

ческим изображением наследника, довершающим нелепыми нововведениями разорение и разрушение. «Я очень люблю...» — так начинает повествователь рассказ о старосветских помещиках (правда, он готов все же сойти только «на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни»). Последние же его слова — о наследнике-реформаторе, который все ездит по ярмаркам, но покупает лишь то, «что не превышает всем оптом свой цены одного рубля» [8, т. 2, с. 38].

В русской литературе XIX в. происходило переосмысление жанра идиллии. В творчестве Н. Гоголя данный процесс начинается с поэмы «Ганц Кюхельгартен»: в этом произведении изображено событие (а ведь идиллия передает жизнь бессобытийную) — юному поэту показали тесными рамки патриархально-идиллического мирка. В «Старосветских помещиках» событием оказывается не отклонение от принципа, а его крушение. Но перед лицом смерти проявляется подлинная сущность героев рассказа, их человечность, существовавшая пусть и в неразвитом виде. Поэтому прощание с прошлым здесь не столько комично, сколько трагикомично и даже трагично. Чтобы передать неоднозначность оценки и драматизм происходящей смены форм жизни, ее целостности, Н. Гоголь сообщил своей необычной идиллии форму рассказа.

1. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459. 2. Аникин В. П. Русская народная сказка: Пособие для учителей. М., 1977. 3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 4. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959. 5. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 6. Виролайнен М. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вopr. литературы. 1979. № 4. 7. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1968—1973. 8. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М., 1937—1952. 9. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. 10. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. 11. Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959—1960. 12. Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. 13. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 14. Николаев Д. П. Сатира Гоголя. М., 1984. 15. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 16. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. 17. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., Л., 1937—1949. 18. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1980. 19. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.

Статья поступила в редколлегию 03.10.88

А. О. Панич, доц.,
Донецкий университет

Нравственное и эстетическое в художественном мире гоголевской «Шинели»

С конца 60-х годов в эстетике, а с середины 70-х — в литературоведении заметно активизировались работы по изучению эстетического (в частности, читательского) восприятия. Тем са-

мым было «восстановлено в правах» перспективное направление исследований, намеченное еще в 20-е годы рядом интересных публикаций [2; 5; 6; 9; 17]. Однако и сегодня можно утверждать, что проблематика, связанная с понятием читательского восприятия, пока лишь в незначительной степени раскрыла свои эвристические возможности. Главное достижение литературоведения 70-х годов в данной области составила, на наш взгляд, сама постановка вопроса об изучении «идеального читателя» (или, в более удачной терминологии М. Наумана, «потенциала восприятия») текста и процесса его актуализации в сознании реального читателя в ходе восприятия произведения [7; 14; 15; 18; 27; 28; 30 и др.]. Однако до сих пор эта проблема, за очень редкими исключениями, изучалась лишь обособленно, наряду с более традиционными исследованиями в области сюжета, ритма, характеров и т. п. Сегодня необходимо сделать следующий шаг, признав за «рецептивной» проблематикой не только предметное, но в еще большей степени — методологическое значение. Прежде всего это предполагает ориентацию целостного анализа произведения (на любом уровне его структуры) на выявление способов и направленности организации восприятия и переживания читателя. Таким образом, изучение «потенциала восприятия» текста неизбежно связывается с новым, и притом утвержденным в практическом анализе, подходом к сущности самого феномена литературного произведения. Поскольку деятельность субъекта творчества и восприятия является единственной актуальной формой его существования (в то время как потенциальной формой существования произведения — возможность восприятия, заложенная в тексте), постольку изучение произведения «самого по себе», безотносительно к автору или читателю, оказывается всего лишь иллюзией, точнее, простой фетишизацией идеального объекта, характерной для обыденного сознания и ранних стадий развития науки. Соответственно, невозможно и изучать произведение, не интерпретируя его [26, с. 330]. Напротив, в анализе должен быть соблюден принцип единства и взаимодополнения структурной теории произведения, материалов историко-функционального изучения и собственной критической интерпретации исследователя.

В художественной деятельности восприятия читатель всякий раз реализует сложный комплекс, «ансамбль» основных типов отношения человека к миру. Ведущим в этом случае является, конечно, эстетическое отношение (19, с. 89—92), однако оно конституируется лишь во взаимосвязи с нравственным, религиозным, познавательным и другими типами отношений в их исторически конкретной форме. Этим определяется возможность постановки проблем, подобным той, что вынесена в заглавие настоящей статьи (о соотношении нравственного и эстетического см. [21; 23]). Основной целью анализа оказывается при этом воссоздание целостной картины художественного мира данного произведения и определение возможного способа нравственной ориентации в нем читателя, с последующим перенесением соот-

ветствующих ценностных ориентиров и на реальный процесс его жизни.

Отправной точкой нашего анализа «Шинели» послужит факт читательского восприятия этой повести Макаром Девушкиным, героем первой повести Достоевского. Эта ситуация уже неоднократно анализировалась [1, с. 80—100; 4, с. 161—209; 16, с. 69—96], однако, как правило, с направленностью на поэтику молодого Достоевского. При этом «Шинель» оказывалась несколько в стороне. Мы поставим вопрос иначе, обратив внимание на то, что в данном случае *нравственному* суду героя «Бедных людей» подвергается именно *эстетическая* позиция автора «Шинели». Девушкин прямо отмечает связь нравственной порочности автора и художественной неубедительности произведения: «Да ведь это *злонамеренная* книжка, Варенька, это просто *неправдopodobно*, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» [11, с. 63]. Не существует ли в поэтике «Шинели» какого-либо реального противоречия, способного вызвать столь отчаянный протест изображенного Достоевским читателя?

Благодаря новейшим исследованиям [13; 16; 22] гоголевская повесть решительно вырвалась из школьных рамок «темы маленького человека» в подобающий ей контекст магистрального развития русской и мировой литературы. По мнению В. В. Кожина, в «Шинели», как и в «Медном всаднике», присутствуют три основные силы: «это «маленький человек», Государство, и, так сказать, Стихия, которую Государство не в силах покорить, победить» [13, с. 11]. Силы, конечно, присутствуют, но таково ли, как у Пушкина, их соотношение? На связь, даже союз Стихии и Государства указывают у Гоголя уже те бумажки, которые чиновники сыпали на голову Акакия Акакиевича, «называя это снегом». Кроме того, в «Шинели» сквозь Стихию проступают, по крайней мере, два «субстанциальных» начала: божественное и демоническое. Это, на наш взгляд, и есть главная смысловая ось повести.

Ю. В. Манн, рассуждая об «эволюции гоголевской фантастики», пришел к выводу об отождествлении в поэтике Гоголя периода «петербургских повестей» божественного с естественным и закономерным, а демонического — напротив, со случайным, алогичным и сверхъестественным [12, с. 230]. Этот тезис нуждается, на наш взгляд, в корректировке. Так, в знаменитом «гуманном эпизоде «Шинели» именно «неестественная сила» воздействует на молодого человека, однако приписать это воздействие дьяволу (следуя логике Ю. В. Манна) было бы, конечно, более чем рискованно. Что же касается случайности и хаоса, то, скорее, можно утверждать обратное: в «петербургских повестях» черт ведет себя чрезвычайно последовательно и логично (хотя его логика, конечно, есть логика разрушения). Цель черта — «столкнуть» (например, деньгами) мир с истинного пути и затем бросить, предоставить его себе самому (ср. завязку истории Чарткова). Только *после* этого наступает, действительно, время распада и алогизма. В случае непосредственного контакта

черта с кем-либо из героев (финал истории Чарткова, Петромихали, привидение Башмачкина) алогизм, напротив, исчезает и в сюжете, и на стилевом уровне. Мир Города, не божий, но и не дьявольский (хотя и тесно связанный с последним) уже предвещает у Гоголя знаменитую «фигуру фикции» (А. Белый) «Мертвых душ»: это «провал» между «единицей» и «нулем».

Логика дьявола проступает сквозом алогизм обыденной городской жизни с первых же эпизодов «Шинели». Уже в сцене крещения рассказчик замечает, что «все это случилось совершенно по необходимости» [8, с. 129]. И это, конечно, не мистификация: необходимость сказывается, к примеру, в фактическом отсутствии выбора имени, что буквально вытесняет героя на уготованную ему жизненную стезю. Пользуясь выражением А. Белого, скажем, что Акакий Акакиевич здесь «подан при помощи «не» [3, с. 57 и др.]. Не забудем inferнальность обстановки крещения, начиная с назойливо повторяющегося «покойница матушка» и заканчивая троекратным (чтобы «угодить ей»!) раскрытием святцев, что является грубым нарушением канонического христианского обряда. С канонической точки зрения крещение Акакия Акакиевича — это «антикрещение», крещение «наизнанку», от дьявола. Но тем важнее обратить внимание, что в конце концов герой получает имя и не «от Бога», и не «от дьявола», а... просто от родного отца. Это снова указывает на пограничность, промежуточность (между «единицей» и «нулем») существования и Акакия Акакиевича, и мира Города в целом. И все же дьявол постоянно подстерегает затем Акакия Акакиевича: ко многим уже отмеченным в критике деталям [29, с. 28] прибавим, в частности, дым, *трижды* сопровождающий сцены опасного для героя контакта с внешним миром [8, с. 135, 145, 152], как бы в преддверии преисподней.

Однако до поры до времени Башмачкин оказывается практически непроницаемым для дьявола (и, наоборот, субъективно близок к Богу [8, с. 132, 133]) благодаря своей почти абсолютной замкнутости. Противоестественная в нормальной ситуации граница предохраняет его и от человеческого контакта и одновременно от превратностей судьбы и поползновений врага рода человеческого. Внешним ее выражением является, конечно, капот, который притягивает внимание окружающих к себе и этим прекрасно маскирует своего обладателя [8, с. 130]. Увы, всякая материальная граница у Гоголя постепенно разрушается и это обстоятельство оказывается роковым для Акакия Акакиевича. Проблема новой шинели сразу ставит его в центр внимания, так что будочник (и одновременно черт), предостерегает: «чего лезешь *в самое рыло?*» [8, с. 139]. Не помогает и стремление героя, со своей стороны, по-прежнему оставаться невидным: оно проявляется, например, в уверениях, что «это старая шинель», или в решении «не глядеть» (ср. «Вий!»), идя по площади. Предательская новая шинель размыкает границу между Башмачкиным и миром Города, предопределяя этим и грабеж и последующую смерть несчастного чиновника.

Тут наступает второй (после приобретения новой шинели) решительный поворот в сюжете повести. Оказывается, черт-разрушая то, что действительно достойно разрушения, может тем самым способствовать восстановлению справедливости. Грабеж значительного лица — «отрицание отрицания». Дьявол оказывается столько же орудием божественного провидения, сколько привидение Башмачкина — орудием дьявола. И если после первой встречи с Акакием Акакиевичем значительное лицо оказывается под действием фатума, до деталей совпадающего с историей самого Башмачкина [29, с. 26—27], то после второй встречи (лицом к лицу) его преобразование явно напоминает «гуманное место». Человеческий взгляд в мире Города непременно подвергается искажению и искривлению: уже отмечалось такое, например, сходство между значительным лицом и Петровичем, как манера смотреть «искоса» на собеседника; добавим, что Петрович даже чтобы рассмотреть «свою» шинель «прямо в лицо» (!) вынужден забегать «кривым переулком» [8, с. 143]. Встреча же лицом к лицу (происходит ли она по «инициативе» Бога или дьявола) обычно позволяет прозреть в человеке непосредственную причастность к основам бытия [4, с. 142—160], дает возможность вырваться из мира видимостей в мир подлинных, сущностных проблем и страстей.

Этот закон, конечно, актуален и для принципов *эстетического* видения в поэтике Гоголя. Однако было бы наивным ожидать здесь тенденции к наиболее однозначному, «спрямленному» изображению, дабы тем вернее добиться от читателя действительно горячо желаемого автором нравственного перерождения. И на повествовательном уровне мы находим ту же упорную борьбу логики и хаоса. «Сказ, передавая законы жизни чиновничьей касты, одновременно тормозит восприятие, заставляя при чтении все время спотыкаться на непревычных алогически построенных фразах» [25, с. 405]. Но и эта закономерность не выдерживается в «Шинели». В некоторых эпизодах читатель замечает совсем иную интонацию, прямо ориентированную на сопереживание герою и признающую суверенность его сознания, — это заставляет нас смягчить вывод М. М. Бахтина о полной «исчисленности» Башмачкина [1, с. 98; 8, с. 145, 148—149]. Но сохранить нравственный контакт с героем на протяжении всего повествования (сопереживание есть «механизм нравственного отношения» [23, с. 67]) читателю не менее сложно, чем герою, — установить прочные человеческие отношения между собой в изображенном мире. Сложность неподлинной ситуации городской жизни воспроизводится на уровне повествования. Отсюда ирония, насмешки повествователя над героем, нередко заслуженные, но и провоцирующие читателя вовсе не увидеть в герое человека: такая возможность должна быть осознана им и отвергнута. «Моделирование» реальных жизненных сложностей способом их изображения, намеренная затрудненность реализации читателем нравственного отношения к герою составляет, на наш взгляд, принципиальное нова-

торство поэтики Гоголя (в том числе, конечно, и в «Шинели»). Читатель как бы «тренируется» в правильном понимании жизненных коллизий. Иного быть просто не может, ибо эстетическая позиция автора у Гоголя не может не отражать ненормальность законов изображенного мира, так что художественное целое (соответственно художественная позиция автора и читателя) получает здесь внутренне противоречивый (с учетом нравственных требований) характер.

Является ли это противоречие художественно значимым? В эстетике Гоголя — безусловно, однако история критики сохранила любопытные особенности трактовки данного вопроса. Если для В. Белинского, а затем А. Григорьева в повестях Гоголя звучал «горький смех, карающий, как Немезида, потому что в нем слышится стон по идеалу» [10, с. 196], то С. Шевырев, анализируя «Мертвые души», расчленил этот «смех сквозь слезы» следующим образом: «Смех принадлежит в Гоголе художнику, который ни чем иным, как смехом, может забирать в свои владения весь грубый скарб низменной природы смешного, но грусть его принадлежит в нем человеку» [20, с. 56]. Это противопоставление «художника» и «человека» в Гоголе, тонко уловленное С. Шевыревым, смыкается, на наш взгляд, с установленным нами противоречием нравственного и эстетического начала в художественном мире писателя.

Конечно, само это противоречие для Гоголя — не самоцель, а скорее лишь то звено, ухватившись за которое можно пытаться «вытянуть всю цепь». Если читатель хотя бы интуитивно ощущает, что «конфликт произведения построен на различии между человеком в его сущности и человеком, превращенным в Акакия Акакиевича» [25, с. 407], то затем он может прийти и к такому выводу: сохранению человека в человеке, сохранению самой нравственности препятствует не злая воля какого-то «лица», пусть даже самого значительного, а ложное, скрывающее подлинную суть вещей, устройство существующего миропорядка. Выход из сложившейся ситуации возможен лишь через прорыв в иное измерение, через приобщение к христианской картине мира и системе ценностей, позволяющее прозреть корень зла — черта (за «дымовой завесой» петербургского тумана) и вступить с ним в решительную борьбу. Разумеется, при этом отвергалась и уничтожалась привычная видимость, якобы естественной, современной жизни. В этом заключалось, на наш взгляд, революционное, в точном смысле этого слова, значение гоголевской «Шинели».

Революции, однако, не произошло, и потому острое переживание гоголевским читателем разрыва между должным и сущим, призванное воплотиться в немедленном практическом преобразовании мира, не могло разрешиться этим радикальным способом. Именно это обстоятельство послужило, в конечном счете, причиной негативной реакции на «Шинель» Макара Деушкина. Его справедливо оскорбленное нравственное чувство свидетельствует, что цель Гоголя достигается здесь в высшей

степени (ср. аналогичное наблюдение у С. Г. Бочарова [4, с. 188]), однако реальная безысходность ситуации обращает его против самого автора. Характерно, что Девушкин стремится опровергнуть именно авторскую цель создания «Шинели», оставляя при этом себе чувство нравственной неудовлетворенности и приписывая воображаемому оппоненту момент чистого эстетизма: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует» [11, с. 63]. Как видим, «человек» очень скоро восстал против «художника», требуя неукоснительного соблюдения нравственной справедливости в самом процессе эстетического изображения. Одновременно за гоголевской повестью полемически отрицалось ее важнейшее назначение: быть фактом и действующей силой не только литературной, но и всей общественной жизни, оказывать непосредственное влияние на практическое переустройство мира. И хотя, как убедительно показал Ю. В. Манн, некоторые черты поэтики Гоголя сохраняются в преображенном виде и в мире раннего Достоевского [16, с. 89—96], рассмотренный нами принцип соотношения (столкновения) нравственного и эстетического надолго отступает теперь на второй план литературного процесса. Возрождение его будет, на наш взгляд, связано лишь с именами Чехова и (в меньшей степени) Щедрина.

Рамки настоящей статьи не позволяют нам обратиться к ретроспективному или перспективному контексту рассмотренных здесь особенностей гоголевской поэтики. В теоретическом отношении приведенный анализ, думается, подтверждает возможность практического применения тех методологических принципов анализа, о которых было сказано выше. Основным предметом собственно теоретико-литературного изучения проблемы читателя оказывается деятельность художественного восприятия и всякий раз по-своему организующая ее «программа» развития читательского переживания, потенциально заложенная в тексте произведения. При этом литературоведу в равной степени важно отделить свой предмет от деятельностного анализа в интересах психологии или социологии и сохранить живую и тесную связь с философской эстетикой, включая сюда методологически ключевые для анализа восприятия проблемы идеального и субъект-объектной детерминации [24]. Необходимо осознать, что проблема рецепции в литературе — это проблема, требующая нового подхода к трактовке всех традиционно выделяемых уровней произведения и категорий его анализа. Только выявление синтезирующей и методологической актуальности проблематики восприятия позволит раскрыть ее эвристические возможности.

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 2. Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 3. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 4. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

5. Волошинов В. (Бахтин М. М.) Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. 6. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. 7. Гиршман М. М. Путь к объективности // Вопр. литературы. 1978. № 1. 8. Гоголь Н. В. Шинель // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 3. 9. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения // Пути творчества. Пг., 1922. 10. Григорьев А. Г. Искусство и нравственность. М., 1986. 11. Достоевский Ф. М. Бедные люди // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972. Т. 1. 12. К истории русского романтизма. М., 1973. 13. Кожин В. В. Вместо предисловия // Гоголь: история и современность. М., 1985. 14. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 6. 15. Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. 16. Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. 17. Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. 18. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. 19. Природа и функции эстетического. М., 1968. 20. Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. 21. Сикорский Б. Ф. Взаимоотношение нравственного и эстетического как социологическая проблема. Воронеж, 1985. 22. Турбин В. Эхо «Медного всадника» // Октябрь. 1980. № 10. 23. Фортова А. И. О диалектическом единстве нравственного и эстетического. К., 1985. 24. Художественная деятельность: Проблема субъекта и объективной детерминации. К., 1980. 24. Шкловский В. Б. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959. 26. Эпштейн М. Н. Интерпретация // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. 27. Iser W. Interaction between Text and Reader // Suleiman and Crosman, eds. The Reader in the Eext. Princeton, 1980. 28. Iser W. The readin process; a phenomenological approach // Reader-responce criticism. From formalism to post-structuralism. Baltimore; London, 1980. 29. O'Toole L. M. Structure, style and interpretation in the Russian short story. New Hawen; London, 1982. 30. Ruthrof H. The Peader's Construction of Narratiwe. London, 1981.

Статья послужила в редколлегию 12.11.88

О. М. Цивкач, ассист.,
Ивано-Франковский пединститут

Черты типологической общности критики Гоголя и его художественных произведений

Критические статьи — особый вид творческой деятельности Н. В. Гоголя. Критика и художественное творчество писателя — два неотрывных компонента одной системы, взаимодействующее динамическое единство образного и понятийного освоения мира.

В настоящее время наметилась тенденция дифференциации критики на писательскую и профессиональную. Часть исследователей считает, что так называемая писательская критика — «открытое окно в его (художника. — О. Ц.) творческую лабораторию» [9, с. 14], ей присуща «большая степень свободы и субъективности» [5, с. 5]. «Меньшая обусловленность жанровыми, композиционными и другими правилами» [4, с. 3] позволяет выделить писательскую критику в отдельную группу и изучать ее с особых позиций. Другая часть исследователей справедливо считает, что писательская критика — не особый род критики, а свидетельство того, что у автора «было не одно литератур-