, готовностью к контакту и тенденцией к абсолютной замкнутости и непроницаемости. Замыкаясь в собственные границы, становясь автономной *частью* действительности, произведение стремится позиционировать себя и как автономную действительность. Таким образом, произведение искусства замкнуто ровно настолько, насколько этого требует эстетическая дистанция, позволяющая обозреть целое художественного мира. Георг Зиммель пишет, что рама произведения "исключает всё, что его окружает, в том числе и созерцающего произведения, способствуя созданию дистанции к нему, без которой невозможно эстетическое наслаждение" [1, с. 190]. Как мы видим, рама картины – это не только физический знак (деревянная окантовка, отделяющая изображение), но плотное смысловое кольцо, которое обеспечивает эстетическую жизнь произведения.

Литературная граница не составляет материального контраста к произведению, как это мы наблюдаем в случае с картиной (рама – холст). Сложность в работе с литературной границей заключается в том, что она соткана из того же материала, что и произведение, – из слова, и сама является словесной плотью, неотделимой от целого. Её отличие не формальное, а функциональное. Граница завершает литературное произведение, формируя его эстетическое восприятие в пределах этой завершенности. В нашей работе мы постараемся рассмотреть некоторые особенности этих процессов в прозе Н.В.Гоголя и В.В.Набокова.

Итак, в центре нашего внимания находятся "петербургские повести" Н.В.Гоголя и роман "Дар" В.В.Набокова. Возможность их сопоставления требует обоснования, поскольку творчество Гоголя представлено группой повестей, а творчество Набокова – романом; налицо жанровое несоответствие.

Нам кажется, что есть серьезные основания рассматривать "Невский проспект", "Портрет", "Нос", "Шинель" и "Записки сумасшедшего" не просто как группу повестей, а именно как цикл. Множество факторов объединяет повести в единое "петербургское" целое. Так, О.Г.Дилакторская в книге "Фантастическое в "петербургских повестях" Н.В.Гоголя" пишет: "Таким образом, несомненно, что циклообразующими факторами являются и идейно-тематическое единство, и общность действующих во всех

повестях эстетических принципов, и образ Петербурга, связующий все повести не только как общее место действия, но и как выражение авторской концепции, авторского видения бюрократического мира в особом ракурсе – его пошлом и фантастическом быте" [2, с. 6]. Однако вопрос о петербургском цикле содержательным единством не исчерпывается, ведь в объединении этих повестей не было заложено авторской интенции, как, например, в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" или "Миргороде". Возражения против циклизации "петербургских повестей" вызывает и неоднородность состава третьего тома сочинений. По какой причине в одном томе с "петербургскими повестями" оказались совсем не "петербургские" "Рим" и "Коляска"? Некоторые исследователи, например, В.Ш.Кривонос, рассматривают петербургскую пятерку повестей как цикл читательский внутри вторичного авторского цикла повестей: "Вторичный авторский цикл (третий том собрания сочинений – Т.Г.), объединяющий произведения, написанные в разное время и не представляющие собой изначально некое художественное целое, создает сам автор, тогда как читательский цикл создаётся читателями, которые выделяют его в своем сознании и дают ему определённое название. Примером читательского цикла могут служить "Петербургские повести" Гоголя" [3, с. 69]. Очевидно, "Рим" и "Коляска" определенным образом оттеняют и обрамляют остальные повести. И, по-видимому, проблема соотношения "петербургского" и "непетербургского" текстов требует некоторого прояснения.

А.В.Крейцер, раскрывая проблему живописности прозы Н.В.Гоголя, говорит об особенном приёме "обратной перспективы", используемом в пейзажных зарисовках "Мёртвых душ". Смысл "обратной перспективы" заключается в том, что "наблюдающий представляется точкой, с которой он обозревает таинственно огромный мир и по мере удаления от которой этот мир бесконечно расширяется" [4, с. 40]. "Не явился ли Рим той точкой наблюдателя России в системе обратной перспективы, применение которой так характерно для Гоголя?" – пишет исследователь, имея в виду историю создания "Мёртвых душ". В свою очередь, не явились ли "Рим" и "Коляска" такими же отстраненными точками созерцания, заложенными пунктами для взгляда со стороны на мир "петербургских повестей"? Иностраный "Рим", удаленный от петербургского мира, и провинциальная "Коляска", удаленная от столицы, позволяют увидеть петербургский текст как целое, бесконечно расширяющееся по мере удаления. Рассматривая прием "обратной перспективы" на схеме, Крейцер отмечает: "Допустим, что в точке А находится наблюдатель. Не покидая

этой точки, он хочет рассмотреть некий предмет со всех сторон, он же ему виден с одной. В этой ситуации единственным способом рассмотреть предмет со всех сторон будет его своеобразное "растяжение" путем поворачивания зрительного луча наблюдателя, не покидающего места" [4, с. 39]. Возможно, именно такое "растяжение" возникает при созерцании петербургского мира пяти гоголевских повестей. Отсюда возникают пространственно-временные трансформации, свободное перетекание бытового в фантастическое, логического в иррациональное. Опорой для "обратного" видения Петербурга являются удаленные "точки" Рима и городка Б. "Вечный город" и провинциальный городок, в котором "страх скучно", становятся границами, обрамляющими и задающими ракурс видения цикла "петербургских повестей".

Итак, нам кажется целесообразным рассматривать "петербургские повести" как цикл, единство которому, помимо образа Петербурга и общей концепции, придает соседство с другими пространственными локусами: заграницей и провинцией.

Если "петербургские повести" – это множественность целых, вырастающих до качественно новой целостности цикла (назовем эту целостность "петербургский текст творчества Гоголя"), то роман "Дар", напротив, – это романная целостность, объединяющая подчеркнуто разнородные, в том числе и разножанровые, целые. Структура романа, как известно, неоднородна: в неё входят сборник "Стихов", наброски о Яше Чернышевском и жизни отца, текст "Жизни Чернышевского". Это группа произведений, каждое из которых претендует на самостоятельность и проживает собственную жизнь: публикуется, читается, обсуждается прямо на страницах романа. Границей каждого такого суб-произведения в "Даре" служит богатый комментаторский материал: воображаемая рецензия на сборник стихов, схема жизни отца, выписанная из энциклопедии, отзывы критиков на роман "Жизнь Чернышевского". Роман "Дар" как бы моделирует реальную действительность с её живой критикой для своих "дочерних" жанров. Таким образом, несмотря на то, что рассматриваемые нами произведения формально находятся в разных жанровых категориях, структурно они близки. Близость эта проявляется в том, что оба они представляют метажанры, объединяющие "образы" других жанровых единств и жанровых традиций в целостности создаваемого литературного произведения.

Понятие границы таково, что его нельзя не мыслить широко, и оно стремится охватить все пласты произведения, все теоретико-литературные категории. Поэтому для того чтобы сообщить нашему исследованию

некоторую упорядоченность и последовательность, сделаем рабочее разделение всего того, что может в произведении быть границей, на внешнее и внутреннее. К внешнему отделу границы отнесём прежде всего паратексты (то есть имя автора, название, авторское обозначение жанра, посвящения, эпитафии, оглавление, предисловие или послесловие автора, дату в конце текста). К внутреннему – онтологическую напряжённость отношений автора и произведения, читателя и произведения, формы воплощения "имплицитного читателя", системы рассказчиков, общую субъект-объектную организацию текста. Такое разделение не предполагает выделения внешних и внутренних границ как отдельных феноменов. Они не просто внутренне обращены друг к другу, но составляют единое целое, которое осуществляет себя во множестве функций.

Рассмотрим некоторые паратекстуальные особенности "петербургских повестей" и романа "Дар".

Утвердившееся наименование цикла "петербургские повести" является фактом вторичной номинации, таким же, как, например, "Божественная комедия" Данте. Не название служит маркером произведения, а напротив, само произведение провоцирует создание паратекстов, а его границы требуют чёткого выделения и обособления. Эта же сущностная характеристика проявляется и в названиях повестей. Так, повесть "Невский проспект" демонстрирует пространственную ориентацию паратекста. Два сюжета, из которых она состоит, как бы обхвачены с обеих сторон кольцом – описанием "улицы-красавицы", название которой вынесено в заглавие. Пространственные характеристики Невского проспекта становятся всеобщим законом повести, движут сюжет, мотивируют поведение героев. "Портрет" утверждает рамочную конструкцию: история о судьбе художника Чарткова обрамляет историю молодого художника Б. В центре обеих находится злополучный портрет, особенностью которого является способность изображения оживать, преодолевающая скованность рамкой. Напряжённость отношений на границе искусства и реальности метафорически изображена во сне Чарткова, где старик выходит из рам портрета: "Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни пустые рамы". Портрет, от которого остались одни рамы, напоминает структуру всей повести: две истории, вписанные одна в другую (двойная граница), при исчезнувшем предмете этих историй. Главный герой двух историй – портрет – исчезает, оставив в недоумении слушателей ("действительно ли они видели эти необыкновенные глаза, или это была просто мечта, представшая только на миг глазам их, утруждённым долгим

рассматриванием старинных картин"). Повесть "Нос" названа по той части лица, которая является удостоверением полноценности для человека, особенно такого, как майор Ковалев, который "во многих домах знаком с дамами". Обретение утраченной полноценности через восстановление носа определяет завершение круга самой повести. Шинель, покрывающая беззащитное тело и согревающая уязвимую душу человека, покрывает и всё произведение в качестве его главного образа и границы. "Записки сумасшедшего" выносятся в заголовок жанр и диагноз – тот, к которому, в конце концов, придет главный герой повести. Таким образом, мы видим, что все названия "петербургских повестей" выносятся в область паратекста некую онтологическую основу художественного мира, за счет чего можно говорить о своеобразности уплотнении границ произведения, увеличении их веса.

Произведения, входящие в состав романа "Дар", напротив, минимально связаны с заглавиями, которые либо нейтральны ("Стихи", "Жизнь Чернышевского"), либо их вовсе нет (история о Яше Чернышевском, повесть об отце). Паратекстами, а заодно и внешними границами для субпроизведений "Дара" является авторская и читательская рефлексия, развертывающаяся на страницах романа. Так, например, поэт Годунов-Чердынцев, написав новое стихотворение, пробует его "на вкус": "На прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи:

Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
И сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
Сама душа не разберёт,
Мое ль безумие бормочет,
Твоя ли музыка растет".

И только теперь, поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его последил – и одобрил". Текст этого беззаголовочного стихотворения существует внутри оценочного комментария, который сообщает нам необходимую пресуппозицию для должного восприятия. История предков главного героя пишется в полемике с неким А.Н.Сухощёковым, автором "Очерков прошлого": "Сухощёков напрасно рисует моего деда пустоголовым удалцом. Интересы последнего находились просто в другой плоскости, чем мысленный быт молодого петербургского литератора-дилетанта, каким был тогда наш мемуарист". Центральный "роман в романе" "Жизнь Чернышевского" сопровождается шквалом рецензий, с

указанием авторов "голосов оценки" и их идеологической ориентации. Автор "Дара" стремится восполнить отсутствие полновесных паратекстов включением "дочерних" произведений в художественную реальность романа на правах отдельных целых.

Возможность такого включения обеспечивает философия творческого дара, которая развёртывается на страницах романа не только сюжетно (в центре – судьба поэта Годунова-Чердынцева), но и структурно. Открывает роман поэтизированный отрывок из учебника русской грамматики Смирновского:

Дуб – дерево. Роза – цветок.

Олень – животное. Воробей – птица.

Россия – наше отечество.

Смерть неизбежна.

Стихотворная форма – наименее подходящая для жанра учебника – наглядно демонстрирует, как поэзия творчества завладевает прозой жизни. Читатель воспринимает не предложения с подлежащим и сказуемым, а поэтические строки. Ритм задает восприятие: нагнетание аксиом приводит к подчёркнутому утверждению смерти как неизбежности. Сама же жизнь Федора Константиновича представляет собой путь-преодоление этой неизбежности, достижение бессмертия в творчестве и любви. Роман завершается прозаизированной онегинской строфой: "Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного *нет границы* – там, где поставил точку я: *продленный призрак бытия синее за чертой страницы*, как завтрашние облака, – и не кончается строка" (курсив наш). Эти строки всем своим существом противостоят безапелляционному утверждению смерти в эпиграфе романа. Если на "входе" в произведение прозе необходимо поэтизироваться, обрести ритм, то на "выходе" из него должно слышаться, "звенеть" поэтическое эхо. Действительность на "выходе" вносит в онегинскую строфу прозаическую линейность как напоминание о том, что всё же "удаляется поэт". Так сама творческая стихия образует поэтическую границу романа.

Рассмотрев паратекстуальные особенности "петербургских повестей" и романа "Дар", отметим, что если в произведениях Гоголя мы встречаемся с полнотой ограниченного мира, с естественными границами художественной реальности, воплощенными в паратекстах, то Набоковым создаются *образы* границ в русле концепции творческого дара. В тех

процессах, в которых у Гоголя мы непосредственно участвуем, Набоков отводит нам лишь роль зрителей, на глазах у которых разворачивается эстетическая жизнь произведения. В постижении границ литературного произведения Гоголь и Набоков предлагают различные пути: один позволяет пережить, другой – увидеть с некой метафизической высоты. Оба пути симптоматичны для своего времени, и, при всем своем различии, устремлены у единому – к постижению художественной реальности.

Литература

1. Simmel G. Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. Зimmel Г. Пама картины. Эстетический опыт // Grenze als Sinnbildungsmechanismus. Граница как механизм смыслопорождения. [Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Bd. 2. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2]. – Самара, 2004.

2. Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя: Монография. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1986.

3. Кривонос В.Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя: Монография. – Спб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1999.

4. Крейцер А.В. О "живописности" прозы Н.В.Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С.А.Гончарова. – Спб.: Образование, 1994.

УДК 821.161.1.09

Агата Кшихилькевич

Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского "Бал манекенов"

У статті розглядається вплив Гоголя в п'єсі Бруно Ясенського "Бал манекенів", що виявляється в елементах її композиції і в структурі окремих сцен, в розвитку дії і в природі комічного, в окремих художніх прийомах і в характеристиці діючих осіб, включаючи діалоги.

В статье рассматривается влияние Гоголя в пьесе Бруно Ясенского "Бал манекенов", которое обнаруживается в элементах ее композиции и в структуре отдельных сцен, в развитии действия и в природе комического, в отдельных художественных приемах и в характеристике действующих лиц, включая диалоги.