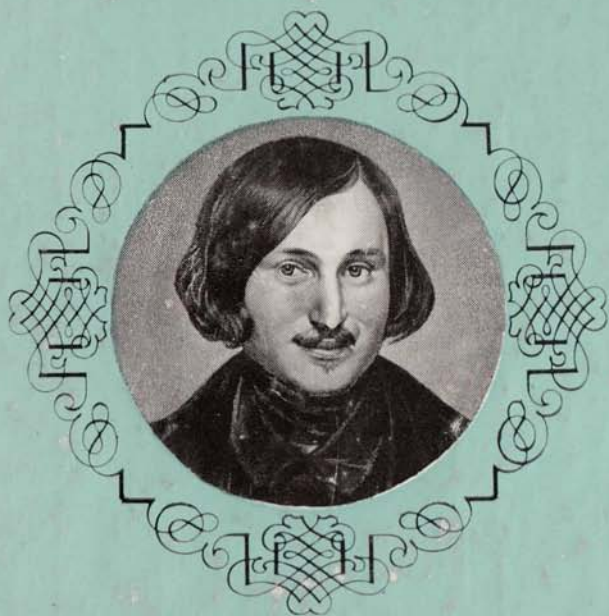


ГОГОЛЬ



*и мировая
литература*

• Наука •

Академия наук СССР
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького

ГОГОЛЬ *и мировая литература*



Ответственный редактор
Ю. В. МАНН



Москва
«НАУКА»
1988

Настоящий труд посвящен проблеме мирового значения Гоголя. В нем исследуются главные особенности художественного метода Гоголя, характеризуется его вклад в развитие русской и мировой литературы; художественная манера Гоголя сопоставляется с художественной манерой крупнейших представителей западноевропейского реализма; освещаются проблемы восприятия гоголевского творчества в зарубежных культурах.

Книга адресована литературоведам.

Редакционная коллегия

Н. К. ГЕЙ, Ю. В. МАНН, К. РЕХО

Рецензенты

П. А. НИКОЛАЕВ, И. М. ФРАДКИН

ГОГОЛЬ *и мировая литература*

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР

Редактор Г. И. Романова. Художник В. Ю. Кученков.

Художественный редактор М. Л. Храмцов.

Технический редактор М. Н. Комарова

Корректоры Т. М. Ефимова, Л. И. Левашова

ИБ № 35832

Сдано в набор 04.06.87. Подписано к печати 11.08.87. А-11565.

Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 1.

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 16,8.
Усл. кр. отт. 17. Уч.-изд. л. 18,7. Тираж 4800 экз. Тип. зак. 605.
Цена 2 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»

117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»

121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

4603010100—270
Г 042(02)—88—310—88—I

© Издательство «Наука», 1988 г

ISBN 5—02—011342—5



М. Б. ХРАПЧЕНКО

Подвиг художника



1

Жизненная, творческая судьба Гоголя была трудной, временами глубоко драматической. Трудной она оказалась прежде всего вследствие стесненных условий повседневного существования, которые писатель испытывал даже в годы расцвета своей творческой деятельности.

Однако наиболее горестные тревоги и волнения, выпавшие на долю Гоголя, были порождены скептическим, а часто и враждебным отношением различных групп современников к поваторскому характеру его художественных созданий, к большой и суровой правде, высказанной в них. Расхождения между горячим стремлением писателя оказать благотворное влияние на развитие общества и неверным пониманием его произведений значительной частью читательской аудитории того времени составляло подлинную драму жизни Гоголя-художника. К этому присоединялись и те глубокие противоречия, которые выявились в творчестве писателя после создания первого тома «Мертвых душ», неудачи, постигшие его в воплощении большого художественного замысла.

Примечательными чертами жизненного и литературного пути Гоголя одновременно с тем были удивительная сосредоточенность его огромной творческой энергии, незаурядная воля, позволявшая ему преодолевать неблагоприятные обстоятельства, стремительный взлет его художественного гения. Первый литературный опыт Гоголя, как известно, оказался неудачным. Романтическая поэма «Ганц Кюхельгартен», напечатанная под псевдонимом «В. Алов», вызвала неодобрительные критические отзывы. Однако поражение не поколебало уверенности моло-

дого писателя в своих силах, скорее оно стимулировало интенсивность его творческих исканий.

В 1831 г. — через два года после провала «Ганца Кюхельгартена» — Гоголь публикует первую часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Повести, вошедшие в этот сборник, были совершенно непохожими на подражательную романтическую поэму, они представляли собой самобытное, примечательное явление в русской литературе. Об этой книге Пушкин писал: «Сейчас прочел „Вечера близ Диканьки“. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так *необыкновенно* в нашей литературе, что я доселе не образумился»¹.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» (вторая часть их была опубликована в 1832 г.) сделали имя Гоголя достаточно широко известным. Успех окрылил писателя. Нарождавшаяся слава, однако, ко многому обязывала. Гоголь хорошо понимал, что ограничиваться вариациями найденного, эксплуатацией достигнутого никак нельзя. Жизнь подлинного художника слова — это непрерывные искания, освоение новых тем, явлений жизни, новые творческие завоевания.

Период времени, наступивший непосредственно вслед за выходом в свет «Вечеров на хуторе близ Диканьки», был наполнен напряженным трудом писателя по осуществлению многих художественных замыслов, отчасти связанных с темами, образами его первых повестей, но в большинстве своем существенно отличавшихся от них. В 1835 г. Гоголь печатает сборники «Миргород» и «Арабески», каждый из которых состоял из двух частей. Здесь были опубликованы «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а затем петербургские повести — «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Художественные произведения «Миргорода» и «Арабесок» знаменовали собой значительный этап в творческом развитии писателя, крупную победу его реалистического искусства.

Они вызвали различное к себе отношение. Консервативная критика встретила недоброжелательно и осудила изображение Гоголем «низких» сторон жизни. Так, например, повесть о ссоре характеризовалась как неопрятная картина «заднего двора человечества», как «грязное» сочинение. Сходные мотивы звучали и в оценке некото-

рых других повестей. Однако в том же 1835 г. прозвучал голос В. Г. Белинского: «Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов...»² В ту пору Гоголю было двадцать шесть лет.

Негативная оценка консервативной критикой того изображения самодовольной пошлости, косной обыденщины, которое столь рельефно выступило в повестях «Миргорода» и «Арабесок», не смутила Гоголя. Все более ясно осознавал он свое художническое призвание, все более сильным становилось его стремление сделать неотъемлемым содержанием литературы повседневную жизнь, охарактеризовать ее во всей истине. И не только сказать о ней подлинную правду, но и высмеять «ничтожное» и «презренное», так часто встречающиеся в реальной действительности.

Осенью 1835 г. Гоголь начал работу над «Ревизором». Позже, в «Авторской исповеди» он писал о замысле этой своей комедии: «Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что достойно осмеяния всеобщего. В „Ревизоре“ я решился собрать в одну кучу все дурное в России, что я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем»³. Писатель надеялся на то, что комедия заставит многих зрителей, читателей задуматься над пороками и «несправедливостями», изображаемыми в ней, и произведет серьезное воздействие на общественное сознание.

Однако Гоголя ожидало горькое разочарование. Частью публики «Ревизор» был воспринят как веселый водевиль (так комедия и была сыграна на петербургской сцене), значительная же часть зрителей и читателей отнеслась к ней как к произведению, которое дает искаженную картину жизни. Не просто неприязненно, а враждебно встретила «Ревизора» консервативно настроенная критика.

Так, О. Сенковский — беллетрист, критик, историк — писал: в комедии «нет ни завязки, ни развязки потому, что это история одного известного случая, а не художест-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 216.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 306.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 440. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.

венное создание... В ней все действующие лица плуты или дураки: оно и не могло быть иначе, анекдот выдуман только на плутов и дураков». По утверждению О. Сенковского, «Ревизор» никакого отношения к русской жизни не имеет. «О картине русского общества и говорить нечего... Административные злоупотребления, в местах отдаленных и малопосещаемых, существуют в целом мире, и нет никакой достаточной причины приписывать их одной России, перенося анекдот на нашу землю...»⁴ Среди «избранного» общества того времени, по свидетельству П. Аппенкова, было распространено мнение о «Ревизоре»: «Это невозможность, клевета, фарс»⁵.

Гоголь был не просто огорчен, а потрясен враждебным отношением к его комедии, столь велика была его убежденность в большом социальном значении «Ревизора». Но и на этот раз недоброжелательное восприятие глубокой жизненной художественной правды его произведения не породила у писателя сомнений в верности избранного им творческого пути. Это ясно показала исполненная высокого напряжения, пеостывающей страсти работа Гоголя над «Мертвыми душами». «Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ,— заявлял он,— по что же мне делать? Уже судьба моя враждовать с моими земляками» (XI, 75).

Следуя тем творческим принципам, которые получили свое выражение в «Ревизоре», повестях «Миргорода» и «Арабесок», значительно расширяя и обогащая эти принципы, Гоголь создал великое произведение искусства, которое потрясло вдумчивых читателей своей неотразимой жизненной, художественной правдой.

Писателя глубоко интересовали и волновали судьбы общества и человека; он неустанно развенчивал социальное зло, представляя его на всеобщее осмеяние. В непрерывных творческих поисках, вдохновенном труде Гоголя выразительно раскрываются его желание своим художественным словом содействовать достижению общественного блага, его утверждение высокого назначения человека, осуждение всего того, что принижает и разрушает в нем подлинно человеческие качества, ведет к духовной, нравственной гибели. Взыскательный мастер, Гоголь был художником большой гражданской устремленности.

И при жизни писателя, и в последующие времена его нередко — и при том сурово — упрекали за то, что его творческая мысль была сосредоточена на изображении

неприглядных сторон действительности, на обрисовке отрицательных героев и что положительные начала жизни не получили своего освещения в его произведениях. Такого рода суждения в том или ином виде высказываются и в наши дни.

Однако упреки эти построены на ложных предпосылках. Хорошо известно, что каждому крупному писателю свойственны свои темы, объекты творчества, он создает свой круг образов, значение которых определяется их объемностью и совершенством, характером их общественно-эстетического воздействия. Нет решительно никакой необходимости доказывать, что страстное, поразительное по своей художественной силе обличение социального зла — не изъян творческой деятельности Гоголя, а его великая историческая заслуга.

Да и разве чуждался автор «Ревизора» и «Мертвых душ» образного раскрытия положительных начал действительности, высоких стремлений и чувств людей? Вспомним «Вечера на хуторе близ Диканьки», в которых замечательно отражена поэтическая сторона народной жизни, изображены — наряду с персонажами иного облика — герои светлого, благородного склада души. Да это так, но ведь повести «Вечеров» написаны в романтическом духе — может сказать критически настроенный читатель. Хотя это и не совсем верно (структура повестей значительно сложнее), однако оппонента позволительно спросить: ну и что в этом плохого? Нет никакого сомнения, что романтизм создал свои непреходящие художественные ценности. Разве не увлекают нас «Вечера» и сейчас своим неотразимым комизмом, весельем, которые покорили Пушкина, душевным обаянием и красотой своих романтических героев. Романтика «Вечеров» — живое и действенное явление литературы.

Людей сильных и смелых, с их высокими патриотическими стремлениями, Гоголь нарисовал в «Тарасе Бульбе» — повести-эпопеи, главенствующая роль в которой принадлежит героико-реалистическим началам. В «Тарасе Бульбе» предстают живые человеческие характеры, очерченные в разных своих проявлениях. Однако преобладают в них черты самоотверженной любви к родине, преданности народному делу, их отличает душевная широта, презрение к своекорыстию и малодушию.

⁴ Библиотека для чтения. 1836. Т. 16, гл. V. С. 42—43.

⁵ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 82.

Пытливый интерес Гоголя к положительным явлениям жизни сказался и в общем замысле «Мертвых душ», которые, как известно, должны были включать в себя изображение и душ живых. Мысли писателя о народной мудрости, богатстве потенциальных творческих сил народа ясно выражены в лирических отступлениях первого тома поэмы-романа.

Однако очевидно, что критическое освещение действительности, застоя и косности, меркантильности, духовного оскудения человека занимает преимущественное место в произведениях Гоголя. В этом своеобразно проявилось динамическое слияние индивидуальных особенностей великого таланта писателя и глубинных тенденций социального развития эпохи. Гоголь органически ощущал, понимал историческую потребность в трезвом анализе повседневной жизни, в том числе ее неприглядных сторон, в смелом развенчании фальшивого и ложного, в правдивом изображении социальных пороков, явлений, которые тормозили поступательное развитие общества.

В одном из вариантов седьмой главы «Мертвых душ» он писал: «А разве мне всегда весело бороться с ничтожным грузом мелких страстей, идти об руку с моими странными героями? О, сколько раз хотел бы я ударить в возвышенные струны, увлечь гордо за собою поклонников и с торжеством приковать их к победной своей колеснице». Однако нравственный, общественный долг побуждает писателя изображать и осмеивать то, чем наполнена «наша презрительно-горько-обыденная жизнь». «В наружу весь позор ее! всю тину ничтожных мелочей. Ими же заплеснел современный мир наш. Резче и сильнее углубляя резец свой, да ярко предстанет все низкое в ней в очи» (VI, 440).

В своих критических устремлениях Гоголь не был одинок. Ярким свидетельством тому служит возникновение целой школы талантливейших его последователей, к числу которых принадлежали Некрасов, Чернышевский, Гончаров, Островский, Салтыков-Щедрин, Гл. Успенский и другие писатели.

Творческий опыт Гоголя восприняли и плодотворно развивали в ряде своих произведений Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов. Социальная, духовная потребность в критическом подходе к различным явлениям современной жизни, которую так живо почувствовал Гоголь, не была быстро преходящим явлением, она характеризовала целый исторический период времени.

Трезвый анализ новых процессов социальной действительности получил широкое развитие в западноевропейских литературах той эпохи. Вспомним творчество Бальзака, Стендаля, Флобера, Мопассана, Диккенса, Теккерея. Это было мощное критико-аналитическое литературное движение, специфическими особенностями которого явились не только осмысление существенных изменений в жизни общества, психологии человека, происходивших под влиянием развития капитализма, но и активное неприятие многих из этих перемен. Несмотря на определенные различия общественных процессов в России и Западной Европе, тесные связи, взаимодействия между русской литературой и литературами ряда западноевропейских стран в это время очевидны.

Критицизм, смех Гоголя включали в себя чувства острой скорби, рожденные картинами духовного угасания, «омертвения» человека, его унижения и подавления, явлениями социального и духовного застоя. Недаром писатель говорил о том, что ему приходится озирать жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». И вместе с тем гоголевский критицизм был лишен скептицизма, разъедающих душу сомнений. Он не вызывал разочарований в жизни, людях. Напротив того, смех Гоголя пробуждал энергию сопротивления и протеста, энергию действия.

История общественной мысли не только России, но и ряда других стран свидетельствует о том, что творчество Гоголя — вместе с другими прогрессивными явлениями литературы — активно содействовало росту освободительного движения, формированию и укреплению подлинно творческих сил общества. И это тесно связано с тем, что в художественных созданиях писателя рельефно выражено его отношение к изображаемым явлениям действительности, его, как мы сказали бы теперь, жизненная позиция.

2

Глубокое проникновение Гоголя в сущность социальных явлений, внутренний мир человека, высокая художественная убедительность, масштабность его творческих обобщений, проникнутых взволнованным авторским восприятием действительности, расширяли рамки повествования, открывали иную — в сравнении с изображаемым — духовную и социальную перспективу, перспективу полнокровного развития жизни, раскрытия духовных воз-

возможностей человека. И вместе с тем это не уменьшало силу критицизма художественных шедевров писателя.

Известно немало попыток «корректировать» Гоголя с «позитивных» позиций. Они предпринимались еще при жизни Гоголя, находясь в соседстве с резко отрицательной оценкой его произведений многими критиками того времени. В статье о «Мертвых душах» С. Шевырев писал о героях поэмы: «Мы догадываемся, что, кроме свойств, в них теперь видимых, должны быть еще добрые черты, которые раскрылись бы при иных обстоятельствах: как, например, Манилов, при всей своей пустой мечтательности, должен быть весьма добрым человеком, милостивым и кротким господином со своими людьми и честным в житейском отношении; Коробочка с виду только крохоборка и погружена в одни материальные интересы своего хозяйства, она непременно будет пажобна и милостива к нищим»⁶.

Характерно, что и в наше время некоторые исследователи, видимо считающие чрезмерным критицизм Гоголя, проявляют склонность «смягчить» его, стремятся облагородить тех же героев «Мертвых душ», отыскать у них различные добродетели. «Можно сказать,— пишет Е. Н. Купреянова,— что Манилов, вернее „маниловщина“,— это душевная мягкость и доброта, обернувшаяся полным душевным бессилием, отрешенным от жизни „прекраснодушием“, пустопорожним мечтательством; в лице Собакевича, как это и было отмечено Белинским, имеем обратное: крепкую практическую хватку, по хватку „кулака“, озабоченного удовлетворением своих самых низменных, животных потребностей и интересов; Коробочка — олицетворение „дубиноголовой“ хозяйственности, но все же хозяйственности; Ноздрев — пущенная на ветер русская удаль и широта»⁷. Не правда ли, знакомые мотивы? Впервые они прозвучали около ста пятидесяти лет тому назад. Их несостоятельность была несомненной и тогда, но еще более очевидной стала сейчас — в большой исторической перспективе,— при учете той роли, которую сыграло творчество Гоголя, его «Мертвые души» в эволюции общественного сознания.

Среди современных попыток «корректировать» Гоголя, вопреки содержанию, смыслу его произведений, есть и более радикальные. Так, И. П. Золотусский совершенно всерьез пишет: «В истоке характера Чичикова лежит добро, но оно должно пройти все круги житейского ада, чтобы вернуть себе свое лицо, лицо ребенка, лицо „ди-

тяти“»⁶. И если уж Чичиков, по мнению критика, воплощение добра, испытавшего многие превратности судьбы, то, что можно сказать о других героях Гоголя; они, вероятно, уже должны предстать перед нами как самые светлые, истинно благородные образцы человеческого поведения.

Привлекает к себе внимание и «новый» взгляд на «Выбранные места из переписки с друзьями» как крупное и положительное явление общественной мысли. По своему значению книга эта иногда даже ставится рядом с лучшими художественными созданиями писателя. При этом оспаривается оценка «Выбранных мест» видными деятелями русской культуры, и прежде всего Белинским, справедливо видевшим в них отход Гоголя от основных идей и принципов его творческой деятельности. Предаются забвению и суждения самого писателя о «Выбранных местах», суждения, высказанные после письма к нему Белинского. У Гоголя возникли серьезные сомнения в том, нужно ли было публиковать эту книгу, которая породила столько недоумений и резких возражений. Стремление придать «Выбранным местам» иной смысл и характер, чем они имели в действительности, помимо всего иного, означает принижение художественного наследия писателя. Все это составляет существенное звено в том «прочтении» произведений Гоголя, которое временами превращается в откровенное искажение самой природы творчества великого сатирика и юмориста.

Исторический опыт, жизнь учат нас тому, что непозволительно быть равнодушным к социальному злу, где бы оно ни проявлялось, в каких бы формах оно ни выражало себя, так же, как непозволительно добро объявлять злом, а реакцию, зло украшать всяческими добродетелями. В этом социально-историческом контексте рельефно выявляется живая действенность литературного наследия Гоголя.

Истина художественных обобщений автора «Мертвых душ» и «Тараса Бульбы» многогранна. У нее есть горячие поклонники и свои неистовые противники. Были литераторы, исследователи, они есть и сейчас, люди, которые оспаривали и оспаривают историческую, художественную правду произведений писателя. В книгах и

⁶ Москвитянин. 1842. № 8. С. 365—366.

⁷ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 304—305.

⁸ Золотусский И. Час выбора. М., 1976. С. 233.

статьях о его творчестве, вышедших в последние десятилетия на Западе, широкое распространение получило отрицание реалистического характера художественных шедевров писателя.

Здесь наблюдается несколько тенденций их истолкования. Первая: произведения Гоголя — плод свободной творческой фантазии, и именно в этом своем качестве они привлекают к себе внимание читателей. Вторая — образы, созданные Гоголем, представляют собой неподвижные, застывшие маски, которые не могут характеризовать подлинный облик людей. И, наконец, третья состоит в попытке важнейшие черты произведений писателя объяснять особенностями его душевного склада, свойства героев приписать их творцу.

Убедительным ответом тем, кто отрицает тесные связи творчества Гоголя с жизнью, служат неоднократно высказывания самого писателя. «У меня только то и выходило хорошо, — заявлял он в „Авторской исповеди“, — что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем более вещей я принимал в соображение, тем у меня верней выходило создание» (VIII, 446—447).

Суждения о художественных образах Гоголя как застывших масках также лишены сколько-нибудь серьезных оснований. Напротив того, — и это становится ясным при рассмотрении произведений писателя в их социально-исторической функции — гоголевские образы обладают своей замечательной художественной динамичностью. Будучи творческими обобщениями большого масштаба, они вбирают в себя все новые и новые явления жизни, в известной мере сходные с теми, которые послужили источником их создания, и в то же время существенно отличающиеся от них. Почти каждая эпоха порождает своих хлестаковых, ноздревых, маниловых, плюшкиных. Иное время не составляет здесь исключения. В ином облике, в иных одеяниях герои Гоголя — люди, похожие на них, родственные им, — существуют, действуют и в наши дни. С этой точки зрения вполне правомерно говорить о жизни произведений писателя, жизни его героев, которая в различные исторические периоды времени наполняется неоднородным содержанием.

Противники художественного реализма вообще, отрицатели гоголевского реализма обычно представляют себе реалистическое творчество как копирование явлений действительности. Это очевидное и нередко преднамеренное заблуждение. Хорошо известно, что реалистическое искусство необыкновенно разнообразно, многолико. Выдающиеся мастера вносят свое в общую сокровищницу этого искусства, отнюдь не копируя действительность. Произведения Гоголя, думается, с особой силой опровергают измышления «копиистов». Реализм автора «Ревизора» и «Мертвых душ» — это прежде всего искусство укрупненного изображения мелочного, ничтожного человеческого бытия, эгоистических чувств и побуждений, пошлости пошлого человека. Произведения Гоголя — это своего рода увеличительное стекло, которое позволило ему выставить «выпукло и ярко на всенародные очи» раздробленные характеры, человеческие пороки, социальное зло. Помимо всего иного, уже в этом самом стремлении сделать художественное слово, результаты своего труда всеобщим достоянием ясно сказался глубокий демократизм творчества писателя.

Нередко Гоголю приписывают взгляд на жизнь, как на своего рода фантасмагорию, взгляд, согласно которому мир наполнен всякого рода нелепостями, несообразностями и в своей сущности алогичен. Да, Гоголь нередко изображал такие явления жизни, таких героев, которых с позиций разума, исторической истины с полным основанием можно назвать нелепыми, алогичными. Разве не отмечена печатью очевидной нелепости история взаимоотношений Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, разве не отличается несообразностью размахистая активность Ноздрева, накопительство Плюшкина, поведение других гоголевских героев? В произведениях писателя выступает «несообразность» и более широкого плана — историческая несостоятельность того порядка вещей, человеческих отношений, современником, заинтересованным наблюдателем которых был Гоголь.

Однако одно дело — воспринимать весь мир как фантасмагорию и совсем иное — изображать социальный алогизм определенных явлений действительности. Не забудем, что описание нелепостей жизни, поведения людей у Гоголя пронизано юмором, они предстают в комическом освещении. Эта важнейшая особенность произведений писателя как раз и характеризует, притом очень ясно, черты его трезвого, реалистического подхода к дейст-

вительности. Развенчивая ложное, «презренное», смех Гоголя открывал истину, подлинную правду.

Ну а как быть с фантастикой, которая присутствует не только в ранних повестях Гоголя, но и в его сочинениях более позднего периода? Вспомним «Нос», «Шинель». Фантастика, так же как и гиперболы, которой широко пользовался писатель, в его реалистических произведениях служит, с одной стороны, средством заострения комизма характеров, несуразности стремлений, претензий героев, как это мы видим в «Носе», а с другой — средством «снижения» надменной величественности сильных мира сего — таково фантастическое окончание «Шинели» (сцена «раздевания» «значительного лица»). Гипербола и фантастическое, таким образом, тесно связаны со специфическими свойствами реалистического искусства Гоголя.

Как уже сказано, до сих пор дают о себе знать попытки объяснить творчество писателя исключительно или преимущественно его личными склонностями, особенностями его психологии. Однако успешными они никогда не были. В беседе с Эккерманом Гете говорил: «Даже величайший гений недалеко бы ушел, если бы он захотел производить все из самого себя... Если есть в нас что-либо хорошее, так это сила и способность использовать средства внешнего мира и заставлять их служить нашим высшим целям»⁹.

Совершенно очевидно, что личность писателя весьма ощутимо сказывается в его произведениях, но отсюда никак не следует, что автору непременно следует приписывать свойства его героев, в частности тогда, когда речь идет о действующих лицах, изображенных писателем в духе обличения, отрицания. Но вот в книге И. П. Золотусского мы читаем следующие высказывания о личности Гоголя: «Две природы — хлестаковская и собакевичская — как бы соединились в нем. Один любит все на фу-фу, пустить пыль в глаза, пройтись гоголем, проскакать гоголем, другой не спеша считает денежки и медленно ворочает мозгами, обходя в размышлении предмет»¹⁰. Не цитирую дальше, и приведенного достаточно, чтобы видеть характер рассуждений автора книги, рассуждений, не только несправедливых, противоречащих фактам, жизненной правде, но и недостойных по своему тону, уничижительному отношению к великому писателю.

Гоголь предвидел такого рода «ситуации». В седьмой главе «Мертвых душ», описывая то, как могут отнестись

к писателю, дерзнувшему вызвать наружу все, что не зрят равнодушные очи, Гоголь с горечью отметил: лицемерно-бесчувственный суд «назовет ничтожными и низкими взлелеянные им создания», придаст писателю «качества им же изображенных героев, отнимет у него сердце и душу» (VI, 134).

Творчество Гоголя близко соприкасается с духовной жизнью, нравственными проблемами современности. Одна из существенных особенностей произведений писателя — страстное отрицание косности, застоя, консерватизма сознания и образа действий. Косность, консерватизм у героев Гоголя раскрываются по-разному. Это и восприятие жизни как явления неподвижного, застывшего в своих привычных формах, это и страх перед любыми переменами в мире, это и агрессивный консерватизм, стремящийся решительно, сурово подавить все то, что не «согласуется» с установлениями и нормами, которые он признает незыблемыми. Вспомним в этой связи Сквозник-Дмухановского из «Ревизора», верного исполнителя его «предначертаний» Держиморду, «значительное» лицо из «Шинели».

В наши дни в Западной Европе и Америке мы наблюдаем яростный всплеск агрессивного, воинствующего консерватизма. Разумеется, в эпоху стремительного развития науки и техники, глубоких социальных изменений весьма существенно трансформировались его идеология и практика, стали иными масштабы его активности. Но сохранилось то, о чем нам напоминают произведения великого сатирика, — его античеловеческая сущность, стремление сокрушить разумное, развивающееся, новое ради сохранения уродливого, отжившего и отживающего. И еще одно свойство роднит современных воинствующих реакционеров с гоголевскими типами — утрата чувства реальности, ложные, иллюзорные представления о действительности, которая будто полностью им подвластна, что, разумеется, совершенно не соответствует истине.

Иллюзорные представления о мире и о себе присущи также гоголевским героям иного социально-психологического склада. Писатель остро развенчивал черты сентиментально-идиллического восприятия жизни, «украшательского» подхода к различным ее явлениям, искажения

⁹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1934. С. 844—845.

¹⁰ Золотусский И. Гоголь. М., 1979. С. 307.

их реального облика, черты, которые столь часто — в весьма разнообразных формах — выявляют себя и в наши дни. Следует подчеркнуть, что Гоголь страстно обличал как устойчивые заблуждения, нежелание видеть действительность в ее подлинных очертаниях, так и преднамеренно ложное освещение ее процессов, человеческих отношений, сознательное «творчество» иллюзий и заблуждений.

Произведения Гоголя проливают свет на психологию, образ действий тех, кого писатель называл «героями недостатков». Сочетание реальной мизерности, духовной нищеты с огромными претензиями, стремлениями видеть в себе «значительную» персону свойственно многим гоголевским героям. Но особенно рельефное и своеобразное выражение, как известно, оно получило в образе Хлестакова — этого пустого, никчемного человека, одержимого неодолимой страстью «порисоваться», представить себя солью земли. Неоспоримая живая связь этого и других художественных обобщений Гоголя с явлениями современной действительности заключена прежде всего в психологическом содержании характеров, в движущих стимулах их поведения.

Гоголевские образы позволяют яснее понять и целеустремленную активность современных беззастенчивых дельцов, стяжателей и внутренний облик людей, которые реальное общественное дело подменяют пустым прожектерством, тех, кто ради личного «благоустройства» предадут забвению высокий гражданский долг, и тех, кто с «вдохновением» и в то же время впустую растрачивают энергию свою и многих других людей на малополезные и просто бесполезные занятия.

Современная публицистика и критика довольно часто обсуждают явления бездуховности, с которыми мы встречались в некоторых сферах нашей жизни и которые весьма широко распространены в странах капитализма, находя себе питательную почву в самом укладе буржуазного общества. Представляется очевидным то, что бездуховность соседствует с утратой нравственных критериев человеческого бытия.

Социальное бедствие, которое носит название бездуховности, необыкновенно выразительно отражено во многих произведениях Гоголя, с большой художественной силой обнажающих ничтожество жизни, лишенной высоких стремлений, чувств, эгоистической жизни, внутренне замкнутой в себе, равнодушной ко всему, что непосред-

ственно не затрагивает ее. Но бездуховность — постоянный спутник не только бытия, обособленного от «волнений мира», но и повседневной жизни разного рода приобретателей, хищников, накопителей, тех, кто поглощен погоней за чинами, стремится достигнуть своих целей любыми средствами. Именно здесь нравственные критерии жизни особенно не в почете. Утрата нравственных критериев характеризует и ту изображенную Гоголем самодовольную обыденщину, самовлюбленную пошлость, которая пренебрежительно, иронически относится к глубоким духовным интересам, к «высоким материям». Все это, несомненно, существенно для понимания некоторых сторон современной социальной действительности.

В произведениях Гоголя накопительство (вспомним Плюшкина) зачастую приобретает облик того явления, которое в наши дни получило название вещизма. Современные «вещисты», разумеется, не собирают никому не нужный хлам, а приобретают дорогие и, как правило, ценные вещи. В отличие от Плюшкина они не допускают гибели своих богатств, вещи у них по-настоящему «ухажены». Однако суть одна: так же, как герой «Мертвых душ», они оказываются под неусыпной, незыблемой властью вещей, собранных ими с великим старанием и, можно сказать, самоотвержением. Не вещи служат их владельцам, а человек становится их слугой, предавая забвению многое из того, чем отмечена подлинная человеческая жизнь.

Связи творчества Гоголя с современностью широки и многолики. Само осознание этих связей, как и восприятие творчества других выдающихся писателей прошлого, не является чем-то застывшим, это процесс, обогащающий наши представления о завоеваниях человеческой культуры.

Неиссякаемая сила образных обобщений Гоголя, все расширяющееся воздействие их на читательскую аудиторию раскрывают непреходящее значение его художественного наследия. Проникнутые гражданским пафосом, произведения Гоголя воспитывают чувства непримиримости к общественному злу, всем своим содержанием они утверждают подлинно гуманистические начала жизни, стремление к добру и социальной справедливости.



Д. М. УРНОВ

**«Живое описание»
(Гоголь и Диккенс)**



Гоголь и Диккенс — проблема принципиальная, узловая, рассматривать ее следует с далеким прицелом. В развитии литературы этими двумя именами обозначена такая повествовательно-стилистическая перестройка, после которой слово на книжной странице стало другим, чем было прежде. Поэтому говорить о Гоголе и Диккенсе — это значит затрагивать природу литературы, ее коренные особенности.

В литературе нашего века тоже произошли и происходят перемены глубокие, преобразующие словесный материал, требующие какого-то особого отношения ко все той же книжной странице. Таким образом, для рассмотрения Гоголя и Диккенса имеется злободневный фон¹.

Претерпевает литература подобные перемены не часто. Даже не каждый великий писатель их приносит с собой.

Вехой столь же коренной перестройки, изменившей саму книгу как предмет, явился Дефо — между ним и Диккенсом расстояние, по меньшей мере, в сто лет. На протяжении этого срока в Англии выступил целый ряд выдающихся писателей, однако нельзя сказать, что с их приходом в литературе изменились и природа слов, и круг читателей, и положение самих писателей.

Крупнейшим непосредственным предшественником Диккенса был Вальтер Скотт, его «исторические» повествования не только обновили жанр романа, они преобразовали издательское дело или, вернее, удачно соответствовали преобразованию издательского дела по мере роста читательской аудитории. Их тиражи, как и сама повествовательная техника воскрешения прошлого, пред-

ставлялись невероятными по тем временам. И вот сравним. «Роб Рой»¹ по выходе в свет разошелся в количестве десяти тысяч экземпляров, «Пиквикский клуб» — сорока тысяч². Этими цифрами обозначается не только расширение круга читающих, но изменение и этого круга, и самого процесса чтения. Разница между цифрами соответственно показывает сравнительный масштаб перемен.

Конечно, нельзя сказать, будто какой-то один, хотя бы и гениальный, писатель совершает подобные перемены. Такой писатель, скорее, обозначает всепроникающие перемены с исключительной выразительностью.

Итак, перестройка: слово на странице становится другим... Учитывая, что перестройка сквозная, было бы важно проследить, как она совершается по ходу всего литературного процесса от начала и до конца, от запросов публики к отклику на эти запросы со стороны писателя, и наоборот — в той мере, в какой писатель, желающий, подобно Диккенсу, «писать, чтобы читали», и откликается на читательские запросы, и формирует их. Но для такого исследования требуется большое пространство. В данном случае сосредоточимся на творческом результате, на том особом читательском впечатлении, которое, как от Диккенса, так и от Гоголя, получала в свое время публика и которое сохраняется до сих пор. Это впечатление совершенно исключительной жизненности: на книжной странице все живет, и каждый объект, попадающий в поле нашего зрения, и самые слова, которыми любой объект и вообще что бы то ни было описывается.

¹ Подчеркнем, что не все перемены — к лучшему, в смысле развития литературы как специфической деятельности, направленной вместе с другими духовными средствами на постижение мира. Это большой вопрос, которого в данном случае не касаемся. Автор данной работы высказывал по этому вопросу свою точку зрения, в частности, в ст. «Будем говорить по существу» (Лит. обозрение. 1982. № 3: Дискуссия «Закономерности развития литературы XX века»). Однако вопрос о том, каково познавательное значение именно художественного, не какого-либо другого (по-своему выразительного и содержательного) слова, конечно, имеет к теме «Гоголь и Диккенс» прямое отношение.

² В количестве сорока тысяч экземпляров «Роб Рой» разошелся в течение двадцати восьми лет, за тот же срок «Пиквикский клуб» был распродан в количестве ста сорока тысяч экземпляров. В переводе на современный масштаб, как считают социологи, это разница между сотнями тысяч и миллионами. Впрочем, только за двенадцать лет после смерти Диккенса его книги разошлись в английских изданиях общим числом, превосходившим четыре миллиона экземпляров.

«Живое описание» отметил Пушкин в повестях Гоголя прежде всего³. Это впечатление было изначальным и единодушным. Его отмечали даже литературные противники. Друзья и враги, как Диккенса, так и Гоголя, оценивали это впечатление по-разному, однако неизменно говорили о нем. В отношении Диккенса это выразил его критик-современник Джордж Генри Льюис. Предъявляя Диккенсу целый ряд претензий по части вкуса, глубины, достоверности, он тем не менее признавал, что «живая выразительность» диккенсовского повествования торжествует над любыми контрдоводами⁴. Впечатление поразительной, двойной жизненности: перед умственным взором читателя оживает не только то, о чем повествуется, но и повествование само по себе оказывается удивительно живым, а в результате — сплошная жизненность текста.

Это и была творческая органика, о которой в предшествующую эпоху заговорили еще романтики, столкнувшиеся, однако, с трудностями ее воплощения. Вспомним, что для романтиков органика означала естественность, истинность, служила мерой или признаком полноты познания. Не только отражение жизни, а слияние с жизнью являлось в их глазах творческим идеалом. Творение должно быть, как жизнь, живым, и тогда в нем открывается истина, — на этом пути, особенно в лирике, романтики добились результатов, в свою очередь, эпохальных. Трудности, ими испытанные, проявились в известной ограниченности материала⁵, а также в парадоксальности той ситуации, когда романтики, вроде бы постигшие диалектику творческого преображения, впадали в прямолинейность, передавая, например, смятенность души словесным сумбуром или хаосом. В современной литературе нередко происходит то же самое: «сложность», «скука» как бы выходят из кавычек, из пределов творческой условности, перестают быть изображаемым предметом, становясь состоянием текста, просто скучного, усложненного, запутанного. Поэтому, собственно, анализ гоголевско-диккенсовского момента и представляет особый интерес как этап преодоления романтически напряженной, прямолинейной стилистической «темноты». Вдруг все, что выглядело «темно и вяло», ожило, задвигалось, и самая скука сделалась занимательной, ничтожество обрело значительность. Возник тот эффект увеличительного стекла, направляемого на любые явления, о котором мы говорим и сегодня⁶.

«Только малораспространенный язык, на котором он пишет, мешает ему достигнуть в Европе славы лучших английских юмористов», — отмечал Мериме⁷, считая гоголевский юмор самобытным, достойным признания в пору уже широкой известности Диккенса. Своим замечанием Мериме как бы хотел сказать, что в русской литературе имеется нечто, по меньшей мере адекватное диккенсовскому творчеству⁸. В то же время творчество Гоголя в Англии, как и вообще за рубежом, все никак, по выражению М. П. Алексеева, не прививалось⁹.

Английское знакомство с Гоголем относится к самому началу 1840-х годов¹⁰. В 1847 г. перевод гоголевского «Портрета», сделанный Т. Б. Шоу, появился на страницах журнала Блэквуда (*Blackwood's magazine*), популярного и влиятельного, создавшего не одну крупную лите-

³ См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1947. Т. 5. С. 243. Вспомним, что именно Пушкин сообщил в печати о том, что «наборщики помирали со смеху», набирая гоголевские «Вечера на хуторе», и он же рекомендовал эту книгу «публике», т. е. всем читателям; в появлении такой книги, которая может привлечь сразу всех, он видел исключительное явление: «Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе...» (Там же. С. 113).

⁴ См.: *Literary criticism of George Henry Lewes*/Ed. Kaminsky. Lincoln, 1964. P. 94—97. Ту же точку зрения только в гораздо более критическом духе во взгляде и на Диккенса, и на Гоголя еще раньше выразил Николай Полевой. См.: *Русский Вестник*. 1842. V. № 5—6. Отд. III. С. 1—57.

⁵ Поэтому даже возникло мнение, будто для творчества пужпа особая, соответственно «творческая» действительность.

⁶ См.: *Хранченко М. Б.* Подвиг художника // *Наст. изд.* С. 3—17.

⁷ *Мериме П.* Статьи о русских писателях. М., 1958. С. 3.

⁸ В том же смысле символична как жест попытка Чехова способствовать доставке в Англию Джерому К. Джерому гоголевского бюста. Об этом шла речь в переписке Чехова с его другом, писателем И. Щегловым-Леонтьевым (ЦГАЛИ. Ф. 44. Ед. хр. 492; сообщено Ж. А. Маргулис). Попытка, кажется, не удалась, но в принципе подобный подарок должен был обозначать ту же творческую родственность. До сведения английского писателя хотели довести известие о наличии у него своего рода русского предшественника или двойника.

⁹ См.: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи // *Лит. наследство*. М., 1982. Т. 91. С. 230.

¹⁰ Установлено американским исследователем К. Лефевром, диссертация которого «Первое столетие Гоголя в Англии и Америке, 1841—1941» (1943) остается, к сожалению, неопубликованной и доступна только в извлечениях по кн.: *Brewster D.* *East-West passage*. L., 1954.

ратурную репутацию. Однако эта публикация осталась, по существу, не замеченной, как и появившиеся в 1860-х годах переводы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы», сделанные Джорджем (Георгием? Юрием?) Толстым¹¹. Все это, вернее, было известно и оставалось все же неизвестным, если измерять известность силой читательского отклика и сравнивать с неуклонно возрастающей в Англии, и вообще на Западе, известностью других русских писателей. Наряду с их именами и произведениями имя Гоголя произносилось¹², произведения издавались¹³, Гоголь входил в круг чтения или, по крайней мере, в состав библиотек своих английских собратьев-писателей от Диккенса до Джойса¹⁴, и все же та грань, что существует между известностью и усвоением творчества писателя на чужой почве, оставалась в случае с Гоголем непреодоленной.

Первое препятствие на пути писателя к читателям другой страны очень часто видят в переводах, их отсутствии или низком качестве. Но практика говорит о другом. Например, многие английские писатели прославились и, так сказать, привились у нас, несмотря на слабые переводы. Кроме того, о Гоголе нельзя сказать, что его переводили плохо. Ранние переводы были слабы, но ранние переводы всех русских писателей были слабы, а ведь в начале нашего века собрание сочинений Гоголя (в шести томах) перевела Констанс Гарнет, составившая своими переводами русской классики целую эпоху в странах английского языка¹⁵. В мемуарной книге Эрнеста Хемингуэя, постигавшего нашу литературу главным образом по этим переводам, есть знаменательный разговор о том, что «Толстой у Констанс Гарнет пишет хорошо... Сколько раз я не мог дочитать „Войну и мир“ до конца, пока мне не попался перевод Констанс Гарнет»¹⁶. И все же не надо забывать, что Толстого, как и других русских писателей, уже достаточно знали в Англии к тому моменту, когда за них взялась Гарнет. Талантливые переводы не создали интерес, а возникли на волне интереса к России, русской культуре и литературе. Основной стимул интереса к зарубежным писателям создают не переводы, они сами стимулируются этим интересом, а интерес вызывается потребностью внутренней, не нашедшей «домашнего» удовлетворения. Разве переводы произведений Байрона, большей частью посредственные, могли сами по себе создать ему у нас легендарную славу? Достоевский в свое время напомнил, чем стимулировался русский байро-

низм,— страшная тоска личности, символ индивидуальной свободы, гордости духа. Точно так же тяга к «русским» (как стали в Англии называть прежде всего Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и Горького) была, в свою очередь, удовлетворением тоски, возникшей на почве буржуазного делячества, мелочного индивидуализма, духовной омирщенности. Из таких взаимопотребностей и складывается мировая система литературных величин¹⁷. Построенная на перекличке эта система не допускает повторений. Обратим внимание, например, на то, как старательно подчеркивалось западными наблюдателями отличие Тургенева от его иностранных современников, при несомненном сходстве¹⁸, то же самое — в случае с Чеховым¹⁹. В случае с Гоголем именно видимое сходство с некоторыми иностранными писателями, а не местный колорит, как это иногда предполагается, мешало ему войти в мировую систему.

В этой своей участи Гоголь был не одинок среди русских писателей, притом — величайших. Как отмечает М. П. Алексеев, не прививался в Англии (вообще за рубежом) Лермонтов, не усваивался и Пушкин, хотя ведь у него еще при жизни были восторженные зарубежные почитатели, предпринимавшие энергичные попытки для

¹¹ Возможно, это автор «Обзора первых сорока лет сношений между Россией и Англией (1553—1593)». СПб., 1875.

¹² Прежде всего теми профессорами английской литературы, которые преподавали в России, а затем возвращались в Англию и писали о русской литературе, — тот же Т. Б. Шоу, а также Ч. Тернер, М. Баринг, С. Грэхем.

¹³ К концу 1920-х годов переведен Гоголь на английский язык был практически полностью, к нашим дням одни только «Мертвые души» вышли, по меньшей мере, в семи английских переводах.

¹⁴ Именно «Тарас Бульба», только в разных переводах, был в числе книг, известных и Диккенсу, и Джойсу. См.: *Fanger D. Dickens and Gogol* // *Harvard English studies*. 1977. P. 110.

¹⁵ *Heilburn C. G. The Garnet family*. N. Y., 1961. P. 183.

¹⁶ *Хемингуэй Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 4. С. 475.

¹⁷ Автор развивает свою позицию по данному вопросу, намеченную в других статьях. См.: Необходимая точка зрения: Чехов и Толстой в творческой ориентации английских и американских писателей // Чехов и Толстой. М., 1980; Толстой, западная литература XX в. и проблема эпической цельности сознания // Л. Н. Толстой и современность. М., 1981.

¹⁸ См.: Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. См. также статью Г. Джеймса о Тургеневе, помещенную в приложении к изданию романа Г. Джеймса «Женский портрет» в серии «Литературные памятники».

¹⁹ См.: *Вулф В.* Русская точка зрения // Английские писатели о литературе. М., 1981.

пропаганды пушкинского творчества в своих странах. Конечно, не было среди них таких пропагандистов, каким явился пропагандист-политред Тургенев, который в системе, в стиле и терминах западноевропейского мышления преподал своим зарубежным собратьям «урок мастера», в частности, определил особенности и место своей отечественной литературы так, что его определения оказались приняты, привились дословно. Но Тургеневу удалась его миссия не только потому, что он выполнял ее с величайшим умением, тактом и убежденностью, но и потому, что исторически она мотивировалась проще. Достаточно было указать на еще эпический характер толстовского творчества при наличии в нем же совершенно современной индивидуализированности, и выявилось сочетание, составлявшее дефицит в мировой системе литературных «элементов». А чтобы дать своим соотечественникам общее представление о Пушкине, один англичанин говорил, что это Чосер, Шекспир, Мильтон и Байрон, вместе взятые. Зачем же им еще один Чосер?

Наш национальный гений не был похож ни на Чосера, ни на Шекспира, но этапно-типологическое место, на которое его пытались поставить все в той же системе, оказалось занято.

Так и Гоголь. Действительно достойный славы лучших юмористов, он поэтому и не обрел этой славы: зачем же славу великого юмориста как элемент литературной системы делить? Уже наш современный английский писатель находит, что пафос гоголевского творчества более духовный, более человечный, чем у Диккенса²⁰. Отзыв лестный, однако столь высокая похвала при конкретизации обнаруживает неточность: на взгляд англичанина, Гоголь более человечен, чем Диккенс, потому что не был «критиком общества», не преследовал социальных целей. Значит, подобный, хотя и восторженный, взгляд не различает в Гоголе существеннейших особенностей. Опыт нашего века показывает: если прижизненную оценку писателя, какой бы она ни была, нельзя считать исчерпывающей, то последующие «возрождения» содержат известную долю искусственности — одни черты превозносятся за счет принижения и даже забвения других. Отличается этим и некий «гоголевский бум», наблюдаемый сейчас и в Англии. Нынешняя вспышка интереса к Гоголю носит преимущественно так называемый «институтский» характер, она идет прежде всего сверху, от исследователей²¹, чья методология просто заражена искусст-

венностью, предполагает тенденциозную надуманность переоценки.

Разумеется, это факт, что сам Шекспир обрел мировую славу с двухсотлетней задержкой. Но факт и следует учесть как урок во всей его конкретности: известный за пределами своей родины уже при жизни, Шекспир попадает в систему мировых величин, естественно, лишь тогда, когда складывается эта система, в начале XIX в. Кроме того, относительно запоздалое признание Шекспира тоже сказывалось — в постоянных переделках шекспировских пьес, которые иначе казались «варварскими». Гоголь нередко претерпевает сейчас столь же заметную интерпретационную переделку, подменяющую исследование его творчества в исторической конкретности.

Взаимоотношения Гоголя с английской литературой, действительно, совершенно особенные. Тут речь идет не о влиянии и не о взаимовлиянии главным образом, а в первую очередь о типологии. С рядом английских писателей у Гоголя было родство, которое бросалось в глаза читателям и которое в то же время не могло быть объяснено какими-то непосредственными контактами, хотя существовали и контакты. Задача состоит в сравнительном рассмотрении гоголевского творчества на фоне литературы его времени²². Что касается английской литера-

²⁰ Точнее, англо-ирландский — Фрэнк О'Коннор в предисловии к переводу «Мертвых душ». См.: *Gogol N. Dead souls/A new Translation by A. R. MacAndrew/Foreword by F. O. O'Connor. N. Y.; L., 1961. P. VIII—IX.*

²¹ Не следует преувеличивать и то «огромное признание в конце прошлого века», какое, по словам редакции «Литературного наследства», «получило в Англии творчество Н. В. Гоголя» (Лит. наследство. Т. 91. С. 6). Это признание было тоже несколько институционализированным, формальным и даже прямо официальным. Как известно, с конца прошлого века наследником английского престола, а с 1910 г. — английским королем становится родственник русского императора, и «русские» юбилеи в Англии становятся делом престижа и хорошего тона, в особенности для таких писателей, как Конан Дойл и Голсуорси, подписавших в 1909 г. гоголевский адрес. Характерным образом это признание, возникшее в русле общего интереса к русской литературе, не закрепились в отличие от возникавшего тогда интереса к творчеству новых гигантов русской литературы — Чехова и Горького.

²² Задача, в значительной мере решенная нашим, а также зарубежным литературоведением. Этапным исследованием является книга А. А. Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» (1972); эта работа сделана с опорой на труды М. П. Алексеева, В. В. Гиппиуса, В. И. Кулешова, Е. А. Смир-

туры, то, помимо традиционно определившейся линии сопоставления Гоголя с английскими юмористами, выявляются чрезвычайно ранние и важные творческие связи Гоголя с Томасом Муром, что ведет к «народному» и «национальному» — фундаментальной проблематике той эпохи²³. Постепенное развитие представлений о народности — от самобытности к служению общенародному делу — наглядно разворачивается на этом материале.

«Маленький человек», «бедные люди», «отверженные», «униженные и оскорбленные» — эта тема, у истоков которой стоит Гоголь, получила в новейшей американской и западноевропейской, в том числе английской, литературе весьма своеобразное «возрождение», по ходу которого «маленький человек» превращается в большого тирана, униженный — в угнетателя. Он рассматривается не как жертва общества, но общество делается жертвой его агрессии, не говоря уже о том, что отверженный изображается не отверженным, не отщепенцем вне общества, он — само общество²⁴. Разумеется, это не гоголевская традиция, хотя подавленные претензии — тема, намеченная Гоголем и развитая Достоевским. От демократизма к антидемократизму — такова эволюция этой темы, характерная для целого направления в новейшей западной литературе. Особенность этого явления в том, что оно выступает в старом обличье: как бы гоголевское или диккенсовское внимание к повседневным пущам и облику «маленького человека», и в то же время, при ближайшем рассмотрении, видно, что акценты переставлены: ирония и насмешка там, где прежде было сочувствие.

Наконец, сюрреализм. Это течение притязает на Гоголя с исключительной силой, считая его одним из своих «отцов». В принципе это одна из тех прихотливо-неполных интерпретаций, осуществляемых в теории и на творческой практике. В то же время это одна из важнейших проблем искусства нашего века, когда символическое обозначение нередко отождествляется с художественным образом.

Уже романтизм (течение, из которого вышел Гоголь) выявил эту проблему; романтики, так сказать, на себе испытали, на собственном творчестве проверили это разграничение, получая соответственно результаты творческие и нетворческие, хотя в каком-то ином отношении, может быть, значительные.

Гоголь на фоне английской литературы — тема кардинальная и требующая, стало быть, для анализа значи-

тельного пространства. Мы ограничимся сопоставлением Гоголя с Диккенсом, выделив при этом отмеченную Пушкиным «живость описания» как достижение особое.

* *
*

Итак, имена Гоголя и Диккенса были поставлены рядом еще при жизни обоих писателей. Их стали сопоставлять и сравнивать сразу, как только того и другого достаточно узнали. Современникам сходство представлялось очень сильным за счет однородности впечатления, словно от чтения не двух, а одного и того же писателя. Некоторые русские читатели, познакомившись с Диккенсом в оригинале, подумали, что это перевод каких-то им неизвестных произведений Гоголя²⁵. Со своей стороны иностранцы, читавшие Гоголя, полагали, как тот же Мериме, что если его как следует перевести, то получится нечто достойное Диккенса. Речь шла, разумеется, не о полном сходстве, но о некоем фундаментальном родстве²⁶.

Самое сходство между двумя глубоко национальными писателями — интереснейший факт, достойный исследования и в значительной мере уже исследованный²⁷. Здесь есть и движение от общих пунктов литературной ориентации (как это называл В. В. Випоградов), и некоторое, хотя бы косвенное соприкосновение и, главное, решение общих, выдвинутых временем, литературных задач.

Сходство, сразу бросившееся в глаза, прежде всего пробовали объяснить влиянием, в том числе, Гоголя — на Диккенса²⁸. Но Диккенс узнал о Гоголе уже сложив-

новой, Н. Л. Степанова, М. Б. Храпченко, А. В. Чичерина. Учтены в ней и старые работы — А. Н. Веселовского и Г. И. Чуданова. Особое место среди работ на эту тему занимает книга И. М. Катарского «Диккенс в России» (1966).

²³ См.: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи. С. 697—700.

²⁴ Примерами подобных книг могут служить романы англичанина Стивена Грахема, американца Ирвина Шоу и др.

²⁵ Таково, например, было впечатление В. С. Аксаковой. См.: *Лит. наследство*. М., 1952. Т. 58. С. 670—671.

²⁶ Такая точка зрения была установлена еще Н. Г. Чернышевским и затем развита в ряде исследований: *Храпченко М. Б.* Творчество Гоголя. М., 1961; *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.

²⁷ См.: *Катарский И. М.* Диккенс в России. М., 1966.

²⁸ Об этом, но без фактических оснований, говорил, например, С. П. Шевырев (Москвитиниц, 1841. Ч. 1. Отд. III. С. 237—238).

шимся писателем²⁹ и мог разве что подтвердить творческое родство. Диккенсовское воздействие на Гоголя несомненно³⁰, однако и Гоголь прочитал английского собрата уже в пору своей зрелости. Узнав Диккенса, Гоголь с решимостью пошел по пути, известному ему самому, — Диккенс стимулировал это движение. Следует отметить, что англичане никогда не претендовали на Гоголя в качестве диккенсовского «подражателя» или «ученика», напротив, некоторые из них, как мы уже знаем, подчеркивают, что Гоголь — глубже, серьезнее Диккенса. Если иногда в антологиях и учебных хрестоматиях они помещают рядом отрывки из произведений Диккенса и Гоголя, то специально затем, чтобы в разных национальных вариантах было видно одно и то же литературное явление, эта удивительная жизненность, распространяющаяся на каждую деталь повествования, включая и объект, и средства повествования, — поворотный момент в развитии литературы, обозначенный совместными усилиями русского и английского писателей³¹.

Говоря о гоголевско-диккенсовском повествовании и мире, конечно, нельзя иметь в виду только сходство: разница между двумя крупнейшими писателями велика. Как уже сказано, речь идет об одной, но фундаментальной, поистине эпохальной особенности их повествования, столь же существенной, долгодействующей и разносторонней по своим последствиям, как описательная детализация Дефо или толстовская «диалектика души». Если развитие повествовательных средств сравнить с техническим прогрессом, то это равноценно изобретению принципиально нового способа передвижения. Такое творческое открытие Диккенс и Гоголь совершают практически одновременно, как бы соединенными силами; они добиваются в принципе одного и того же результата, а именно — вещественно-выразительной оформленности каждого повествовательного компонента, предмета, объекта, будь то фигура речи, некое блюдо или состояние духа.

Явлением, играющим свою заметную роль, становится в их повествовании все что угодно, вплоть до запятой, — овеществленность, наглядная предметность каждого композиционно-стилистического момента служит основным признаком такого повествования³². Каждая деталь играет роль двойную, оказываясь одновременно и описательным средством, и объектом описания. Конечно, это существовало, намечалось в литературе и раньше, но Гоголь и Диккенс это выявили, добились того, что ис-

ключительная, сквозная, сплошная предметность оказалась одним из основных впечатлений от их стиля. Стало ясно, что таким путем, в таком повествовании на страницы книги может попасть что угодно, вся жизнь — полная правда. «Давай уж сюда и веревочку. Все на что-нибудь сгодится» — так говорит один из гоголевских персонажей, и так же поступает сам повествователь, обращая читательское внимание на разнохарактерные предметы. Эту видимость, весомость, овеществленность деталей, буквально до веревочки, Толстой вспоминал на склоне лет как одно из своих ярчайших впечатлений от чтения Диккенса³³. При этом не только предметы в обычном смысле слова обретают специфическую предметность. Овеществляются, материализуются даже абстрактные понятия. Что только ни обнаруживается в гоголевско-диккенсовском мире, все оказывается предметом, обладающим от-

²⁹ Каким именно образом, через кого узнал Диккенс о Гоголе, пока не известно. Согласно изысканиям М. П. Алексеева, можно было думать, что Диккенс виделся со своим русским переводчиком и другом Гоголя И. И. Введенским (см.: Чарльз Диккенс: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1962. С. 239—247). Однако уточнение сроков пребывания И. И. Введенского в Англии позволило сделать вывод, что эта встреча все-таки не состоялась. См.: Левин Ю. Д. Иринарх Введенский и его переводческая деятельность // Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982. С. 82—83.

³⁰ Чтение Гоголем Диккенса пришлось на зиму 1840/41 г., когда им производилась переработка первой редакции первого тома «Мертвых душ». См.: Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897. С. 258—259. Вообще последний период творчества Гоголя разворачивается на фоне роста диккенсовской популярности в России. Наконец, Гоголь упоминает Диккенса в одном из своих писем, причем упоминает как одно из исключительных явлений, выдвинутых английской национальной культурой наряду с Байроном. См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 389.

³¹ Так вопрос был поставлен еще в ранних работах В. В. Виноградова. О гоголевском или диккенсовском периоде в развитии литературы считает возможным говорить А. В. Чичерин. О том же писала А. А. Елистратова.

³² Об этом автор данной статьи написал подробно в коллективном труде «Теория литературных стилей: Типология стилистического развития нового времени» (М., 1976. С. 473—493; раздел «Предметность в стиле»).

³³ «Диккенс — мировой гений. Он оживляет даже неживые вещи», — записал отзыв Толстого Д. П. Маковицкий. Другое воспоминание относится к оценке Толстым особенно ему запомнившегося эпизода из «Пиквикского клуба», когда Уэллер-старший, отец Сэма, вынимает у себя из кармана различные вещи, в том числе веревку и деньги. См.: Лит. наследство. М., 1979. Т. 90, кн. 2. С. 143.

дельностью, допускающим всестороннее рассматривание. Превращение чего бы то ни было в предмет — закон построения этого мира. Перед читателем проходят лица и отдельные черты лиц, состояния, ситуации, события, понятия разного плана, — и лица, и события, и понятия, и предметы в первичном, узком смысле слова: завтрак, погода, природа, размышления, человеколюбие — все что угодно оказывается рядом с чем угодно, образуя первородный хаос, который, однако, хаосом не остается, а, напротив, упорядочивается, уплотняется, выстраивается прямо у читателя на глазах в особую предметную иерархию, систему, «мир» или даже несколько «миров».

Сопоставление гоголевских и диккенсовских текстов получается особенно наглядным в том случае, если брать эпизоды, сходные по ситуациям и деталям, как это и сделано, скажем, в английской антологии, где помещены прямо друг за другом страницы из «Пиквикского клуба» и «Мертвых душ», изображающие передвижение по дорогам, экипажи, лошадей, кучеров, конюхов, слуг, пассажиров, аксессуаров конской упряжи³⁴. Допустим, в руках у англичанина бич, у русского — кнут, но в повествовательном плане перед нами один и тот же предмет, одно и то же по своей стилистической природе явление. Разумеется, и при сопоставлении совершенно различных ситуаций, разных деталей сходство обнаруживается как один и тот же повествовательно-стилистический подход — поворотный момент в развитии литературы. Что это был за путь и поворот, современники, в свою очередь, усмотрели сразу, хотя и не все и не сразу смогли оценить масштабы поворота, перспективность нового пути.

Николай Полевой, хотя и в отрицательном духе, усмотрел это гоголевско-диккенсовское единство и определил ситуацию так: либо Диккенса вместе с Гоголем следует вывести из области изящного, либо считать измененными границы этой области. Хотя второго варианта Николай Полевой не допускал, указанное расширение совершилось, причем опять-таки сам же Полевой, порицая Гоголя за движение по этому пути, увидел, в чем заключается движение. Все гоголевское повествование, как подчеркнул критик, полно «отвратительных подробностей», «грязных мелочей». «Укажем только, для примера, — продолжал критик, — на отвратительного слугу Чичикова, который провонял и везде носит с собой вонючую атмосферу; на каплю, которая капает из носа мальчишки в суп;

на блох, которых не вычесали у щенка; на Собакевича, который дремлет и рыгает после обеда; на бабу с прорехой пониже спины; на старую зубочистку Плюшкина; на сцены вечером на улицах, с существами в красных шaliaх и в башмаках без чулок; на описание прогулки Селифана и Петрушки в кабак; на Чичикова, который спит нагой; на Ноздрева, который приходит в халате без рубашки; на щипание Чичиковым волос из носа; на булочника, который...»³⁵ — тут критик даже остановился, как бы не в силах продолжать. Если бы тот же критик рассматривал любой роман Диккенса, он привел бы сходный список «грязных мелочей» и «отвратительных подробностей», намеренное введение которых сам же Диккенс еще и подчеркнул, например, в предисловии к «Оливеру Твисту». И Полевой чувствовал, что все это намеренно, не случайно, что тот же Гоголь «повторяет, усиливает свои милые подробности»³⁶, что это — выполнение творческой программы.

То же самое, только в плане положительном, отметил у Гоголя Константин Аксаков. Имея в виду «Мертвые души», он писал: «Предмет является у него, не теряя нисколько ни одного из прав своих, является с тайною своей жизни, одному Гоголю доступной; его рука переносит в мир искусства предмет, не измывая его нисколько; нет, свободно живет он там, еще выше поставленный; не видать на нем следов его перенесшей руки, и поэтому узнаешь ее. Всякая вещь, которая существует, уже по этому самому имеет жизнь, интерес жизни, как бы мелка она ни была, но постижение этого доступно только такому художнику, как Гоголь; и в самом деле: все, и муха, надоедающая Чичикову, и собаки, и дождь, и лошади от Заседателя до Чубарого, и даже бричка — все это со своею тайною жизни им постигнуто и пере-

³⁴ Характерен отзыв Чехова: «...как непосредственен, как силен и какой он художник! Одна его „Коляска“ стоит двести тысяч рублей» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма. М., 1976. Т. 3. С. 202). Оценка — предметная, вещественная, будто хорошо сделанной вещи. Чехов знал цену этой художественной предметности, ибо у него самого — богатейший арсенал столь же отчетливых, творчески созданных вещей.

³⁵ Цит. по: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 5 т./Под ред. Е. Ляцкого. СПб.: Народная польза, 1902. Т. 5. С. 172. Данный том представляет собой сборник критических отзывов о Гоголе.

³⁶ Там же. В усилении таких подробностей и заключалась, в частности, авторская переработка «Мертвых душ» от первой ко второй, окончательной редакции.

несено в мир искусства (разумеется, творчески создано, а не описано. Боже сохрани; всякое описание скользит только по поверхности предмета)»³⁷.

Описано, хотя и с разных позиций, одно и то же явление. При взаимоисключающих оценках определяются отличительные черты гоголевского повествования вполне объективно, те самые черты, которые были также свойственны Диккенсу и которые Гоголь, прочитав Диккенса, усилил, добиваясь впечатления осязательной ощутимости каждого предмета, попадающего в поле зрения читателя. И даже не отдельных предметов, а как бы всей жизни, видимой, ощущаемой, осязаемой, обоняемой по мере того, как отдельные человеческие черты, приметы, запахи являются перед читателем.

Конечно, не у Гоголя и не у Диккенса «отвратительные подробности» впервые попали на страницы книг, даже если иметь в виду только литературу начала прошлого века. Романтическая эпоха открылась программным намерением ввести в поэзию «вещи обычные»³⁸. И сразу же вокруг этого пункта завязалась полемика, которая, надо отметить, до сих пор освещается с известной односторонностью: только как сопротивление эстетических староверов новизне. Упрямое сопротивление, конечно, имело место, однако в ходе той же полемики по адресу романтических новаторов высказывалось и другое, достаточно острое суждение о том, что не в обращении к «обычному» заключалась их ошибка, но в неумении творчески освоить «обычное», опозитизировать его. Например, Уильям Вордсворт — поэт крупнейший, тем не менее он дал повод для острой критики некоторыми своими опытами в области поэтической «простоты». Иногда ему удавалось поистине заговорить стихами, и он обращался к читателям с простой и естественной поэтической речью, иногда же (причем, когда он избирал предметы подчеркнута неприятные, вроде лопаты) у него выходила нелепость, грубость. Вспомним и пушкинскую критику ранних опытов в духе «натуральной школы», в частности повестей Н. Ф. Павлова, у которого Пушкин нашел, при замечательных чертах, «близорукую мелочность» в описаниях³⁹. В то же время Пушкин приветствовал первые повести Гоголя за их «настоящую веселость, искреннюю, непринужденную, без жеманства, без чопорности»⁴⁰. Ясно, что простота, детальность и даже мелочность присутствовали всюду, но с точки зрения творческой результативности производили различное впечатление.

Диккенс и Гоголь как современники наследовали романтической эпохе. Они постарались сохранить и воплотить романтическую идею жизненности и правдивости искусства, когда слово не опосредованно жизнью, не отражает жизнь — наполнено жизнью, живет. Не достоверный рассказ о жизни, а живая книжная страница и есть при чтении Диккенса и Гоголя решающее впечатление. В основе такого впечатления — авторская свобода обращения с материалом, когда автор, как это и делает Диккенс, может сказать «взгляд», может сказать «восхитительно», может сказать, что угодно, и все — предмет, вещь, которые читатель, воспринимая, как бы берет в руки, рассматривает, одним словом, пользуется всем, — все ему доступно, как набор нужных вещей, совершенно готово и необычайно удобно для употребления. Вот эта приготовленность каждого предмета, будь то душевное переживание или стакан чая, и есть тот этап повествовательной свободы, которую романтики большей частью лишь декларировали, однако, пытаясь воплотить, впадали в сумбур, стихийность. Диккенс добивается свободы. Он властвует в мире, им самим созданным. Каждый из предметов, вовлеченных в его повествование, предварительно создан, обусловлен в отчетливо соблюдаемой повествовательно-стилистической системе; оторван от своего первичного суще-

³⁷ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 144.

³⁸ В этом заключалась одна из идей авторского предисловия к «Лирическим балладам» Вордсворта и Колриджа, предпосланного ко второму изданию этого сборника, которое вышло в самом начале века (1800). См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 262.

³⁹ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 303.

⁴⁰ Там же. С. 112. Ср. с пушкинским мнением о повестях Павлова: «...очень замечательны и имели успех вполне заслуженный. Они рассказыны с большим искусством, слогом, к которому не приучили нас наши записные романисты. Повесть „Именины“, несмотря на свою занимательность, представляет некоторые несообразности. Идеализированное лакейство имеет в себе что-то неестественное, неприятное для здравого вкуса. Может быть, то же самое происшествие представляло в разительной простоте своей сильнейшие краски и положения более драматические, но требовало и кисти более смелой и более глубины в знании человеческого сердца... В слоге г. Павлова, чистом и свободном, изредка сказывается манерность...» (Там же. С. 303). Таким образом, Пушкин поддерживает в принципе того автора, который стремится к простоте и в слоге, и в выборе материала, но «кисть более смелую», способную быть простой «без жеманства», он нашел в произведениях Гоголя. Так что «простота» как задача была общепризнанной — труден был путь к ее достижению.

ствования, назначения, места и возвращен читателю в границах новой, обусловленной автором повествовательностистилистической логики.

Так и получаются, по идее еще романтической, «вещи обычные в необычном освещении». Таков, в принципе, ход всякого творческого преображения, но у Диккенса и Гоголя процесс обострен, открыт, совершается иногда как бы прямо у читателя на глазах и вроде бы даже при читательском участии.

Диккенс опирался из своих романтических предшественников на эссеистов, английских эссеистов, чьи опыты отличались подчас видимой беспредметностью: самый предмет для разговора надо было еще создать. Предмет, вроде «стука у ворот в „Макбете“» (Де Квинси), возникал по мере того, как создавалось эссе. У Диккенса каждый из предметов, о которых он пишет, прежде всего овещается в небольшом, подчас мимолетном эссе о данном предмете. В русской литературе традиций эссеизма не было, но Гоголь, во-первых, учел европейский опыт (того же Де Квинси), а, во-вторых, он развивает эссеизм в пределах, в недрах своего повествования. У него в «Мертвых душах» есть заметные и достаточно обширные эссе — о запахах, о грамотности, о предметах вовсе не существующих, а, главное, тот же принцип эссеистского сотворения предмета или, точнее, системы предметов пронизывает все гоголевское повествование. С этой точки зрения, авторская правка прозаической поэмы чрезвычайно поучительна. Ведь Гоголь не только нагнетает все новые и новые повествовательные подробности. Он и сокращает немало, в том числе различные повествовательные детали. Он производит отбор именно тех создаваемых им предметов, которые обладают самодостаточно-созданным повествовательным существованием.

Эта детализация рассматривалась на протяжении прошлого века преимущественно как детализация: в подробностях видели подробности, пусть многозначительные, но все же детали общей картины. Действительно, и по линии психологизма, и по линии бытового описательного правдоподобия гоголевская детализация играла в нашей литературе исходную роль. Со временем на фоне новых стилистических тенденций все заметнее становились некоторые исключительные особенности описательных деталей у Гоголя. Их диспропорциональность, такая, что, кажется, детали призваны не создать, а разрушить общую картину. Стала заметна их нарочитая ненужность, как бы

немотивированность в пределах общей картины, что, конечно, указывало на какую-то более замысловатую, скрытую мотивацию. Обнаружилась и своеобразная беспредметность гоголевских описаний, будто и, правда, в них со всевозможными подробностями ничего не описывается. Тоже самое стали все настойчивее отмечать и в стиле Диккенса⁴¹. Стали подчеркивать значительную независимость необычайно живого стиля Диккенса и Гоголя от самой жизни, от эмпирической реальности⁴². Одним словом, не тем, о чем они пишут, но тем, как они пишут, увлекают читателей и Диккенс, и Гоголь.

Повествовательно-стилистическое самодвижение в прозе гоголевско-диккенсовского типа очевидно. Но столь же очевидно и другое: если бы все это в самом деле было лишь сцеплением каких-то выисканных слов, то едва ли Диккенс или Гоголь привлек бы столько читателей — и каких читателей по разнообразию вкусов и уровней! Если у Диккенса и Гоголя живет самый стиль, кажутся живыми слова, то, видимо, потому, что они обладают особенно полноценной жизнью. Эта жизненность не может быть сведена ни к прямому жизнеподобию, ни к эстетской стилизации. Можно до известной степени согласиться с тем, что и у Гоголя, и у Диккенса не какие-то объективно заданные предметы описываются, но описанием создается предмет⁴³. Однако тут же следует уточнить: создается не предмет, создается вещественно-выразительное впечатление, а вот источники и содержание этого впечатления еще недостаточно исследованы.

Современный нам американский исследователь пишет: «И Диккенс, и Гоголь оперируют видимостями исключи-

⁴¹ См., например: *Holloway J. Dickens' word-world // Encounter.* 1970. June.

⁴² Первоначально эта точка зрения была изложена Б. М. Эйхенбаумом в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя». Эйхенбаум последовательно подчеркивал независимость различного рода стилистических средств, используемых Гоголем, от «логического или вещественного значения», несводимого результата использования всех этих средств к «некоей идее». См.: *Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 309, 311.*

⁴³ Так формулировал В. Набоков в своей книге о Гоголе (*Nabokov V. Nikolai Gogol. Norfolk, 1940*). Не делая, по обыкновению, полных и основательных спосок, не указывая своих важнейших источников, он, в сущности, популяризирует мысли и наблюдения В. В. Розанова, Андрея Белого, В. Шкловского и того же Б. М. Эйхенбаума. Но, главное, В. Набоков о Диккенсе и Гоголе судит по себе, укладывая их в свой писательский опыт, что, конечно, несоразмерно: именно та жизненность, которая привлекает к Диккенсу и Гоголю, в стиле В. Набокова отсутствует.

тельно ради реалистической выразительности. Когда они добиваются от нас, читателей, узнавания ими описываемого, то это всегда, как правило, сопровождается с нашей стороны крайним удивлением ... и если их странные создания обретают некое подобие естественности, то это благодаря динамике стиля»⁴⁴. Далее тот же литературовед подчеркивает, что у Диккенса и Гоголя все средства, в частности неожиданные отступления, «в сущности, служат выявлению основных и сквозных тематических мотивов обоих писателей»⁴⁵. Как видим, к идее о самодовлеющей игре словесно-повествовательными сцеплениями вносится поправка, намечается поиск какой-то опоры за пределами стиля.

Действительно, стилистический анализ гоголевского и диккенсовского повествования, столь очевидно необходимый, оказывается в то же время недостаточным. Что-то существенное ускользает при этом, казалось бы, скрупулезном проникновении в самую ткань. Чем дальше, тем яснее становится, что если те самые стилистические особенности, на которые тратятся усилия исследователей, оказались бы вдруг из текста устранены, то все же основное впечатление от текста уцелело бы. Например, эти так называемые «выисканные слова» и алогизм у Гоголя — они, как считает исследователь, «особенно бросаются в глаза читателю»⁴⁶. Разве? Не анализируется ли в манере Гоголя прежде всего ее манерность? А ведь бросается, т. е. особенно сильно на нас воздействует, что-то совсем другое, остающееся в нашем впечатлении как бы вовсе вне какой-либо словесной оболочки.

По нормам нынешней аналитической пристальности покажется, вероятно, каким-то хлестаковским легкомыслием или даже кощунством намерение не разбирать или отбросить некие действительно характерные особенности речи гоголевских персонажей. А между тем попробуем себе представить Гоголя в самом деле переведенным, и даже очень хорошо переведенным. Ведь в переводах Диккенса, как и во всяких переводах, подобные купюры неизбежны; они производятся постоянно, и все же текст живет. Как и для англичан, Сэм Уэллер для нас — знакомая, узнаваемая фигура, хотя передается его речь по-русски не говором лондонского кокни-обывателя, а правильным литературным языком. Упомянутый выше американский исследователь привел выдержку из диккенсовского романа «Наш общий друг» с описанием лондонского Сити. Исследователь видит и слышит, как в этом

описании все слова и отдельные звуки «работают» ради создания единого впечатления мрачности, мертвенности, тоски. Можно ли вынести в принципе то же самое впечатление без тех же детально разобранных средств? Конечно! Ведь русский читатель, знающий текст в переводе, почти ничего из того, к чему присматривался и прислушивался в оригинале американский литературовед, не видит и не слышит, однако мертвенность и тоску тем не менее чувствует. Стало быть, сопровождая, по выражению Андрея Белого, текст в самом деле от первой до последней страницы, эти особенности не составляют решающей силы, исходящей от диккенсовских или гоголевских страниц. Можно даже сказать, диккенсовско-гоголевских, поскольку мы действительно имеем здесь дело с каким-то единым принципом, осуществление которого приносит яркие результаты, и эти мерзкие подробности, и эта тягостная мрачность, как множество других оттенков и целых явлений, как бы возникают перед читателем.

Американский литературовед потому и заговорил об «основных и сквозных мотивах», поскольку предпринятый им в русле, которое было намечено Андреем Белым, стилистический анализ не решает вопроса. Подчеркнем, что речь идет не о ненужности — о недостаточности такого анализа, об исчерпанности его в качестве пройденного этапа. «Что, скорее всего, производит на нас впечатление,— как бы продолжая поиски, говорит тот же американский автор в другой своей работе,— так это цельная тематическая перекличка, которую образуют гоголевские фразы, взаимодействуя в составе столь типического текста как целого. Под темой я подразумеваю нечто более глубинное, чем постоянные предметы внимания Гоголя — чины, глупость, алчность, нравственную опусто-

⁴⁴ *Fanger D.* Dickens and Gogol: energies of the word // *Harvard English studies*. 1977. N 3. P. 134.

⁴⁵ *Ibid.* P. 135.

⁴⁶ *Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя // *Теория стилей: Типология стилового развития нового времени*. С. 411—412, 442—443. «Выисканность» в стиле Гоголя, конечно, есть, но — каковы ее пропорции и природа по сравнению с теми писателями, которых находил манерными Пушкин? Это может показать сравнительный анализ некоторых сквозных стилистических тенденций той или иной эпохи. Так, изощренный эвфуизм в шекспировских пьесах — это не эвфуизм в самом «Эвфуэсе» его предшественника Джона Лили. Или: нам шекспировские трагедии могут показаться жестокими, кровавыми, но в них крови проливается в несколько раз меньше, чем у многих его современников.

шенность, даже самую знаменитую пошлость — все, что можно обнаружить, так сказать, прямо в жизни и соответственно в его произведениях. За всем этим, организуя соперничающую с жизнью реальность, являющуюся гоголевской вселенной и содержащую свои собственные законы, существуют некие всепроникающие целостности, которые трудно свести к каким-либо высказываниям. Фактически они проявляются в тексте как динамические тенденции, формы внимания, нормы взаимоотношения»⁴⁷. Эти целостности, стоящие за повествовательно-стилистическими приемами Гоголя, автор рассматривает как сквозные образы, своего рода гештальты или архетипы: метаморфоза (превращения), движение (дорога), узнавание (глаза), а также мысль о тождестве, которое у Гоголя всегда проблематично (все оказываются не теми, за кого их приняли поначалу: непрерывная подмена). Но эти образы, или «тематы», как называет их автор, сами по себе куда-то ведут и на что-то еще указывают.

Читатель открывает «Оливера Твиста» и читает о бедности, о законах для бедных, о сиротских приютах и работных домах. Перед читателем — «Шинель», и он читает о бедном чиновнике, о Петербурге. Перед ним — «Мертвые души», и он читает о российском захолустье. Можно, допустим, разъяснить этому читателю, будто он в известном смысле обманывается, но ведь читатель обманывается не случайно, он сознательно, если можно так сказать, обманут самим автором, подчинен авторской воле, внушившей ему мысль о сиротских приютах и о бедном чиновнике. Уж как эта мысль внушена — другой, что называется, закулисный вопрос, но когда мы замыкаемся в разговоре о «сцеплениях» и «тематах», мы как бы принимаем кулисы за лицевую часть сцены вместо того, чтобы заглянуть за кулисы и разобраться в том, как создается впечатление, именно то, которое получает читатель: допустим, впечатление мертвенности и тоски или захолустья и бедности. А ведь читатель, при какой угодно условной фантастичности приемов, получает-таки впечатление жизненно-определенное. Константин Аксаков верно выразил это словом «перенос» — явления действительности в сферу искусства. Без полного переноса где-то на половине творческого процесса («выисканности») мы получили бы в лучшем случае искусную стилистическую конструкцию, каковые, надо отметить, мы нередко в литературе сейчас и получаем при неосновательных ссылках будто бы на диккенсовскую или гоголевскую традицию.

У Гоголя, как и у Диккенса, пронизывающими оказываются все-таки жизненные импульсы, определенные, их самих захватившие, глубоко действительные мотивы, которые многообразно — до неузнаваемости, до видимого исчезновения — трансформируются и тем не менее оказываются стержневыми, связующими.

Вот начало одного из «Очерков Боза», первой книги Диккенса. «Удивительно, с каким равнодушием относятся в Лондоне к жизни и смерти людей. Человек не вызывает ни в ком ни сочувствия, ни вражды, ни даже холодного любопытства; никто, за исключением его самого, им не интересуется. Когда он умирает, нельзя даже сказать, что его забыли, — ведь никто не вспоминал о нем при жизни»⁴⁷. Как часто бывает в ранних книгах, здесь способ еще не найден или только намечен, но задача уже поставлена, выстраданная Диккенсом задача, проверенная им на себе за годы своего нелегкого становления. Нет ни сочувствия, ни вражды, ни любопытства; нельзя даже сказать, что забыли; короче, ничего нельзя сказать — предмет, избранный автором, не обнаруживает никаких признаков своего существования, а все же он есть. Знакомые нам мотивы? Именно этот очерк появился в русском переводе в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» еще в 1839 г. Можно допустить, что он послужил если не прямым, то косвенным предшественником гоголевской «Шинели»: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло, скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...» (III, 169). Влияния тут как раз могло и не быть. Важен самый принцип, проявляющийся у обоих писателей, заинтересованных в проблеме поистине неприметного существования и находящих способ сказать о нем. Соединение, слияние жизненной проблемы и стиля представляют собой важнейшую проблему для понимания Диккенса и Гоголя именно потому, что жизнь самым органическим способом переходит в стиль. Но говорить о том, что те же, видимо, «беспредметные» описания или кажущийся «уход» от сюжета представляют только повествовательное самодвижение, конечно, нельзя. Важнейший, именно животворный момент заключается в подключении жизненного мотива к стилистической тенденции, как, например,

⁴⁷ Fanger D. The creation of Nikolai Gogol. Cambridge, 1979. P. 239.

⁴⁸ Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1957. Т. 1. С. 287.

подмеченное Диккенсом и Гоголем несуществующее существование. Писатель проявляется в умении уловить подобный момент, и такой момент можно считать подспудной основой всего повествования.

Андрей Белый, а следом за ним многие, говорил, что в «Мертвых душах» только и есть, что одни детали. Вернее, многие следом за ним стали выискивать детали, словесные детали. «Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета»⁴⁹ — так характеризовал Андрей Белый свой подход, однако это «пристальное изучение» не только не совпадает с впечатлением читательским, но — разрушает его. Там, где читатель видит течение событий, смену лиц, постановку проблем, писатель находит — одни детали: «Все подается с ужимочкой простоты, как досадная мелочь, отвлекающая-де от действительного сюжета; между тем сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений»⁵⁰... Это взгляд человека, который, очутившись за кулисами, вдруг увидел, что за спиной доски и веревки, хотя на сцене — замок, лес и озеро, однако этот дотошный наблюдатель решил: что за кулисами, то и на сцене. Но ведь если сюжет, в котором читательский взгляд видел тоску, мрак, бедность, приключения, распался под напором пристального исследовательского взгляда на детали, это означает: впечатление «бедности» или «приключений» создано с помощью деталей, но это же не значит, будто книга содержит одни детали. В книге — приключения, мрак, бедность, неприметные существования, чины, глупость, опустошенность, пошлость. Вопрос в том, как создается впечатление острого сюжета или пошлости, допустим, из одних деталей.

В «Мертвых душах» ноздревское вранье, его склонность «лить пули», т. е. выдумывать, карикатурно отражает творческий процесс, результатом которого в руках художника, обладавшего смелой кистью и знанием глубин человеческой психики, явилась вся поэма. «Да, ты, брат, как я вижу сочинитель!» — Ноздрев говорит Чичикову, на что последний отвечает: «Нет, брат, это, кажется, ты сочинитель ...» (VI, 85). Ноздрев в такой же мере сочинитель, в какой сам Чичиков — Наполеон: мелкожитейское выражение принципа, способного развиться до величия. А Гоголь и есть тот великий сочинитель, который и сам принцип использует, и пишет о нем же: ведущий прием оказывается обнаженным, выявленным. Например, допрос Ноздрева у полицеймейстера. Чиповники расспрашивают Ноздрева о Чичикове, а он отвечает «на

все пункты, не заикнувшись» (VI, 208). Легкость у Ноздрева объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, это внутренняя легкость в отношении к сути дела (изложение от эмпирических фактов отвлечено). Затем это сила фантазии, сила двойственная, свободная от фактов и богатая фактами, такими, которых в данном случае не было, но которые вполне могли бы быть: «...даже названа была по имени деревня, где находилась та приходская церковь, в которой положено было венчаться, именно деревня Трухмачевка, поп — отец Сидор, за венчание — 75 рублей» (VI, 269) и т. п. Одним словом, правдоподобные детали. Сцепление этих деталей проявляет способность к саморазвитию: «...представлялись сами собой такие интересные подробности, от которых никак нельзя было отказаться» (VI, 209), в конце беседы-допроса Ноздрев «понес такую околесину, которая не только не имела никакого подобия правды, но даже просто ни на что не имела подобия...» (VI, 209). Что именно показалось чиповникам в словах Ноздрева лишенным всякого правдоподобия, мы так и не узнаем, но все предыдущее отличается существенной особенностью. Как у Дефо, установившего нормы детализированного описания, это правдивая неправда, верный вымысел. Все, что, так сказать, врет Ноздрев, расходится с конкретными обстоятельствами, но по существу отвечает чичиковской позиции, как понимает эту позицию правдивый, серьезный, обобщенный, гоголевский взгляд. Делание фальшивых асигнаций, фискальство — все это вымыслено лишь по форме проявления. На самом же деле, хотя Чичиков фальшивых денег не изготавливал и не доносил, но по сути он и фальшивомонетчик, и шпион — олицетворение двуличия, поддельности. Он, в известном смысле, и Наполеон, бытовая форма наполеонизма — тема, проходящая в разных деталях и вариациях через всю поэму. Мнимый «херсонский помещик» несет в себе тот же принцип волевого насилия, всликим воплощением которого явился «выскачка» Наполеон.

Вообще тема 12-го года проходит насквозь через «Мертвые души»: «Повесть о Капитане Копейкине», а также «История генералов 12-го года», которую, по версии Чичикова, собирается писать Тентетников, и многие другие детали подчеркивают, что борьба с Наполеоном —

⁴⁹ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 44.

⁵⁰ Там же. С. 43.

героический фон прокомической эпопеи. Если учесть темпы захолустной жизни, медленность распространения вестей и слухов, которыми живут в губернском городе NN, живут синхронно, вне времени, то это — «мыши» и «лягушки», считающие себя непосредственными участниками борьбы богов и титанов. Сделка Чичикова с Собакевичем совершается как бы в присутствии Багратиона, который на портрете «глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку». Здесь же «присутствуют» Маврокордато, Колокотрони, Бобелина и другие деятели греческого национально-освободительного движения, изображенные на портретах, которые развешаны у Собакевича.

Известно, что антинаполеоновские движения носили одновременно освободительный и консервативный характер. Греки поднялись уже в посленаполеоновскую эпоху, но их борьба тоже в политическом и историческом отношении была ориентирована достаточно противоречиво. Насколько противоречиво, говорит тот факт, что сторонний и в то же время великий участник этой борьбы Байрон, поэт-бунтарь и изгнанник, чуть было не оказался в итоге проводником британской правительственной политики в Греции⁵¹. С другой стороны, в России то же движение до некоторой степени поддерживало царское правительство. Было бы странно думать, что дошедшая до города NN популярность греческих лидеров держалась сочувствием к их либеральным устремлениям. Для таких, как Собакевич, это была все та же начавшаяся в наполеоновские времена война против некоего «супостата». Исследователи обратили внимание на портретную символику в доме Собакевича, однако нельзя с ними согласиться, будто таким образом «герои и патриоты, отдавшие жизнь за родину, противопоставляются подлецам-приобретателям»⁵²... Думается, что символика здесь сложнее, глубже, масштабнее, и вообще разоблачительно-полемический масштаб «Мертвых душ» нами еще недостаточно раскрыт и выверен. Этот большой вопрос не может быть раскрыт в данной работе, но в пределах, заданных поставленной темой, его необходимо коснуться, поскольку к нему ведет гоголевский — диккенсовско-гоголевский — повествовательный метод, имеющий, в идеале, как цель — полную правду о жизненном явлении.

Не только Наполеон усматривается в Чичикове, но и Чичиков — в Наполеоне, равно как любой другой персонаж поэмы имеет за собой великую тень, и эти разномастные, но родственные явления взаимораскрываются.

Думать, что проходимость и предпринимательство разоблачаются в «Мертвых душах» на уровне сословно-бытового проходимства и предпринимательства — значит остаться глухим к последовательным указаниям Гоголя, постоянно подчеркивавшего широкий адрес своих образов, их, так сказать, сущностный характер. Не случайно не одни только лихоимцы и взяточники, но и выдающиеся люди гоголевского окружения могли узнать себя на страницах поэмы⁵¹. Представляется, что «Мертвые души» задуманы были как спор со всей непосредственно предшествующей литературой, т. е. с пушкинской эпохой, — это пересмотр ее норм, идеалов, тем, героев, начиная с Наполеона, это даже спор, предвосхищающий некоторые будущие темы нашей литературы — в лице того самого добродетельного помещика, который писал или думал писать «сочинение, долженствующее обнять всю Россию», который «откопал новейшие книги по сельскому хозяйству», «дал себе обет делить» с крестьянами «труды и занятия», сам стал заниматься разбирательством крестьянских дел, пробовал «какую-то школу завести» (VII, 20—21) и т. д. Одним словом, «Мертвые души» это, по замыслу, пародия на прекраснотворческие во всех его национальных вариантах, однако пародийный пласт оказался потеснен первым планом — видимо-бытовым, отчасти сатирическим. И это своеобразная победа реализма, о которой говорил Энгельс в отношении Бальзака. Но, как и у Бальзака, гоголевский реализм победил не в том смысле, что писатель задумывал одно, а получилось у него другое — получилось не все задуманное: охват целого мира, где персонажи и конфликты выражают одновременно «блеск и пицету», величие и слабости; получилось нечто более одноплановое, однородное, как говорил сам Гоголь, «с одного бока». Хотя «другой бок», иной план, вероятно, тоже может быть вскрыт, важнейшие пародийные намеки могут быть разгаданы, и это — намеки на величие в его слабости.

⁵¹ См. об этом: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи. С. 394—468.

⁵² *Смирнова-Чикина Е. С.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарий Л., 1974. С. 91; *Случевская Л.* Работа Гоголя над «Мертвыми душами»: Изучение творчества Н. В. Гоголя в школе. М., 1954. С. 196.

⁵³ Так было и у Диккенса, который в романе «Холодный дом» в лице Бойторна (Младопипова) вывел своего старшего друга, последнего из романтиков, Уолтера Сэвиджа Лэндора. Этой личности, байронически яркой, Диккенс дал изображение сочувственно-ироническое.

Уже пушкинская эпоха, сам Пушкин осваивал эту многоплановость: в «Повестях Белкина» основные ситуации и персонажи предполагают авторскую оценку очень сложную, в свете которой герой и героини и нелепы; человечность и добра и бесчувственна; ум и умен и простоват. Эта многоплановость, в свою очередь, не всегда проявляется органически, а потому не всегда может быть нами прочитана. Причем это не многоплановость характера, о которой сам Пушкин в применении к шекспировским характерам говорил: «скуп, умен, чадолубив» и т. п., но многоплановость явления, великого и мелкого одновременно⁵⁴.

Можно, конечно, считать, что этот план поэмы не до конца выявлен самим Гоголем, что до читателей доходила и доходит в первую очередь непосредственно бытовая сторона поэмы. Но в принципе именно метод, освоенный Гоголем и Диккенсом, позволяет за счет своей внутренней свободы перемещаться (подчас незаметно) от одного масштаба к другому. Так что околесина, которую понес Ноздрев, если и фантазия, то как раз мыслимая, по своему основательная, своего рода возвышающий обман, выявляющий высшую и конечную правду о Чичикове, точнее, о чичиковщине как явлении.

«Не бойся, мы из тебя не станем делать писателя», — успокаивают Оливера Твиста в точно такой же момент, когда вдруг в быту проявляются специфические черты литературного ремесла и Оливер говорит, что он вместо того, чтобы писать, предпочел бы торговать книгами. Но, конечно, вполне ноздревское (условно говоря) положение среди диккенсовских персонажей занимает мистер Джингль из «Пиквического клуба». Его телеграфно отрывистая речь, нелепая и выразительная в одно и то же время, построена тем же способом нагнетания правдоподобных подробностей, что и ноздревское вранье, что и — «Пиквический клуб». «Ревнивый отец — великодушная дочь — красивый англичанин»... Что включает в себе этот повествовательный принцип и что означает его самоотражение?

Верно, что вместо описания как словесной картины, обращенной к внутреннему зрению, и Гоголь, и Диккенс предлагают читателю нечто совершенно другое, вызывающее к другому способу восприятия. Вот почему и традиционные понятия о гротеске не подходят для характеристики диккенсовско-гоголевских образов. Точнее, подходят настолько, насколько формальная грамматика Пор-

Рояля годится для описания живых языков. Как гоголевское описание часто лишь похоже на описание, скорее, занимает место описания, так и гротесковость у Гоголя или у Диккенса изнутри перестроена, заменена чем-то другим. Может быть, и остается внешнее впечатление гротеска, но те закулисные пружины, которые приводятся в действие ради достижения этого впечатления, совсем другие.

Итак, перестройка существенная, подчас до полной замены и предмета (допустим, внешности), и средств его описания. Но видимое безразличие к предмету, которое отмечают у Гоголя, не раскрывается вполне, во всем своем внутреннем значении. Дело ошибочно представляют так, будто здесь истинное безразличие, подлинное отсутствие субстанциональности, сцепление одних только повествовательных средств, создающих иллюзию сказа, но — ни о чем. Но, как мы уже говорили в связи с диккенсовским очерком и гоголевской повестью, одна из задач в них — изображение обычно неизобразяемого, выявление существования как бы несуществующего. Средства «работают» не беспредметно, они направлены всей своей силой на изображение беспредметности, безликости, стертости, забытости, на то, что не имело лица, пристанища, признания. Искусство находит и воссоздает, кажется, забытое самой жизнью.

«Главная задача ... в том, чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком»⁵⁴ — вот формулировка этой самой

⁵⁴ Такую многоплановость сделал попытку передать племянник Чехова, артист Московского Художественного театра М. А. Чехов в своем исполнении (1921) роли Хлестакова: традиционно комическое лицо в какой-то момент становилось у него трагическим. Гоголь говорил: «Когда-нибудь актер обширного таланта возблагодарит меня за совокупление в одном лице таких различных движений». Это и был опыт подобного «возблагодарения» — «до жути яркий образ», «он не только кретин, он по-своему мудр» (Диккий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 315—320; Громов В. Михаил Чехов. М., 1970. С. 87—99). Видимо, то была хлестаковщина во всероссийском масштабе: великий человек-фитюлька и грандиозность фитюльки. В то же время у зрителей возникал вопрос, гоголевский ли это образ? Вероятно, идея Гоголя была угадана, однако именно эта идея, хлестаковщина как грандиозное явление, не получила у самого Гоголя воплощения столь многообъемного, чтобы это можно было сыграть на сцене до конца убедительно.

⁵⁵ См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 262. Этого Предисловия мог не знать не только Гоголь, но и

общей задачи из авторского Предисловия к «Лирическим балладам» Вордсворта и Кольриджа. Этим положением романтическая программа, разумеется, не исчерпывается, но это — ее фундамент, хотя в одностороннем освещении. Если же взять вопрос в целом, то речь идет о постижении самой жизни, истины в ее цельности — центральной задаче для романтиков. Вордсворт и Кольридж вместе с формулировкой задачи тут же предлагают ее решение: предмет и прием у них тоже сливаются, однако бросая друг на друга не во всем выгодный свет. Повседневность у них подчас отождествляется с повседневным языком, а то и другое как «простота» — с «простой сельской жизнью» (так говорится тут же, в Предисловии). Подобная редукция подрывает постановку изначальной задачи, ибо вместо «повседневной жизни», т. е. недифференцированного потока, выбирается что-то одно и выбирается прихотливо-произвольно. Более того, выбирается по случайному признаку. Почему именно сельская жизнь ближе всего к так называемой «повседневной жизни»? (Это спрашивали в свое время критики.) Можно сказать, что здесь у поэтов начинается игра понятием о простоте, которая оказывается то простотой выражения, то простотой предмета, причем простота в том и другом случае понимается тоже неочетливо, либо как ясность, либо как примитив, либо как непритязательность, либо как естественность.

Творчество романтических поэтов выявило теоретическую неочетливость, подтвердило ее на практике. Всюду, где простота у романтиков раскрывалась как естественность выражения, а простота предмета или ситуации заключалась в непосредственности какого бы то ни было опыта (например, посещения каких-то давно знакомых мест: «Опять я вижу хмурые утесы»... — у Вордсворта), там действительно открывались новые поэтические горизонты. С другой стороны, крестьянские дети, и не всякие крестьянские дети, а почему-то дефективные; орудия сельского труда (та же лопата) и скотина (в свою очередь, не любая — осел) — такой выбор предметов ставил поэтов на грань самопародии. Тут была не только ошибка индивидуального выбора, но одна из принципиальных трудностей, над которыми бились романтики. Если не решение, то, во всяком случае, выявление подобных трудностей уже засчитывается им в историческую заслугу. В числе таких трудностей, таких проблем — проблема противоречия, частным случаем которой оказывается со-

отношение литературы и жизни, искусства и материала. Открытие обыденности, умение увидеть необыкновенное в обыкновенном, то, что в качестве своей цели выдвигал Гоголь и что он, несомненно, увидел плодотворно осуществляемым у Диккенса, — конкретный вариант того же соотношения. Органическое, оригинальное, индивидуальное, изначально выдвигаемое романтизмом в противовес всеобщему и рациональному, обрабатывалось на протяжении всего XVIII столетия подспудно, а с начала XIX в. становится идеей магистральной. Творческое претворение органических идей наталкивалось на препятствия: органика оставалась непреодоленной жизненной натуральностью.

Диккенс нашел подход к любым предметам и оттенкам этих предметов, путь в разные «миры» и «сферы», от раскаяния до «вышеупомянутой шляпы» («Домби и сын», гл. XIX).

Освоив опыт английского эссеизма, жанра разведывательного, нащупывающего предмет, Диккенс пошел этим путем, сохраняя эссеистское безразличие и прихотливость («О запахах, о возрасте, о молитве...») в обращении со всем, что только ни оказывается его предметом. Диккенс сам создает себе предмет или, лучше сказать, систему предметов, а затем обращается с этими предметами так, как будет ему угодно, в том числе с видимым безразличием к их первичному значению, значению буквальному.

Диккенсу, конечно, не все равно, говорит ли он о спящей девочке или спящей собаке («Домби и сын», гл. XX), однако в принципе он создал себе возможность сказать о чем угодно и когда угодно. У Диккенса достигнута свобода сказать, что угодно и о чем угодно, ради того, чтобы в тот момент, когда «собака вонзила свои зубы в ногу, сэр» («Домби и сын», гл. XXII), то и «собака», и «зубы», и «вонзила», и «в ногу» были как бы материализованы, т. е. производили четко обусловленное стилистической системой впечатление. Все предметы, участвующие или использованные в данной ситуации, по отдельности, в мимолетном эссе о каждом из них были уже обыграны, овеществлены, систематизированы в соотношении с другими предметами: «зубы» те же, только уже не у «собаки»,

Диккенс, однако идеи, в нем выраженные, «знала», усвоила вся эпоха. Пушкин, тоже, возможно, не читавший самого Предисловия, начал со ссылкой на Вордсворта и Кольриджа статью именно на эту тему — о простоте и просторечии. Это отрывок «В зрелой словесности приходит время...».

а мистера Каркера, в очередной раз комбинируются — собака—зубы—вонзила—в ногу,— подобно отрывистой речи Джингля.

Этот повествовательный способ, самому Гоголю изначально известный, был им при знакомстве с творчеством Диккенса усилен, развит. «Куницы не купили, потому что точно была дорога, а вместо нее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу» (III, 155) — вот эта фраза из «Шинели» названа «классической гоголевской»⁵⁶ по справедливости. Но в отличие от других, по-своему классических для Гоголя фраз, которые тот же исследователь столь же справедливо называет «игровыми», она содержит реальную предметность, возвращает читателя после всей стилистически-повествовательной, нарочито беспредметной игры — к предметности. «Да мне хочется, чтобы у тебя были собаки» (VI, 80) — так в «Мертвых душах» Ноздрев мотивирует одно из своих предложений Чичикову, предложений одновременно абсурдных и реально обоснованных: собаки налицо, имеется и шарманка, и ружье, и все прочее, Чичикову, однако, совершенно не нужное. Так Ноздрев опять-таки в карикатурном виде открывает способ, которым пользуется сам Гоголь, совершая перенос тех же собак, как и любого другого предмета, в сферу искусства. Это перемещение, разумеется, не замкнуто и не самодостаточно. Вся его сила и насыщенность состоят в обращенности к животрепещущим проблемам: человечность, бедность...

«Романтизм хочет преодолеть самое искусство,— писал Г. А. Гуковский,— и обратиться через его голову как бы прямо к душе человеческой... Романтизм стремился как бы вырваться из формы, из объективной стихии слова, которое ведь поэт не выдумал, а получил готовым как объективный факт, из границ законченности стихотворения — в безграничный недифференцированный поток душевной жизни и личности, каждой личности»⁵⁷. Романтизм стремился вырваться прежде всего из рамок искусства нормативного, определяемого как классицизм. Но то был лишь один, наиболее непосредственный полемический адрес. Романтики мыслили об искусстве широко, обращаясь к различным эпохам и стремясь, действительно, пересмотреть некоторые фундаментальные положения об искусстве и даже само положение искусства. Они доказывали антинормативную, органическую природу искусства. С опорой еще на античную традицию они утверждали

исключительную жизненность искусства, его права «второй действительности», в самом деле соперничающей с жизнью, даже более жизненной, более правдивой, чем сама жизнь. Они утверждали самодостаточность искусства, его неприкладной характер, его сущностную истинность. С необычайной смелостью романтики проверяли собственные идеи на деле. И вот тут мы видим (это увидели в свое время и наиболее сильные их оппоненты), что оформленность, т. е. граница искусства как искусства, в романтическом порыве нередко нарушалась, переходя в непосредственную стихийность. Условно говоря, Диккенс и Гоголь совершили диалектический шаг назад, обратно в форму. Однако ни Диккенс, ни Гоголь не были неоклассицистами в отличие от многих других современных критиков романтизма. Они постарались сохранить и воплотить романтическую идею жизненности и правдивости искусства. Предмет, одновременно чисто словесный и в то же время правдоподобно живой, и есть принципиальное творческое достижение, к которому одновременно подошли Диккенс и Гоголь. То была одна и та же дорога — магистральный путь развития литературы как способа постижения жизненной истины.

Значительность достижения, его сила и ресурсы обусловлены были полнотой выполнения задачи, которая и Диккенсом, и Гоголем воспринималась во всей содержательной полноте, живой всесторонности.

⁵⁶ Бочаров С. О стиле Гоголя // Теория стилей. С. 268.

⁵⁷ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 139.



В. В. ЕРОФЕЕВ

*Гоголь и Флобер
(Проблема изображения
пошлости жизни)*



Говоря вполне парадоксально, во французской литературе XIX в. есть свой роман о «мертвых душах», который по художественной силе, масштабности и своеобразному юмору едва ли уступает русскому оригиналу. Его название — «Госпожа Бовари».

Конечно, все великие книги похожи, как бы они друг от друга ни отличались. Каждая из них — художественное открытие. Вот почему любую, вероятно, можно сравнить с любой, и во многих случаях это будет бесполезно, возникнет определенное «магнитное поле», порожденное силой притяжения и отталкивания, эффект которого может способствовать лучшему осознанию каждой из сравниваемых книг. Но вместе с тем есть порочная бесконечность сопоставлений, связанная с их очевидной необязательностью. Речь идет прежде всего о произведениях, написанных совершенно независимо друг от друга. Там, где гибнет возможность зафиксировать факты влияния, открывается простор для исследовательской фантазии.

Если это так, то сопоставление Флобера с Гоголем относится к области литературоведческой фантастики. Флобер как писатель развивался абсолютно независимо от Гоголя, что для французской литературы как XIX, так и XX века было скорее не исключением, а общим правилом. Многие французские писатели высоко отзывались о Гоголе, начиная с Мериме. «Наш Мериме сравнивал Гоголя с английскими юмористами», — говорил известный исследователь русской литературы М. Де Вогюэ, который, в свою очередь, считал, что «его следует ставить выше, недалеко от бессмертного Сервантеса»¹. Вместе с тем, в отличие от Достоевского, Толстого или Чехова,

Гоголь практически не оказал сколько-либо серьезного влияния на французскую литературу (хотя многократно во Франции переиздавался).

Различие эстетики Флобера и Гоголя в силу своей очевидности никогда не требовало доказательств. Очевидность, впрочем, в данном случае нуждается в некоторых уточнениях. На мой взгляд, есть достаточные основания для сопоставления Флобера с Гоголем. Я имею в виду их место в национальных литературах, а еще более конкретно — известную общность предмета их изображения. Этот предмет не мог не стать общим на определенном этапе развития как французской, так и русской литературы, этапе, связанном с переходом от романтической эстетики к реалистической.

Под общим предметом изображения я подразумеваю обыденную жизнь или, может быть, лучше сказать, обыденность жизни. Эта обыденность особенно сгущена в провинции. Весьма автономное, замкнутое пространство маленького города и его окрестностей как раз и составляет место действия и «Мертвых душ», и «Госпожи Бовари». Место конкретно и одновременно символично. Как губернский город, так и флюберовский Ионвиль символизируют смысл (бессмыслицу) обыденной жизни.

Обыденность особенно подчеркивается характерной для обоих произведений внутренней полемичностью по отношению к романтическому мирозерцанию. Основной пафос этой имплицитной полемики — развенчание романтического героя выбором на его место героя с псевдоромантической мечтой, сильной, но отнюдь не возвышенной страстью. Флобер ставил своей задачей «передать пошлость точно и в то же время просто»². Гоголю, со своей стороны, «хотелось попробовать, что скажет вообще русский человек, если его попотчешь его же собственной пошлостью» (VIII, 294).

Оба говорят о «пошлости», но уже на уровне замысла их позиции не идентичны. Гоголь ждет реакции («что скажет?»); Флобер больше внимания уделяет самой «передаче». Тем не менее организация материала в произведениях получает похожий вид.

Отметим наиболее общую черту главных героев обоих произведений: одиночество. Ни у Чичикова, ни у Эммы нет ни любящих родителей, ни верных друзей, ни пре-

¹ Гоголевские дни в Москве. М., б. г. С. 144.

² Флобер Г. Избр. соч. М., 1947. С. 582.

данных слуг — никого, с кем они могли быть до конца откровенны, на кого они могли рассчитывать в момент опасности. Они не такие как все, но они это не афишируют, а скрывают, они носят свои тайны в самих себе.

Что же отличает их от окружающих? Видимо, чувство неудовлетворенности. Это, пожалуй, главное. Они стремятся к изменению своего положения, хотят радикально изменить свою жизнь, хотя цели у них при этом различные. Вот почему они внутренне нестабильны и — чисто внешне — непоседливы. Их доминирующее состояние — движение. Сколько верст исколесил Чичиков в «Мертвых душах»? Но разве меньшие расстояния преодолевает Эмма: пешком, в дилижансе, седле? Причем именно они инициаторы этого бесконечного движения; раз отправившись в путь, они никогда не остановятся сами.

Кажется, этим героям противостоят либо совершенно неподвижные персонажи (Коробочка), либо суесящиеся исключительно по своей склонности к суеде (Ноздрев, Оме). Важнее, однако, их не физическая, а умственная неподвижность. Здесь дело во многом объясняется их самодовольством. Флобер постоянно подчеркивает самовлюбленность, самодовольство и «несокрушимую самоуверенность» аптекаря. Полон самодовольством и податный инспектор Бине, и местный нотариус Гильомеи, и Родольф, и в известной мере Шарль Бовари. Никто не желает никаких перемен. Есть, правда, смутный страх, что все изменится к худшему: страх чиновников перед новой властью, страх Оме перед законом. Если же персонажи рассуждают о нововведениях, то это не больше чем пустое сотрясение воздуха (Манилов; Оме).

Ничто не шелохнется в душе этих персонажей. Приглядываясь к ним, мы проникаемся мыслью, что это поистине «мертвые души». Омертвление души мы по-разному наблюдаем на примере Плюшкина и, с другой стороны, Леона. Молодость в обоих случаях как бы подразумевает какую-никакую жизнь; затем происходит угасание, неумолимая энтропия. Другие персонажи не претерпевают даже подобного процесса. Они мертвы с самого начала.

Что характеризует эти «живые трупы»? Важным моментом в их действиях является повторяемость, механичность — залог комизма. Символичен Бине со своим токарным станком, на котором он вытачивает целыми днями совершенно бесполезные изделия. Кроме того, их действия предсказуемы: Собакевич непременно должен

отдавать кому-нибудь ногу; «исторический человек» Ноздрев попадает в какую-нибудь «историю»; Плюшкин вечно будет подозревать слуг в воровстве и т. д. Примерно то же самое можно сказать о персонажах Флобера. Родольф как заведенный будет соблазнять женщин ловкими речами; Оме — нести «прогрессивный» вздор; Шарль — лечить больных, дремать за ужином и ласкать жену в положенные часы. Персонажи раскрыты полностью; в них не сохранилось никакой тайны. Когда мы сталкиваемся с Собакевичем в городе — он такой же, каким был в деревне; он бесконечно репродуцируется точно так же, как репродуцируются Ноздрев, Манилов, чиновники. Дальнейшее действие не сулит никакой новизны, кроме новизны обстоятельств. Эти персонажи одновременно интригуют и ужасают читателя своим человекоподобием, с одной стороны; своей мертвенностью — с другой.

Но как ни противостоит «мертвому царству» активный главный герой, он не оказывается в нем «светлым лучом». В обоих произведениях происходит одно и то же: объективно не симпатичный главный герой в целом ряде случаев вызывает субъективную читательскую симпатию. Этот парадокс не ограничивается, разумеется, лишь героями этих произведений (достаточно назвать Ставрогина из «Бесов»), и объяснить его непросто. Относительно Чичикова Ю. Манн высказал предположение, что «дань симпатии, которую невольно платишь Чичикову, приоткрывает в нем связь с древней традицией пикаро». Эта дань симпатии «коренится в его (т. е. — пикаро) неодолимой жизненной силе, хитроумии, постоянной готовности начать все сначала, умении приноровиться к любым обстоятельствам», однако Ю. Манн добавляет, что «психологическая реакция, пробуждаемая гоголевским персонажем, не сводится к простому сочувствию или несочувствию и предполагает более сложный комплекс чувств»³.

Есть некоторые признаки, позволяющие сделать вывод, что сам Гоголь более строго относился к своему герою, чем читатель. Рассуждая о том, какую читательскую реакцию вызовет его персонаж («Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым...»), автор «Мертвых душ» непосредственно обращается к читателям: «А кто из вас

³ Славянские литературы // VII Международный съезд славистов: Докл. сов. делегации. М., 1978. С. 242.

полный христианского смирения... углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“» Гоголь считает это, отмечу, «тяжелым запросом». Флобер, напротив, мог утверждать, что «госпожа Бовари — это я», однако анализ человеческих свойств Эммы меньше всего способствует ее поэтизации.

Эгоизм — общая характеристика обоих наших героев. Подчеркнуто эгоистический характер носит их стремление к счастью. Ради успеха Чичиков готов преступить закон, хотя, как не раз указывалось в критике, он нарушает закон в области вопиющего государственного беззакония: узаконенного рабства. Эмма нарушает гораздо более священные законы. Она не только неверная жена, но и дурная мать. Тем не менее она притягивает к себе читателя, который в конечном счете переживает ее смерть как трагедию и вовсе не усматривает в ней, скажем, неминуемого наказания. Сочувствовать же обманутому Шарлю столь же невозможно; сколь невозможно не сочувствовать доктору Дымову в чеховской «Попрыгунье».

Важно отметить моменты возможности того счастья, о котором мечтают оба героя. В какой-то момент они даже почти у цели. Если бы не была случайно разоблачена чичиковская афера с брабантскими кружевами, ему бы не нужно было разъезжать по России в погоне за мертвыми душами. Если бы Эмма смогла уехать с Родольфом в Италию, она бы, возможно, нашла свое скромное счастье. Но героям фатальным образом не везет, и не везет не потому, что они хуже других, а потому, что они как бы созданы авторами из особого, невезучего теста. В известной мере они игроки, их жизнь — авантюра, азартная игра, и они расплачиваются за эту игру по-крупному: жизнью или потерей свободы, и, может быть, именно поэтому читатель принимает их сторону, не считаясь с их человеческим несовершенством: читатель уважает такого героя за степень, за масштабность риска, и в этом смысле герой не только выше своего окружения, но он бросает вызов и самому столь отчаянно не рискующему читателю.

Мы говорим о близости этих двух героев, но достаточно, но представить их рядом, чтобы понять, что они разномерны, что их существование происходит в различных плоскостях художественного бытия. Если искать формулу их различия, то она такова: гоголевские герои, вклю-

чая Чичикова, представляют собой «пародии на человечество» (В. Г. Белинский), людьми окончательно не становящиеся. Сам Гоголь называл их «чудовищами» и утверждал, что «все это карикатура и моя собственная выдумка» (VIII, 294). Его «изумило», что Пушкин при слушании поэмы этого «не заметил» и отнес «чудовищ» на счет самой России: «Боже, как грустна наша Россия!» (Там же). Из этого восклицания Гоголь сделал вывод, что необходимо «смягчить» тягостное впечатление, и как будто решил разбавить излишне концентрированный чудовищностью раствор. Но восклицание Пушкина сохранило свой смысл. Гоголевские герои явили собой квинтэссенцию пороков тогдашней русской жизни — общественных, национальных, человеческих, — которые приняли антропоморфический вид. Их чудовищность была пропорциональна скорее имперской чудовищности, нежели собственно человеческой, вот почему возглас Пушкина относится к России, а не к человеку, не к его природе, и чудовищность эта была отнюдь не злодейского, романтического плана: это были не злодеи, а ничтожества. Так была реалистически изображена чудовищность ничтожества, пошлости.

Со своей стороны Флобер в «Госпоже Бовари» также изобразил всю чудовищность ничтожества, дотоле не изображенную во французской литературе. Но он подошел к этой теме иначе, и здесь он гораздо ближе к Толстому и Чехову, нежели Гоголю. Если у Гоголя чудовища «обратились» в людей, то у Флобера люди «обратились» в чудовища.

В гоголевской поэме нет места для трагедии. Смерть приобретает комический характер. Это видно на примере «бедного прокурора». Слухи о Чичикове «подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того, ни с другого умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: „Ах, Боже мой!“, послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Только-только с соболезованием узнали, что у покойника была точно душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

Далее Гоголь отмечает, что «появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке», но это утверждение словно намеренно проти-

воречит вышесказанному, поскольку о смерти сообщено легкомысленно-ироническим тоном: «хлопнулся со стула навзничь» — это будто о кукле; всплеснули, «как водится», руками — т. е. произошло нечто обыденное; «бездушное тело» — здесь также оборот иронический. Ничего страшного нет в этом покойнике, который «теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один Бог ведает».

Далее, когда Чичиков встречается погребальную процессию, он рассуждает о том, что «если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя (прокурора. — *В. Е.*) только и было, что густые брови», и даже радуется встрече с процессией, потому что «говорят, значит счастье, если встретить покойника».

У Флобера смерть Эммы описана совершенно в иной тональности. Это — трагедия, которой сопутствуют подробно описанная агония, с судорогами, болями, рвотой и т. д., затем вопли Шарля при кончине жены, дальше подробное жуткое описание мертвой Эммы: «Голова Эммы склонилась к правому плечу. В нижней части лица черной дырой зиял приоткрытый уголок рта. Большие пальцы были пригнуты к ладоням, ресницы точно посыпаны белой пылью, а глаза подернула мутная пленка, похожая на тонкую паутину. Между грудью и коленями одеяло провисло, а от колен поднималось к ступням. И показалось Шарлю, что Эмму давит какая-то страшная тяжесть, какой-то непомерный груз».

Если сравнить это описание с «густыми бровями» прокурора, то станет более очевидной человеческая значимость флюберовской героини, подчеркнутая автором столь же решительно, сколь решительно подчеркивается Гоголем человеческая незначительность прокурора. Разумеется, после подробного описания Эммы разговор Оме с аббатом, происходящий в комнате и перерастающий в бурный псевдофилософский спор, кажется верхом человеческой бестактности, бесчувственности, душевной тупости.

И тем не менее трудно сказать, что оставляет более гнетущее в конце концов впечатление — физиологически достоверное описание трупа или сведение человека к одним только «густым бровям». Ведь отсутствие, невозможность трагедии — это в какой-то степени еще большая трагедия, чем самая трагедия...

Любовь не более знакома гоголевским героям, чем чувство, соболезование. Супружеские отношения между Маниловыми, которые «весьма часто сидя на диване, вдруг совершенно неизвестно из каких причин один, оставивши свою трубку, а другая работу... напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжении его можно было легко выкурить маленькую соломенную сигарку», или между Собакевичем и его хушачей половиной, которая, выслушав в постели сообщение мужа о знакомстве с Чичиковым, «отвечала „Гм!“ и толкнула его ногою», — носят, разумеется, карикатурный характер. Влюбленный в губернаторскую дочку Чичиков представляет собою нелепое зрелище, предмет насмешек повествователя. Несовместимость любви с «личностью» гоголевского персонажа очевидна. Этого нельзя сказать относительно «Госпожи Бовари». Эмме знакомы глубокие чувства, они бушуют в ней, являются причиной ее страданий. Вспомним муки, которые испытывает Эмма после того, как ее бросает Родольф. Дело едва не кончается самоубийством. Эмме потребовалось много недель, чтобы прийти в себя. Чичикову, ставшему на несколько минут на бале поэтом, когда он увидел институтку, подобные переживания не грозят. И опять-таки (как и в отношении смерти) это еще страшнее, чем способность испытывать переживания. Правда, следует оговориться: в «Госпоже Бовари» тоже есть персонажи, которые утрачивают способность переживания. Но это просто мелкие люди. Таков объект пылкой любви Эммы Родольф; таковы многие соседи Эммы, которые стали свидетелями ее катастрофы, но ничего не сделали, чтобы ей помочь.

Казалось бы, процесс человеческой деградации у Гоголя, изображающего чудовищность пошлости и ничтожества, зашел гораздо дальше и привел к более радикальным выводам, чем у Флобера, но ведь персонажи Гоголя никогда в полной мере не задумывались как живые люди.

Напомним слова Пушкина о гоголевском даре, которые приводит сам Гоголь: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся эта мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» (VIII, 292).

Примерно то же самое можно сказать и о даре автора «Госпожи Бовари». Весь вопрос в том, как используется этот дар. Здесь две национальные традиции изображения

пошлости в значительной мере расходятся. Я говорю, прежде всего, о зарождении этих традиций в творчестве Гоголя и Флобера. Французская традиция выбирает путь объективной констатации, беспристрастности, которой, можно сказать, сопутствует жест разведения рук, жест, выражающий и горечь, и беспомощность.

Русская традиция, начиная с Гоголя, верила в возможность исправления мира, и потому учительствовала, проповедовала, боролась.

Гоголь создал в «Мертвых душах» атмосферу сверхпошлости, архиничтожества. Он гиперболизировал пороки с той же силой, с какой в романтическом «Тарасе Бульбе» героизировал подвиги своих соплеменников. В каком-то смысле персонажи «Мертвых душ» не менее «значительны», нежели персонажи «Тараса Бульбы», изменен только знак, и вместо исторического полотна дана обыденная действительность. В этой гиперболизации пошлости есть, возможно, переосмысленный элемент романтической поэтики. Но Гоголь не удовлетворялся показом пошлости. Он смеит, предупреждая. Роль повествователя становится чрезвычайно активной. Большое значение приобретают знаменитые «лирические отступления».

Приведем, пожалуй, наиболее хрестоматийное отступление, которое, может быть, потому и стало хрестоматийным, что в нем звучит совершенно определенный призыв к читателям. Еще не закончив описания встречи Чичикова с Плюшкиным, Гоголь восклицает: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость!..»

Гоголь стремится найти объяснение каждому изображаемому пороку: там неправильное воспитание, там извращенное представление о жизненных ценностях, склонность к приобретательству и т. д. Гоголь намечает перспективу искоренения зла; Флобер такой глобальной перспективы не видит. Функции повествователя в «Госпоже Бовари» гораздо более ограничены, нежели в «Мертвых душах», однако повествователь время от времени нахо-

дит возможность незаметно высказать собственные суждения.

Так, комментируя переезд супругов Бовари в Ионвиль, Флобер пишет, что «Эмма не допускала мысли, что и в новой обстановке все останется как было...». Эмма не допускала, но сам повествователь не только допускает, но и знает наверняка, что смена обстановки не приносит существенной перемены. В другом месте, описывая ссору Эммы с Леоном, Флобер замечает, что, «несколько успокоившись, она поняла, что была к нему несправедлива. Но,— продолжает автор,— когда мы черним любимого человека, то это до известной степени отдаляет нас от него. До идолов дотрагиваться нельзя — позолота пристает к пальцам». Или размышление о «человеческой речи»: «...никто... до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна треснутому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс». Эти рассуждения скорее расхолаживают читателя, чем настраивают его на борьбу с пошлостью жизни. Важной особенностью рассуждений является момент обобщения, который достигается автором благодаря использованию местоимения «мы». Флобер неустанно напоминает, что разница между «нами» и Эммой несущественна; это разница положений, но не удела.

Флобер высмеивает человеческую ничтожность не для того, чтобы ее изжить, а для того, чтобы показать ее значение в человеческой жизни, значение, которое всячески умалялось предшествующей литературой. В его задачу входит обнаружение пошлости, которая принимает различные формы. Это прекрасно видно и по портретам гоголевских помещиков, городских чиновников, дам. Но в «Мертвых душах» пошлость почти не маскируется, а, напротив, выпирает. Маскируется разве что только Чичиков, да и то не для того, чтобы скрыть свои цели, а скорее — нелегальные средства.

У Флобера, однако, мы встречаемся с различными замаскированными проявлениями пошлости. Комизм Флобера имеет разоблачительную функцию. Смех писателя прежде всего нацелен на «прогрессивного» аптекаря Оме. Вся линия Оме в романе пропизана юмором. Передовая философская и гражданская позиция аптекаря, основанная на «бессмертных принципах восемьдесят девятого года», постоянно приходит в вопиющее противоречие с жизненной философией персонажа, основанной на самых

низменных принципах накопительства. В Оме есть своеобразная «маниловщина». Обратим внимание, например, на имена детей. Вспомним нелепо помпезные имена сыновей Манилова: Фемистоклос и Алкид. Оме также «предпочитал имена, напоминавшие о каком-нибудь великом человеке, славном подвиге или же благородной идее. Так, Наполеон представлял в его семействе славу, Франклин — свободу, Ирма знаменовала, должно быть, уступку романтизму, Аталия же являла собою дань непревзойденному педевру французской сцены».

С иронией описан Родольф, на словах романтический любовник, шепчущий Эмме в ухо зажигательные слова любви, но рассуждающий о ней сам с собой с позиций самого откровенного цинизма. Юмористична сцена сельскохозяйственной выставки, где автор сталкивает посредством монтажа слова официозной речи и пылкие признания Родольфа. Много юмористических деталей относятся к портретам Леона и Шарля; нередко автор подтрунивает и над самой Эммой, над ее «романтическими» литературными вкусами: «Я ненавижу пошлых героев и сдержанность в проявлении чувств,— этого и в жизни довольно». Можно подумать, что Эмма высказывает свое мнение по отношению к роману «Госпожа Бовари». Замечательна по своему юмору сцена в соборе, где Эмма с Леоном спасаются от привратника, стремящегося за небольшую мзду поведать влюбленным механически затвержденную им историю собора.

Наиболее «гоголевский» юмор встречается в «Госпоже Бовари» в том месте, где речь идет о сбежавшей от Эммы собаке. Эмму утешают со всех сторон, рассказывая «ей всякие истории про собак, которые пропадали, но много лет спустя все-таки отыскивали хозяев». Торговец тканями Лере (который впоследствии «погубил» Эмму) «утверждал, что чья-то собака вернулась в Париж из Константинополя. Другая пробежала по прямой линии пятьдесят миль и переплыла четыре реки. У отца г-на Лере был пудель, который пропадал двенадцать лет и вдруг как-то вечером, когда отец шел в город поужинать, прыгнул ему на спину».

В этих небылицах Лере, отчасти напоминающих поздние небылицы, речь идет о «странном» (характерном особенно для творчества раннего Гоголя) поведении животных, рождающем фантастический, мифопоэтический образ. Для эстетики Флобера в целом это несвойственно. Его смех не носит примиряющего характера; это смех

разоблачителя иллюзий, смех, призывающий покончить с небылицами и трезво взглянуть на жизнь. Такой смех стынет на губах; его отнюдь не назовешь веселым.

«О достоинстве книги можно судить по силе тумака, который от нее получаешь,— писал Флобер в одном из писем,— и по количеству времени, какое нужно, чтобы прийти в себя. Поэтому великие мастера доводят идею до последнего предела чрезмерности»⁴.

Такая своеобразная «шоковая эстетика» характерна и для Гоголя. И в случае с «Мертвыми душами», и в случае с «Госпожой Бовари» «сила тумака» была колоссальна. Роман Флобера, как известно, подвергся судебным преследованиям «за безнравственность». «Мертвые души», по свидетельству самого Гоголя, «испугали Россию и произвели ... шум внутри ее» (VIII, 293). Но Гоголь был убежден в том, что этот испуг пойдет на пользу России. «...Пошлость всего вместе испугала читателей,— пишет он в „Выбранных местах из переписки с друзьями“.— Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже приотдохнуть или дух перевести бедному читателю... Русского читателя испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки. Явление замечательное! Испуг прекрасный!»

Гоголь считает, что, «в ком такое сильное отвращение от ничтожного, в том, верно, заключено все то, что противоположно ничтожному» (Там же).

Моральная проповедь стала одной из наиболее характерных черт русской литературы; французский реализм предпочел идти иным путем. Как и русский реализм, он разоблачал иллюзии и высмеивал человеческую ничтожность, пошлость, глупость, но оставался почти всегда верным убеждению, что ничтожность, пошлость и глупость являются не патологией, а печальной нормой человеческой жизни. Русские писатели-реалисты никогда не могли примириться с этой мыслью.

⁴ Флобер Г. Указ. соч. С. 588.



Е. Ю. САПРЫКИНА

*Гоголь
и традиции
итальянской сатиры*



Гоголь и итальянская литература... По-разному можно было бы построить работу на такую тему. Самого пристального внимания, например, заслуживают контакты Гоголя с современными ему итальянскими писателями, а также отношение его к итальянской литературной классике. Каждый из этих вопросов, конечно, вполне мог бы стать объектом отдельного литературоведческого исследования — точно так же, как и такие важные, тоже до сих пор слабо разработанные проблемы, как восприятие произведений русского писателя в Италии или их воздействие на итальянскую литературу прошлого и нынешнего столетий.

Возможно, тема, сформулированная в заглавии данной работы, покажется чересчур узкой, имеющей слишком частное значение в сравнении с перечисленными выше. Однако, рассматривая характер взаимодействия между гоголевским творчеством и итальянской сатирической традицией, мы должны будем непременно так или иначе затронуть и проблемы отношения Гоголя к итальянской классике и к современным писателю тенденциям в литературе Италии. Кроме того, избранный нами поворот темы способствует прояснению некоторых существенных аспектов гоголевской манеры — в первую очередь особенностей его юмора.

«Итальянский период» в творчестве Гоголя — рубеж 30-х — 40-х годов — это время напряженных раздумий писателя о судьбах родины, о живых силах ее народа. Это время, когда смех Гоголя достигает небывалой обличительной силы и рождается вереница незабываемых сатирических типов — «мертвых душ» тогдашней России.

И, как мы увидим, приобщение русского писателя к традициям итальянской комической и сатирической литературы дало определенный импульс его творчеству.

Италия — один из устойчивых литературных образов в европейской литературе первых десятилетий XIX в. Страна с живописной и поэтической природой, родина неувядающего искусства и сильных, ярких характеров — такой предстает Италия под пером Гете, Байрона, Ж. де Сталь и Стендаля. Такая Италия была многократно воспета и русскими современниками Гоголя. «Земля священная героев и чудес», она восхищала Батюшкова своими «сладостными небесами» и «прахом красноречивым» Рима (элегия «Умиравший Тасс», 1817). В «Италии счастливой» разворачивается действие пушкинской поэмы «Анджело» (1833). И двадцатилетний Гоголь, только начинавший свой литературный путь, еще не видев Италии, мысленно рисовал себе «блистательный мирской пустыни сад», где «в облаке мечтаний еще живут Рафаэлы и Торкваты»¹.

Встреча с Италией и продолжительное пребывание в ней не охладили пробудившегося еще в юности увлечения страной Рафаэля и Тассо. Написанные в «итальянский период» письма Гоголя к его друзьям полны выражений самой пылкой любви к стране, где писатель смог создать главную книгу своей жизни — задуманную и начатую им еще в России поэму «Мертвые души». «О Рим мой, о мой Рим!.. если б меня туда перенесло теперь, боже, как освежилась бы душа моя!» — писал Гоголь, ненадолго приехав в Москву в январе 1840 г. (XI, 272). «О России я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся, во всей своей громаде», — признавался он в 1842 г. П. А. Плетневу в разгар работы над изданием первого тома «Мертвых душ» (XII, 46). Симпатия русского писателя к городу, в котором он обретал, по его собственным словам, чувство «открытого горизонта», необходимое для завершения грандиозного произведения о России, вылилась в описаниях Рима, составивших часть задуманной в Италии, но не оконченной повести «Аннунциата» (1842). «С трудом можно найти в европейских литературах перо, подобное Гоголю, когда он говорит об Италии, весь полный горячей любви к ней, ведомый правильным пониманием, живым чувством, беспристрастным

¹ Стихотворение «Италия» (1829) с большой долей вероятности приписывается Гоголю (IX, 9).

относительно всего, что представляется его взорам», — писал русский критик об отрывке «Рим»².

Однако Италия гоголевских писем и отрывка «Рим» — не та «роскошная страна», о которой грезил автор «Ганца Кюхельгартена». Город на «вечном Тибре», воспетый Батюшковым, предстает на страницах отрывка в обличье, прежде не знакомом русской литературе. В этом Риме «нет даже кардинальского дворца ... идет горбом выпущенная мостовая (...) Тут раздается звонко лепет римлян: со всех сторон, изо всех окон несутся речи и переговоры. Тут все откровенно, и проходящий может совершенно знать все домашние тайны; даже мать с дочерью разговаривают не иначе между собою, как высунув обе свои головы на улицу; тут мужчин незаметно вовсе. Едва только блеснет утро, уже открывает окно и высовывается сьора Сусанна, потом из другого окна высовывается сьора Грация, надевая юбку. Потом открывает окно сьора Нанна. Потом вылезает сьора Лучия, расчесывая гребнем косу; наконец, сьора Чечилия высовывает руку из окна, чтобы достать белье на протянутой веревке, которое тут же и наказывается за то, что долго не дало достать себя, наказывается скомканьем, киданьем на пол и словами: „Che bestia!“ Тут все живо, все кипит: летит из окна башмак с ноги в шалуна сына или в козла, который подошел к корзинке, где поставлен годовалый ребенок, принялся его нюхать и, наклоня голову, готовился ему объяснить, что такое значат рога (...) Сюда не заезжала никакая карета, кроме разве только одной двухколесной трясучки, запряженной мулом, привезшим хлебнику муку, и сонного осла, едва дотащившего перекидную корзину с брокочьями (...) Дамы, о которых только что было упомянуто ... были супруги: адвоката, мелкого чиновника, мелкого торговца, носильщика, факина, а чаще всего незанятого гражданина, умевшего только красиво драпироваться не весьма надежным плащом».

Примечательно, что отступить от литературной условности в обрисовке этого города, вечно возбуждавшего поэтическое воображение своими грандиозными памятниками, Гоголю помогли не только личные его впечатления, но также его пристальное внимание к некоторым явлениям в итальянской литературе, до тех пор вызывавшим мало интереса как в самой Италии, так и за ее рубежами.

Вообще следует отметить, что в гоголевских письмах итальянского периода собственно итальянской литератур-

ной проблематике уделено не так уж много места². Мы узнаем о высокой оценке Гоголем «Божественной комедии» Данте. Об этом свидетельствуют, в частности, восхищение и даже некоторое удивление Гоголя «увесистой крупной новостью» — сообщением о том, что С. П. Шевырев взялся переводить «Комедию», тогда известную на русском языке только в отрывках (XI, 247). Мимоходом сообщает Гоголь в одном из писем, что он приступил к чтению романтической исторической трагедии Никколини «Антонио Фоскарини». Еще одно письмо содержит разбор комедии Дж. Жиро «Дядька в затруднительном положении», перевод которой был выполнен группой русских художников при участии Гоголя.

В то же время из писем Гоголя становится очевидным, что он едва ли не первым среди европейских писателей обратил внимание на такой своеобразный феномен в итальянской литературе, как диалектальная сатирическая поэзия. В этом у Гоголя был только один предшественник — Стендаль, поведавший европейскому читателю о художественных достоинствах стихотворений миланского поэта К. Порты в заметках, опубликованных в 1817 г. под заголовком «Рим, Неаполь, Флоренция».

Увлечение Гоголя итальянской сатирической поэзией и особенно диалектальной поэзией Рима продиктовано его глубокой заинтересованностью проблемой народных истоков современной ему литературы, желанием понять, какими путями формируется ее национальный характер. Известно, насколько остро стояла эта проблема перед русскими писателями тех лет. Обратившись к мотивам украинского фольклора, автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы» особенно много сделал для становления русской литературы как литературы народной. Вспомним суждение Пушкина о «Вечерах»: «Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» Проблема народности занимала и передовых итальянских

² Черняев П. Успехи русской литературы в Западной Европе за последнее время. Казань. 1885. С. 18—19. Цит. по: Касаткин А. А. Гоголь и простые люди Италии // Гоголь: Статьи и материалы. Л., 1954. С. 295.

³ Заметим, в этой связи, что Гоголь весьма непримиримо относился к казавшемуся ему «несносным и диким» обычаю «дерзать и судить обо всем»: «А судить и рьяить о литературе считается чем-то необходимым и патентом на образованного человека» (XI, 151).

писателей 20-х — 40-х годов, жаждавших расширить сферу действия отечественной литературы, сделать ее доступной и нужной самому широкому читателю. О том, как надо писать для такого читателя, размышляли и теоретики итальянского романтизма, группировавшиеся вокруг журнала «Кончилиаторе», и автор исторического романа «Обрученные» А. Мандзони, и идеолог демократического крыла итальянского национально-освободительного движения Дж. Мадзини. Но именно русскому писателю удалось одним из первых нащупать в итальянской литературе почти неизвестные дотоле мощные художественные пласты, питающиеся непосредственно от корней народных.

В поиске ответа на занимавший его вопрос о том, каков «дух нынешних италианцев», Гоголь стремится узнать римский народ «во глубине, весь его характер» и для этого «читает все народные произведения, где только он отразился» (XI, 142). В своих оценках римского народного характера Гоголь разительным образом сходится с мнением автора «Рима, Неаполя, Флоренции», который заметил склонность римлян к тонкой язвительной сатире, их умение острым умом «жадно и ловко схватывать самые туманные намеки»⁴. По-видимому, и не подозревая о сходстве собственных впечатлений с суждениями его французского современника, Гоголь также обратил внимание на истинно народный жанр сатирической пасквинаты⁵ и даже привел некоторые ее образчики в письме, адресованном из Рима М. П. Балабиной.

В этом письме, датированном апрелем 1837 г., Гоголь обратил внимание своей бывшей ученицы на художественные достоинства итальянской сатирической поэзии XVII и XVIII вв. «Нам известна одна только эпическая литература италианцев, т. е. литература умершего времени, литература XV—XVI веков. Но нужно знать, что в прошедшем XVIII и даже в конце XVII века у италианцев обнаружилась сильная склонность к сатире, веселости. И если хотите изучить дух нынешних италианцев, то нужно их изучать в их поэмах героикомических. Вообразите, что собрание *Autori burleschi italiani* состоит из 40 толстых томов. Во многих из них блещет такой юмор, такой оригинальный юмор, что дивисься, почему никто не говорит о них» (XI, 143). Заметим тут же, что из комических поэтов прошлого Гоголь выделял сатирика позднепросветительской поры Джамбаттисту Касти. «Мне кажется, я позабыл мелкие стихи Касти —

маленькая книжка,— напоминает он другу А. С. Данилевскому из Лиона в сентябре 1838 г. — Ежели ее отыщешь, то перешли с тем, кто поедет в Италию прежде...» (XI, 173).

Мы еще вернемся к вопросу о значении итальянской сатирической поэзии в творчестве Гоголя. Здесь же подчеркнем то обстоятельство, что Гоголь заинтересовался римской диалектальной поэзией и именно ее считал воплощением истинно римского склада ума («Знакомы ли были вы с транстеверянами, то есть с жителями по ту сторону Тибра, которые так горды своим чистым римским происхождением? Они одни себя считают настоящими римлянами», — читаем мы в том же письме к М. П. Балабиной). Написанная в 1695 г. героикомическая поэма «Вояка Мео» римского поэта Дж. Бернери (в ней романеско искусно вплетен в литературный язык) предстает в оценке Гоголя как типичный образец поэзии народной.

В наброске «О народности в литературе» (опубл. в 1855 г.) Пушкин писал, что «особенную физиономию» поэзии придает отражение в ней «образа мыслей и чувствований», а также «тьмы обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-либо народу»⁶. Проявив исключительное для иностранцев (да и вообще небывалое в Италии тех лет) внимание к диалектальным произведениям на романеско, Гоголь придал особое направление спорам своих соотечественников о содержании народности в литературе. Дело в том, что во времена Гоголя именно в римской диалектальной поэзии наиболее полно и правдиво выразились обычаи, привычки, «образ мыслей» народа как социально четко обозначенной группы. Это объясняется тем, что в отличие, скажем, от миланского диалекта, распространенного во всех без исключения общественных кругах Ломбардии и имеющего давнюю поэтическую традицию (вспомним, что именно стихами миланца К. Порты, прочно связанного с этой давней ломбардской литературной традицией, восхищался Стендаль), романеско был языком оторванного от куль-

⁴ Стендаль. Рим, Неаполь, Флоренция // Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 9. С. 245—246.

⁵ Подробно о жанре пасквинаты (анонимной народной эпиграммы, построенной в виде диалога между двумя римскими статуями Паскуино и Марфорио) см. в главе «Римская народная сатира» в кн.: Осоргин М. Очерки современной Италии. М., 1913. С. 167—172.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 28—29.

турной среды простого трудового люда Рима, населявшего бедные старые кварталы и в массе своей остававшегося неграмотным. Находя воплощение народного «духа» в поэзии, отразившей «образ мыслей и чувствований» римского простолюдина, Гоголь, думается нам, угадывал новые художественные горизонты, открывавшиеся перед литературой его эпохи.

Поиск истинно народных по своему складу литературных явлений привел Гоголя к настоящему открытию. Он познакомился с замечательным, но в те годы малоизвестным⁷ поэтом Джузеппе Джоаккино Белли (1791—1863), писавшим комические сонеты на романеско. Это знакомство, как мы увидим далее, сыграло немаловажную роль в творческих судьбах обоих.

По всей вероятности, Гоголь впервые услышал чтение сонетов Белли в салоне своей соотечественницы Зинаиды Волконской, которая часто приглашала к себе римского поэта, жившего с нею в непосредственном соседстве⁸. «Вам, верно, не случалось читать сонетов нынешнего римского поэта Belli, которые, впрочем, нужно слышать, когда он их сам читает,— писал Гоголь М. П. Балабиной.— В них, в этих сонетах, столько соли и столько остроты, совершенно неожиданной, и так верно отражается в них жизнь нынешних транстеверян, что вы будете смеяться...» (XI, 143).

Имя Белли вскоре стало известно в европейских литературных кругах именно благодаря русскому писателю. В литературе о творчестве Гоголя и Белли неоднократно упоминается тот факт, что в 1839 г., во время морского путешествия из Рима в Марсель, Гоголь познакомился с О. Сент-Бевом и говорил ему о Белли. Со слов Гоголя Сент-Бев вынес впечатление о нем как о поэте, всецело погруженном в римскую действительность, «редком в самом серьезном смысле слова»⁹. Позже, уже в 1845 г., рецензируя французский перевод «Вечеров на хуторе близ Диканьки», Сент-Бев вспомнил снова о разговоре с Гоголем: «Г-н Гоголь в самом деле стремится, по-видимому, прежде всего к верности в изображении нравов, к воспроизведению истинного, природного — будь то в настоящем времени или в историческом прошлом; народный дух занимает его более всего, и куда бы ни обращался его взгляд, он с радостью обнаруживает и изучает его (...) Так, г-н Гоголь мне сказал, что нашел в Риме истинного поэта, поэта народного, по имени Белли, который пишет сонеты на транстеверинском наречии,— при-

том сонеты, следующие один за другим и образующие поэму. Он говорил мне о нем очень подробно и так, что убедил меня в оригинальном и превосходном таланте этого Белли, который остался совершенно неизвестным всем путешественникам»¹⁰.

Несмотря на внимание и интерес Сент-Бева к произведениям Белли, они еще долго оставались малоизвестными не только за пределами Италии, но и широкому итальянскому читателю. Гоголь первым оценил художественную самобытность сонетов Белли. «Отразить жизнь нынешних транстеверян» — так определил Гоголь художественную задачу римского поэта, и эти слова русского писателя свидетельствуют о глубоком постижении целей, которые сам автор сонетов так формулировал в «Предисловии» 1831 г.: «Я решил оставить памятник тому, что из себя сейчас представляет римский простой народ. В этом народе все оригинально... Я представляю лишь разговоры народа, изложенные моими стихами. Не целомудренными, не всегда благочестивыми, хотя и исполненными религиозности и суеверия, покажутся и содержание, и форма этих разговоров; но таков народ. И я копирую его... с единственной целью дать верное изображение того, что существует и, прибавлю, улучшение чего никого не заботит»¹¹.

Знакомство с поэзией Белли углубило представления Гоголя о римлянах и, думается, оказало на него определенное влияние и в собственно художественном отношении. Вместе с тем произведения итальянского поэта явились как бы проверкой и подтверждением личного гоголевского опыта — в стихах Белли он услышал то, что ежедневно наблюдал сам¹². В цитированном в начале

⁷ К 1835 г. был напечатан только один сонет Белли. Более полные собрания произведений Белли проявляются только с начала 1860-х годов.

⁸ Об этом см.: *Kauchtschischvili N. L'Italia nella vita e nell' opera di P. A. Vjazemskij*. Milano, 1964. P. 47—76; *Cazzola P. Gogol, Belli e il mondo russo-romano del primo Ottocento* // *Rivista di letterature moderne e comparate*. Firenze, 1978. Vol. 31, fasc. 4.

⁹ *Sainte-Beuve A. de. Correspondance générale*. P., P. 3. 1938. P. 111—112.

¹⁰ *Sainte-Beuve A. de. Premiers lundis*. P., 1884. P. 3. P. 25—26. (Перевод А. А. Касаткина воспроизводится по его цитировавшейся выше статье «Гоголь и простые люди Италии».)

¹¹ *Belli G. G. Sonetti*. A cura di G. Vigolo. Milano, 1978. P. 5—7. Цит. по кн.: *Осоргин М. Указ. соч.* С. 175.

¹² В этой связи вспоминается один из первых опытов сопоставления творческой манеры Белли и Гоголя: Дж. П. Самонà в своей

данной работы отрывке «Рим» неоспоримо присутствует как бы самый дух поэзии Белли, с его пристальным вниманием к конкретным приметам римской жизни. Этого мало. Среди сонетов Белли можно найти немало таких, где обыгрываются ситуации, описанные и Гоголем в его отрывке «Рим». Так, Гоголь упоминает о том, что в римских народных кварталах ни от кого нет тайн, и замечает, в частности, что даже мать с дочерью тут разговаривают таким образом, что слышит их вся улица. Сент-Бев (со слов Гоголя) также вспоминает об одном «очень смешном» сонете Белли, где как раз воспроизводится диалог у открытого окна. По всей вероятности, речь идет о сонете Белли «Субботние сборы» (№ 1695), написанном в 1835 г. и построенном как оживленный диалог матери со своим взрослым чадом (правда, не дочерью, а сыном, не желающим посвящать мамашу в свои сугубо личные дела) ¹³:

Pfch: mamma, oh mamma.— Aho! — Mmamma.— Che hai? —

Pijjateme la pippa accapalletto,
E sporgeteme ggiù ppuro un papetto.—
E sto papetto mò cche ne ffai?
E a vvoi che vve ne preme de sti guai?
Voi abbadata a ffá cquer che vv'ho ddetto,
E nun state a sfasciamme er ciufoletto.—
Dimme armeno a cquest'ora indove vai.—
Dove me pare.— Ah Nnino!..— Oh, pppricipiamo.—
Ma ffijjo!..— Ebbè, vvado a mmagnà la trippa.—
E ecco cchi? — Cco li zoccoli d'Abbramo.—
Ggià annerai co le solite zzaggnotte...—
Ma inzomma, sto papetto co sta pippa? —
Eccolo. E cquanto torni? — Bbona notte.

2279 сонетов Белли — это целый мир забот, чувств, представлений римского простого люда. Это панорама духовной и социальной жизни города, увиденная глазами тех, кто от рождения говорит на романеско. «Смех, жалобы, любовные сцены, ссоры, разговоры на улице, в трактире, на дому, семейные картинки, политические и богословские беседы, все секреты и все явные зрелища, ремесла, типы, предрассудки, мнения, все виды ума и глупости, суеверие наряду с свободомыслием, шутовство рядом с набожностью, насмешка перед лицом отчаяния — все громоздится, смешивается и живет в этих сонетах» ¹⁴. Герой их, откровенно и темпераментно излагающий перед вы-

мышленным собеседником свои воззрения на жизнь, переиначивает, перекраивает «по себе» смысл того, что он с детства слышит в церковной проповеди, узнает из газет или вывешенных на углу указов, видит изображенным на бесчисленных фресках и барельефах, украшающих его древний город.

В этом переиначивании устоявшихся ценностей и понятий бойким на язык бедняком, который обо всем мыслит по-своему, и рождается непревзойденный (по крайней мере, в итальянской литературе) комизм сонетов Белли, зачастую приобретающий убийственный сатирический эффект.

Пропущенная сквозь сознание «незанятого гражданина» в «не слишком надежном плаще» (Гоголь, «Рим»), подчеркнуто индифферентного ко всему, что не вписывается в его систему житейских воззрений, любая истина, любая отвлеченная тема предстает как комический абсурд, оборачивается бессмыслицей в столкновении с неприукрашенной обыденностью народного бытия. Сатирическая нота усилена то метким народным выражением или наблюдением, то создается гротескной несообразностью чередования примет римской повседневности, их непредвиденным подчас сочетанием. Так, в сонете «Искусства» (186) первые 11 строк заняты гиперболически-обильным перечислением «прекрасных», «еще более прекрасных» и «изумительных» искусств, к которым плебейский знаток причислил не только художника и певца, но и дворника, судью, мясника, старьевщика, могильщика,

книге о Белли отмечает у русского и у итальянского писателей общее стремление исследовать непарадную, изнаночную сторону действительности. См. *Samonà G. P. G. G. Belli. La commedia romana e la commedia celeste. Firenze, 1969. P. 124—128.*

- ¹³ Во всяком случае, именно на этот сонет указывает итальянский исследователь П. Каццола, написавший статью о творческих контактах Гоголя и Белли. См.: *Cazzola P. Gogol, Belli e il mondo russo-romano del primo Ottocento. P. 293—294.* Перевод сонета: «Эй, мамаша! Мамаша! — Что? — Мамаша! — Чего тебе? — // — Подайте-ка мне трубку, что под подушкой лежит, // Да еще дайте денег. — // А на что тебе деньги? // А вам-то что до этого? // Вы лучше делайте, как я говорю, // И не приставайте ко мне. — // Да скажи хоть, куда ты идешь-то? // — Куда надо. — Нино!.. — Ну вот, начинается. — // Но, сынок!.. — Ну, в трактир я иду. — // А с кем? — С кем надо. — // Опять со своими девками... — // Ну, так где же деньги и трубка? — // Вот они. А вернешься когда? — Спокойной ночи. //

- ¹⁴ *Горленко В.* Поэт, открытый Гоголем // Горленко В. Отблески. СПб., б. г. С. 59.

лекаря, мусорщика и т. п. А «самые главные» в этой «перевернутой» шкале эстетических ценностей — каменщик и папа римский, ибо, как поясняет персонаж, в уста которого вложена эта своеобразная «лекция по эстетике», — в святой год папа, как простой каменщик, сам берет в руки мастерок, чтобы совершить традиционный ритуал — подновление Святых Ворот.

Пересказывая с младенчества знакомые каждому итальянцу библейские и евангельские притчи, поэт начисто лишает их традиционных моралистических и мистических акцентов, добавляет к ним объяснения, соответствующие народному мировоззрению. В результате библейские картины оказываются вполне «соразмерными» конкретному мышлению простолюдина, его понятиям добра и зла. Бог, создавая небо, землю и человека, «работает», как прилежный садовник: лепит ком глины, сажает растения в землю (кстати, «зеленую, большую и круглую, как арбуз»), бросает в небо звезды, а в воду напускает рыб и потом отдыхает, запретив Адаму и Еве «трогнать тут хоть яблочко». Знаменитое пророчество грядущих страданий, ожидающих род людской, предстает в таком контексте, пожалуй, как выражение ярости разбушевавшегося хозяина сада, а не как справедливое возмездие прародителям людей за ослушание (сонет 165, «Сотворение мира»). Библейского братоубийцу Каина (сонет 180, «Каин») рассказчик, по его словам, вовсе «не оправдывает», но простолюдин видит в нем не воплощение зла, каким предстает он в церковных проповедях, а «человека, как мы, из мяса и костей, и ему понятно, что раз бог „вечно плевал на его яблоки и репу“, а предпочитал им „молочко да барашков Авеля“, то у бедняги в один прекрасный день „желчь разлилась“ — „ну, а тут уж, что поделаешь, режь — подоспело!“» («Tajja ch'è grosso!» — крик уличных римских продавцов арбузов).

В сонетах Белли отразилось именно то, что, по утверждению А. Грамши, и отличает народную поэзию — «своеобразие восприятия мира и жизни по сравнению с официально принятыми в обществе»¹⁵. Эта особенность трактовки жизненного материала во многом была сходна с художественной манерой автора «Вечеров...», исполненных украинского юмора и поэзии народных легенд. Юмористический эффект, построенный, как во многих сонетах Белли, на сочетании несоединимого и на комическом выворачивании наизнанку привычной системы эстетических и нравственных представлений, отчетливо проступает уже

в предисловии к «Вечерам...». Лукавый балагур-пасечник, подтрунивая над читателем, в тоне бесхитростной беседы непрестанно меняет местами «пустяки» и «серьезные предметы», соединяя, например, традиционное для предисловий обращение к «любезным читателям» с откровениями такого типа: «Ведь вы, любезные читатели, верно, не знаете, что у меня только два зуба во рту: был и третий,— и тот прошлый год переломил, когда стал грызть сухой горох». Комически приземленная деталь то играет снижающую роль, то сама переходит в план «значительного» и достигает гиперболы: «Я вам скажу, любезные читатели, что хуже нет ничего на свете, как эта знать... Вот вам в пример Фома Григорьевич: кажется и незнатный человек, а посмотреть на него: в лице какая-то важность сияет, когда станет утирать платком нос, невольно чувствуется почтение... Умиление невообразимое!»¹⁵ Как и у Белли, гоголевские собеседники, собравшиеся «на хуторе близ Диканьки», тоже по-своему интерпретируют чудесные и трагические события, представляя их подчас в комическом виде, низведенными до уровня знакомых им и доступных их пониманию явлений и предметов. «Он, бачь, яка така намалевана!» — такой фразой, вложенной в уста мамыши, отвлекающей свое расплакавшееся дитя, комически завершается рассказ о том, как кузнец Вакула заставил служить себе нечистую силу. А сами козни сатаны воплощаются, например, в «Заколдованном месте» в образы птичьего носа и бараньей головы на верхушке дерева, в ухмылку «какой-то хари» и гримасы пыхтящего, готового чихнуть пня, который норовит «заплевать очи» старому казаку...

Высоко оценивая комические находки диалектальной поэзии Италии, Гоголь тонко чувствовал также своеобразие комизма другого рода,— я говорю об итальянской комедии начала XIX в., использовавшей преимущественно драматургические традиции Гольдони. Именно в этом русле развивалось творчество римского комедиографа Джованни Жиро (1775—1834). Отличаясь четкостью

¹⁵ Gramsci A. Letteratura e vita nazionale. Roma, 1971. P. 273—274. Народные аспекты сатиры Белли интересно рассмотрены в целом ряде исследований. Назовем два из них *Muscetta C. Cultura e poesia di G. G. Belli. Milano, 1962; Nappo F., Sabarini R. Belli epico e popolare. Roma, 1980.*

¹⁶ Цит. по черновому автографу первоначальной редакции Предисловия ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (XIV, 296, 298).

композиции и слаженностью интриги, его пьеса «L'ajo nell'imbarazzo» (1807) соединила в себе гольдониевский юмор в обрисовке измелъчавших нравов римских аристократических домов, упрямо цепляющихся за старые порядки, с мелодраматической назидательностью «слезной» французской комедии XVIII в. Это веселая, изящная комедия о том, как над причудами взбалмошного отца семейства, державшего своих взрослых сыновей взаперти, вдали от всякого общества, восторжествовали здравый смысл старика-гувернера и природный ум и находчивость молодой женщины, вынужденной отстаивать свое счастье и счастье своего мужа — одного из сыновей старого графа, женившегося вопреки воле отца. Комедия привлекла внимание Гоголя, который летом 1840 г. принял участие в коллективном переводе этого произведения Жиро на русский язык. Перевод выполнялся группой русских художников и предназначался для бенефиса М. С. Щепкина. Судя по письму Гоголя, он был доволен собственной работой над этим переводом. «И как я поступил добросовестно! Всю от начала до конца выправил, перемарал и переписал собственной рукой», — сообщал он Щепкину, посылая готовый русский текст комедии (XI, 305).

Что же привлекло Гоголя в этой немудреной комедии, которой он дал в переводе название «Дядька в затруднительном положении»? Ответ на этот вопрос мы находим в том же письме М. С. Щепкину. «Тут сколько есть комических и истинных сторон. Сколько натурально комического!» — пишет Гоголь другу и обращает его внимание на обыденную сторону комической интриги: по его мнению, в пьесе Жиро смешное заключается не в необычной ситуации, а имеет скорее психологическую основу, так как здесь изображен «человек, который совершенно потерял голову». Элемент повседневного Гоголь советует усилить, одев актера, «как одеваются в Италии донны эти люди». К тому же, по мнению Гоголя, и «прочие лица одеты, как ходит весь свет...».

В гоголевском разборе комедии вновь проступила существенная тенденция его собственной художественной манеры, о которой нам уже приходилось говорить. Мастер сопряжения, взаимозамещения несоединимых явлений и признаков, Гоголь обнаруживает и у Жиро смешение комического (скрытого в «истинном», т. е. обычном) с тем, что выше обыкновенного. Именно эти две тенденции замечает он в характере Джильды — жены сына старика-аристократа. Считая Джильду воплощением на-

родного характера, Гоголь особенно предупреждал Щепкина об опасности «притворства» в изображении этого персонажа («для этой роли, кажется, нужна воспитанная свежим воздухом деревни и степей»). Писатель подчеркивает естественность всех ее поступков, но особенно ценит в ней то, что «в минуту одушевления картины» она «становится как-то вдруг выше обыкновенной женщины». Мелодраматический момент «одушевления» в борьбе Джилды за свое семейное счастье (услышав, что отец проклинает и грозит убить сына из-за тайного брака, молодая женщина подносит к старику своего маленького ребенка и предлагает убить и его) не только не диссонирует, по мнению Гоголя, с общим комическим колоритом пьесы, но и дополняет его новыми оттенками, отражая существенную сторону национального характера героини (не случайно Гоголь счел нужным заметить, что это одушевление «удивительно хорошо исполняют итальянки»).

Главный труд всей жизни Гоголя — создание поэмы «Мертвые души» — совершался в Риме, требуя с каждым годом все большей концентрации душевных сил писателя. «Труд мой велик... Я умер теперь для всего мелочного...» — пишет он С. Т. Аксакову весной 1841 г. И все же в разгар работы над «Мертвыми душами» Гоголь задумывает повесть из итальянской жизни и хочет дать ей название «Аннунциата». Задуманное частично осуществилось — был написан отрывок «Рим». И хотя повествование о красавице альбанке и молодом римском князе приостановилось в самом начале, работа над отрывком «Рим» была важным этапом «главного дела»¹⁷. Художественное пространство этого небольшого отрывка — своего рода поле для экспериментирования, для обдумывания той грандиозной художественной задачи, которая вставала перед создателем «Мертвых душ». Здесь уточнялись, оттачивались, последовательно развивались и подкреплялись доказательствами мысли Гоголя о судьбах народа в современной истории, воплощенные в крылатых озарениях, в емких метафорах лирических отступлений «Мертвых душ». Работая параллельно над «Мертвыми душами» и над картинами жизни Рима, Гоголь обретал то чувство «открытого горизонта», которое, как мы знаем из писем, было ему необходимо для создания гигантского полотна современной ему русской жизни.

¹⁷ О значении отрывка «Рим» в творчестве Гоголя см.: Хлодовский Р. И. «Рим» в мире Гоголя // Иностран. лит. 1984. № 12.

Глубоко знаменательным кажется нам то обстоятельство, что стремление обдумать и дать художественное воплощение своим представлениям о роли народа в жизни наций родилось у русского писателя именно в Италии, где в те годы набирало силу движение Рисорджименто и где все передовые умы силились найти пути к возрождению свободы и мощи родины. Даже такой далекий от политики человек, как поэт Дж. Леопарди, в 30-е годы берется за политические темы, намечая глубоко оригинальную альтернативу некоторым тенденциям итальянской общественной мысли того времени. Гоголь также по-своему откликнулся на идеи, занимавшие итальянские умы.

Молодой герой «Рима» задумывается над «нынешним значением римского народа», над его прошлым и грядущим. В сравнении их с «мелочной роскошью» Европы, с «игрушечным раздроблением мысли», столь тягостные последствия которого он заметил в процветающем буржуазном Париже, к нему является понимание «стихии народа сильного, непочатого», донесшего до современности нетронутыми свои душевные силы и чувство собственного национального достоинства. Многие картины жизни Рима и Парижа, вошедшие в отрывок «Рим», прочитываются как своеобразные параллели раздумьям автора «Мертвых душ» о грядущем России, о размахе и удали русского народа. «Париж! Париж!» — иронически восклицает Гоголь, описывая в своей поэме «блеск» губернского бала. Зная «Рим», читатель уловит в этой фразе не только иронию над потугами губернских щеголей и щеголих угнаться в роскоши за последней модой, но заметит также глубокий сатирический план, который обнимает собою и русскую провинцию и европейскую столицу. И случайно ли появилась в отрывке «Рим» фраза: «...в самих развалинах Рима не слышалось что-то умершее»? Разве не ощущается здесь отголосок антитезы «живое—мертвое», организующей всю гоголевскую поэму?

В «Риме» были испробованы многие из стилистических находок, благодаря которым так красочно и неповторимо отразилась в «Мертвых душах» разноликая русская действительность. То углубляясь в конкретное, то поднимаясь до высоких лирических нот, то отдавая дань своей склонности к карикатуре, Гоголь необычайно раздвинул в «Риме» горизонт повествования. Рисуя многоплановую картину жизни Рима, Гоголь охотно прибегал

к опыту итальянской поэзии. Как уже отмечалось, наиболее очевидна в гоголевском описании Рима переключка с сонетами Белли. Но Гоголь трогает не только комические струны современной ему поэзии Италии. Картины духовной скудости, пошлости буржуазного Парижа подкреплены сатирическим четверостишием Витторио Альфьери. А разве не слышится взволнованный голос итальянской патриотической поэзии в вопросах молодого князя: «И неужели... не воскреснет никогда ее слава? Неужели нет средства возвратить минувший блеск ее?» — и в его смутных видениях «потухнувшей», «немой» нынешней его родины («В нищенском вретиче очутилась Италия, и пыльными отрепьями висят на ней куски ее померкнувшей царственной одежды»)? Этот метафорический язык вызывает в памяти горестные сетования итальянской романтической поэзии:

Обнажены чело твое и стан <...>
И вот без покрывала,
Простоволосая, в колени пряча
Лицо, она сидит, безмолвно плача <...>
Была ты госпожой, теперь слуга <...>
Где мантий, лент златых бывала слава?

Дж. Леопарди. К Италии. (1819)
(Пер. А. Ахматовой)

Колоритный неунывающий простолудин Пепе и его шумные соседки словно вышли из-под пера Белли. Но для изображения народных персонажей автор отрывка «Рим» нашел в итальянской поэзии и иные краски. Их своеобразие особенно рельефно проступает при сравнении портретов героинь более ранних произведений Гоголя («Вечеров...», «Тараса Бульбы») и главной героини отрывка «Рим» прекрасной Аннунциаты.

Описывая красоту украинской девушки Пидорки («Вечер накануне Ивана Купалы»), писатель черпал образы в деревенской природе, в обычаях деревни (щечки — «мак самого тонкого розового цвета...», брови — «черные шнурочки, какие покупают теперь... девушки наши у проходящих по селам москалей...»).

Портрет красавицы панночки, обворожившей Андрия («Тарас Бульба»), более романтичен. Прибегая только к одному сравнению — с белизной и сверканием снега, — Гоголь создает образ, словно сотканный из контраста ослепительного света и тьмы. («Он увидел красавицу... черноглазую и белую, как снег, озаренный утренним

румянцем солнца...»; «обхватив его снегоподобными чудными руками...»; «снежными полукружиями надвинулись веки»; «блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины...»; «ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком...») Все в этом портрете изменчиво, все игра противоположностей («красавица была ветрена, как полячка», но черные глаза ее «пронзительно ясны» и «бросают взгляд долгий, как постоянство»; при встрече Андрию кажется, что «это была не она»; а сама героиня, увидев Андрия, «окаменевает» «в каком-то быстром движении»).

В портрете Аннунциаты усилен живописный момент. В нем с брюлловской щедростью переливаются, играют краски, подробно и ярко выписан фон — группа римлян у источника, праздничная толпа крестьян, художников, среди которых появляется прекрасная альбанка в своем наряде цвета пламени. Наряду с романтическими, в ее портрете ощущаются и иные поэтические ориентиры. Причудливо сочетаются в облике красавицы блеск молнии, чернота туч и сияние снега, сверкают алмазы, звенят серебро и медь, напоминая об изощренных метафорах итальянских лириков эпохи барокко, поражавших картинностью образа, его исключительностью (так и в Аннунциате «все венец созданья», «невиданная землею» красота ее «водружает хлад и замирание в сердце»). Некоторым метафорам Гоголя легко найти аналогии в лирике итальянских поэтов XVII в., чьи поэтические находки на протяжении двух веков затем не раз перекочевывали на страницы классицистической поэзии. (Ср. у Гоголя: «как ни поворотит она сияющий снег своего лица...», «куда ни пойдет она — уже несет с собой картину...», «чудный праздник летит из лица ее навстречу всем» — и у лирика XVII в. Марино в стихотворении «Рабыня»: «сравнение со снегом января для твоего эбена не опасно», «ты ночь несешь в лице и день во взоре»¹⁸.)

Раскрывая смысл жанрового определения, данного самим Гоголем в «Мертвых душах», литературоведы нередко сближают эту исключительную по своему размаху и разносторонности поэму с «Божественной Комедией». Вопрос о характере дантовского начала в «Мертвых душах» основательно освещен в целом ряде исследований¹⁹. Гораздо менее обращали внимания на то, что поэма Гоголя, сатирическое начало в которой несомненно играет значительную роль, в жанровом отношении перекликается не только с дантовской «Комедией», но и

с поэмами другого рода. Нам хотелось бы указать на связь «Мертвых душ» с разновидностью сатирической поэмы — с поэмой проиокомической, итальянские образцы которой, как мы помним из писем Гоголя, писатель знал весьма хорошо. Ведь укрупненное изображение мелочности, пошлости жизни — один из основополагающих творческих принципов «Мертвых душ» — составляло и задачу жанра проиокомической поэмы. И все поэмы Тассони, Касти, Парини строились именно на основе возведения «в перл создания» тривиального, недостойного. Так, у Касти в поэме «Говорящие животные» торжественно, по всем правилам героического повествования воспеты пошлые интриги придворного быта, глупости, совершаемые царственными особами. Сатирический эффект поэмы «День» Парини кроется в изображении мелких занятий праздного молодого щеголя как якобы величайших, славнейших деяний, достойных быть приравненными к подвигам великих предков.

Элементы поэтики проиокомической поэмы можно заметить и у Гоголя. Особенно в главе, где читатель впервые знакомится с гоголевским Павлом Ивановичем Чичиковым. Он предстает вначале как «господин средней руки», чей приезд «не был сопровожден ничем особенным» и чья внешность — тоже неопределенная, малозаметная. Да и пожитки у приезжего — так сказать, средние. Чемодан «несколько поистасканный» да еще — «небольшой» ларчик. Все тут какое-то обычное, и сама гостиница тоже «известного рода» — словом, «все то же, что и везде». Но затем рассказ о Чичикове переходит в другой регистр. Все в персонаже оказывается «чрезвычайно»: он и щеки трет мылом «чрезвычайно долго» (так что они делаются «настоящий атлас»), и расспрашивает обо всем с «чрезвычайною точностью» (и даже «с еще большею точностию»), и высмаркивается «чрезвычайно громко» — как труба. Он «выказывает необыкновенную деятельность» и все умеет сделать «очень искусно».

Справедливо говорят об уникальности жанровых поисков Гоголя, увлеченного задачей создать универсальную повесть о жизни современной ему эпохи²⁰. Но при этом следует учесть и то, что, формируя жанровую структуру

¹⁸ Перевод Е. Солоновича.

¹⁹ С наибольшей полнотой это сделано в кн.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 339—352.

²⁰ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 349 и далее.

своей поэмы, внутри которой осуществляется переход от лирики к гротеску и к эпической обстоятельности, Гоголь в какой-то мере ориентировался на принципы жанросложения, уже до него проявившиеся отчетливо в некоторых поэтических жанрах. Думается, внимание Гоголя могло привлечь построение итальянских сатирических поэм XVII—XVIII вв., для которых особенно характерно смешение различных жанровых тенденций. Так, любимый Гоголем Касти прибегает в своих поэмах и комических новеллах к прямым авторским обращениям к читателю, вводит в динамичное повествование о комических событиях лирические раздумья, наставления и пр. Часто в канву поэмы вплетается вставной эпизод или развернутая характеристика персонажа, гротескная по своей сути, но весьма мало связанная с магистральным развитием интриги. Присутствие лирического элемента весьма ощутимо в ряде глав поэмы «Говорящие животные». Сатирическая поэма, таким образом, могла послужить для Гоголя одним из примеров смешанной жанровой формы, возможности которой Гоголь бесконечно развил и обогатил в процессе работы над «Мертвыми душами».

Многими нитями связанное с Италией, творчество Гоголя стало известно итальянцам довольно поздно. Пожалуй, впервые имя Гоголя прозвучало на страницах итальянской прессы в 1852 г., в статье К. Тенки об истории русской литературы. Но из содержания статьи становится очевидно, что Тенка узнал об авторе «Тараса Бульбы» (у него написано «Була») из третьих рук, скорее всего, на основании французских переводов произведений Гоголя, сделанных еще в 1845 г.

В 60-е и 70-е годы прошлого века итальянские читатели могли составить себе известное представление о Гоголе по обзорным статьям А. Де Губернатиса в «Политекнико» и в «Гадзетта леттерариа» о русском романе, а также из опубликованной в 1866 г. во Флоренции книги С. Шевырева и Дж. Рубини по истории русской литературы.

Переводы гоголевских произведений стали появляться в Италии с конца 1870-х годов (в 1877 г. — «Тарас Бульба» и «Записки сумасшедшего», в 1883 — «Мертвые души» и «Вечера...», отрывок «Рим», в 1907 — «Ревизор») ²¹. Но в отличие, скажем, от Достоевского и Толстого, а позднее — Чехова сколько-нибудь заметного влияния на творческую манеру итальянских писателей последних лет XIX в. Гоголь не оказал.

В наше время присутствие гоголевского начала в итальянской прозе более явственно. Неореалистической литературе 50-х годов оказался особенно близок гоголевский Акакий Акакиевич. Несчастный, измученный в каждодневной борьбе с нищетой чиновник — ничтожный винтик в огромной, давящей его бюрократической машине — стал героем романов Нино Палумбо «Налоговый инспектор» (1957, рус. перевод 1959) и Карло Монтеллы «Пожар в земельной управе» (1956, рус. перевод 1961). К. Монтелле, посвятившему свой роман «служащим земельных управ всего мира и всем чиновникам учреждений с гербом республики на воротах» и указавшему на их прямое родство с Акакием Акакиевичем Башмачкиным, с наибольшим художественным эффектом удалось проникнуть в глубины гоголевского юмора.

Земельная управа К. Монтеллы — как бы прямое продолжение того «департамента», в который ходил гоголевский персонаж; здесь те же занятия, те же надежды и переживания, те же ничтожные радости и печальные трагедии. У Гоголя автор романа учился повествовательной технике. Любовно выписанная деталь канцелярского быта, легко переходящая в гротеск, в карикатуру, гиперболически-яркое описание изобилия и щедрости природы, оттеняющее убожество пошлой повседневности, комическое неправдоподобие некоторых ситуаций и страстность авторского голоса, свободно звучащего в повествовании, — за всем этим стоит создатель «Шинели», «Миргорода» и «Мертвых душ».

Гоголевские мотивы по-новому заиграли в романе современного прозаика П. Кьяры (роман «Увижу ли я Сингапур», 1981), где показана уродливая, мертвящая пошлость чиновного быта эпохи фашизма. Здесь тоже ощущается воздействие «Шинели» — умение обнаружить нечто необычайное, даже фантастическое в самом невыразительном существовании. Герои романа — мелкие чиновники в провинциальном городке. Как гоголевский Акакий Акакиевич, дрожат и теряются они под грозным взглядом Его Превосходительства, фигура которого в повествовании вырастает до гиперболических размеров.

²¹ Эти сведения почерпнуты нами из работ: *Gronia A. Per la storia della slavistica in Italia (appunti storico-bibliografici)*. Zara, 1933; *Renton B. La letteratura russa in Italia // Rassegna sovietica. Rivista di informazione culturale*. Roma, 1961. N 5. P. 81—82; *Поланова З. М. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX в. М., 1973. С. 208.*

Все они — типичные неудачники, над которыми постоянно смеется судьба. И в то же время в каждой из этих ничтожных жизней, ограниченных стенами канцелярии, есть своя — мелкая, жалкая, — но своя тайная радость. Судья с «не весьма приличной» (как сказал бы Гоголь) фамилией Мердикьоне носит в себе непомерно, до абсурдных пределов развитое чувство самолюбия; его коллега (тоже со смешной фамилией — Щука) утешается тем, что тайно от всех держит прямо в канцелярском здании некую особу женского пола, а другой чиновник мечтает нажить состояние, пуская в оборот фальшивые ассигнации, фигурировавшие в делах о фальшивомонетчиках как вещественные доказательства... И, подобно таинственному мертвецу в «Шинели», герой романа, униженный и напуганный сверх всякой меры Его Превосходительством, в один прекрасный день находит способ отомстить виновнику своих злоключений — и какой же жалкой оказывается эта робкая месть!

Жанр фантастического сатирического романа, расцветший в Италии в начале 70-х годов, тоже воспринял некоторые приемы гоголевского гротеска. Непревзойденное умение Гоголя гиперболизировать ничтожное, соединять сатиру с фантастикой, послужило одним из художественных ориентиров для романа Л. Биджаретти о безумном мелком чиновнике наших дней, одержимом магией величия, которая возникла у него в результате непрерывного поглощения продукции современной массовой культуры. Заметны в этом романе и явные сюжетные параллели с «Записками сумасшедшего» (вроде финального полета героя Биджаретти над землей)²². Но нельзя не признать, что характерная для Гоголя гуманистическая нота, столь щемяще прозвучавшая в заключительных строках «Записок сумасшедшего» и в повести «Шинель», не была подхвачена итальянскими сатириками. Образ итальянского Поприщина наших дней лишен той доли человеческого сочувствия, которая и придает разящую силу гоголевской сатире. Ни П. Къяре, ни писателям-неореалистам не удалось добиться неподражаемого синтеза сатиры и гуманистического пафоса в изображении повседневного, столь восхищающего нас в Гоголе.

Имя Гоголя не забыто и диалектальной поэзией на романеско. Оно всегда стоит рядом с именем Белли; всякий раз, говоря о своем соотечественнике, оставившем потомкам целую диалектальную эпопею жизни римских

простолюдинов, сегодняшние итальянские поэты вспоминают и автора другой, тоже созданной в Риме поэмы — «Мертвые души». Совсем недавно римский поэт и историк литературы А. Тромбадори напомнил о духовном родстве русского писателя и итальянского поэта в своем сонете «Chi tanto chi gnente» (26.XII.1980). Этот сонет навеян памятной надписью на доске, установленной русским землячеством в Риме на доме, где жил Гоголь: «Здесь русский писатель Гоголь обдумывал и писал главное произведение своей жизни» — «Мертвые души». Тромбадори написал свой сонет на романеско в духе Белли: сопоставление Гоголя и Белли здесь обретает одновременно и комический конкретно-приземленный поворот, и характерный для лучших сонетов Белли выход к общечеловеческой нравственной проблеме — в данном случае к проблеме памяти о культурном наследии прошлого.

Поэт вложил в свой сонет саркастическую насмешку по адресу «здешных римских порядков»; он имеет в виду недостаточное внимание римских властей к пропаганде творчества их великого земляка Белли. Вспоминая о Гоголе, современный поэт напоминает и об еще не выполненном долге своих соотечественников перед памятью автора римских сонетов (на особняке, где писались и читались эти сонеты, все еще «нет ни словечка» о славе Белли).

Обыгрывая значение названия улицы Феличе (т. е. счастливая), где установлена доска в память автора «Мертвых душ», Тромбадори говорит: «счастливая эта улица, виа Систина то есть: там Гоголь написал книжку о мертвых, и русский камень, старинный и красивый, напоминает об этом всем посвященным и непосвященным». Гоголь в этом сонете назван одним из тех, кто открыл дорогу к изучению русского языка в Италии.

²² О романе Л. Биджаретти «От женщины к луне» (1972) см.: *Попатова З. М.* Итальянский роман сегодня. М., 1977. С. 107—118.



А. П. СОЛОВЬЕВА, Р. Ф. ДОРОНИНА

*Гоголь
и развитие реализма
в литературах
южных и западных славян*



Среди русских писателей, произведения которых активно переводились на славянские языки, читались в немецких переводах, осваивались в подлиннике, одно из первых мест принадлежит Н. В. Гоголю. Велик круг славянских писателей, творчество которых так или иначе связано с его именем. Среди них можно назвать чехов Гавличка-Боровского, Неруду, Галека, Ирасека, словаков Калинчака, Кукучина, Есенского, болгар Каравелова, Вазова, Константинова, сербов Нушича, Сремаца, Глишича...

Опыт Гоголя сыграл особенно значительную роль в развитии славянских литератур на сложном этапе перехода от романтизма к реализму. В это время для многих славянских писателей творчество Гоголя стало как бы катализатором, ускоряющим их художественное развитие. Школа Гоголя была прежде всего школой реализма, хотя большой притягательной силой обладали и романтические черты его творчества. «Открытие» Гоголя в разных литературах происходило в разные годы (от 40-х годов XIX в. до начала XX в.), что связано с особенностями и потребностями литературного развития¹.

Проблема Гоголь — славянские литературы поистине неисчерпаема. Мы рассмотрим лишь некоторые факты, убедительно, как нам представляется, раскрывающие плодотворное обращение славянских писателей к Гоголю в период становления и утверждения реализма, когда интерес к его творчеству достиг своего апогея.

Как всякое крупное явление литературы, Гоголь привлекал внимание писателей и критиков разных взглядов. Однако важно иметь в виду, что главными его про-

пагандистами во всех славянских странах были литераторы демократической ориентации. Отклики на произведения Гоголя в критике нередко становились важной вехой в осмыслении задач собственной национальной литературы, способствовали формированию в ней концепции реализма.

Знакомство чешской литературной общественности с творчеством великого русского писателя началось в бурные годы, предшествовавшие революции 1848 г. Первым произведением Гоголя, переведенным на чешский язык, был «Тарас Бульба»² (1839 г.). Несколько лет спустя последовали один за другим переводы почти всех его произведений, которые публиковались во многих журналах (особая заслуга принадлежит здесь журналу «Кветы», выходившему под редакцией талантливого писателя Й. К. Тыла) и даже были изданы отдельным томом³. Таким образом, в течение 40—50-х годов чехи смогли прочесть на своем родном языке почти все произведения Гоголя⁴. До 1910 г. произведения русского классика были опубликованы на чешском языке более семидесяти раз⁵.

Горячими поклонниками, пропагандистами и даже переводчиками Гоголя становились в Чехии прежде всего ведущие писатели, закладывавшие основы реалистического искусства и придерживавшиеся наиболее радикального образа мыслей. В 40-е — начале 50-х годов это были Гавличек-Боровский, Тыл, Сабина, в 60—70-е годы — Неруда, Галек, Арбес и др.

¹ См.: *Храпченко М. Б.* Николай Гоголь: Литературный путь, величие писателя // Храпченко М. Б. Собр. соч. М., 1980. Т. 1. С. 672.

² Перевод был осуществлен К. Запом и опубликован в журнале «Кветы» в 1838 г.

³ *M. Gogola zabavné spisy. U Pospišila v Praze. 1847.*

⁴ О знакомстве чешских писателей прошлого века с творчеством Гоголя и воздействии его на чешскую литературу говорится в работах: *Францев В. А.* Н. В. Гоголь в чешской литературе // Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. Вып. 1. СПб., 1907; *Никольский С. В., Соловьева А. П.* Гоголь и становление реализма в чешской литературе // Крат. сообщ. Ин-та славяноведения АН СССР. М., 1952. № 8; *Toborská J.* Gogol v české literatuře 40—50 let // Čtvero setkání s ruským realismem. Praha, 1958; *Dolanský J.* Cím je nam Gogol // Nistři ruského realismu u nás. Praha, 1960; и др.

⁵ *Заболотский П. А.* Гоголь в славянских переводах: (Библиогр. заметка) // Изв. отд-ния рус. яз. и словесности АН. М., 1911. Т. XVI, кн. 2. С. 42—63.

В какой-то степени популярности Гоголя среди чешской интеллигенции могло способствовать и личное общение. Он трижды побывал в Чехии, в том числе и в Праге, неоднократно встречался с деятелями культуры Чехии и Словакии. Среди них были Ганке, Коллар, Шафарик. Труд Шафарика «Славянские древности», в котором неоспоримо доказывалось древнейшее расселение славян, обладавших самобытной культурой, в Европе, в бассейне реки Лаба (Эльба), и участие их в создании европейской цивилизации, вызывал глубокий интерес и уважение Гоголя: «...читаю и удивляюсь ясности взглядов и глубокой дельности. Кое-где я встречал собственные мысли, которые хранил в себе и хвастался втайне, как открытиями, и которые, натурально, теперь не мои, потому что уже не только образовались, но даже напечатались прежде моего» (XI, 222). (Есть сведения, что жена Шафарика была первой переводчицей Гоголя, однако ее переводы не были напечатаны.)

Летом 1845 г. Гоголь лечился в Карловых Варах и провел несколько дней в Праге. После осмотра Национального музея он сделал В. Ганке, который его сопровождал, в памятный альбом следующую шутилиую и одновременно уважительную запись, которая характеризует русского писателя как горячего поборника дружбы славян: «Гоголь желает здесь Вячеславу Вячеславовичу еще сорок шесть лет ровно для дополнения 100 лет здравствовать, работать, печатать и издавать во славу славянской земли и с таким же радушием приветствовать всех русских, к нему заезжающих, как ныне».

В 40—50-е годы большим успехом у чешского читателя пользовались «Вечера...» и «Миргород», так как они в высшей степени соответствовали типу творчества, который прокламировался отечественными концепциями литературного развития (яркая национальная самобытность, кровная связь литературы с народным творчеством, обращение к жизни демократических слоев нации и т. д.). Светлая поэзия народной жизни и фантазии «Вечеров...», первозданная гармония бытия, эта, по словам Пушкина, «веселость простодушная и вместе лукавая», яркая бытовая стихия «Миргорода» — все это находило живой отклик в чешской прозе, где рождался новый тип повествования, тяготеющего к созданию «картин жизни» повседневной, к изображению простых людей из народа, «не героев», к повествованию, отличающемуся красочным этнографизмом, щедрой точностью бытовых

реалий. Мы имеем в виду очерки, рассказы и повести Тыла и Немцовой, и прежде всего очерки Гавличка-Боровского, которые стали заметной ступенью в развитии реалистической прозы.

С другой стороны, в чешской литературе были сильны и традиции романтической прозы, прекрасным образцом которой представлялся чехам «Тарас Бульба», привлекавший не только увлекательным романтическим сюжетом, но и героикой борьбы за национальную свободу и явными антимонархическими настроениями. Интересно, что именно это произведение Гоголя вдохновило известного чешского композитора Леоша Яначека (1854—1928) на создание героической симфонической рапсодии.

С наибольшей выразительностью огромное воздействие Гоголя на кристаллизацию реалистических художественных принципов можно проследить на творчестве двух талантливых самобытных писателей, представлявших разные этапы чешского реализма,— Карела Гавличка-Боровского и Яна Неруды.

Яркий сатирик, поэт и публицист, Гавличек-Боровский (1821—1856), с именем которого в чешской литературе связано рождение политической сатиры и реалистического очерка, перевел в 40—50-е годы на чешский язык «Старосветских помещиков», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Вий» (часть 1), «Нос», «Шинель», «Коляску», «Лакейскую» и «Мертвые души» (первый том). Труд поистине огромный.

Он начал с переводов «Миргорода», которые были им сделаны во время пребывания в Москве в 1843—1844 гг., где Гавличек жил в семье С. П. Шевырева в качестве домашнего учителя. В доме Шевырева он имел возможность познакомиться со всеми вышедшими произведениями Гоголя, близко общаться с его друзьями, многое узнать о его жизни и личности. В письме своему другу К. Запу (3 мая 1843 г.) он писал с наивной гордостью: «Хомяков (поэт), Павлов, Снегирев, Киреевский — все время у нас. Гоголь в Москве не живет, зато у нас целый склад его произведений, и от нас они уже продаются книготорговцам. Спрос на них огромный. „Мертвые души“ уже все распроданы, хотя один экземпляр стоит целых 14 злотых»⁶.

⁶ Korespondence Karla Havlíčka Borovského/Pořadá Lad. Quis. Praha, 1903. S. 104.

Чешский писатель жадно впитывал яркие впечатления, навеянные неизвестным ему укладом жизни, встречей с массой людей, принадлежащих к самым различным слоям русского общества. И очень много читал, особенно славянских авторов и произведения народного творчества⁷. Сначала его восхищает все, что он видит. Затем наступает пора критического отношения. Его поражает паразитическое существование дворянства, жестокость в обращении с крепостными, пропасть, лежащая между простым народом и дворянской интеллигенцией, с ее равнодушием к судьбам других славянских народов. Делая наброски для памяти, Гавличек особенно чутко подмечал все нелепое, достойное осмеяния. (Он писал о себе: «Я юморист и сатирик от рождения».) Он делал массу заметок на отдельных листочках, которые были сгруппированы под характерными названиями: «комика», «комические ситуации», «комические сравнения», «комика в слове»⁸. При этом Гавличек боялся быть субъективным, он не торопился оформлять свои впечатления и публиковать их, несмотря на неоднократные просьбы чешских журналов, нуждавшихся в подобном материале: «Я действительно боюсь публиковать сейчас что-либо о России, чтобы не жалеть потом об этом, потому что хорошо чувствую, что мои глаза, пока я живу здесь, все видят в худшем свете»⁹.

На первых порах творчество Гоголя могло увлечь Гавличка, который задумал цикл эпиграмм и собирал материал для очерков, могучей стихией смеха, составляющей преимущественный аспект гоголевского художественного мира. Очень привлекательным для Гавличка оказался и яркий национальный бытовой колорит его произведений, черты своеобразного патриархального уклада жизни. Показательно, что из «Вия» он перевел лишь первую часть, содержащую описание быта киевской бурсы, и назвал ее «Киевские студенты». Фантастическая часть повести показалась ему менее художественной¹⁰. Как переводчика не увлекла его и народная фантастика «Вечером...».

Гавличек стремился понять и дать убедительную, весомую характеристику основных социальных групп и типов русского общества того времени — дворянства, купечества, крестьянства, чиновничества. Авторская обобщенная характеристика, щедро сдобренная иронией и сарказмом, переплетается с массой вставных эпизодов, сценок и зарисовок с натуры. «Картины из России» —

это своего рода физиологические очерки, однако лишенные нейтрально-объективистской констатации существующего и недвусмысленно выражающие позицию автора как яркой сатирической направленностью, так и открытым публицистическим обличением. Несомненно, личные наблюдения Гавличка над жизнью самодержавной России как бы «заострялись» с помощью впечатлений, навеянных чтением Гоголя. Очень показательны частые отсылки читателя «Картин из России» к произведениям Гоголя (например, в очерках «Иностранцы в России», «Купечество» и др.), которые как бы ставят знак равенства между художественным осмыслением некоторых явлений действительности русским и чешским писателями.

Интересны и некоторые совпадения художественных приемов у Гавличка и Гоголя: соединение логически несвязанных или нарочито противопоставленных понятий в единое целое для достижения комического эффекта («Хотя пан А. ел за завтраком соленые огурцы с сырой капустой, он носил вельветовые брюки»; или: «Пан Х. профессор и государственный советник, но при этом умный человек»¹¹); нарочитое смешение грубых слов и лексики иного, «высокого» ряда; характеристику человека через его вещи, одежду (которая вырастает у Гавличка до ярких метафор-символов: «кафтан» и «фрак») и др.

По-гоголевски до абсурда заострено противопоставление человек — животное, перерастающее в трагическое тождество: «После скота русские крепостные самые полноправные существа на свете», — горько иронизирует Гавличек в одном из писем своему другу К. Запу¹².

⁷ «У меня здесь достаточно свободного времени, и в библиотеке Шевырева (она очень богата книгами по немецкой, французской, валашской и другим литературам, так как он профессор словесности), в библиотеке Погодина, богатой историческими и старорусскими книгами, в библиотеке Бодянского, богатой славянскими книгами, — не знаю, есть ли у кого такое прекрасное собрание книг на всех славянских наречиях, как у него, — и, наконец, в библиотеке Московского университета я всегда могу работать, когда только пожелаю» (Ibid. S. 101—102).

⁸ *Řepkova M. Satira Karla Havlíčka. Praha, 1971* («Připravu k satirě»).

⁹ *Korespondence Karla Havlíčka Borovského. S. 115.*

¹⁰ Ibid. S. 115.

¹¹ Цит. по книге «*Satira Karla Havlíčka*» М. Ржепковой (С. 68), которая ввела в научный обиход большое количество неопубликованных материалов из архива Гавличка.

¹² *Korespondence Karla Havlíčka Borovského. S. 116.*

А в октябре 1843 г. он с возмущением пишет ему же о диком обычае «продавать с торгов или через объявление в газету собак, поваров, лошадей, слуг и тирольских быков»¹³.

В годы пребывания в России (1843—1844 гг.) рождается бóльшая часть эпиграмм Гавличка (78 стихотворений сборника, который был дополнен им после возвращения в Чехию, и в 1844—1846 гг. создано 38 новых стихотворений). Острие его сатиры направлено на абсолютизм с его бюрократией и произволом, католическую церковь, «подушку светского абсолютизма», сентиментально-идиллическую литературу, которая чурается острых конфликтов современной жизни и воспекает «идиллическим звоном стихов коз, молоко и рожки пастухов».

Многие социальные явления николаевской России, осмеянные Гоголем, в сознании чешского поэта вызывали близкие аналогии с жизнью на родине, усиливая их эмоциональное неприятие. Поистине гоголевский фундамент чувствуется в эпиграмме «Молитва бюрократа», в которой раскрывается тупая и бессмысленная жестокость бюрократической системы:

Голову набей соломой,
Вместо сердца камень вдвинь.
Милосердный, правый боже,
Сделай с нами так! Аминь!

(Пер. А. Арго)¹⁴

Взгляды Гавличка на Россию и его понимание творчества Гоголя претерпели заметные изменения на протяжении творческой эволюции чешского писателя¹⁵.

Живя в 1843—1844 гг. в России в семье Шевырева, Гавличек оказался под влиянием взглядов, царивших в славянофильских кругах. В то время неизвестной ему оказалась Россия декабристов, Белинского и Герцена, многого он не увидел в литературной жизни России, в частности не оценил творчества Пушкина и Лермонтова. Однако еще во время недолгого пребывания в России Гавличек подвергает трезвым коррективам многие свои иллюзии, связанные с идеями Коллара о славянской взаимности, его верой в миссию царской России, с устойчивыми идеализированными представлениями о жизни «святой матушки Руси». «Высшие слои должны быть цветом низших, однако здесь высшие слои — вы-

родки, грязь низших», — пишет он в июне 1843 г. К. Запу¹⁶.

Нужен был опыт непосредственного участия в революции 1848 г. жестокие уроки первых лет политической реакции, чтобы Гавличек, освободившись от многих заблуждений и иллюзий австрославизма, твердо уверовал, что «нельзя завоевать свободу законным путем, а можно лишь путем революционным»¹⁷. Гавличек вступает в смелое единоборство с австрийским правительством. Тогда он как бы подводит итог и своему отношению к России: «Прежде всего необходимо отличать русский народ от его самодержавного правительства... Мы поступили бы очень неправильно и причинили бы вред самим себе, попали бы в ловушку, расставленную нашими врагами и завистниками, если бы не проводили этого различия и из-за пороков и ошибок нынешнего царского правительства дали бы себя настроить против русского народа, если бы считали русский народ повинным в политике русского самодержавия... Правительства появляются и исчезают, а народы остаются»¹⁸. Но не только исторические уроки помогли Гавличку сделать столь глубокие выводы, которые на многие годы вперед определили взгляд на Россию передовых кругов чешского общества: к этому времени он совершил подвиг перевода «Мертвых душ», «Шинели», «Коляски», «Лакейской».

Примечательно, что перевод «Мертвых душ» вышел из печати в 1848 г., сразу после жестокого подавления революции, в годы наступившей реакции. В кратком вступлении к поэме Гавличек писал: «Надеюсь, что именно в настоящее время я приобрету благодарность нашего общества, познакомивши его с этим замечательным произведением первого русского юмориста, особенно потому, что в этом произведении прекрасно изображены разнообразные русские характеры... Необыкновенная занимательность его никому не позволит скучать, и мне кажется, что этим хорошо восполнится нынешний провал в политике...»¹⁹

¹³ Ibid. S. 110.

¹⁴ Гавличек-Боровский К. Сатира и статьи. М., 1950.

¹⁵ Bělič J. Karel Havlíček Borovský a slovanstvo. Praha, 1947; Řepková M. Satira Karla Havlíčka.

¹⁶ Korespondence Karla Havlíčka Borovského. S. 101.

¹⁷ Karel Havlíček Borovský: Politik a novikář. Praha, 1956. S. 423.

¹⁸ Гавличек-Боровский К. Сатира и статьи. С. 116—117.

¹⁹ Францев В. А. Гоголь в чешской литературе. С. 63.

Действительно, «пробел в политике» и литературе, зажатой тисками полицейской цензуры, с успехом восполнялся переводами из других литератур, в том числе и из русской, и в частности произведениями Гоголя, ставшего в Чехии одним из любимых авторов²⁰. Закономерным кажется в эти годы новое прочтение повести «Тарас Бульба». Инсценированная и поставленная в Праге в 1856 г. на сцене Сословного театра, она была воспринята как патриотический протест. Ее звучание приобрело политическую антиправительственную окраску и благодаря тому, что инсценировка принадлежала перу Й. В. Фрича, одного из активных представителей радикально-демократического лагеря, несколько лет томившегося в заключении.

Лучшее, что было написано Гавличком,— это его сатирические поэмы, созданные в ссылке в последние годы жизни (1849—1856),—«Тиро́льские элегии», «Король Лавра», «Крещение святого Владимира». Эти произведения свидетельствуют о том, что опыт русского реалиста многому научил Гавличка.

Сказочный сюжет о короле с ослиными ушами, фантастически-гротескное повествование о замене киевским князем Владимиром неугодного ему бога Перуна, ироническое осмеяние тупых полицейских, которые мнили себя всемогущими господами своих подданных, но не смогли справиться с упряжкой резвых коней,— все это помогало Гавличку выявить комическое несоответствие между внешним величием державной мощи имперских властей и их внутренней неуверенностью, страхом, даже бессилием. Можно предположить, что гавличекский образ несущихся вихрем коней, разметающих кучера и трусливых жандармов, которые были не в силах с ними справиться, коней, не сбросивших единственного седока — опального ссыльного поэта («Тиро́льские элегии»), внутренне связан со знаменитым гоголевским образом птицы-тройки, олицетворяющим народную силу, устремленную в широкое будущее.

В какой-то мере с непосредственным воздействием Гоголя можно связывать и интерес Гавличка к Украине, ее народному творчеству, любовь к украинской народной песне, образность и ритмику которых поэт широко использовал, тонко чувствуя их национальное своеобразие и обаяние.

Стремительное нарастание в чешском обществе национально-освободительных и антимонархических наст-

роений, протест против реакционного меттернихского режима и политической реакции 50-х годов обостряли критическое видение действительности, вызывая к жизни попытки многомерного ее изображения. В 60—70-е годы идет процесс дальнейшего становления реализма, создания его эстетической программы. В этих условиях по-новому прочитывается гоголевское творчество, в котором открываются еще неведомые грани. В 1862 г. заново, в более полном и близком к оригиналу виде, осуществляется перевод «Мертвых душ». (Переводчику Э. Вавре, примыкавшему к радикально-демократическим кругам, принадлежат также переводы «Обломова» Гончарова, «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина). Впервые переводится «Ревизор», который был поставлен на сцене Временного театра в Праге, а также некоторые «Петербургские повести». Все более и более начинает цениться (если судить по многочисленным критическим статьям, посвященным творчеству Гоголя в чешской прессе) гениальный гоголевский дар социальной типизации, его беспощадный реализм. Значительно углубляется представление о народности его творчества²¹.

Все эти стороны гоголевского таланта становятся эстетическими ориентирами для концепции чешского реализма, складывающейся в 60—70-е годы XIX в. Освоение творческого опыта Гоголя наиболее полно и ощутимо сказалось именно на этапе сознательной и последовательной борьбы чешских писателей за реалистическое искусство.

В этом отношении очень важна программная статья В. Галека «Ищу Гоголя!» (1872). Чешский писатель, говорит Галек, должен так же глубоко изучать и изображать жизнь, создавать яркие национальные типы и бичевать общественные пороки, как Гоголь: «Я мечтаю о чешском Гоголе, как о дожде в засуху, когда каждая травинка высыхает, как горло богача в аду. Я мечтаю о нем, как о всеобщем благодетеле, который снял бы пелену с наших глаз, чтобы мы научились видеть, что есть в нас смешного. Я тоскую о нем, как о враче, который смог бы поставить нам мозги и сердце на нужное место. Жажду его, как здоровой домашней пищи... Возьмите тип чешского буржуа с полным карманом и пустой го-

²⁰ *Первоульф О.* Славянское движение в Австрии // Рус. речь. 1879. Август — сентябрь.

²¹ Čtvero sotkání... Š. 116.

ловой, со всей его спесью, со всеми его претензиями и взглядами. Есть ли задача более благодарная, чем создать для нашей денежной аристократии его образец, на который можно было бы показывать пальцем и который мог бы служить этому классу назиданием?»²²

Однако ведущую роль в утверждении реализма в чешской литературе, в создании ее эстетической концепции суждено было сыграть талантливому поэту, прозаику, публицисту Яну Неруде (1834—1891)²³. Выступая с требованиями конкретно-исторического изображения жизни, социального опыта человека и структуры самого общества, добиваясь мастерства типизации и подлинно национальной характерности, Неруда во многом сумел преодолеть провинциализм чешской литературы и ввести ее в русло обмена духовными ценностями с европейскими литературами, и прежде всего литературой русской.

Прямой преемник Гавличка-Боровского, Неруда воспринял и его любовь к творчеству Гоголя. Он не переводил его произведений, но был их глубоким толкователем. Испытав благотворное воздействие таланта Гоголя, Неруда обнаружил родственные ему черты и в структуре образов, и в повествовательной манере, и в качестве юмора. Недаром в некрологе, опубликованном после смерти Неруды, говорилось, что его лучшее прозаическое произведение «Малоостранские повести» (1878) открывают эру чешского реализма, подобно тому, как русский критический реализм начал свой «отсчет» с «Шинели» Гоголя²⁴.

В 1865 г. в Праге впервые был поставлен «Ревизор». Рецензия Неруды на эту постановку — образец блестящего анализа бессмертной комедии. Мысль о том, что в руках у русского писателя безжалостный «бич сатиры», выражена прямо: «Гоголь изобличает не всеобщие человеческие слабости, встречающиеся повсюду, не безнравственность высших классов своего времени — он обращается к изображению русских государственных чиновников, *он выставляет на осмеяние у позорного столба все, к чему привело Россию самодержавие* (курсив наш. — А. С.). Какое множество кричащих, отвратительных в своей сущности образов создало чарующее поэтическое перо Гоголя! Мы видим кровожадных пиявок, совершающих именем правительства и властью, от него полученной, жестокое насилие, они пресмыкаются перед властью имущими еще более подло и рабски униженно, чем перед ними самими пресмыкается несчастный народ,

доведенный до идиотского растительного существования. И ревизор, что является в этот мир чиновников, как некая немезида, не может нас особенно порадовать: в этих людях страх уживается с надеждой, что и у страшного ревизора найдется какой-нибудь из пороков, свойственных им самим в избытке, или, в худшем случае, им удастся подкупить ревизора, и все пойдет по-старому. Видя цепь деяний чиновников и последствия этих деяний, а также мнимого ревизора в замечательном изображении Гоголя, мы не можем предположить, что он нарисовал картину лишь одного городка, отмеченного особым несчастьем...»²⁵ Нерудовское понимание «Ревизора», как это очевидно, близко авторскому замыслу, охарактеризованному в «Авторской исповеди» Гоголя («В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России...»), которая вряд ли могла быть ему известна.

Мысль Неруды о том, что гоголевская комедия пригвоздила к позорному столбу не только русскую, но и всякую самодержавную власть (в том числе австрийскую монархию), по политическим соображениям не могла быть выражена столь прямо. Рецензия Неруды начинается с гоголевского эпиграфа: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». «Так звучит эпиграф национальной комедии Гоголя, ясно выражая сатирическую тенденцию всей пьесы», — утверждает чешский автор. «... Только после долгих мытарств было получено разрешение на постановку „Ревизора“ на сцене...», — говорит Неруда, давая понять, что власти боялись увидеть в пьесе, как в зеркале, действительность австрийской монархии. Далее Неруда рассказывает о том, что пьеса Гоголя вскоре попала в один бродячий театр. «Директор труппы, большой пройдоха, прежде чем ставить в каком-либо городе эту пьесу, подробно расспрашивал о местных порядках и в зависимости от того, что узнавал, так перекладывал пьесу, чтобы не задеть важных господ и как можно больше высмеять мелкое начальство. Не может быть более значительного ответа на труд Гоголя, чем этот анекдот».

²² *Hálek V.* O umění. Praha, 1954. S. 48—49.

²³ *Соловьева А.* Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973.

²⁴ Jan Neruda: Nekrolog. Čas. 1891. Č. 35. S. 555.

²⁵ *Неруда Я.* Избранное: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 344—346.

Чешский писатель проник в секрет гоголевского мастерства, уловив тот замечательный парадокс гоголевского комедийного мира, о котором пишет современный исследователь: «В то время как картина локализовалась („исключения из правды“), все в ней, с другой стороны, стремилось к предельному расширению. „Исключение“ обнаруживало тенденцию стать правилом, отдельное представляет общее, часть — целое»²⁶.

Зрелое прозаическое произведение Неруды «Малостранские повести» отличается той простотой и естественностью вымысла, которые высоко ценил Белинский в повестях Гоголя. Для жизни чешского обывателя, «мало-странца», была типична бессобытийность, «мелочность и обыкновенность происшествий», которые составляют коллизию и сюжетную основу большинства «Малостранских повестей». Однако они исполнены скрытого, подлинно жизненного драматизма, рисуют доподлинные социальные отношения эпохи, общественную среду.

Гоголю, по его собственному признанию, было свойственно чрезвычайное внимание к художественной детали, умение в малом сказать многое, чтобы «вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». В значительной степени это характеризует и стиль Неруды. Детали, которые кажутся на первый взгляд орнаментом, порою даже излишне щедрым, несут важную идейную нагрузку, приобретая характер обобщения, помогая раскрыть подлинное содержание явлений.

Неруду сближает с Гоголем и способ построения характера: не психологическая углубленная характеристика, но генерализация каких-то главных, ведущих черт. Как важнейшая основа характера возникает бытовая материальная среда, в которой существуют герой, «устой жизни». Оба писателя окружали своих героев типичным для них вещным миром, который становится своеобразным волшебным фонарем, освещающим особенности психологического склада героя, его связи с действительностью. Старомодные, покрытые пылью вещи нерудовских малостранских обывателей гармонировали с душами их хозяев, которые прятались за толстой корой пред-рассудков, нелепых привычек, условной морали.

И Гоголь, и Неруда важную роль отводили портрету, который подчеркивает основные, характерные для героя черты, дает психологический ключ к образу. При этом оба писателя широко пользуются приемом «овеществления», когда детальное описание вещи как бы заменяет

характеристику самого героя, подчеркивая его бездуховность. Так, Неруда, рисуя внешность папаша и двух дочек, постоянных посетителей малостранского ресторанчика, находит такое сравнение: «У папаша голова очень странной формы, какая-то угловатая, и седые волосы собраны наверху в пучок. Она похожа на четырехгранную бутылку с пивом, из горлышка которой выбивается пена. Головы дочерей тоже похожи на бутылки, но круглые». Это напоминает знаменитое гоголевское определение: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх».

Произведения Гоголя и Неруды пронизаны юмором — это одна из самых характерных примет стиля обоих писателей. Особенно важно в этой связи подчеркнуть, что нерудовская ирония, юмор сыграли огромную роль в борьбе за освобождение от псевдоромантической патетики, ложной многозначительности, вычурности и слезливой сентиментальности, которые, за редкими исключениями, царили в чешской прозе 60—70-х годов XIX в. Неруду сближают с Гоголем приемы иронического письма, когда в одной тональности повествуется о людях, животных, вещах. Оба писателя мастерски смешивают серьезный план с «несерьезным», создают ощутимый контраст между значительностью и даже возвышенностью тона в его эмоциональном и лексическом выражении и ничтожностью предмета. Подобно Гоголю, Неруда избирает нарочито пафосный тон повествования, словно ставя повествователя на одну точку зрения с малостранскими обывателями, словно сужая и свой собственный горизонт до предела городской черты: «Иной легкомысленный человек, быть может, думает, что открытие новой бакалейной лавки — это совсем незначительное событие. Такому профану я бы сказал только: „Эх, ты, убогий!“ — или вообще не сказал бы ничего, а лишь пожал бы плечами!» Вспомним панегирические восторги Гоголя по поводу миргородской лужи или «сизых с морозом» смушек Ивана Ивановича...

Очевидна и жанровая близость прозаических произведений русского и чешского классиков. Для Гоголя характерна цикличность, можно сказать, «монографичность»: образ Петербурга в «Арабесках», как и украин-

²⁶ *Манин Ю.* Парадокс Гоголя-драматурга // *Вопр. лит.* 1981. № 2. С. 140.

ское село в «Вечерах...» или маленький провинциальный городишко в «Миргороде», создает тот общий социальный фон, ту жизненную среду, которая накладывает особую печать на человеческие характеры, определяя основные драматические коллизии. То же можно сказать и о «Малостранских повестях», в которых рисуется глубокий социальный и психологический образ Малой Страны, своеобразного района Праги, густо заселенного беднотой и мелкой буржуазией. Именно принадлежность к Малой Стране определяет смысл происходящих событий, социальное лицо и психологический склад героев.

Можно с уверенностью утверждать, что художественному миру Неруды из всей известной ему русской литературы наиболее близким и родственным оказался гоголевский тип творчества²⁷.

Исследователи творчества Гоголя (С. И. Машинский, В. В. Ермилов, М. Б. Храпченко) утверждают, что Гоголь создал новый тип прозы, в котором неразрывно слились противоположные стихии творчества — смех и слезы, сатира и лирика. Применительно к чешской литературе нечто подобное можно сказать и о «Малостранских повестях» Неруды, которые открывали перед чешской литературой новые художественные возможности.

* *
*

Знакомство словацких читателей с классиками русского реализма, которое имело место несколько позже, чем в Чехии, было также тесно связано с процессами, происходившими в самой словацкой литературе. Тенденции реализма, укрепившиеся и развившиеся в словацкой литературе в 80-е годы, новые эстетические программы и пристрастия (критика С. Гурбана-Ваянского, Й. Шкультеты, Я. Влчка и др.) пробудили и небывалый прежде интерес к русской классике.

Переводы произведений русских писателей, в том числе Гоголя, публиковались на страницах всех ведущих газет и литературных журналов того времени («Сокол», «Орол», «Народне новины», «Словенске погляды» и др.). В этих журналах появились и первые статьи о творчестве русских классиков, в том числе Гоголя, статьи, содержавшие высокую оценку художественных достоинств их произведений (например, статья С. Бодицкого о Гоголе в журнале «Словенске погляды» в 1881 г.). Многие переводчики прекрасно владели русским языком, и их

переводы обладали не только необходимой точностью, но и высоким художественным уровнем. Среди первых ярких переводчиков Гоголя следует назвать Й. Шкульте-ты, одного из ведущих критиков своего времени (который перевел, в частности, «Тараса Бульбу»), и его жену, писателя М. Кукучина, переведшего в 1888 г. «Шинель», «Ночь перед Рождеством», а в 1890 г. — «Повесть о том, как поссорился...».

Впервые произведения Гоголя вышли книжным изданием в «Библиотеке романов» (1883—1885, Мартин). Из семи томов издания один был целиком отдан произведениям Гоголя.

Словацкие литературоведы единодушно называют имена нескольких классиков словацкой литературы, представлявших разные этапы становления реализма и испытывавших на себе могучее влияние Гоголя. Одним из первых переводчиков и горячих пропагандистов Гоголя в Словакии был Мартин Кукучин (1860—1928)²⁸. Талантливый бытописатель словацкой деревни, связанный кровными узами с ее жизнью, он являлся представителем «первой волны» словацкого реализма. Произведения раннего периода творчества Кукучина, давшие ему литературное имя, — это в основном малые прозаические формы, полурассказы, полуочерки на крестьянские темы. Подобно прозе начальных этапов чешского реализма, они часто имеют подзаголовок «Картины из жизни». Сюжет «Картин из жизни», набросанных пером Кукучина, обычно

²⁷ Можно говорить о том, что творчество Неруды как бы вместило в себя классический этап развития чешского реализма (условно говоря, «гоголевский этап»), подобно тому как Гоголь положил начало натуральной школе, реалистическому направлению. В этой связи одному из авторов данной статьи неоднократно приходилось высказывать свои возражения А. В. Чичерину, который связывает нерудовский этап реализма с типом творчества Чехова и Мопассана (см.: *Чичерин А. В. Нерудовский этап в развитии критического реализма // V Междунар. съезд славистов. Киев, 1963; Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965*). В аргументации своей позиции мы исходили из фактов истории чешской культуры XIX в.: *Соловьева А. П. Типологические сходжения чешской, русской и словацкой прозы XIX в. // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С. 430—432; Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973. С. 292—294.*

²⁸ В кружке словацкой студенческой молодежи «Детван», который в 90-е годы XIX в. функционировал в Праге, Кукучин не раз выступал с докладами о русской литературе, в том числе о «Войне и мире» Л. Толстого, «Дыме» Тургенева, «Идиоте» Достоевского, романах Гончарова.

пезатейлив, порою носит характер анекдота. «Картины...» густо населены своеобразными типами словацких крестьян, богаты точными жизненными наблюдениями, привлекают сочностью языка, броскостью бытописания, пронизаны светлым добрым юмором. («Деревенская ярмарка», «Рыжая телка», «Вот умрет дядюшка из Хохолёва» и др.)

Становление Кукучина — автора «Картин из жизни» словацкого села, происходит в пору увлечения гоголевской прозой, связано с плодотворной учебой у любимого писателя²⁹. Именно в эти годы он активно работал над переводами из Гоголя, которые были опубликованы им в конце 80-х годов. Эти переводы сделаны поистине рукой большого мастера, который чувствовал и передавал все особенности стиля Гоголя с тем большим блеском, что они были созвучны его собственным художественным поискам и близки характеру его писательского дарования. Недаром Кукучина называли «словацким Гоголем».

Для ранней «деревенской» прозы Кукучина характерна своеобразная сказовая манера, подобная манере Гоголя в «Вечерах...». Рассказчик у Кукучина подшучивает над своими героями, но сочувствует им; его видение мира как бы совпадает с мироощущением героев, простых тружеников, от имени которых выступает писатель. Подобно Гоголю, Кукучин, любясь силой, меткостью, простотой и богатством «мужицкой» речи, формирует свою литературную речь на основе пародной.

Кукучин так же, как Гоголь в «Миргороде» или «Вечерах...» или Неруда в «Малоострашских повестях», создает групповой коллективный портрет, который складывается из всех компонентов повествования. В его рассказах вырастает яркий неповторимый образ словацкой деревни с ее своеобразным кодексом морали, устойчивыми традициями, архаическим укладом жизни, особой праздничной атмосферой народных ярмарок и т. д.

Кукучин, блестящий народным юмором бытописатель деревенской жизни, который видит ее в несколько идеальном свете, неотделим от Кукучина-критика общественной жизни, душа которого скорбит от несправедливости, пошлости, от ограниченности духовного содержания «общества», в котором все построено на меркантильном расчете и нет места для святых человеческих чувств (повелла «На подковицком балу», 1891). Гоголевский «смех сквозь слезы» был близок Кукучину, одному из основоположников словацкого реализма. Словацкие лите-

ратуроведы, исследуя рапльную прозу Кукучина, отмечают ее близость гоголевской прозе и в построении некоторых характеров, сюжетных ситуаций, в отдельных художественных деталях (мотив нелепой вражды соседей, досаждающих друг другу всеми средствами, анекдотическая ситуация с пьяным, который не может найти свою хату, «пидллия» двух стареющих супругов и др.).

Представляется убедительным сопоставление словацким ученым Дюришиным образа главного героя повести Кукучина «Вот умрет дядюшка из Хохолёва» Адуша Доманицкого с Ноздревым³⁰. И Ноздрев, и Доманицкий — беззаботные циничные лентяи, не способные ни на какое серьезное дело, легко пускающие по ветру богатства, накопленные предками. В глубокой психологической характеристике этого социального типа, выросшего как на русской, так и на словацкой почве, много сходных черт — от безудержного легкомыслия, хвастовства, увлечения охотничьими собаками и лошадьми — до беззастенчивого «амикошонства» и беспардонного фантазерства. Близка и речевая характеристика обоих персонажей. Их речь очень эмоциональна, отличается усеченными фразами, восклицательными интонациями, пересытана междометиями; она как бы не поспевает за вольным полетом фантазии и импровизаций героя. Важно иметь в виду, что образ Адуша Доманицкого — большое художественное завоевание словацкой литературы, быть может, первый полнокровный реалистический образ большой социальной наполненности.

Интересны и сделанные Дюришиным сопоставления рассказов Кукучина «Деревенская ярмарка» и «Майское дерево» с «Сорочинской ярмаркой»³¹. Речь идет прежде всего о мастерском воссоздании обоими писателями веселой атмосферы народной ярмарки, вносящей в однообразную трудовую жизнь крестьян ощущение праздника и радости.

²⁹ *Pridavkova M.* Kukučínov vzt'ah k ruskej realistickej literature a jeho preklady Gogola // *Jazykovendé štúdie*. 1960. № 5. *Noge J.* Martin Kukučín, tradicionalista a novator. Bratislava, 1962; *Durišín D.* Martin Kukučín a jeho vzt'ah k poviedkovej tvorbe N. V. Gogola // *Vzt'ahy a súvislosti slovenskej a ruskej literatury*. Bratislava, 1977.

³⁰ *Durišín D.* Martin Kukučín a jeho vzt'ah k poviedkovej tvorbe N. V. Gogola // *Vzt'ahy a súvislosti slovenskej a ruskej literatury*. Bratislava, 1977.

³¹ *Ibid.*

Гоголя обычно вспоминают и при рассмотрении раннего творчества талантливого поэта и прозаика Янко Есенского (1874—1945)³², яркого представителя «второй волны» словацкого реализма, которую характеризует возросший критический пафос, аналитичность, расширенные проблематики, социальная зоркость. С творчеством Есенского в словацкую литературу широко входит тема жизни и быта средних слоев города. В духе поэтики Гоголя в ранних рассказах Есенского (сборники «Провинциальные рассказы», 1913; «Новеллы», 1921) за внешней анекдотической оболочкой скрывается внутреннее содержание происходящего, когда самый анекдот становится выражением закономерностей бытия данной социальной среды. В рассказе «Лекарство» богатый крестьянин решил испробовать на своей жене лекарство, прописанное больной корове. Он бдительным оком следил за хозяйкой, ожидая, что она «поблестит, забьется в судорогах, закричит, начнет метаться»... Однако ничего не происходит, и крестьянин посылает за знахарем, не поверив дипломированному ветеринару: «Не поможет микстура корове, раз тебе не повредила!» Можно встретить и реминисценции из Гоголя: рассказ о нелепой ссоре двух друзей («Грибы») или о нерешительном холостяке, который никак не может сделать свой выбор («Жених»).

Непринужденное общение автора с читателем, иллюзия устного рассказа, порой даже сама ритмика повествования, прием «овеществления» людей, когда описание вещей как бы подменяет характеристику их владельцев, характерные для стиля раннего Есенского, также напоминают гоголевскую прозу. Наиболее показательны в этом отношении рассказы «Пани Рафикова»: Есенский начинает его откровенно «по-гоголевски»: «Вам не случилось бывать в городе Ляновом? Нет? В таком случае вы не знаете пани Рафикову, а это интересная личность!» И далее эта «интересная личность» раскрывается через описание внешности вещей, подобно тому, как у Гоголя душа приобретателей раскрывалась через бекеши или дома, похожие на тарелку с блинами: «Посмотришь на нее спереди, и кажется, что перед тобой копна сена, сверху узкая, а книзу все шире и шире, без малейшего намека на талию. Нельзя даже понять, что, собственно, делает эта копна сена перед витриной ювелира. Посмотришь на нее сзади — копна сена, сбоку — то же самое. А подойдешь поближе — почнешь затылок и скажешь: „Ну и ну, да ведь это женщина!“... Вы можете, к при-

меру, подумать, что это черт знает кто, какая-нибудь кучиха или вдова чиновника. Во избежание подобных недоразумений скажу напрямик: пани Рафикова — дражайшая половина пана прокурора»³³.

Ставя своих героев в комические ситуации, безжалостно высмеивающие уродливые отношения между людьми, Есенский, как и Гоголь, видит в частном общем, в отдельном жизненном эпизоде — проявление закономерного, типичного для данной социальной среды. Выразительна характеристика, данная Есенским («Пани Рафикова») особому слою общества, которое составляют супруги адвокатов, судей, врачей, богатых чиновников. Там царит мелочность, зависть, недоброжелательство, лицемерие, стремление к обогащению, сословное чванство и полная бездуховность. Как две капли воды буржуазные дамы Есенского похожи не только на «приятных дам» Гоголя, но и столь же «приятных» дам провинциального «света», с едким сарказмом осмеянных чешской писательницей Немцовой в рассказе «Кофейное общество» (1855). Эта «похожесть» произведений русского, чешского и словацкого авторов рождена прежде всего родственным отрицательным отношением авторов к изображаемой среде, сходством их художественной манеры. Исследователь повеллистики Я. Есенского Д. Дюришин подчеркивает, что «Есенский отнюдь не стихийно поддавался влиянию Гоголя, а использовал только те черты гоголевского стиля, которые отвечали его авторским замыслам и вполне согласовывались с объективной логикой развития его художественного творчества»³⁴.

* * *

Знакомство с Гоголем в южнославянских литературах началось еще при жизни писателя, в 30-е — начале 40-х годов³⁵. Так, выдающийся деятель хорватского

³² *Matuška A.* Janko Jesenský // *Vavriiny nevädnuce*. Bratislava, 1953; *Дюришин Д.* Я. Есенский-повеллист и Н. В. Гоголь в свете типологических отношений и контактных связей // *Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении*. М., 1971; *Будагова Л.* Янко Есенский // *История словацкой литературы*. М., 1970.

³³ *Есенский Я.* Провинциальные рассказы. М., 1958. С. 146.

³⁴ Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1971. С. 44.

³⁵ *Косановић Б.* Гоголь на сцени новосадских позоришта // *Зборник Матице Српске за књижевност и језик*. Књ. XXXII, св. 1. 1984. С. 121.

и словенского нацпопального возрождения, писатель и критик, редактор литературного журнала «Коло» Станко Враз советовал в 1843 г. своим коллегам «читать Пушкина и Гоголя и стремиться стать для нас, илирцев, в нашем духе тем, что представляют собой названные два писателя для братьев русских»³⁶. А годом раньше друг Враза, известный славист, Петр Дубровский пишет в статье, опубликованной в «Коло»: «Гоголь — эпоха в беллетристической литературе современности. Он действительно великий писатель»³⁷. Сообщая в 1843 г. в том же «Коло» о выходе четырехтомного собрания сочинений Гоголя, Дубровский отмечал, что «Гоголь у нас теперь (в России.— Р. Д.) первый писатель-прозаик»³⁸. Подобные отзывы несомненно пробуждали интерес к русскому писателю со стороны национальной литературной общественности. Первые переводы появились у сербов («Сорочинская ярмарка», 1849, «Страшная месть», 1850), у хорватов — несколько позже, с середины 50-х годов.

В Болгарии имя Гоголя стало известным также еще при жизни русского писателя. Первый перевод — начало VII главы «Мертвых душ» (о двух типах писателей) под названием «Два писателя» был сделан выдающимся поэтом-просветителем Петко Рачевым Славейковым и опубликован в газете «Цариградски вестник» в 1858 г. С этого времени, как отметит в 1909 г. болгарский поэт Пенчо Славейков, «Гоголь стал учителем и наставником болгарских писателей»³⁹.

С развитием реализма в южнославянских литературах и усилившейся потребностью в высокохудожественной прозе интерес к Гоголю возрастает. К началу 70-х годов все произведения русского писателя были переведены на сербскохорватский и словенский языки, а несколько позже и на болгарский.

В то же время характер конкретных задач, стоявших перед каждой из этих литератур, сказался на восприятии ими ипонационального опыта, в том числе и творчества Гоголя. Так, например, для хорватской литературы, где как будто не было недостатка в подлинном интересе к Гоголю, где основатель реалистического направления Август Шеноа видел задачу литературы «в неутомимом анализе» общества, в исследовании и лечении «страшных язв» на теле народа⁴⁰, традиции гоголевского реализма оказались в целом не характерны (как характерна для нее стала традиция тургеневского реализ-

ма)⁴¹. Это в известной степени объясняется тем, что в хорватской реалистической литературе, развивавшейся (в отличие от сербской) в условиях национальной несамостоятельности (хорватские земли входили в состав империи Габсбургов) и жесткой цензуры, отношение ко многим актуальным вопросам современной общественной жизни выражалось через осмысление прошлого. От романтиков наследовалась ведущая в их творчестве историческая тема — с историческими романами Шеноа связаны в этот период главные достижения хорватского реализма.

Иной пример в освоении гоголевской традиции представляют сербская и болгарская литературы. Современные исследователи сербской литературы склонны даже считать, что в ее развитии был подлинно «гоголевский период», когда живой интерес к творчеству русского писателя перерастал в активное восприятие его художественного метода⁴². Естественно встает вопрос — чем привлекал Гоголь, в чем для этих литератур состояла сила его притяжения?

Знакомство с Гоголем начиналось в южнославянских литературах с ранних произведений («Вечера на хуторе близ Диканьки» и некоторые повести из «Миргорода» первыми вошли в поле зрения переводчиков). В этом отношении южнославянские литературы подтверждают сделанное на материале европейских литератур наблюдение М. П. Алексеева о том, что пьесы Гоголя, в частности «Ревизор», переводились позже, чем повести из «Вечеров...» и «Миргорода» — «более доступные как для переводчиков... так и для иноземных читателей»⁴³.

³⁶ Цит. по: *Бадалич И.* Русские писатели в Югославии // Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966. С. 47.

³⁷ Там же. С. 57.

³⁸ Там же.

³⁹ *Кравцов Н. И.* Гоголь и болгарская литература // Крат. сообщ. Ин-та славяноведения АН СССР. М., 1952. Вып. 8. С. 24.

⁴⁰ *Рябова Е. П.* Роман Августа Шеноа «Крестьянское восстание» // Литература славянских народов. М., 1958. Вып. 3. С. 86.

⁴¹ По этому поводу см.: *Флакер А.* Хорватская литература XIX века и русский реализм // Русско-югославские литературные связи: Вторая половина XIX — начало XX века. М., 1975. С. 25; *Flaker A.* Književne poredbе. Zagreb, 1968.

⁴² *Милидрагович М.* Гоголь у сербов во второй половине XIX — начале XX века // Русско-югославские литературные связи. С. 82.

⁴³ *Алексеев М. П.* Первый немецкий перевод «Ревизора» // Гоголь: Статьи и материалы. Л., 1954. С. 188.

Надо добавить, что знакомству с Гоголем (как и вообще с русской литературой) способствовали непосредственные контакты молодой южнославянской интеллигенции с русской литературной средой. Это особенно характерно для Болгарии — в России учились многие ее писатели, в частности основоположники реализма Л. Каравелов, Х. Ботев, А. Константинов и др.) Учился в России и сербский революционер-демократ, заложивший теоретические принципы реализма в сербской литературе, С. Маркович, который считал Гоголя «гением в литературе».

Молодых литераторов, выходцев из деревень и маленьких провинциальных городков, ранние произведения Гоголя покоряли атмосферой «узнаваемости» — не случайно один из зачинателей реализма и выдающийся переводчик Гоголя на сербскохорватский язык, Милован Глишич, писал, что у Гоголя изображена жизнь украинских крестьян, «во всем похожая на нашу». Знакомый и с детства любимый мир возникал перед ними в ярких сценах народного быта, в поэтичных народных обычаях и поверьях, в безыскусных образах крестьянских парней и девушек, в жизнерадостном юморе гоголевских произведений. Молодых писателей, представлявших литературу, главной художественной традицией которой было народное творчество, сближала с Гоголем и его связь с фольклором. В то же время их, наследников выдающегося идеолога национального возрождения Вука Караджича, который еще в начале века ориентировал литературу на демократические общественные слои — и прежде всего на крестьянство, — привлекал демократизм творчества Гоголя, обращенного к народной жизни в ее повседневном проявлении, его внимание к маленькому человеку.

Уже первые отзывы о творчестве русского писателя свидетельствуют о том, что молодые литераторы воспринимают гоголевскую прозу как высокий художественный образец. Так, один из горячих популяризаторов и переводчик Гоголя Джордже Попович писал в середине 60-х годов, что героев Гоголя «словно видим своими глазами»; «мы бы их узнали, если бы где-то случайно с ними повстречались»⁴⁴. А Глишич восторженно отмечал в предисловии к своему переводу «Мертвых душ», что в рассказах Гоголя «с непревзойденной живостью изображена жизнь украинских крестьян...»⁴⁵. И еще один пример, на который обращает внимание известный исследователь сербско-русских литературных связей В. Вулетиц:

знакомство сербского читателя с «Мертвыми душами» началось с главы о Плюшкине, переведенной в 1859 г. Выбор именно этой главы Вулетич связывает, с одной стороны, с тем, что образ Плюшкина напоминал читателям героя комедии известного сербского комедиографа Стерии Поповича «Скупой», а с другой — с тем, что этот образ привлекал своей «художественной исключительностью»⁴⁶.

И еще одной стороной, связанной с повестью «Тарас Бульба», творчество русского писателя завоевывало сердца читателей и литераторов южнославянского региона. Это произведение, неоднократно переводившееся на сербскохорватский, словенский, болгарский языки, было созвучно и историческому опыту южнославянских народов с их героической борьбой за свободу, и их литературным традициям, особенно романтическому творчеству, пронизанному идеями патриотизма и общественного долга. Образ Тараса ассоциировался у сербских читателей, например, как отмечает современный исследователь, со знаменитым героем сербского эпоса Кралевичем Марко⁴⁷. Если вспомнить, что южнославянские романтики (в частности, сербские) воспринимали национальную историю через народный эпос, а Гоголь, создавая «Тараса Бульбу», убеждался, что именно памятники народной поэзии (а не исторические труды и документы) представляют особую ценность в раскрытии народного духа⁴⁸, то очевидным становится, как велика была та притягательная сила, которой обладало это произведение в южнославянской среде. Неудивительно, что повесть Гоголя дала ряд творческих импульсов развитию южнославянской прозы. Характерно, однако, что здесь не было единообразия — сказалась со всей очевидностью национальная специфика в развитии южнославянских литератур.

Так, в болгарской литературе знакомство с творчеством Гоголя, в том числе и с его повестью «Тарас Бульба», совпадает с подъемом освободительной борьбы болгарского народа, и темы народного героизма, патриотического подвига, «энергии национального духа» находят

⁴⁴ Цит. по: Милидрагович М. Указ. соч. С. 84.

⁴⁵ Глишић М. Сабрана дела. Београд, 1963. Књ. 2. С. 429.

⁴⁶ Вулетич В. Н. В. Гогољ и српска књижевна оријентација пре једног века // Зборник за славистику. Нови Сад, 1976. № 10. С. 33.

⁴⁷ Милидрагович М. Указ. соч. С. 85.

⁴⁸ История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 546.

живой отклик в литературе, в частности в исторической прозе (Каравелов, Вазов). В иных условиях происходит знакомство с повестью Гоголя в сербской литературе, которая не дала примеров непосредственного на нее отклика. Исконно близкая этой литературе и широко в ней развитая на романтическом этапе проблематика героической освободительной борьбы, патриотизма, жертвенности во имя общего дела в тот момент, когда происходило знакомство с Гоголем, не была уже столь актуальной. К тому же эта проблематика прочно соединялась в сербской литературе с романтической традицией, а становление реализма, сопровождавшееся заметной деромантизацией прозы, определило ее поворот к повседневной жизни современников.

Как мы уже отмечали, отклики на то или иное произведение Гоголя в критике нередко становились важной вехой в осмыслении задач национальной литературы, способствовали формированию в ней концепции реализма. Одни из наиболее ярких примеров дает в этом отношении болгарская литература — статья молодого критика Нешо Бончева «Классические европейские писатели на болгарском языке и польза от изучения их сочинений» (1873—1874), которую он предпослал своему переводу «Тараса Бульбы», стала своего рода манифестом болгарского реализма. Знаменательно, что оценка Гоголя, как и изложение принципов реалистического творчества, сделано Бончевым на основе критических статей Белинского⁴⁹.

Под воздействием Гоголя вынашиваются творческие принципы и зачинателей сербского реализма. Так, Глишич в предисловии к переводу «Мертвых душ» в 1872 г. решительно противопоставлял творчество русского писателя развлекательной литературе. Именно под влиянием «Мертвых душ» складывается представление писателя о романе как жанре, содержание которого составляет сама жизнь с ее светлыми и темными сторонами, жанре, воздействующем на современное общество.

Касаясь вопроса влияния творчества русского писателя на становление сербского реализма, нельзя не назвать одно из самых «гоголевских» произведений — роман С. Сремаца «Поп Чира и поп Спира» (1898). Миргородскую повесть Гоголя напоминает здесь уже сам сюжет: пустяшная ссора двух старых приятелей, двух попов маленького провинциального городка, в котором, как у Гоголя, есть «своя» лужа (канавка перед каждым домом).

И так же, как Агафья Федосеевна у Гоголя, матушка Перса у Сремаца станет разжигать ссору, и недавние друзья будут добиваться правды у «вышей» власти... (Влияние знаменитой повести Гоголя скажется и в ряде произведений болгарской литературы, в частности в повести Л. Каравелова «Болгары старого времени» — одним из наиболее значительных примеров творческого освоения опыта русского классика у южных славян.)

Повествование в романе Сремаца ведется в сходной с Гоголем стилистической манере. Юмор — одна из главных ее особенностей, а комическое преувеличение, «укрупнение» становится одним из главных средств в создании образа. Стремясь в возможно более выразительной и емкой форме показать своих героев — представителей разных, хотя в конечном счете близких укладов, писатель прибегает — и здесь еще одна точка соприкосновения с Гоголем, — к сравнению по противоположности. Он использует, в частности, этот прием в описании жизненного уклада в семье отца Спиры, где верны крепким патриархальным устоям, и отца Чиры, где, наоборот, господствует суетное тяготение к чужестранным веяниям. Так, если гостиная в доме отца Чиры «благоухала мылом и вербеной», а «на диване и креслах были разбросаны вышитые подушечки и салфеточки, и на них голые амуры с колчанами для стрел», то «у попа Спиры пахло молодым сыром и базиликом», а вместо салфеточек были «расшитые полотенца из тонкого сербского полотна». Если дочь отца Спиры Юла «охотно проводила время в огороде — поливала, полола», то Мелания — дочь отца Чиры, «увлекалась лишь кактусами и романами».

Вещь, вещный мир становится у сербского писателя, так же как и у Гоголя, одним из важных средств социальной характеристики провинциального мирка. Все это, однако, не делало Сремаца, художника яркой, глубоко национальной индивидуальности, подражателем. Поэтика Гоголя, очевидно, еще и потому обладала для Сремаца, как и для других южнославянских реалистов, столь притягательной силой, что она была близка их национальной традиции, питавшей творчество этих писателей. Речь идет об устной народной прозе, проникнутой национальным юмором, с характерной для него конкретной, бытовой окраской. Возможно, и форма сказа, к которой обращаются южнославянские писатели уже на рап-

⁴⁹ Кравцов Н. И. Гоголь и болгарская литература. С. 27,

нем этапе развития реалистической прозы (Глишич, например) и которая, несомненно, формировалась под влиянием гоголевской поэтики, ведет свое начало от традиции устного творчества.

Многомерное творчество Гоголя постигалось южнославянскими литераторами не сразу. Общечеловеческие, вечные проблемы, философский смысл первоначально отступали в восприятии молодых южнославянских литераторов перед социально-обличительным, критическим содержанием реализма, перед сатирой. Именно эта сторона произведений Гоголя находила в южнославянских литературах особый отклик и служила важным творческим импульсом.

Жизнь стран этого региона развивалась в острых столкновениях патриархального мира с наступавшими на него буржуазными отношениями. Этот процесс принимал нередко уродливые формы, что создавало обилие трагикомических, парадоксальных ситуаций. В этих обстоятельствах возрастала роль сатиры, и здесь следует искать одну из причин необыкновенной популярности, которую приобрел в южнославянском регионе (особенно в сербской среде) «Ревизор». «Наше общество того времени и особенно бюрократия были настолько схожи с теми — из „Ревизора“, — что Гоголь едва не считался нашим отечественным писателем»⁵⁰, — вспоминал выдающийся сербский комедиограф и крупнейший драматург всего южнославянского региона Бранислав Нушич.

На сербской сцене комедия Гоголя была впервые сыграна в 1870 г. по рукописному переводу — до того, как появился его печатный текст. Новый, более совершенный перевод «Ревизора» на сербскохорватский язык был осуществлен в конце 70-х годов видным общественно-политическим деятелем Сербии П. Тодоровичем. Этот перевод вызвал острую полемику между официальной критикой, отвергавшей комедию как якобы устаревшую и неактуальную для современной Сербии, и демократической, убежденно отстаивавшей реалистические принципы.

Подчеркивая остро социальный, злободневный характер комедии, ее переводчик видел главную свою задачу в том, чтобы «заставить читателей задуматься: есть ли сходство и в какой степени наши чиновники похожи на тех, которых изобразил Гоголь? Где лекарство против зла, рождаемого бюрократизмом?»⁵¹. А критик Л. Пачу писал: «И в Сербии господствует бюрократическая система, поэтому „Ревизор“ у нас, вне всякого сомнения, будет

очень современен. Сербии нужен сейчас „Ревизор“ так же, как он был нужен в свое время России. В этом никто не может сомневаться...»⁵².

Полемика вокруг «Ревизора» выходила, как мы видим, за рамки литературных проблем. В ее контекст оказались вовлеченными актуальные социальные вопросы, и литературная дискуссия приобрела остро политическое звучание. Это позволит видному сербскому критику начала XX в. Й. Скерличу назвать перевод «Ревизора» своего рода «агитационной брошюрой против бюрократической системы в Сербии»⁵³.

Но, разумеется, для сербской, как и вообще для южнославянских литератур, комедия Гоголя важна была и своей литературно-художественной стороной. «Ревизор» послужил важным стимулом в развитии южнославянской реалистической драматургии. Внимательно изучали русскую комедию первые болгарские драматурги (на болгарский язык «Ревизор», уже известный в подлиннике, был переведен в 1882 г. и тогда же был сыгран на сцене). Одному из них, Д. Войникову, известный писатель В. Друмев советовал учиться не только у Шекспира, но и у Гоголя, как оригинального мастера реалистической драмы, а Л. Каравелов привлекал внимание Войникова к словам Гоголя о национальном театре, который должен изображать современную жизнь и национальные характеры⁵⁴.

Наиболее яркий пример подлинно творческого освоения гоголевского опыта дал в своих комедиях Бранислав Нушич. Он искренне признавался в том, что его ранние комедии 80-х годов «написаны под большим воздействием Гоголя»⁵⁵, а одной из них, «Подозрительной личности» (1887), автор дал знаменательный подзаголовок: «Гоголиада в двух действиях». Рядом чисто внешних примет, связанных главным образом с развитием сюжета (в частности, с завязкой комедии и отдельными ее сценами), с ролью некоторых персонажей, комедия Нушича действительно напоминает «Ревизора». Однако сопоставление этих двух произведений убеждает исследователей

⁵⁰ Нушич Б. Дела. Београд, 1957. Кн. IV. С. 137.

⁵¹ Цит. по: Брагин Ю. А. Гоголь в Сербии // Славянская филология. М., 1960. Вып. 3. С. 104.

⁵² Там же. С. 105—106.

⁵³ Скерлић Ј. Писци и књиго. Београд, 1955. Т. 2. С. 80.

⁵⁴ Кравцов Н. И. Гоголь и болгарская литература. С. 30.

⁵⁵ Нушич Б. Указ. соч. С. 138.

в глубоко национальном характере комедии сербского писателя. Автору «Гоголиады» «Ревизор» послужил «художественным образцом и творческим импульсом в отражении сербской действительности с характерными для нее проблемами и типами»⁵⁶. Пример Гоголя приводит к созданию у южных славян комедии с остросоциальной проблематикой и социальными характерами. Комедия Нушича обличает всевластие полицейско-бюрократического аппарата и ту атмосферу беззакония, всеобщей, доходящей до абсурда подозрительности, которая царила в Сербии 80-х годов. Но значение «Ревизора» для Нушича состояло еще и в том, что, обращаясь к узловой проблеме своего времени, он, подобно Гоголю, не просто бичевал отдельные недостатки современного ему общества, но выявлял нравственный смысл происходящего. Жителей маленького провинциального городка, еще недавно воплощавшего совершенные основы национальной жизни, о чем писали в своих произведениях как сам Нушич, так и его современники — сербские и болгарские писатели, захватывает тяга к личной выгоде, погоня за наживой. В этом всеобщем нравственном падении сказалась порочность господствующей социальной системы, о чем первым в южнославянских литературах сказал Нушич.

Художественному опыту Гоголя-сатирика принадлежит важное место в становлении южнославянской реалистической прозы, в частности публицистических жанров и фельетона. Это особенно характерно для болгарской литературы, в которой с нарастанием политической борьбы во второй половине XIX в. публицистика, фельетон заняли важное место. Так, основоположники болгарского реализма Л. Каравелов и Х. Ботев, а позже в 90-е годы замечательный болгарский сатирик А. Константинов, используя определенность и сатирическую емкость гоголевских образов, непосредственно вводят их в свои злободневные фельетоны. Ряд фельетонов А. Константинова написаны от имени Хлестакова, «корреспондента почти всех русских газет». Используя этот образ, писатель разоблачал самодержавие, продажность и угодничество царских чиновников, высмеивал буржуазных журналистов, верных защитников «охранительных начал». (Фельетоны были написаны на русском языке — Константинов учился в России, хорошо знал русский язык и литературу.) Исследователи болгарской литературы обращают внимание и на то, что уроки Гоголя помогли в ряде случаев переходу писателей-реалистов от газетного

фельетона к художественному (Х. Ботев «Вот что нас ждет!»)⁵⁷. Пластичность и жизненная убедительность художественных образов в фельетонах А. Константинова также несет в себе гоголевскую традицию.

Важную роль в развитии южнославянской реалистической прозы сыграла поэма «Мертвые души».

Сербский сатирик Р. Доманович, называя Гоголя «величайшим из великих мировых писателей», говорил, что ему не приходилось читать ничего более сильного, чем «Мертвые души» и «Тарас Бульба». В этой высокой оценке — пафос восприятия гоголевской поэмы, характерный не только для Домановича, — «Мертвые души» были любимым произведением многих представителей южнославянских литератур, и соприкосновение с этим выдающимся образцом реалистической прозы не могло пройти бесследно для их творческого развития. Тем более, что одна из центральных тем реализма в этих литературах, в частности довольно развитой в них сатиры, связана с разоблачением героя нового времени — дельца буржуазной формации, выскочки, в котором «первородная патриархальность» причудливо соединяется и деформируется духом предпринимательства и наживы. Этот герой, запечатленный на разных этапах своего развития и разными авторами — как в сербской, так и в болгарской и в словенской литературах, отдаленно напоминал гоголевского Чичикова, или «в некотором отношении исторического человека» Ноздрева (у Сремаца), или того и другого, вместе взятых (как это случится со знаменитым персонажем А. Константинова Бай Ганю⁵⁸).

История жизни и похождения одного из вереницы этих героев — ловкача и приспособленца, с неистощимой энергией пробивающегося к месту под солнцем, — таково содержание сатирического романа Сремаца «Вукадин». Здесь возникает первая, хотя и довольно общая аналогия с героем романа Гоголя. В самом деле, Вукадин и Чичиков в чем-то души родственные при всем их индивидуальном различии (грубый, неотесанный, примитивный Вукадин и обходительнейший Павел Иванович). Оба стремятся вверх, поскольку твердо знают, что только своим

⁵⁶ *Ничев Б.* Бранислав Нушич. София, 1966. С. 60.

⁵⁷ Об этом см.: *Копержинский Р. А.* Гоголь и болгарская реалистическая проза // Гоголь: Статьи и материалы. М., 1954; *Велчев В.* Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в. София, 1974.

⁵⁸ *Кравцов И. И.* Гоголь и болгарская литература. С. 37.

положением значителен человек в обществе; оба в достижении цели выбирают путь дерзкого, почти неправдоподобного мошенничества. Напомним лишь один достаточно характерный эпизод из жизни героя Сремаца. Отчаявшись от постигшей его неудачи, рассыпавшей, казалось, все здание его карьеры, строившееся на обмане, грубом вымогательстве, лести, хитрости, Вукадин пробует силы в объезде дикого осла в цирке. Казалось бы, фарс. Но герой достигает успеха, приобретает известность, благосклонность властей... Проделки Вукадина, подобно мошенничеству Чичикова, отражали состояние общества, в котором не просто царил хаос беззакония, но вырождались исконные черты народного характера (энергия и способность отдать себя общему делу, которая с такой силой проявилась в борьбе за свободу с османскими завоевателями).

Сремац оставит сербской литературе яркое изображение мира канцелярий, чиновничьего аппарата, причем его внимание привлекают, как правило, чиновники низшего класса — из тех, кто всю жизнь переписывал бумаги и кого начальство обошло повышением. В описании этой среды Сремац не придет к гоголевскому состраданию ближнему, у него не вырвется по отношению к маленькому чиновнику: «Я брат твой!» Мелкие сошки его канцелярий сродни гоголевскому «Кувшинному рылу», они сформированы бюрократической системой — в своем стремлении выслужиться, нажиться, подсидеть ближнего, в тупости, невежестве, духовной обедненности.

И все же тема гуманизма, сострадания маленькому человеку не минует творчества видного представителя южнославянского реализма. Эта тема поставлена в одном из лучших его рассказов, «Кир Герас», где описана судьба представителя старого торгового Белграда, т. е. той патриархальной среды, в которой писатель, как и многие его современники, видел основу нравственной культуры народа, противопоставляя ее буржуазной морали. Герой рассказа Сремаца, сталкиваясь с буржуазной действительностью, терпит поражение в своих жизненных принципах, главный из которых — доверие к людям. Сломленный, он замкнется в своем одиночестве, его недавняя деятельная бережливость обратится бессмысленным плюшкинским собираньем хлама. Писатель подведет литературу к теме трагической деформации личности под влиянием буржуазной действительности. Но в один из самых драматических моментов рассказа наступает неожиданно

счастливая развязка (или, по выражению А. А. Елистратовой, «уловка»). Все завершится победой принципов добра и человечности, идиллией благополучной старости в кругу семьи...

Нет ли в этом сглаживании социальных противоречий действительности,— может быть, не совсем осознанном, интуитивном,— отдаленной переклички с гоголевской попыткой найти путь «воскрешения» «мертвых душ»?

Подводя итоги, следует заметить, что большое внутреннее сходство славянских реалистов, о которых шла речь в данной статье, и Гоголя порождалось как могучим воздействием творческой личности русского классика, произведения которого были хорошо известны и любимы в славянских странах, так и глубоким родством нравственных идеалов, общностью критического отношения к действительности, что, в свою очередь, определяло и выбор конфликтов, жанров, определяло весь арсенал художественных средств. Эта близость обуславливалась и родством эстетических идеалов, художественного таланта писателей, щедро одаренных чувством комического, острой наблюдательностью, вкусом к народной стихии языка.



А. Г. ПИОТРОВСКАЯ

Гоголь и польская литература



Тема «Гоголь и польская литература» емкая и значительная. Ее особенность определялась и определяется близостью русской и польской литератур, своеобразием их развития. Восприятие Гоголя в Польше, как и вообще всей русской литературы в XIX и начале XX в., находилось в непосредственной зависимости от исторических условий и политической обстановки.

Тридцатые годы осложнили и без того трудные отношения между Россией и Польшей. Поражение польского национально-освободительного восстания 1830—1831 гг. резко ухудшило условия культурного обмена между русским и польским народами.

Именно с этого времени проблематика польско-русских взаимных культурных отношений, как пишет известный польский русист Мариан Якубец, становится частью общественно-политического и национального конфликта ¹. В России в этой обстановке появляется так называемый «польский вопрос» как неотъемлемая часть русской общественной мысли вплоть до Октябрьской революции. В Польше — стране побежденной, потерпевшей поражение в восстании, восприятие русской культуры и литературы в эти годы сталкивалось с неприятием всего, идущего с востока ².

И вот в этих сложных и трудных исторических условиях необычайно возрастает роль культурных связей, прокладывающих путь к взаимопониманию и духовному сближению народов. Самым значительным был вопрос творческой связи Адама Мицкевича с русской литературой, и прежде всего с А. С. Пушкиным. Польское сравнительное литературоведение и русистика справедли-

во называют ее ключевой и центральной проблемой польско-русских литературных взаимосвязей первой половины XIX в.³ В этот же период русская литература, представленная произведениями В. Г. Белинского, молодого А. И. Герцена, С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, ломая все духовные преграды, быстро находила дорогу к польскому читателю, который сумел ее по достоинству оценить уже в первых критических заметках, переводах, театральных постановках. Все это непосредственно относится и к Гоголю, произведения которого стали известны в Польше еще при жизни писателя. «Гоголь проник к нам из мрака царской неволи и заговорил с нами на языке другой, подлинной, лучшей России», — отметила позднее известная польская писательница Мария Домбровская⁴.

В книге «Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя» (1980) М. Б. Храпченко говорит о сложном процессе плодотворного восприятия Гоголя за рубежом, в том числе в социалистических странах. Ученый выдвигает важный тезис о том, что в понимании творческого потенциала произведений Гоголя происходит постоянное обнаружение все новых источников воздействия писателя на сменяющиеся поколения читателей, отмечает сложность и реальность этого процесса. «В ряде европейских стран произведения Гоголя стали известны еще при жизни писателя или вскоре после его смерти. Они вызвали большой интерес, оживленные отклики. Слава Гоголя росла, ширилась, особенно в славянских странах. Но подлинно мировое признание заслуг автора „Ревизора“ и „Мертвых душ“ пришло лишь в XX веке»⁵. Эти слова имеют непосредственное отношение к восприятию Гоголя в Польше.

В советском литературоведении о связях Гоголя с польской литературой, сравнительно с польским, мало работ. Наиболее интересными, научно аргументированными и разносторонними являются исследования

¹ См.: *Jakóbiec M.* Kluczowe problemy stosunków literackich polsko-rosyjskich w latach trzydziestych — czterdziestych wieku XIX // *Z polskich studiów slawistycznych*. Warszawa, 1958. S. 121.

² Ibid. S. 123.

³ См.: *Jakóbiec M.* Kluczowe problemy stosunków literackich Stosunki literackie polsko-rosyjskie: Próba periodyzacji dziejów // *Slavia Orientalis*. 1968. N 2.

⁴ *Dąbrowska M.* Myśli o sprawach i ludziach. Warszawa, 1956. S. 99.

⁵ *Храпченко М. Б.* Собр. соч. М., 1980. Т. 1. С. 672.

Е. З. Цыбенко, много и плодотворно работающей в области изучения польско-русских литературных связей XIX и XX веков; эти исследования посвящены переводам, критическим работам и прямому воздействию автора «Мертвых душ» на польских писателей XIX в.⁶

Из более ранних следует упомянуть статьи украинского слависта Г. П. Васильковского, занимавшегося связями Гоголя с зарубежной литературой, и в том числе с польской, а также контактами русского писателя с А. Мицкевичем⁷.

Впервые упоминания в польской прессе о Гоголе появились в середине 30-х годов в приложении к «Газете Львовской» — «Розмаитости» (в 1834, № 20), неизвестный автор отмечал талант молодого писателя, «рисующего верную картину жизни малороссийского народа»⁸. Как пишет исследователь творческой судьбы Гоголя в Польше, польский русист Франтишек Селицкий, первоначальная информация об авторе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» в основном поступала от польских студентов, учившихся в русских университетах, от офицеров, служивших в России, и литераторов, живших в Петербурге и в западных частях страны. Этим в значительной степени объясняется тот факт, что польские переводы произведений Гоголя появились раньше, чем французские и немецкие⁹.

В 40-е годы польский читатель уже смог познакомиться с большинством произведений Гоголя. Это было время общественного подъема в Польше, сменившего настроение пессимизма и угнетенности после разгрома восстания. В стране снова нарастало патриотическое и революционно-демократическое движение, активизировалось передовое общественное мнение, чутко реагировавшее на прогрессивные идеи времени, хотя в литературной жизни Польши в этот период еще продолжает жить романтизм, расцвет которого приходится на 30-е годы, но уже зарождаются реалистические тенденции в поэзии и особенно в прозе. В 40-е годы происходит подлинное «вхождение» Гоголя в польскую литературную жизнь. В это время увидели свет «Записки сумасшедшего» (1843), «Шинель» (1844), первые две главы «Мертвых душ» (1844), «Ревизор» (1846). В последующие десятилетия интерес к Гоголю не ослабевает; выходят переводы «Тараса Бульбы» (1850), «Майской ночи» (1857), «Портрета» (1857), «Старосветских помещиков» (1865), «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1865) и т. д.

Всего в период с 1843 по 1913 г. на польском языке Гоголь издавался 35 раз (14 — в журналах, 10 — в сборниках и 11 — в отдельных изданиях)¹⁰. Самым популярным произведением Гоголя в Польше оказался «Ревизор», благодаря частым постановкам его на польских сценах.

Примечательна одна из первых серьезных критических работ о творчестве Гоголя радикального польского критика, а впоследствии и писателя Антони Марцинковского (псевдонимы — Антоний Новосельский, Альберт Гриф) — «Юмор, с точки зрения чувства», опубликованная в передовом журнале «Гвезда» (1846, № 1), который выходил в Киеве на польском языке. В этой статье роль сатиры и юмора в литературе и в творчестве Гоголя рассматривается в духе взглядов Белинского.

По мысли Белинского, оригинальность и «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» составляет отличительную особенность творений Гоголя¹¹. С этим мнением перекликаются слова Марцинковского об общественном звучании гоголевского юмора, присутствии в нем глубокой мысли, заставляющей читателя с грустью задуматься о жизни и человеческих отношениях¹². «...Писатель такого склада, — пишет он, — не играет юмором без цели ... каждая его шутка скрывает какое-то более сильное отвращение, какое-то неприязненное чувство, является неким протестом против обыденной жизни, горьким упреком обществу, которое в своем реальном существовании легкомысленно отступает от более высоких, благородных понятий...»¹³. Юмор до-

⁶ Цыбенко Е. З. Русский роман в Польше в середине XIX в. (40–70-е годы. Гоголь, Тургенев) // Польско-русские литературные связи. М., 1970; Она же. Польский социальный роман 40–70-х годов XIX века. М., 1971; Она же. Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978.

⁷ Васильковский Г. П. К вопросу о мировом значении творчества Н. В. Гоголя // Учен. зап. Нежинского гос. пед. ин-та. Киев, 1954; Он же. Творча дружба // Раздзяньске літэратуразнаўство. 1960. № 1.

⁸ Pisarze i krytycy: Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce. Wrocław, 1975. S. 100.

⁹ Sielicki F. Mikołaj Gogol // Pisarze i krytycy. S. 95.

¹⁰ См.: Заболотовский П. А. Гоголь в славянских переводах. СПб., 1911: (Библиогр. заметка).

¹¹ Белинский В. И. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 290.

¹² См.: Gryf A. O Humorze // Pisarze i krytycy. S. 100.

¹³ Цит. по: Zwierciadło prasy: Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej. Wrocław, 1978. S. 170.

ступен только глубокому и сильно развитому духу, говорил Белинский, имея в виду Гоголя. И эта мысль присутствует в статье Марцинковского. «Юмористика,— делает вывод польский критик,— была и до сих пор остается самой лучшей частью живой и смелой мысли, вызванной сильной антипатией к существующему беспорядку, к тщеславию, лицемерию и всяким социальным гнусностям»¹⁴.

С Белинским солидарен и другой критик — П. Дубровский. В рецензии на первое четырехтомное Собрание сочинений Гоголя, опубликованной в киевском двуязычном польско-русском журнале «Денница» (1843, ч. 1), он оценил Гоголя как гениального русского писателя. «Сочинения г. Гоголя,— читаем мы в рецензии,— это подлинное сокровище русской литературы, которым она справедливо может гордиться в настоящее время ... Всех русских прозаиков Гоголь превосходит своими произведениями, которые отличаются чертами оригинального характера; они подлинно национальны, и поэтому их нелегко перевести на другие языки»¹⁵.

Следует также отметить роль Грабовского в истолковании произведений Гоголя. Михал Грабовский, критик, сотрудничавший в консервативном журнале «Тыгодник петербургский», был популяризатором русской литературы среди польского общества. Один из первых в польской критике он сформулировал применительно к творчеству Гоголя понятие «поэзии действительности», показал художественное значение русского писателя и оригинальность его стиля, замалчивая, однако, обличительную направленность его произведений. Грабовский разделял воззрения Гоголя, выраженные им в повести «Рим». Статья польского критика под названием «Письмо М. Грабовского о сочинениях Гоголя г. Кулишу» («письмо» адресовано украинскому писателю П. А. Кулишу) была опубликована сначала на русском языке в «Современнике» (1846, № 1), а потом перепечатана по-польски в вильненском журнале «Рубон» (1847, т. 8). Грабовский отметил талант русского художника, артистизм его творений. Однако он тенденциозно оценил повесть «Тарас Бульба», считал ее художественно «слабой», искажающей украинскую историю, предвзято изображающей поляков и т. д.¹⁶ (Кстати, эта точка зрения на «Тараса Бульбу» затем распространилась в буржуазной польской критике). Но отрицательный взгляд на повесть не помешал ему восхищаться реализмом и меткостью наблюдений русского писателя.

Заслуживает внимания и признание Грабовским психологического мастерства Гоголя. Особенно, по его мнению, это достоинство проявилось в повести «Шинель», которую польский критик ценил «за простоту ее содержания», за то, что «бесконечно новой и разнообразной представляется нам... человеческая душа, одинаково глубоко раскрытая в каждом положении! Сколько же мы находим поэзии в этих сценах обыденной, прозаической жизни!»¹⁷.

Заслугой Грабовского является и то, что он обратил внимание на Гоголя известного уже в те годы польского писателя Ю. И. Крашевского¹⁸.

В польской критике второй половины XIX в. выделяется серьезная статья Яна Савинича — «Краткие известия о жизни и сочинениях Гоголя», опубликованная в журнале «Ксенга свята» (1850, ч. 1). Савинич был участником тайного общества передовой польской молодежи и другом Белинского по Московскому университету¹⁹, а затем — профессором Главной школы в Варшаве.

«Никто из русских поэтов,— писал он,— не проявил столько любви к народу, не пролил столько горячих слез над его недолей и ошибками, как Гоголь. Сатира его — страшная драма: сквозь смех в ней видны кровавые слезы»²⁰. Защищая «Ревизора» и «Мертвые души» от нападок русской реакционной критики, Савинич вслед за Белинским говорит, что «все персонажи Гоголя отличаются верностью жизни», что в его творениях за жалкой и печальной действительностью ощутима глубокая любовь автора к народу. Содержание произведений Гоголя, считает критик, имеет отношение не только к России — он пишет об ошибках всего человечества. И в этом критик видит его мировое значение.

Савинич спорит с теми, кто упрекает Гоголя в отсутствии положительных персонажей, он говорит, что «единственной благородной фигурой в его произведениях дол-

¹⁴ Цит. по: *Grzegorzczak P.* Gogol w opinii polskiej // *Przegląd Humanistyczny*. 1959. N 6. S. 84.

¹⁵ *Zwierzciadło prasy*. S. 144.

¹⁶ *List M. Grabowskiego o pismach Gogoła do p. Kulisza* // *Lwierzciadło prasy*. S. 125.

¹⁷ *Ibid.* S. 126.

¹⁸ *Zyga A.* Kraszewski wobec literatury rosyjskiej // *Slavia Orientalis*. 1965. N 4. S. 54.

¹⁹ См.: *Поляков М.* Студенческие годы Белинского // *Лит. наследство*. М., 1950. Т. 56. С. 341.

²⁰ *Pisarze i krytycy*. S. 103.

жен быть сам читатель», что «Гоголь поэт сатирический, а стрелы сатиры нельзя кропить розовым маслом»²¹.

Таким образом, польская критика не только приветствовала оригинальный, выдающийся талант русского писателя, но и отмечала общественное и общечеловеческое значение его творчества, вступая в спор с реакционной критикой.

Хотя польская критика и зрители не сразу обратили внимание на «Ревизора» (впервые он был поставлен в Кракове в 1850 г.), но вскоре гоголевская комедия прочно утверждается на сценах столичных и провинциальных польских театров. С годами ее популярность растет.

«Ревизор» был первым произведением русской классической драматургии, которое получило признание польского зрителя и способствовало росту славы Гоголя. «В истории распространения русской литературы в Польше,— пишет Петр Гжегорчик,— в определенный момент решающую роль сыграл неожиданный факт: огромный неудержимый гоголевский смех ... Этот карающий смех стал началом перелома в отношении к русской литературе, по понятным политическим причинам вызывавшей неприязнь, пренебрежение, отвращение и недоверие. Это совершил „Ревизор“, первое русское произведение, которое завоевало польские сцены и благодаря театру и восьми книжным изданиям достигло наибольшей популярности»²².

Отклики большинства польских критиков на творчество Гоголя в 30—50-е годы, как уже отмечалось, были созвучны взглядам Гелинского. Они говорили о национальном характере произведений Гоголя, видели в них существенную черту — верность «жизни действительной», высоко ценили разоблачительную силу гоголевского юмора.

Консервативная же и клерикальная критика XIX в. рассматривала творчество Гоголя в духе католическо-шляхетского мировосприятия и морали²³.

Перейдем теперь к фактам непосредственного воздействия Гоголя на польских писателей, к его личным и творческим контактам с ними.

Гоголя связывали дружеские отношения с Адамом Мицкевичем, с которым он познакомился в Париже в 1836 г., и другим поэтом-романтиком — Богданом Залеским — ведущим представителем так называемой «украинской школы» в польской поэзии первой половины XIX в. Есть свидетельства о том, что Гоголь знал польский язык²⁴. Известно, например, что Гоголь просил Да-

пилевского в письме от 1838 г. купить ему в польской книжной лавке «Пана Тадеуша»; он интересовался также польскими сборниками народных песен Зориана Доленги, Ходаковского и Вацлава из Олеска²⁵. Несомненно, что автор «Ревизора» хотел читать эти книги в оригинале. Петр Гжегорчик, изучавший творческие связи Гоголя с Польшей, приходит к выводу, что русский писатель овладел польским языком еще в Петербурге²⁶.

Интерес Гоголя к польской культуре проявился и в его обращении к польскому фольклору²⁷.

Особенно важны творческие связи Гоголя с Мицкевичем. В литературоведении уже высказывалось весьма реальное предположение, что знаменитый некролог на смерть Пушкина, написанный А. Мицкевичем и опубликованный им в парижском «Глобусе» в 1837 г. под названием «Пушкин и литературное движение в России» за подписью «Друг Пушкина», возник не без участия Гоголя. Гоголь находился в это время в Париже и тяжело переживал известие о смерти Пушкина, которому он поклонялся и которого он искренне любил и высоко ценил. Видимо, как полагает Васильковский, Мицкевич прислушивался к рассказам Гоголя о Пушкине и русской литературе. Подтверждением является перекличка некоторых мыслей из некролога Мицкевича со статьей Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (1835)²⁸.

Гоголь и Мицкевич встречались не только в Париже, но и в Женеве и Лозанне. Гоголь высоко ценил эпическую поэму Мицкевича «Пан Тадеуш». Знакомство Мицкевича с русской культурой, с Пушкиным и декабристами, положительная оценка, данная им творчеству поэта,

²⁵ Ibid. S. 104.

²⁶ Grzegorzczak P. «Rewizor» na warsztacie tłumacza // Twórczość. 1953. N 7. S. 158.

²⁷ См., например: Lisicka A. Nowocześni powieściopisarze w Rosji. Gogol // Pisarze i krytycy. S. 112.

²⁸ Лузаковский В. А. Русские писатели в польской литературе: Гоголь. СПб., 1903. Вып. 1. С. 14.

²⁵ Juniewicz A. Gogol w Polsce // Język rosyjski. 1960. N 3. S. 75.

²⁶ Grzegorzczak R. Dawne parantele studiów nad Gogolem w Polsce // Twórczość, 1959. N 6. S. 147.

²⁷ См.: Вересаев В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1931; Juniewicz A. Op. cit.; German F. Gogol i Mickiewicz // Dziś i jutro. 1952. N 13; Gogol i Zaleski // Tygodnik Powszechny. 1953. N 24; Mikołaj Gogol a Wacław z Oleska // Świat i życie. 1953. N 1; Васильковский Г. П. Творча дружба (до питання про взаємини Гоголя и Мицкевича) // Радянське літературознавство. 1960. № 1.

²⁸ См.: Васильковский Г. П. Творча дружба. С. 34.

несомненно способствовала развитию симпатий Гоголя к польскому поэту²⁹.

Эти сведения, даже при всей их краткости, позволяют говорить об очень ценных непосредственных связях Гоголя с польскими писателями, о несомненной духовной близости между ними, что в свою очередь проливает свет на взаимосвязи между польской и русской литературой, которые после смерти Пушкина углубляются и развиваются, несмотря на обострение отношений между Польшей и Россией. Память о контактах Гоголя с польскими писателями сохранилась в воспоминаниях современников, в эпистолярных документах тех лет. Однако в советском литературоведении этот вопрос еще недостаточно глубоко исследован, несколько большее внимание уделили ему ученые Народной Польши³⁰.

Но контактные связи являются лишь частью более общей проблемы воздействия творчества русского писателя, «поэта жизни действительной», на польских писателей XIX в., и в частности на его современников. Крупнейшие польские художники: Ю. И. Крашевский, Ю. Коженёвский, Г. Сенкевич, Э. Ожешко, Б. Прус, Ст. Бжозовский, Ст. Жеромский — в разное время и с разной силой испытывали обаяние творческой индивидуальности автора «Мертвых душ», не говоря уже о писателях менее известных, таких, как А. Марцинковский, Людвик Штырмер, Зофья Урбановская, Артур Грушецкий. Благоприятной почвой для этого влияния являлись сходные, типологические процессы, происходящие в русской и польской литературе.

Особая роль в популяризации творчества Гоголя в Польше принадлежит известному польскому романисту Юзефу Игнацы Крашевскому (1812—1887). В 40-е годы он сыграл первостепенную роль в создании польского социального романа и как художник, и как теоретик³¹. В своем журнале «Атенеум», издававшемся в Вильно в 1841—1851 гг., он впервые опубликовал в 1844 г. «Мертвые души», отредактировав весьма слабый перевод Л. П. Шенелевича с целью более глубокого выявления мысли русского писателя³². В этом же году журнал поместил в польском переводе повести «Шинель» и «Записки сумасшедшего». Крашевский глубоко проникся духом гоголевского творчества, считая, что оно имеет значение не только для русской, но и для мировой литературы: «Диккенс в Англии, Бальзак во Франции, Гоголь в России,— писал он,— открыли новую школу ро-

мана, основанного на изображении действительности. Благодаря им роман стал верным отражением морального духа эпохи... человеческой жизни, своего рода современной историей общества»³³.

С приходом Крашевского в литературу в Польше начинается новая эпоха развития романа. Крашевский, автор многочисленных романов из жизни польского общества, завоевал славу национального писателя, «учителя своего общества». Его первые произведения появляются в начале 30-х годов, а к середине 40-х годов он уже всеми признанный писатель. В 1843—1844 гг. увидел свет его роман «Волшебный фонарь», в котором писатель, по словам польского исследователя А. Бара, «стремился дать в миниатюре „Человеческую комедию“ польского общества»³⁴.

В «Волшебном фонаре» (1 ч. — 1843, 2 ч. — 1844) нарисована широкая социальная панорама современной жизни: от городских аристократических салонов Варшавы и помещичьих усадеб до захолустной провинции, пестрых ярмарок, мещанских особнячков и деревенских изб. Главный герой — молодой польский аристократ разъезжает по стране и встречается с разными представителями тогдашнего польского общества. Воссоздавая обычаи и нравы, писатель стремился вывести в своем романе общественные типы, в которых его соотечественники узнавали самих себя.

Замысел и композиция «Волшебного фонаря» во многом напоминают «Мертвые души». На это сходство первой обратила внимание польская критика. А. Бар в книге «Характеристика и источники романов Крашевского в 1830—1850 годах» (1924), являющейся одной из первых работ в области польской компаративистики, изучая влияние западноевропейского и русского романа на творчество Ю. И. Крашевского, показал близость проблематики, композиции и стиля «Волшебного фонаря» к художественной манере Гоголя. Следы влияния Гоголя ощутимы и в более позднем романе Крашевского «Чудаки»

²⁹ Там же. С. 37.

³⁰ См.; Там же.

³¹ См.; Цыбенко Е. З. Польский социальный роман. С. 60.

³² Roszkowska-Sykałowa W. «Ateneum» // *Zwierciadło prasy*. S. 70.

³³ Цит. по: Żyga A. Kraszewski wobec literatury rosyjskiej // *Slavia Orientalis*. 1965. N 1. S. 57.

³⁴ Bar A. Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach, 1830—1850. Warszawa, 1924. S. 169.

(1853). Воздействие Бальзака и Гоголя на Крашевского А. Бар связывает с новым этапом творчества польского писателя, его отходом от романтической эстетики и обращением к реализму. Бар отмечает общность творческих устремлений польского и русского писателей, воспроизводивших современное им общество, но при этом говорит о некотором различии в характере и способах изображения.

Так, у Крашевского превалирует описательный, а у Гоголя — динамичный диалог. Бар видит сходство в свойственной обоим писателям обостренной наблюдательности, реалистически воспроизводящей действительность. Ученый подметил, что Крашевский использует в своем романе отдельные мотивы и эпизоды из «Мертвых душ»: например, сцена приезда главного героя к скупому шляхтичу Сульмижицкому во многом напоминает посещение Чичиковым Плюшкина ³⁵.

Развивая традицию польского исследователя, Е. З. Цыбенко проделала интересный сопоставительный анализ, показав удивительное совпадение и сходство многих характеристик и деталей в романе Гоголя и Крашевского. В этом сходстве, говорит она, особенно ярко проявилась «близость общего замысла произведений польского и русского писателей, их общий принцип построения» ³⁶.

В стиле романов «Волшебный фонарь» и «Чудаки» польская критика также усматривала сходство со стилем Гоголя и Диккенса. По мнению Бара, в романе Крашевского «Чудаки» проявился «типичный гоголевский юмор. Мы сталкиваемся здесь со стилем простым, натуральным, приближенным к обыденной прозаической речи, легким и лишенным всякого принуждения — это стиль Гоголя» ³⁷. Бар отмечает еще одну характерную переключку — вслед за автором «Мертвых душ» Крашевский прибегает к авторским отступлениям, в которых звучит его «юмор-печаль» ³⁸.

Несколько позднее другой польский критик, Кароль Виктор Заводзиньский, тоже отмечал сходство «Волшебного фонаря» с «Мертвыми душами»: «...и здесь, и там вместе с героями мы посещаем ряд городских домов и являемся очевидцами коллективных сцен или слушаем рассказы, причем их мотивировку мы находим в весьма свободной фабуле произведения; и здесь, и там превалирует сатирическая и юмористическая направленность. не исключая лирических отступлений» ³⁹.

Современник Крашевского, известный писатель Юзеф Коженёвский (1797—1863), выступавший как поэт, прозаик и драматург, способствовал утверждению в Польше социального реалистического романа. В течение нескольких лет он жил в России, был преподавателем гимназии, хорошо знал русскую литературу и, как показывает его собственное творчество,— произведения Гоголя.

Уже в ранней его комедии «Репутация в городке» польская критика заметила некоторое влияние гоголевской сатиры (К. Чаховский, А. Брюкнер)³⁶. Еще отчетливее это влияние проступает в прозе Коженёвского, особенно в романе «Коллокация» (1847). Спесивые и праздные помещики в этом романе во многом напоминают персонажей из «Мертвых душ».

В своем романе Коженёвский показал польскую деревню и мелкопоместную чванливую шляхту, которая разоряется и вытесняется более хищным и богатым помещиком — бывшим спекулянтом и дельцом, показал наступление новых капиталистических отношений в польском обществе. О сходстве романа «Коллокация» с «Мертвыми душами» писала польская критика. «Натурой своего таланта наблюдателя и характером реализма,— читаем мы у К. Чаховского,— Коженёвский сближается со своим современником Гоголем, ранее опубликованный роман которого (1842) мог быть для польского писателя одним из безразличных литературных образцов»³⁷.

Разоблачительную силу юмора высоко оценил и Антоний Марцинковский не только как критик, о чем упоминалось выше, но и как писатель. «Мертвые души» произвели глубокое впечатление на Марцинковского. В своем сатирическом романе «Записки инспектора складов» (1858) он изображает современное ему провинциальное шляхетское общество в духе гоголевской поэмы. Интересный сравнительный анализ этих произведений дан Е. З. Цыбенко, показавшей, что они близки и отсутствием традиционного сюжета, и особенностями компо-

³⁶ Ibid. S. 174.

³⁷ Цыбенко Е. З. Польский социальный роман. С. 72.

³⁸ Bar A. Op. cit. S. 192.

³⁹ Там же. С. 195.

⁴⁰ Zawodziński K. W. Opowieści o powieści. Kraków, 1963. S. 179.

⁴¹ Czachowski K. Między romantyzmem a realizmem. Warszawa, 1967. S. 247; Brückner A. Historia literatury rosyjskiej. Lwów, 1923. T. 2. S. 31.

⁴² Czachowski K. Między romantyzmem a realizmem. Warszawa, 1967. S. 269.

зиции: подобно Чичикову, главный герой Марцинковского разъезжает по деревням в качестве инспектора, встречаясь с разными помещиками. Помещики в изображении Марцинковского — это воплощение невежества, тупости, чванства, морального вырождения, им противопоставляются простые люди, которым присущи такие черты, как доброта, искренность и т. п. Исследователь обращает внимание на сходство лирических отступлений, написанных как бы в одном ключе, и на сходство отдельных выражений («Вот до чего может дойти в конце концов человек!» — у Марцинковского, а у Гоголя: «И до такой ничтожности, мелочности, гадостности мог снизойти человек!»), а также на характерные для обоих писателей поэтические описания, отражающие стремление души к большому, неизведанному, увлекающему⁴². Однако, хотя роман и пользовался успехом у современников, он не оставил заметного следа в польской литературе.

Можно также упомянуть и о второстепенных писателях (например, Зофьи Урбановской, Артуре Грушецком), в произведениях которых видно несомненное подражание Гоголю⁴³.

Связи Гоголя с польской литературой прослеживаются на протяжении всего XIX в. И прежде всего тут следует назвать имя Генрика Сенкевича (1846—1916) — писателя, завоевавшего мировую славу. В польской литературе он выступал как создатель реалистической новеллы, мастер исторической эпики и социально-психологического романа из современной жизни. Творческий путь Сенкевича был сложен, в период расцвета его таланта (80-е годы) усиливаются консервативные взгляды писателя.

Сенкевич из школы вынес хорошее знание русского языка и литературы⁴⁴. Достаточно привести слова самого писателя, чтобы убедиться, сколь большое впечатление произвело на него знакомство с гоголевской прозой в ранний период формирования его творческой индивидуальности, приходящийся на конец 60-х и начало 70-х годов. Начав свою литературную деятельность, как журналист, Сенкевич уже в 1872 г. издает первый роман «Напрасно» и два рассказа под названием «Юморески из портфеля Воршиллы», написанные в духе распространившегося тогда в польской литературе позитивизма⁴⁵. В одном из своих писем Сенкевич сообщал о будущих «Юморесках...», которые были задуманы (под другим названием) как роман: «От начала и до конца

все из действительности — роман тенденции — сатира, если хочешь сравнения — что-то похожее на «Мертвые души» Гоголя — возможное название «Странствия по нашим дорогам»⁴² (выделено Сенкевичем). Автор «Юморесок» сатирически изобразил аристократию, пытаясь одновременно идеализировать практицизм нового поколения, его поклонение истине, красоте и требованиям общественной пользы, — все то, что проповедовали сторонники позитивизма в литературе.

Однако вскоре взгляды писателя претерпели серьезные изменения. Путешествуя по странам Западной Европы и Соединенным Штатам, он хорошо познал мир буржуазной цивилизации и разочаровался в нем. В новых произведениях Сенкевича проявляется нескрываемый скепсис к буржуазному миропорядку, усиливается стремление к перевоспитанию общества путем изобличения его социальных пороков и внушения любви к отечеству и его прошлому. Начиная с 80-х годов Сенкевич стал выступать как исторический романист с целью «поддержания духа», т. е. оптимизма в польском обществе.

Формирование художественного таланта писателя происходило под воздействием многих факторов, среди них достойное место несомненно заняла русская литература. Об этом писал известный критик-позитивист 60—80-х годов Петр Хмелёвский в книге «Литературные характеристики польских писателей: Генрик Сенкевич»: «Мы не знаем, насколько большим был круг чтения нашего молодого писателя (имеется в виду русская литература.— А. П.), но несомненно он был знаком с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем и Тургеневым. Влияние Гоголя и Тургенева в начальном периоде творчества Сенкевича нельзя отрицать. Имея естественную наклон-

⁴² *Цыбенко Е. З.* Польский социальный роман. С. 122—124.

⁴³ *Stelicki F.* Mikołaj Gogol // *Pisarze i krytycy*. S. 96—97.

⁴⁴ *Białokozowicz B.* Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX w. Warszawa, 1971. S. 140.

⁴⁵ Литературное направление, возникшее в Польше после поражения национально-освободительного восстания 1863—1864 гг. как часть общественно-идеологического буржуазного течения, выдвигавшего требование «работы у основ» и носившего утилитарно-практический характер. В литературе оно связано со временем утверждения реализма и даже критического реализма в 60-е и начале 80-х годов.

⁴⁶ *Krzyżanowski J.* Henryk Sienkiewicz: Kalendarz życia i twórczości. Warszawa, 1956. S. 37—38.

ность к *сатирической шутке* (выделено П. Хмелевским), он научился применять ее, скажем, от Гоголя; а чувство красоты природы и склонность к предметному изображению лиц и событий усиливалось в нем под влиянием чтения художественно законченных рассказов и романов Тургенева»⁴⁷.

В романе Сенкевича «Огнем и мечом» Хмелёвский усматривает переключку с Гоголем, и в частности с его повестью «Тарас Бульба»⁴⁸. Сенкевич никогда не был на Украине, замечает он, и знакомился с ее местным колоритом, пейзажем по литературным источникам, по произведениям отечественной «украинской школы» романтиков и более поздних прозаиков. Несомненно также, что писатель читал «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбу». Об этом пишет и известный современный литературовед Юлиан Кшижановский в статье «Сенкевич и русская литература» (1946), сопоставляя отдельные мотивы, сцены и описания у Гоголя и Сенкевича. Обращение к русской литературе, и прежде всего к Гоголю и Пушкину, отмечает Кшижановский, «было неминуемым, так как вытекало из самого характера литературной работы молодого писателя»⁴⁹. Вслед за Хмелёвским исследователь повторяет, что, приступая к «Трилогии», Сенкевич не знал Украины и должен был использовать источники, воспроизводящие прошлое этой страны, воссозданное как в польской, так и в русской литературе, в частности Гоголем. «Из школы он вынес прекрасное знание известной украинской повести „Тарас Бульба“... Благодаря ей у него появилось описание степи, вплетенное в сообщение о путешествии Скшетуского в Сечь»⁵⁰.

Считая, что Гоголь допустил исторический анахронизм в изображении любви дочери польского воеводы к простому казаку, Кшижановский отмечает, однако, что подобный же мотив присутствует и у Сенкевича и что этот мотив позволяет более эффективно показать национальные, социальные и религиозные контрасты, причем здесь тоже не обошлось без воздействия русского писателя. Несомненно также, что Сенкевич, как считает исследователь, описывая осаду Каменьца в «Пане Володыевском» и Збара в «Огнем и мечом», помнил о гоголевском изображении осады Дубна в «Тарасе Бульбе». Сходны и мотивировки в изображении казаков у Гоголя, идущих на смерть во имя веры и свободы, и у героев Сенкевича. Даже сцена гибели храброго казака Кукубенко ото-

звалась со всей своей наивностью в сцене смерти сенкевичского героя Подбиенты ⁵¹. По словам самого Сенкевича, роман «Огнем и мечом» должен был быть исправленной интерпретацией жизни казаков, по сравнению с Гоголем ⁵².

Сопоставление отдельных мотивов в творчестве Сенкевича с мотивами у Гоголя и других русских писателей (Пушкина, Загоскина, даже Булгарина) подводит Кшижановского к более общим выводам, касающимся задач изучения польско-русских литературных связей: «... Сенкевич, стоявший в своем художественном и публицистическом творчестве „на рубеже“ двух миров: западного и восточного, не отдавая себе в том отчета, занимался этими проблемами, он был представителем духовной культуры и литературы, одинаково сильно связанной с Западной Европой, о чем уже давно известно, и с Восточной Европой, о чем вообще мы знаем очень мало. Второе положение, подтверждающее вступительные замечания, является живой и выразительной иллюстрацией того, как важны исследования польско-русских литературных связей, как живы и богаты эти отношения даже там, где, например, как это видно из творческого наследия Сенкевича, они являются полной неожиданностью, особенно для человека, который не отдает себе ясного отчета о характере нашей культуры» ⁵³. Остается напомнить, что эта статья была написана в 1946 г., в столетнюю годовщину со дня рождения писателя, и была одной из первых работ в области сравнительного изучения польской и русской литератур, созданных после войны.

Многие польские художники слова второй половины XIX в. и рубежа веков испытали влияние Гоголя. Об этом свидетельствуют различные факты. Так, польская критика отмечает связь фантастических и психологических романов забытого польского писателя Людвика Иштырмера (1809—1886) с Гоголем ⁵⁴. Антони Бем на-

⁴⁷ Цит. по кн.: *Białokozowicz B.* Op. cit. S. 146.

⁴⁸ *Chmielowski P.* Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym. Lwów, 1901. S. 95.

⁴⁹ *Krzyżanowski J.* Sienkiewicz a literatura rosyjska // *Krzyżanowski J.* Pokłosie sienkiewiczowskie. Warszawa, 1973. S. 304.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid. S. 305, 306.

⁵² Цит. по: *Sielicki F.* Mikołaj Gogol // *Pisarze i krytycy.* S. 96.

⁵³ *Krzyżanowski J.* Pokłosie sienkiewiczowskie. S. 314—315.

⁵⁴ *Sielicki F.* Op. cit. S. 96.

ходил аналогию между образами старого канцеляриста из романа Э. Ожешко «На дне совести» с Поприциным из «Записок сумасшедшего»⁵⁵. «Можно предположить, — пишет Францишек Селицкий, — что всестороннее исследование значительно расширило бы представленный здесь круг имен, так как многие польские писатели хорошо знали творчество автора „Ревизора“. Так, например, Теофил Ленартович сравнивал известное отступление о птице-тройке из „Мертвых душ“ с поэмой Мицкевича „Фарис“, а Болеслав Прус в одной из своих газетных „Хроник“ назвал «отрывком из „Ревизора“ сцену разоблачения двух пройдох — выдававших себя за „акцизных служащих“ и бравших взятки от варшавских торговцев...». И писатели более позднего времени (речь идет о начале XX в. — А. П.) с энтузиазмом относились к Гоголю: Станислав Бжозовский признавался, что несколько раз перечитал „всего Гоголя“; „титаном сатиры и смеха“ называл его Зенон Пшесмыцкий. Гоголевских персонажей часто вспоминает Стефан Жеромский в романе „Сизифов труд“ и своих „Дневниках“»⁵⁶. К острой сатире Гоголя не раз обращались в своих публицистических выступлениях видные прогрессивные деятели, например Вацлав Налковский, и деятели международного рабочего движения, например Роза Люксембург.

Отношение польской критики к творчеству Гоголя в последней трети XIX в., в первую очередь представителей позитивизма, таких, как П. Хмелёвский, А. Г. Киркор, С. Свентоховский, было положительным, хотя и весьма сдержанным⁵⁷. Высоко оценивая реализм Гоголя, критики-позитивисты вместе с тем «приспосабливали» его творчество к своим концепциям. Они изображали дело таким образом, будто бы писатель был противником традиций, идеалов и мечты⁵⁸, т. е. как раз тех идейно-эстетических категорий, против которых активно выступали сами позитивисты, считавшие, что после разгрома национально-освободительного восстания 1863—1864 гг. поляки должны отказаться от романтических мечтаний о свободе и независимости. Позитивистская критика мало занималась русской литературой и ее связями с польской. П. Хмелёвский, например, очень кратко говорит о знакомстве Гоголя с Мицкевичем и Залеским⁵⁹.

Польская прогрессивная критика отрицательно относилась к тем сторонам «Выбранных мест из переписки с друзьями», где Гоголь выступает в религиозном духе как сторонник самодержавия и православия. Даже неко-

торые консерваторы критиковали Гоголя за мистицизм, но уже с иных, католических и клерикальных позиций.

Ф. Селицкий обращает внимание на то, что в годы насильственной русификации Королевства Польского после поражения восстания 1864 г., когда в польских школах и гимназиях преподавание велось только на русском языке и была обязательна официальная «самодержавная» программа, в которую входило и проведение юбилея Гоголя, восприятие русского писателя вызывало понятные затруднения, даже неприязнь, как, впрочем, и все, что шло из России⁶⁰. Однако русская литература разными путями доходила до польских читателей, многие из которых знакомились с нею в оригинале, и эта литература действовала на них своей высокой духовностью и художественной силой.

Несмотря на все трудности, творчество Гоголя преодолевало политические и моральные преграды и находило живой отклик в Польше. Его пьесы не сходили со сцен театров, а режиссеры и актеры сознательно заостряли гротеск, обращенный против русского самодержавия.

Актуально и свежо звучал «Ревизор» на варшавской сцене в 1905 г. В рецензии, опубликованной в декабре 1905 г., говорилось: «Наконец-то пришло время, когда два братских народа подали друг другу руки для борьбы с общим врагом... И вот сегодня, когда бюрократия повержена ниц и ее надо лишь придавить, чтобы победа была окончательной, разве не справедливо предоставить подмостки польского театра в Варшаве тому из русских драматургов, который боролся за то, за что наше поколение сражается с оружием в руках? „Ревизор“ до сих пор не постарел, „Ревизор“ всегда был социальной силой. Но „Ревизор“ никогда не был более современен, чем в этот момент!.. Гоголь — это борец из наших рядов»⁶¹.

Революционная Варшава считала сатиру Гоголя боевым и действенным оружием в борьбе против самодержавия.

⁵⁵ Ibid. S. 96.

⁵⁶ Ibid. S. 97.

⁵⁷ См.: *Jkóbiec M.* Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu // *Pozytywizm*. Wrocław, 1950. Cz. 1.

⁵⁸ *Pisarze i krytycy*. S. 108.

⁵⁹ *Chmielowski P.* Obrazki z życia Gogola // *Arcydzieła polskich i obcych pisarzy*. Brody, 1903. T. 21.

⁶⁰ *Pisarze i krytycy*. S. 98.

⁶¹ Ibid. S. 118.

Новая страница в истории взаимоотношений польской и русской литератур открывается после Великой Октябрьской социалистической революции. Революция дала Польше национальную и государственную независимость. В 1918 г. была создана Польская буржуазная республика. В 1918—1939 г. внимание к Гоголю в Польше заметно возрастает, его творчество становится объектом исследований литературоведения, в частности ученых-компаративистов⁶².

В этот период появляется много новых переводов произведений Гоголя, восстанавливавших подлинный текст, нередко искаженный в прошлом царской цензурой. Среди переводчиков Гоголя мы встречаем выдающихся писателей и поэтов, таких, как Владислав Броневский и Юлиан Тувим. В. Броневский — ведущий пролетарский поэт Польши — вновь переводит «Мертвые души», которые выходят в 1927 г. (1-й том). До этого существовало два перевода, далекие от совершенства. Поэт и драматург, соратник В. Броневского по революционной поэтической группе «Три залпа» — Витольд Вандурский переводит «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Видный критик тех лет, близкий к марксизму, — Станислав Бачиньский переводит «Портрет» и «Шинель». Особые заслуги как переводчика Гоголя принадлежат Юлиану Тувиму, известнейшему польскому поэту XX в. Тувим переводит «Повесть о капитане Копейкине» из «Мертвых душ» (1938), «Нос» (1939), комедии «Ревизор» (1929), «Женитьба» (1937), «Игроки» (1935—1937), которые шли на сценах Польши, пишет инсценировку в стихах по повести «Шинель» (1934).

Интерес передовых польских литераторов межвоенного двадцатилетия к Гоголю знаменует новый этап в истории освоения его наследия. Оригинальность и самобытность Гоголя — реалиста и комического писателя — на основе более совершенных переводов осмыслиются глубже и всесторонне. Достоин внимания и факт обращения сразу нескольких писателей к переводам произведений Гоголя.

Яркой страницей в изучении польско-русских связей является тема «Гоголь и Тувим». Тувим был не только конгениальным переводчиком Гоголя, но и в своем творчестве поэта-сатирика, поэта-гуманиста, обостренно и глубоко сочувствующего «маленькому человеку», он стал

его духовным наследником. Польскому читателю Гоголь был близок и как создатель «Петербургских повестей», и как автор поэтичнейших «Вечеров на хуторе близ Диканьки», и как непревзойденный знаток слова, впитавшего живительные соки народного юмора и народного языка. С юношеских лет Тувим увлекся «словами и словечками», которые он черпал в гуще народной речи. Это нашло отражение не только в его поэзии, но и в его необычайных книгах: «Чары и черти в Польше. Хрестоматия чернокнижника» (1924) и «Польский словарь пьяниц и вакхическая антология» (1935), даже в названии которых слышатся отзвуки «Ночи перед Рождеством» или «Вия».

Тувим — писатель и поэт формировался под воздействием отечественной поэзии Кухановского, Словацкого, Норвида, а позднее Стаффа и мировой литературы. Он был блестящим знатоком и любителем русской поэзии XIX—XX вв. (Пушкин, Блок, Маяковский), и среди многих его литературных увлечений одним из самых сильных несомненно являлся Гоголь. Это отразилось и на его творчестве, и на переводческой деятельности. В ранней комедии Тувима «Министр из Варшавы» (1920) слышна прямая перекличка с «Ревизором». Он всегда мечтал написать книгу о Гоголе. «Я безудержно изучаю жизнь и творчество Гоголя,— еще до войны писал он.— ЭТО ЧУДОВИЩЕ в самом прекрасном значении слова. Я докажу это когда-нибудь в книге о нем и в обширном выборе его сочинений»⁶³. К сожалению, этим планам не дано было осуществиться.

О творчестве Тувима-переводчика красноречиво рассказывает в своих воспоминаниях редактор Зофья Корчак-Завадская. Сверяя переводы с оригиналом по Академическому собранию сочинений Гоголя, она была поражена «родством творческого темперамента и воображения, духовной близостью автора и переводчика»⁶⁴. Тувимовский художественный инстинкт, пишет она, блестящие знания, богатое творческое воображение, тонкая интуиция, умение вчувствоваться в стиль автора, наконец, мера и такт, естественность и простота помогали созданию адекватного перевода, отличавшегося безоши-

⁶² *Sielicki F. Z dziejów sławy Gogola w Polsce (1918—1939) // Slavia Orientalis. 1970. N 1.*

⁶³ Цит. по: *Sielicki F. Z dziejów sławy Gogola w Polsce. S. 33.*

⁶⁴ *Korczak-Zawadzka Z. Nad Tuwimowskimi przekładami Gogola: Ze wspomnień adiutorki // Problemy. 1968. N 12. S. 710.*

бочной интонацией. При этом, отмечает редактор, перевод Тувима был не просто копией оригинала, а его блестящим отображением, портретом; поэт умел воспроизвести атмосферу произведения, с выдумкой и легкостью передать мастерство языка ⁶⁵.

В 20-е годы много переводил русских писателей В. Броневский. Среди его переводов, как уже отмечено, и «Мертвые души». Польская исследовательница творчества Броневского Ф. Лиходзеевская указывает на важную роль этих переводов в идейно-художественном формировании революционного поэта, его творческих интересов и вкусов ⁶⁶. По воспоминаниям гимназического коллеги Броневского, будущий поэт лучше своих сверстников знал русский язык и в пятом классе пробовал переводить Пушкина и Гоголя ⁶⁷.

Межвоенное двадцатилетие можно считать новым этапом и в области изучения Гоголя в Польше. Польское литературоведение впервые активно начало заниматься историей русской литературы и проблематикой сравнительного исследования польской и русской литератур.

В 1923 г. выходит двухтомная «История русской литературы» Александра Брюкнера — представителя буржуазного литературоведения. Этот труд впервые после парижских лекций Мицкевича о славянских литературах давал систематическое представление о литературе России.

В творчестве Гоголя Брюкнер подчеркивает художественное новаторство, определившее, как он пишет, дальнейшее развитие русской литературы. Он высоко оценивает «художественный реализм» Гоголя, считая, что именно автор «Мертвых душ», а не Пушкин стал родоначальником русской литературы XIX века. «...Все вышли из гоголевской „Шинели“», — пишет он ⁶⁸. Традиционен он и в отрицательной оценке «Тараса Бульбы», видя в нем пасквиль на Польшу ⁶⁹. Это была довольно распространенная точка зрения в межвоенном двадцатилетии, высказанная, например, в статьях писателя Теодора Парницкого «Русский исторический роман» (1933) и «Польша и поляки в русской литературе» (1934) и других литераторов. Ее разделял уже после войны и известный писатель-эссеист Станислав Мацкевич — монархист по своим убеждениям, который в книге «Мухи ползают по мозгу» (1957) в главе «О Гоголе» пазывает русского писателя «Гойей славянской литературы», сравнивая картины испанского художника, рожденные боль-

пым воображением, с образами-типами автора «Носа»⁷⁰. Мацкевич, любящий броские, эффектные публицистические приемы, интересуется больше всего мотивами, склонившими писателя к сожжению рукописи второго тома «Мертвых душ», предпочитая сенсационность глубокому анализу.

Брюкнер сопоставляет «Мертвые души» Гоголя и поэму «Пан Тадеуш» Мицкевича. Польская критика прошлого (например, Т. Ленартович) уже обратила внимание на известное родство этих произведений. Брюкнер считает, что эпический характер обеих поэм был порожден тоской по родине, так как они создавались «в прекрасном далеке». Оба произведения, по мнению историка, наиболее полно выражают национальный характер русской и польской литератур. «Эпопея Гоголя, как и Мицкевича, прощается с уходящим миром»⁷¹, — говорит он и называет Гоголя «эпиком николаевского безвременья»⁷². Даже религиозный перелом, произошедший в мировоззрении Гоголя и Мицкевича в конце их жизни, Брюкнер рассматривает как еще одну аналогию, сближающую этих писателей⁷³.

Тема «Мицкевич и Гоголь» увлекает многих исследователей. Так, известный историк польской литературы и знаток творчества Мицкевича — Юзеф Калленбах говорит о сходстве изображения царской России в гоголевском «Ревизоре» и в «Приложении» к 3-й части «Дядюшек» Мицкевича. В работах многих польских исследователей прослеживаются связи Гоголя и с творчеством других писателей. З. Реутт-Викувская показала родство «Ревизора» с комедией Ю. Коженёвского; В. Арчимович и Ф. Беяк отметили влияние Гоголя на А. Марцинковского; А. Бар писал о воздействии мотивов и стиля «Мертвых душ» на Ю. Крашевского; Ф. Арашкевич обнаружил близость образа Жецкого из романа «Кукла» Б. Пруса

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ *Lichodziejewska F.* Kontakty Broniewskiego z literaturą rosyjską w dwudziestolecu międzywojennym // Po obu stronach granicy: Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX — leciu międzywojennym. Wrocław, 1972. S. 97.

⁶⁷ Ibid. S. 98.

⁶⁸ *Brückner A.* Historia literatury rosyjskiej. T. 1. S. 6.

⁶⁹ См.: *Sielicki F.* Z dziejów sławy Gogola w Polsce. S. 28.

⁷⁰ *Mackiewicz S.* Muchy chodzą po mózgu. Kraków, 1957. S. 34.

⁷¹ *Brückner A.* Op. cit. S. 44.

⁷² Ibid. S. 55.

⁷³ Ibid. S. 32—33.

к Аакию Аакиевичу. В эти же годы литературоведы (А. Брюкнер, Ю. Биркенмайер) стали разрабатывать тему «Гоголь и Сенкевич»⁷⁴.

Все это были заметные шаги в постановке чрезвычайно важной для братских славянских культур проблемы их взаимосвязей и взаимопонимания. Но при всем положительном значении таких работ сравнительный анализ еще не отличался глубиной и основательностью. Он выявлял лишь те сходства и аналогии, которые лежали на поверхности. Однако многообразие наблюдений, большой художественный материал, привлеченный литературоведами и критиками,— все это несомненно пробуждало интерес широкого читателя к творчеству Гоголя. Именно в эти годы популярность Гоголя в Польше возросла настолько, что многие из его выражений входят в живой литературный язык, используются в качестве поговорок⁷⁵.



Качественно новый этап в истории восприятия Гоголя, как и всей русской литературы в целом, начался в Польше после освобождения страны от гитлеровских оккупантов и создания народно-демократического государства. С этого времени развитие подлинно научной русистики в Польше опирается преимущественно на марксистскую методологию. Существенно изменился масштаб переводческой и издательской практики.

Политика в области издания классиков отечественной и зарубежной литературы, в том числе русской, определяется теперь научными критериями. Впервые в Польше выходят Сочинения Гоголя, в 1951 г.— двухтомное, а в 1956 г.— четырехтомное. Отдельными книгами произведения Гоголя выходят 19 раз (сведения на 1972 г.)⁷⁶.

В Народной Польше одних изданий Гоголя и публикаций о его творчестве появилось во много раз больше, чем за все предыдущее столетие (с 1840 по 1939 гг.).

Огромной славой в Польше пользуется «Ревизор», который не сходит с подмостков польского театра. Многие знаменитые польские режиссеры ставили эту пьесу. Одна из последних постановок была осуществлена в январе 1981 г. в Кракове на сцене Старого Театра Ежи Яроцким; спектакль решен в духе большого романтико-символического и метафорического представления.

Важными событиями в популяризации творчества Гоголя в Польше явились столетняя годовщина со дня смерти писателя в 1952 г. и столятидесятилетие со дня его рождения в 1959 г. Усилился не только читательский интерес к произведениям русского писателя, но и появились новые серьезные разборы его произведений. В эти годы выходит множество книг, статей и рецензий о Гоголе (к 1972 г. их насчитывалось 160) ⁷⁴.

Впервые в польском литературоведении были созданы монографии о жизни и творчестве русского писателя, рассчитанные на широкого читателя: «Николай Гоголь. Литературный очерк» (1952) Ежи Вышомирского, «Николай Гоголь. 1809—1852» (1952) Наталии Модзелевской и другие. О творчестве русского писателя говорили крупнейшие современные художники слова: Мария Домбровская, Ярослав Ивашкевич, Леон Кручковский.

Ярким и значительным было выступление Марии Домбровской в дни, когда отмечалась столетняя годовщина смерти Гоголя.

Выдающаяся польская писательница М. Домбровская еще до войны завоевала признание как автор эпической тетралогии о судьбах польской интеллигенции — «Ночи и дни» (1934), написанной в лучших традициях критического реализма. Произведения Гоголя, гениального русского писателя, по словам Домбровской, «до сих пор восхищают, учат, развлекают, потрясают нас, наконец, поражают своим художественным совершенством» ⁷⁵. Называя Гоголя романтиком, в творчестве которого, как и у Мицкевича, развивался реализм, Домбровская видит много общего и в эволюции обоих писателей, и в отдельных их произведениях, особенно в «Мертвых душах» и «Пане Тадеуше». «Гоголь один из немногих счастливых писателей, — пишет она, — чьи персонажи и цитаты вышли из книжек и кружат по свету. Имена его самых ярких героев и созданные ими символы широко распространены и имеют обобщающее значение, цитатами из Гоголя люди пользуются, позабыв или даже не зная, откуда они их берут» ⁷⁶. Далее она сравнивает реализм

⁷⁴ *Sielicki F.* Z dziejów sławy Gogola w Polsce. S. 29—33.

⁷⁵ *Ibid.* S. 34.

⁷⁶ *Barmut M.* Gogol w Polsce // *Język rosyjski*. 1972. N 2.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Dąbrowska M.* Myśli o sprawach i ludziach. Warszawa, 1956. S. 92.

⁷⁹ *Ibid.* S. 102.

Гоголя с реализмом Сервантеса и Диккенса, показывая его оригинальность и величие. «Совершенство реализма Гоголя, как и всякого подлинного реализма, заключается в точном и безошибочном выборе необходимых ему элементов действительности из богатой сокровищницы его жизненных наблюдений. В этом смысле еще и сегодня можно учиться у Гоголя, как избежать соблазнов натурализма»⁸⁰.

Современная русистика в Польше накопила ценный опыт в исследовании творчества Гоголя и важнейших проблем развития русской литературы XIX в. Высокого признания заслуживают слова классика XX в. Ярослава Ивашкевича, подчеркивавшего не только национальный, но и общечеловеческий характер произведений Гоголя, их мировое значение, позволяющее каждой нации и каждому народу видеть в русском писателе борца за подлинную красоту человека⁸¹.

⁸⁰ Ibid. S. 103.

⁸¹ *Iwaszkiewicz Jarosław. Cztery rocznicy // Nowa Kultura, 1952. N 9. S. 1.*



Ю. И. АРХИПОВ, Ю. Б. БОРЕВ

Гротеск Гоголя и фантастическое начало в немецкоязычных литературах



Вынесенная в заголовок тема могла бы стать предметом капитальнейшего исследования. Может быть, оно и будет когда-нибудь осуществлено. Пока же — самые предварительные наброски будущего плана такого труда.

Вообще проекции Гоголя на западноевропейскую литературу — непосредственно предшествующего, современного ему или последующего периода — весьма соблазнительны. Аналогии не нужно долго искать: словно сами собой напрашиваются сопоставления с Мольером, Стерном или Жан-Полем, Гофманом, Тиком, Готхельфом, Диккенсом или Бальзаком, Джойсом, Гашеком или Кафкой. Гоголь во многом — на пересечении силовых линий мировой литературы новейшего времени. Фигура в ней заметная, чрезвычайно яркая и многогранная, он по многим параметрам сопоставим с десятками самых блестящих литературных имен Запада.

Возможны, конечно, и сопряжения Гоголя с целыми течениями и школами, такие, к примеру, как: Гоголь и английский готический роман, Гоголь и французская «пейсовая школа», Гоголь и немецкий романтизм. Отдельные аспекты таких возможных соположений давно исследуются и у нас (известная книга А. А. Елистратовой), и в зарубежной науке. Педантично и скрупулезно делал это, например, А. Стендер-Петерсен, автор приобретших известность работ: «Иоганн Генрих Фосс и молодой Гоголь»¹, «Гоголь и Коцебу»², «Гоголь и немец-

¹ *Stender-Petersen Ad. Johann Heinrich Voss und der junge Gogol // Ein Beitrag für Seelenkunde Gogols. Edda XV, Oslo, 1921. P. 98—128.*

² *Stender-Petersen Ad. Gogol und Kotzebue. Zur thematischen Ent-*

кий романтизм»³. Книгу «Гоголь и Гофман» выпустил в начале тридцатых годов немецкий ученый М. Горлин. Многие наблюдения этих работ подвергла перепроверке и обобщила А. Б. Ботникова⁴.

Когда задумываешься о соотношении Гоголя с немецкой литературой, конечно, имя Гофмана вспоминается в первую очередь. Один из последних великих немецких романтиков, Гофман, в то же время находится уже на пороге реализма. Во всяком случае никто в немецкой прозе первой половины XIX в. не запечатлел действительность Германии столь пристально и рельефно, как он. Прав Н. Берковский: «Есть одна-единая, едино-выразительная Германия Э. Т. А. Гофмана, как есть Франция Бальзака, как есть Россия Гоголя»⁵.

Именно переходность творчества Гофмана от романтизма к реализму, от романтической фантастики с мистическим налетом к острой и хваткой бытописи, возводящей обобщение в степень гротеска, и сближает немецкого писателя с его великим русским собратом. Хотя следует сразу оговориться — у Гоголя скорее в синтезе, в единстве то, что у Гофмана в напряженном разладе и диссонансе. Последнее помогло Гофману с особой полнотой и силой выразить характерно немецкие мотивы — разрыва природы и духа, мира наличного и умопостижимого, действительности и мечты. Структура художественного мира Гоголя дала ему возможность с огромной силой выразить характерно русские мотивы — единства природы и духа, ума и сердца, стремления к утверждению добра и красоты на земле.

Сопоставляя Гоголя с Гофманом, нельзя забывать главное. Конечно, исследователи правы, находя у обоих писателей сходство приемов, но за ним исчезает нередко разность миров.

Исследователи дотошно описали отдельные элементы чисто гофманской условности, фантастичности, гротеска в таких произведениях Гоголя, как «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Невский проспект», «Шинель»; указали на совпадение отдельных приемов сатиры в «Повелителе блох» и «Мертвых душах» и т. д. Можно, более того, заметить и сходство в построении повествования как театрализованного действия: и Гофман, и Гоголь словно совмещают в своей прозе повествовательные и драматургические приемы, их рассказы выглядят нередко как сценарии кукольного театра, оживляющего древнюю традицию смеховой, балаганной культуры.

Но при всем обилии частных совпадений говорить о прямом влиянии Гофмана на Гоголя было бы преувеличением — как неправомерно говорить о влиянии Парни на Пушкина, хотя отдельные элементы лирики Парни предшествовали таковым в лирике Пушкина.

Это поняли, как свидетельствуют недавние работы, и наиболее чуткие и вдумчивые литературоведы на Западе. Так, английский исследователь Д. Фэнгер призвал к особой осторожности в вопросе о влиянии на Гоголя литературы немецкого романтизма. Фэнгер прав, что в этом случае можно говорить лишь о своего рода морально-эстетической поддержке, которую оказали немецкие романтики Гоголю, утвердив его в его собственном пути: «Это не влияние определенных текстов, а скорее своего рода поддержка в том, что касается смешения сверхъестественных элементов народной традиции с элементами современного, индивидуального повествования, которую Гоголь нашел в произведениях немецких писателей»⁶.

Еще прежде того, в статье 1921 г., о том же, по сути дела, писал известный австрийский философ-физиогномист и эссеист Рудольф Касснер, утверждавший «библейский» характер русского реализма XIX в. в целом и ставивший его много выше любых достижений европейской литературы этого периода: «Ни одна литература не испытала столько влияний, как литература русская, последняя по времени среди великих европейских литератур, и в то же время ни одна литература не является такой же глубинно первозданной как она. Это первозданность самой жизни... Формой же этой первозданности является русский реализм,— более глубокий и истинный, чем реализм любого другого народа, потому что является единственной формой совершенно определенной идеи о жизни. А первым мастером этой формы реализма является не великий Пушкин, но Гоголь. Итак, говоря о русской идее, мы подразумеваем Гоголя, и наоборот»⁷.

stehung von Gogol's «Revisor» // Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg. Bd. XII. P. 16—53.

³ Stender-Petersen Ad. Gogol und deutsche Romantik. Euphorion. Bd. XXIV, Leipzig; Wien, 1922. P. 628—653.

⁴ См.: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 152.

⁶ Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge; London, 1979. P. 90—91.

⁷ Kassner R. Gogol // Kassner R. Geistige Welten. West Berlin, 1958. S. 103.

Чуть ниже Касснер утверждает, что Шекспир — «единственный писатель в Западной Европе, который может выдержать сравнение с русскими»⁸.

О сложной природе гоголевского художественного письма говорил и пристально вглядывавшийся в особенности его поэтики Д. Чижевский. Он полагал, в частности, что для Гоголя характерна не столько гипербола, сколько ее подвид «гипероха» (Huregohe), тип художественного преувеличения изображаемого, распространенный в поэтике Ренессанса и отличающийся крайней степенью гиперболизации. У Гоголя исследователь наблюдает нарастание иронического переосмысления гиперохи: в подчеркнуто патетических тонах речь идет у него не о действительно высоких понятиях и явлениях, а, напротив, о будничном и мелком⁹.

Исследователь, как нам представляется, вплотную подошел к вопросу о слове у Гоголя — коренному для понимания его поэтики. Именно слово, его полноразличие, его изначальная гармония резко отличают Гоголя от немецких романтиков — при всем совпадении отдельных, порой весьма существенных компонентов творчества. Гоголевский «смех сквозь слезы» исторически «рифмуется» с наиболее полно осознанным Шопенгауэром пониманием трагикомедии как онтологической основы самой жизни, а не только поэтической основы творчества (у немецких романтиков). Еще меньшее значение могут иметь те или иные «сходства» в приемах «остранения» — демонологизация фольклорных мотивов, фантастический гротеск и т. д.

Учитывая все это, более полновесные аналогии творчества Гоголя следовало бы искать в немецком XVIII в., например в романах Жан-Поля. Однако и эта аналогия оказалась бы не вполне убедительной по двум причинам: во-первых, за Жан-Полем сразу же встает значительно более «эталонная» фигура Стерна, его английского образца; во-вторых, Жан-Поль слишком неровен, подлинная красота нередко переходит у него в слащавую красоту, пути расхожей беллетристики связывают его значительно крепче, чем Гоголя и даже Диккенса.

Сближения Гоголя с немецким романтизмом, повторяем, исторически оправданны, но требуют постоянных оговорок и четкого представления о высочайшей самостоятельной эстетической ценности классики русской литературы. Ближе других немецких романтиков к Гоголю, конечно, Тик и особенно Гофман. Как и у других

немецких романтиков, у Гофмана не просто несоединимы, но активно враждебны мир грез и мир бессмертной людской пошлости, мир музыки и мир филистерства, бессердечных вещей бюргеров и вещего сердца художника, безудержного полета духа и возлюбившей бумажный порядок бюрократии. И все-таки (что и делает его ближе русскому писателю) ощущение плоти, земного, тех же самых вещей у Гофмана первичнее, здоровее, конкретнее, чем у более склонных к абстрагированию его товарищей по романтическому лагерю. В этом Гофман уже предощущает шедший на смену романтизму бидермайер — как промежуточную «амортизирующую», смягчающую переход к резким определенностям реализма фазу художественного развития. Причем эти предощущения не только в конце его творческого пути («Угловое окно»), но и — неожиданными, фрагментарными наплывами — уже в самом начале («Кавалер Глюк»). Гофман — один из последних немецких романтиков, но и — уже можно сказать — первый реалист в новом, почти бальзаковском смысле.

Волшебная немецкая музыка противостоит у Гофмана прозаическому немецкому быту, как у Гоголя полет устремленного к идеалу духа противостоит пошлой действительности («Портрет», «Рим», образ птицы-тройки в «Мертвых душах» и др.). Правда, немецкий быт — это не совсем та «жалкая сущность», о которой писал Гоголь. Немецкий, особенно прусский, быт жестче, резче, агрессивнее. Его контраст со всякими возвышенно-неопределенными, расплывчато-идеальными устремлениями поэтому разительнее, громче. Особенно контраст с такими художественными системами, как, например, атональная музыка Шенберга. Гофман будто прозревает художественную дисгармонию будущего века. Многие на Западе — а у нас в свое время Мережковский — говорили о дисгармонии в творчестве Гоголя, не учитывая гармоническую природу слова у Гоголя — при всей внешней дисгармонии его повествовательной стихии.

Противостояние сходных сил — творчества и рутины — выглядит у Гофмана и Гоголя и вроде бы одинаково и в то же время по-разному. Враг общий — окостенелая, бездушная неумолимо педантичная бюрократиче-

⁸ Ibid. S. 104.

⁹ *Tschizewskij D. Gogol's Ja und Nein // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Braunschweig. 1978. Bd. 215.*

ская машина. Враг могучий, «инфернальный», со зловеющей исторической перспективой: через столетие он станет еще безжалостнее, что и запечатлевает в своем творчестве Кафка — так же, как и Гофман, юрист-чиновник.

Но — важное отличие — окостенению (на грани превращения в полувеиц) подвержен у Гофмана и человек, откуда такое обилие среди его героев автоматов и кукол. От автоматов Гофмана — прямой путь к окостеневшему панцирю на спине у превратившегося в насекомое Грегора Замзы из «Превращения» Кафки. У Гоголя гротеск иной — у него по прешпекту расхаживает нос, все же живое «существо». И «прореха на человечестве» Плюшкин у него не автомат, а трагикомический страдалец-маньяк, не механическая кукла, а скорее некая неопределенность, «педотыкомка», но возможная и в натуре («не то баба, не то мужик»).

Но все это — художественные производные. Суть расхождения лежит в самом корне всякой литературы — в языке. Отношение к языку, тип художественной речи у Гофмана и Гоголя совершенно разные. По сути дела, у Гофмана не найти ни одной фразы, которая была бы «новой химической формулой языка» — так сформулировал австрийский романист Додерер требование к художественной речи всякого большого писателя¹⁰. У Гофмана выдумщик перевешивает первопроходца слова. Мастер выхваченных из жизни и сплавленных с фантазией диссонансов, Гофман, видимо, первый большой «безъязыкий» или «бесстильный» писатель мировой литературы. Он — один из самых блистательных мастеров порожденной им традиции. Не случайно к нему льнут в дальнейшем «безъязыкие» — да не обидит никого этот условный эпитет — авторы, т. е. такие, главный интерес которых состоит не в освоении для литературного познания новых сфер жизни путем «открытия новых химических формул языка», а в игре контрастами грубой реальности и фантастического вымысла, как бы вне забот о языке. Традиция, порожденная Гофманом, — это Эдгар По, Герберт Уэллс, Франц Кафка, Густав Майринк и другие «пращане», Георг Бриттинг, Оруэлл. В России — В. Ф. Одоевский, А. Погорельский, О. И. Сенковский, а уже в нашем веке — Александр Грин и другие.

Совсем иная традиция порождена Гоголем. За ним и «библейский» (по определению Касснера)¹¹ реализм Достоевского и те русские писатели, которые особенно мно-

го сделали в развитии русской художественной речи — Лосков, или даже упоенные экспериментаторы в области формы (те, для кого «открытие новых химических формул языка» становилось порой самоценностью, — такие, как, например, Алексей Ремизов, Андрей Белый или Владимир Хлебников).

То обстоятельство, что в лице Кафки «гофмановская» линия в зарубежной литературе XX в. приобрела большую значительность (так что даже вытеснила в представлении многих «гоголевскую» линию), характеризует некоторые особенности, свойственные бурным исканиям эстетики XX в., во всяком случае некоторые ее зигзаги и повороты.

Важно помнить, однако, что какой бы ни была линия развития, представляемая тем или иным писателем, результат определяется его талантом, художественной силой. Творчество большого художника обычно оказывается шире его изначальной установки. Важно также учитывать художественные взаимодействия с предшественниками, с предшествующей традицией, существенными часто оказываются и «перекрестные» влияния, воздействие «не своей», «чужой» — не только в национальном, но и типологическом смысле — традиции. Таково влияние Гофмана на Андрея Белого, Гоголя — на Кафку.

Следует, кроме того, оговориться, что, помимо Кафки и экспрессионистов в целом (тот же Касснер, попутно заметим, даже назвал Гоголя однажды «экспрессионистом», аргументируя это тем, что определяющим для его творчества, как и у немецких экспрессионистов начала века, является не столько дух, сколько душа)¹², мы вряд ли найдем в немецкоязычной литературе XX в. другие примеры очевидного воздействия Гоголя. Вышедшие из экспрессионизма Альфред Дёблин и Элиас Каннети, а также тяготеющий к новоэкспрессионизму западногерманский прозаик Гюнтер Грасс, пожалуй, исчерпывают список немецких авторов, испытавших его влияние. Значительно более мощным оказалось воздействие на немецкоязычную литературу XX в. других корифеев русской классики — Достоевского, Толстого и Чехова. Можно даже утверждать, что они в чем-то существенно изменили тра-

¹⁰ См.: Иностр. лит. 1968. № 4.

¹¹ Kassner R. Geistige Welten. West Berlin, 1958. S. 103.

¹² См.: Kassner R. Swift, Gogol, Kafka // Kassner R. Der goldene Drachen. Zürich, 1957.

диционный лик немецкой словесности, содействовав ее заметному тематическому «обрусению» и содержательному углублению. Но это уже тема, далеко выходящая за рамки поставленной нами скромной задачи — наметить абрис соотношения Гоголя с некоторыми близлежащими ему линиями развития немецкоязычных литератур.

* *

*

Остановимся более подробно на одном из упомянутых выше примеров — на творчестве Франца Кафки, крупного художника XX в., испытавшего существенное влияние Гоголя. Кафка, еврей по национальности, жил в славянском городе — Праге, входившем в состав Австро-Венгерской империи, и писал на немецком языке. Все эти обстоятельства определили в значительной степени пласты художественных взаимодействий его творчества с предшественниками.

В славянский пласт художественных взаимодействий Ф. Кафки с предшественниками было включено как один из самых мощных факторов — творчество Гоголя. Ф. Кафка в своих «Дневниках» не случайно среди важнейших для его духовной жизни писателей не раз упоминал двух гениев русской литературы — Н. В. Гоголя¹³ и Ф. М. Достоевского¹⁴. Мысленный взгляд Ф. Кафки не раз обращается к бескрайне широким, заснеженным просторам загадочной для него страны — России, которая казалась ему огромной рекой с желтой водой¹⁵. Именно из этой страны пришли к нему некоторые важнейшие концептуальные и художественные посылы, традиции, приемы, средства, без переработки которых творчество Ф. Кафки не стало бы столь значительным и заметным в литературе нашего века. Эти художественные влияния были жадно впитаны Ф. Кафкой и переработаны на новой основе, основе во многом чуждой этой традиции. Ведь традиция была реалистической, действительно-гуманной, социально-активной, а основа творчества Кафки — экспрессионистская, страдательно-гуманистическая — не только социально-пассивная, но и содержащая в себе мотив обреченности и безысходности. Что же именно в творчестве Гоголя оказало воздействие на Ф. Кафку? Что брал Ф. Кафка из этой традиции и как, в каком направлении перерабатывал ее исходный мыслительный материал?

Гоголь совершил художественное открытие, опере-

жающее свой век, мощно вторгающееся в художественную литературу XX в., предвосхищавшее ее. Гоголь открыл абсурдный аспект жизни и показал, что абсурд — часть реальности, органически в нее вплетенная. Однако в отличие от экспрессиониста Ф. Кафки или экзистенциалиста А. Камю Гоголь вовсе не отождествлял абсурд и реальность. Для Гоголя лишь периферия жизни абсурдна, само ее ядро — разумно и прекрасно. История прекрасной и необгонимой тройкой несется вперед. Дух захватывает от ее стремительного полета. И в этом беге тройки — историческое преодоление абсурда.

А на периферии процесса, в стороне от его стержня — обыденное время и обыденная, повседневная жизнь: Плюшкин, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Чичиков. Это люди абсурда, ибо их жизнь не втянута в историю, не соприкасается с ней. Если Плюшкин характеризуется Гоголем как «прореха на человечестве», то и другие смежные с этой фигурой персонажи ненамного лучше, — они тоже зияющие прорехи. История и абсурд реалистично осмысляются Гоголем. История для него не абсурдна, как не абсурдна, а прекрасна и полна смысла народная жизнь «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Именно в открытии отношения абсурда к историческому прогрессу состоит одно из великих достижений Гоголя, продолженных в творчестве Достоевского и имеющих актуальное значение для всей культуры и духовной ситуации XX в.

Однако Кафка и Камю, экспрессионизм и экзистенциализм, каждый по-своему перевели это открытие на свой язык и исказили его суть, придав ему, казалось бы, глобальный характер. Для Кафки вся жизнь абсолютно абсурдна. Абсурдное состояние ненормально, противогуманно, противочеловечно, но ничего нельзя с этим поделать: абсурд повсеместен, он суть самой истории, он ее бессмысленное содержание. Для Камю же абсурд — прочно укоренившееся, нормальное состояние мира. Так важнейшая концептуальная идея Гоголя нашла свое искаженное продолжение в творчестве Кафки, абсолютизовавшего абсурд и перенесшего его с периферии истории в ее сердцевину, на стержень самого процесса.

Кафка страдает от сознания абсурдности жизни, определяющей для него весь исторический процесс, и это

¹³ *Kafka F. Tagebücher, 1910—1923. Frankfurt a. M., 1973. S. 289—291.*

¹⁴ *Ibid. S. 195, 215, 231, 240, 251, 275, 280.*

¹⁵ *Ibid. S. 289.*

безысходно, ибо человек обречен на бесконечное поражение. Подобная художественная концепция мира и личности выводит творчество Кафки за пределы реалистической гоголевской традиции.

Если в сфере художественно-семантической восприятие Кафкой гоголевской традиции было столь негативным по своим итогам, то в сфере формы, художественных приемов восприятие традиции оказалось более результативным. Ф. Кафка усвоил и углубил один из важнейших художественных приемов гоголевского творчества. И это усвоение и углубление во многом обусловили особенности творчества Кафки, его художественную силу и выразительность.

Что же это за художественный прием гоголевского творчества, оказавшийся столь значимым для художественного становления Ф. Кафки? Речь идет о введении абсурдного предположения в реальное течение обыденной жизни. Вот майор Ковалев, потерявший нос, и его нос, ставший самостоятельным персонажем и разгуливающий по улицам Петербурга в виде высокого чиновника... Все это абсурд. Однако, допустив абсурдное предположение, включив его в реальное течение жизни, Гоголь все остальное описывает с удивительной реалистической обстоятельностью и даже бытовой правдоподобностью. Бессмыслица так органично, так естественно вплетается в ткань жизни, что становится естественной. Абсурдное предположение используется как гротесковое художественное средство анализа реальной жизни, выявления в ней существенных связей и особенностей.

Конечно же, абсурдны несуразная, глупая и жадная помещица Коробочка и бесконечно скаредный Плюшкин, как и афера Чичикова с мертвыми душами или разъезжающий по Невскому проспекту в экипаже нос майора Ковалева. Однако каждый из этих нелепых характеров и эпизодов описан Гоголем с величайшей и убедительнейшей скрупулезностью и подробностью. Это описание абсурда настолько реалистично, и сам он настолько вплетен в реальные, вполне жизненные и совершенно обыденные ситуации и положения, что мы не только верим в его бытие, но и с полным вниманием следим за ним, попутно постигая все его взаимодействия с реальными фактами жизни,— и постигаем последние в необыкновенном ракурсе, в неожиданных «экспериментальных» обстоятельствах, постигаем при самом невероятном освещении, под самым удивительным углом зрения. Этот новатор-

ский художественный прием помогает Гоголю реалистически раскрыть все многообразие, сложность и запутанность социальной жизни России, выявить линию исторического движения, охарактеризовать разумность народной жизни и раскрыть ее абсурдную периферию.

Художественный прием, открытый Гоголем, был почти «дословно» усвоен Ф. Кафкой. Этот писатель в своем творчестве допускает абсурдное предположение, которое вписывается в реальное течение жизни, и обстоятельства и детали, возникающие при этом, скрупулезно обрисовываются.

Некоего человека К. арестовывают некие стражники, выступающие от некоей загадочной анонимной социальной инстанции, над этим несчастным начат процесс («Процесс»). Или некий молодой человек Грегор Замза, проснувшись, узнает, что он превратился в насекомое, затем он продолжает жить своей внутренней жизнью, отождествляя себя со своим прошлым «Я» и ощущая всю нелепость своего нового существования («Превращение»). Превращенный в насекомое некими таинственными непознаваемыми силами, молодой человек не встречает сочувствия, он оказывается обреченным на одиночество и страдание даже среди родных и близких. Человек принципиально одинок, и это усиливает общий абсурд его бессмысленной, конечной, обреченной на смерть жизни. Так абсурдное предположение (человек, ставший насекомым) помогает Кафке дать философский художественно-концептуальный анализ бытия и позволяет вывести некую закономерность. Человек обречен на страдание, и все его бытие — абсурд.

В «Замке» Кафки перед нами другое абсурдное предположение: человек, переехавший в деревню, хотя у него никто не спрашивает никаких документов на право жительства, ищет инстанцию, которая разрешила бы ему свободно и правомочно проживать в этой деревне. Эти поиски длятся долго. Такой инстанцией в конце концов оказывается Замок. Переданное туда прошение долго не рассматривается, и ответ, несмотря на усилия истца, приходит к нему лишь на смертном одре. Именно за пять минут до смерти герой получает разрешение на свободное проживание в деревне, и последние минуты живет по праву и совершенно спокойно. Абсурдное предположение позволяет Кафке проанализировать социальную ситуацию буржуазного общества и выявить в нем эффект всеобщего отчуждения.

Кафка ставит героя в абсурдные обстоятельства. Это становится средством социально-художественного анализа. В ряде случаев и Гоголь пользовался этим художественным средством. И в известном смысле этот аспект поэтики Кафки восходит к гоголевскому творчеству. Однако если Гоголь ощущает историческое движение птицы-тройки, способное вынести Русь и все человечество к иным необозримым еще просторам жизни, то для Кафки абсурд абсолютен. Абсурд для Кафки лежит в основании бытия, ситуация безнадежна и безысходна. Любая надежда на «свет» — несостоятельна. Тьма — всеобща и беспросветна. Так Кафка, используя гоголевский художественный опыт, гоголевский художественный прием постижения жизни «через абсурдное предположение», подчиняет этот анализ совершенно иной концепции мира и личности. Таковы сходства и глубинные отличия Кафки и Гоголя. В этом — приобщенность Кафки к гоголевской традиции и его «отрицательное новаторство», разрушающее эту традицию в ее концептуально-семантическом существе, — новаторство, порывающее с реалистической традицией Гоголя и одновременно питающееся ее соками.

* *
*

Редко бывает, чтобы тема литературоведческой статьи почти полностью совпала с темой художественного произведения. В нашем случае это так. В 1972 г. Анна Зегерс, одна из основательниц социалистического реализма в ГДР, опубликовала новеллу «Встреча в пути», которая может послужить своеобразным художественным эпилогом к этой статье. Героями новеллы являются — Гоголь, Гофман и Кафка. Художественное воображение писательницы сводит их в пражском кафе в 1924 г., незадолго до смерти Кафки. Именно здесь Гоголь, пересекающий Чехию на пути из Италии в Россию, назначает свидание преклоняющемуся перед его гением Гофману. Случайно в том же кафе оказывается и Кафка, сидящий над своими рукописями. Заинтересованный трудом коллеги Гофман знакомится с Кафкой, с которым затем знакомит и появившегося позже Гоголя. Завязывается разговор о литературе, о природе гротеска, о границах фантазии, о сложных связях вымысла и реальности. Кафка читает вслух свои притчи, Гоголь и Гофман обсуждают их, сравнивают со своими вещами. После длинной увлеченной беседы все трое разъезжаются: Гофман едет

назад в Берлин, Гоголь — в Россию, Кафка — в последний в своей жизни санаторий. Эта встреча в пути, доставив всем трем взаимную радость, в то же время нисколько не удивила никого из этих жрецов фантазии.

В творчестве Анны Зегерс, признанного мастера тонкой и внимательной к деталям бытописи, подобная фантазмагория может показаться неожиданной и случайной. Но это не так. Новелла, свидетельствующая о чуткости старшей писательницы ГДР к новейшим художественным тенденциям, весьма эмблематична для своего времени и его художественной ситуации. Это произведение находится в русле глубокого интереса, вызревшего в культуре ГДР к наследию романтизма с его смелым полетом фантазии и экспериментом в области формы. Открытие романтизма в культуре ГДР состоялось как раз в начале семидесятых годов, когда во многих книгах с героями начали случаться чудесные превращения, когда они вдруг обрели способность летать, передвигаться во времени и т. д. К этому же времени относится обостренный интерес к Жан-Полю (см. книги о нем одного из ведущих литературоведов ГДР, Вольфганга Харига, и одного из ведущих прозаиков ГДР, Гюнтера де Бройна), интерес к жизни и творчеству Клейста, Гофмана. Романтическую концепцию фантастического подвергла в это время творческому пересмотру и Анна Зегерс.

Фантастическое начало предстает в ее новелле в двух аспектах. Во-первых, оно легло в основу самой фабулы: писательница превратила создателей традиции в ее персонажей, обратив, таким образом, на них же самих у них заимствованный прием. Второй аспект — аналитический. Фантастическое начало становится предметом обсуждений и споров, которые ведут чуть ли не самые компетентные и заинтересованные в этом вопросе лица в мировой литературе последних двух столетий.

В центре этих споров — проблема времени. Для Кафки историческое время не существует вовсе, для него существуют только вечные ситуации — страха, отчаяния, несвободы, — равно преследующие людей различных эпох. Он уверен, что после его смерти в его произведениях, если они, паче чаяния, уцелеют, не найдут никаких следов рухнувшей империи Габсбургов, во время агонии которой эти произведения возникли. Для Гофмана историческое время хоть и существует, но оно никак не сдерживает его романтические перелеты из одной эпохи в другую. Гофман не ограничивает романтический произ-

вол в обращении с действительностью. Не то Гоголь. «Никак не могу согласиться с вами в том, что касается времени,— сказал Гоголь.— У меня у самого сколько угодно небылиц: призраки, привидения, нечисть всякая. Но я не могу да и не хочу уклоняться от хода времени. Вот мы говорили о моей повести, о „Шинели“. Там горькая правда увенчана в конце фантастическим ночным видением. А в другой истории, она называется „Портрет“, все наоборот: там все начинается с невероятных происшествий, а потом разворачивается доподлинная жизнь...»¹⁶.

Большую длительность и большее эстетическое совершенство произведениям Гоголя дают, по Зегерс, заряженность жизненным содержанием, верность жизненной правде при всей утрированности в ее воспроизведении.

Высказанное в новелле «Встреча в пути» отношение Анны Зегерс к творческому наследию Гоголя, Гофмана и Кафки в плане эстетической аксиологии полностью совпадает с той точкой зрения, которую мы пытались изложить выше. Ценностные акценты расставлены писательницей точно. Истинный художник в глубине души всегда знает себе цену. Знаменитые писатели, ставшие героями новелл А. Зегерс, имеют верное представление о себе: переходное значение Гофмана от романтизма к реализму, болезненная односторонность Кафки ведомы и им самим.

Конечно, фигура великого русского писателя получилась — в соответствии с истиной — весьма сложной. Центробежная сила гоголевской мысли как бы выбрасывает его за пределы художественности. Гоголь-художник отрицает самого себя в угоду Гоголю-проповеднику. В трактовке А. Зегерс Гоголю тесно в рамках искусства, в котором он достиг всемогущества. Сила и страсть безудержной русской души заставляет его рваться от затейливых запечатлений жизни к непосредственному переживанию ее, к ее просветлению и преображению. Тут сказывается особое, характерное для русской культуры XIX в., до предельного пакала доведенное напряжение между искусством и жизнью. Это напряжение в конце концов понуждает Гоголя сжечь второй том «Мертвых душ». В новелле А. Зегерс общий, обжигающий писательскую душу мотив объединяет Гоголя и Кафку — мотив горящих рукописей. «Я тоже после себя ничего не оставляю,— думает Кафка (в новелле Зегерс.— Ю. А.).— После моей смерти всю мою работу придется сжечь —

люди ее не поймут, только напугают, а я уже буду не в силах что-либо объяснить».

Но характерная разница — Гоголь сжигает рукописи, а Кафка лишь завещает их сжечь. Хотя, казалось бы, зачем завещать — возьми и сожги сам. Кафка не делает это в тайной надежде, что этого не сделает и его душеприказчик Макс Брод. Кафка — представитель крайнего индивидуализма позднебуржуазной культуры — не может отказаться от рисовки и позы, от рассчитанных на рекламу лжетрагических жестов. Гоголь представляет культуру иную — органическую, народную, где все — и жизнь, и смерть — принимается всерьез. И это, а не только чисто словесный дар, особая чуткость к музыке и пластике речи, обеспечивает ему превосходство над Кафкой. Таково их противостояние у Зегерс: «— Какой же тогда смысл в писательстве, если люди не понимают вас? — прервал его Гоголь.

— Нет никакого смысла, — произнес Кафка...»

Тотальный солипсизм, абсолютизация абсурда — вот один из тупиков, в которые зашло западное искусство XX в. Эмблемой такого тупика и стало творчество Кафки.

Анна Зегерс, размышляя в своей новелле о художественных ценностях, выстраивает, таким образом, следующую иерархию внутри избранной ею триады: Гоголь — Гофман — Кафка. Особенность ее позиции, однако, в том, что чисто художественное измерение она не считает главным в литературе. Важнее, по Зегерс, — социальная активность художника, его политическая убежденность и стойкость. Поэтому образцом писательского поведения служит у нее не Гоголь, а Гофман. Явно выпрямляя образ Гофмана в нужном ей свете, писательница делает из Гофмана революционного глашатая и бунтаря. Известно, что в жизни Гофмана были периоды отчаяния, слабости, неверия в собственные силы, растраты себя в кутежах, но ничего этого здесь нет и в помине. Образ Гофмана идеализирован. «Он мужественный, этот Гофман», — с восхищением думает о нем Кафка. И эта мужественность, гражданская принципиальность и смелость становятся у Зегерс доминантой личности Гофмана.

Особенно важным показателем мужества становится отношение всех троих писателей к смерти. Близкая

¹⁸ Зегерс А. Встреча в пути // Новелла ГДР, 70-е годы. М., 1980. С. 48.

смерть повергает Гоголя в состояние мистической одержимости, Кафку — в отчаяние и страх. Гофман в этой «пограничной ситуации» прямолинейно героичен: «Близость смерти не помешала мне до последней минуты бороться с моим врагом, с министром внутренних дел». Об этой своей борьбе с министром внутренних дел (бывшей, скорее, эпизодом в жизни Гофмана) он на протяжении новеллы вспоминает с большой и достаточно наивной гордостью неоднократно: «В „Повелителе блох“ я вывел министра внутренних дел и всю его шайку» и т. д.

Анна Зегерс воспринимает это предсмертное деяние Гофмана, т. е. акт его политической борьбы, как завет. В ее изображении Гоголь — гениальное дитя, а Гофман — хотя и не столь гениален как художник — все же мудрый и прозорливый наставник будущих поколений писателей. Анну Зегерс явно смущает финал жизни Гоголя, ей хотелось бы, чтобы вместо самоотрицания он отрицал тех, кто «мешает ему писать правду», и вывел бы этих душителй и притеснителей в карикатурном виде. Подобная концепция, как и самый, несколько натянутый и надуманный, характер противопоставления Гоголю Гофмана по этой линии, — все это отдает некоторым упрощением. Впрочем, позиция Анны Зегерс, скорее всего, вытекает из особенностей современного культурного строительства в ГДР, когда особую значимость приобретают произведения, заряженные злободневными публицистическими выводами и идеологически прозрачными идеями. При всем том новелла Зегерс — любопытный и весьма показательный факт современного использования и переосмысления традиций фантастического не только немецкой, но и русской, но и мировой литературы.



Т. Л. МОРОЗОВА

Гоголь и литература США



1

Американская литература стала обретать популярность в России начиная с третьего десятилетия XIX века, когда русские читатели познакомились с произведениями Вашингтона Ирвинга и Джеймса Фенимора Купера. К обоим писателям проявлял интерес Пушкин. О них писал Белинский. Следы знакомства с Ирвингом обнаруживаются у Гоголя. Романтические предпосылки гоголевского творчества сделали возможным появление некоторых черт, сближающих его с творчеством американских романтиков.

В 1836 г. в «Современнике» была помещена небольшая заметка Гоголя «Сорок одна повесть лучших иностранных писателей», в которой сообщалось о выходе в свет антологии произведений Бальзака, Гофмана, Дюма, Жюльетты, Ирвинга и других авторов, широко издававшихся в те годы в России. Имя Вашингтона Ирвинга было упомянуто здесь Гоголем в первый и единственный раз. Каких-либо иных ссылок Гоголя на американского писателя найдено не было. Между тем исследователи не могли не обратить внимания на близость некоторых повествовательных приемов Ирвинга и Гоголя, а также на ряд сюжетных перекличек и сходство деталей. Это отмечалось как в нашей стране, так и за рубежом¹.

При жизни Гоголя в русских журналах было опубликовано около двух десятков произведений Ирвинга. На-

¹ См.: Чудаков Г. И. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908; История американской литературы. М.; Л., 1947; Proffer C. R. Washington Irving in Russia: Pushkin, Gogol, Marlinsky // Comparative Literature. 1968. Vol. XX. N 4. P. 329—342.

зовём некоторые из них (в скобках указываются современные переводы заглавий): «Рип фан-Винкль» («Рип Ван Винкль») — Сын Отечества, 1825; «Вольферт Веббер» («Вольферт Веббер, или Золотые сны») — Московский телеграф, 1826; «Фома Валкер» («Дьявол и Том Уокер») — Вестник Европы, 1826; «Безголовый мертвец» («Легенда о сонной лощине») — Московский телеграф, 1826; «Заколдованный дом» («Дом с привидениями») — Московский телеграф, 1827; «Таинственный портрет» — Атеней, 1829; «Таинственный иностранец» («Таинственный незнакомец») — Атеней, 1829; «Губернатор Манко» («Комендант Манко и солдат») — Телескоп, 1831; и т. д.

Ирвинг был создателем романтической новеллы в литературе США. Он широко опирался в своем творчестве на фольклорные источники. Безудержная фантазия соседствовала в его новеллах с мягким народным юмором и простодушным здравым смыслом. Это побуждало некоторых современников Гоголя к сопоставлению произведений американского писателя с «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Так, например, в журнале «Московский телеграф» была опубликована рецензия, анонимный автор которой (это был издатель журнала Николай Полевой) выражал надежду найти в гоголевских «Вечерах» «по крайней мере, пол-Вашингтона Ирвинга»².

От внимания рецензента не ускользнуло, что Ирвинг и Гоголь пользовались одним и тем же приемом литературной мистификации: приписывали авторство своих произведений вымышленным лицам. Гоголь в «Вечерах» скрылся под именем пасечника Рудого Панька, который, в свою очередь, передоверял авторство другим рассказчикам. Ирвинг прибег к аналогичной мистификации за несколько лет до В. Скотта, который способствовал широкому распространению этого приема в романтической литературе. В 1809 г. Ирвинг искусно ввел в заблуждение американских читателей, опубликовав сатирическую хронику «История Нью-Йорка, написанная Дидрихом Никербокером». Двадцатипятилетний писатель предстал перед публикой в облике чудаковатого старого джентльмена, который, благодаря своему почтенному возрасту, мог выступать как надежный свидетель сомнительных исторических событий, описанных в книге.

Проблема использования литературных масок в творчестве Гоголя привлекла внимание современного американского исследователя Виктора Эрлиха³. По мнению

Эрлиха, в обращении Гоголя к фигуре пасечника Рудого Панька проявлялась характерная для писателя тенденция: говорить чужим голосом, всячески скрывать свое подлинное «я». Объяснение этому Эрлих ищет в особенностях, присущих Гоголю-человеку. Он напоминает о том, что друзья и знакомые часто обвиняли Гоголя в неискренности, и высказывает предположение, что поводом к этим необоснованным, с его точки зрения, обвинениям послужила неспособность Гоголя к эмоциональным контактам с окружающими. Скрытность и замкнутость якобы и явились причиной использования Гоголем разнообразных литературных масок, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Думается, плодотворнее было бы рассматривать проблему в широком литературном контексте, не изолируя Гоголя от его современников — писателей-романтиков, и в частности от Ирвинга. Романтики подхватили прием, встречавшийся еще у Сервантеса и Свифта. Использование мистификации в романтической литературе преследовало множество целей. Прежде всего оно способствовало созданию особой художественной атмосферы — романтического местного колорита, который исторически предшествовал появлению местного колорита в реалистической прозе. Так, передавая авторство «Истории Нью-Йорка» Дидриху Никербокеру, местному старожилу, Ирвинг получал возможность полного погружения в атмосферу старинного городского поселения, какой она виделась в его воображении. Гоголевский пасечник, равно как и другие рассказчики, например Фома Григорьевич и Степан Иванович, неотделимые от окружавшей их обстановки, свободно и естественно вводили читателя в малознакомый для него мир патриархальной украинской жизни, с колоритными бытовыми реалиями и фантастическими поверьями.

Вымышленное авторство давало писателю-романтику еще одну возможность: оставаться в пределах народного миросозерцания, не позволять скептицизму образованного автора-повествователя разрушать создания наивной фантазии. Кроме того, романтическая мистификация служила еще одной цели: она помогала придать заведомо невероятному рассказу видимость достоверности. От-

² Московский телеграф, 1831. № 17. С. 98.

³ *Erllich V. The Masks of Nikolaj Gogol // The Disciplines of Criticism / Ed. by P. Demetz a. o. New Haven; L., 1968. P. 229—239.*

сюда обилие в романтической литературе всевозможных «рукописей, найденных в бутылках». Романтизм отдавал таким способом ироническую дань просветительским понятиям предшествующей эпохи — «века разума», который подверг осмеянию религиозные мифы, средневековые предания, не поддающиеся проверке легенды и т. д.

Сходство ряда ирвинговских и гоголевских сюжетов объяснялось их связью с устной традицией, близостью фольклорного мышления разных народов. В этом можно убедиться, например, сопоставив рассказ Ирвинга «Дьявол и Том Уокер» с гоголевским «Вечером накануне Ивана Купалы». В обоих произведениях использован бытующий в фольклоре многих стран сюжет о неправомерно нажитом богатстве, которое губит позарившихся на него людей. Том Уокер продает душу дьяволу и становится ростовщиком. Он грабит бедняков, набивает сундуки золотом и серебром, но наступает час расплаты: за Томом является дьявол и уносит его в преисподнюю, а накопленные ростовщиком драгоценности превращаются в кучу опилок. Страшное возмездие настигает и гоголевского Петруся, вступившего в сделку с нечистой силой. Народные понятия о правде торжествуют.

Различия в художественной трактовке сюжета выявляют особенности творческой индивидуальности каждого из авторов. Рассказ Ирвинга окрашен юмором; гоголевский — пронизывает трагическое начало. Том Уокер — однолинейный отрицательный персонаж. Он сам ищет дьявола, чтобы по сходной цене продать ему душу. Наказание он заслуживает полностью. Намного сложнее картина, нарисованная Гоголем. Петрусь — простая и чистая душа. Черт подстерегает его в минуту отчаяния, когда узнает, что невесте его грозит смертельная опасность. Петрусь, решаясь пролить кровь, делает это не просто ради богатства и счастья. Он хочет спасти жизнь любимого существа. В то время как Том Уокер безусловно виновен и получает по заслугам, Петрусь как истинный герой трагедии, одновременно и виновен и невинен. Он невольный палач и невольная жертва и потому вызывает к себе чувство сострадания.

Ирвинговский и гоголевский рассказы занимают неодинаковое место в национальной традиции своих литератур. Том Уокер — дальний предшественник Флема Сноупса из трилогии У. Фолкнера «Деревушка» — «Город» — «Особняк». Флему Сноупсу, ростовщику и банкиру, в котором Фолкнер видел олицетворение буржуазно-

го стяжательства и изворотливости, удается то, что не удалось Тому Уокеру: он обводит вокруг пальца самого дьявола. Это характер цельный и монолитный. Что касается гоголевского Петра, то его литературными наследниками оказались герои с более противоречивой судьбой и психологией. От коллизии, лежащей в основе рассказа Гоголя, нити тянутся к «Пиковой даме» и «Преступлению и наказанию».

В форме, близкой к фольклорной, мы находим у Гоголя не только мотив «преступления и наказания», но и идею Достоевского о счастье, добываемом ценой «слезинки ребенка». Преступление Петра усугубляется тем, что жертвой его становится шестилетний мальчик. Тем страшнее неминуемая расплата. «Безвинная кровь», на которой строится благополучие, мстит за себя. Достоевский в «Братьях Карамазовых» задается вопросом уже не о личном, а об общественном благополучии, воздвигаемом на том же порочном фундаменте.

В трилогии Фолкнера, о которой говорилось выше, фигурирует черт, столкнувшийся с дальним «потомком» ирвинговского Тома Уокера — Флемом Сноупсом. Есть исследователи, которые, исходя из общепризнанного факта влияния на Фолкнера Достоевского, проводят прямую параллель между этим столкновением и беседой с чертом Ивана Карамазова. На наш взгляд, однако, связь здесь не прямая, а опосредованная, причем в качестве посредников в одном случае выступают — Ирвинг, а в другом — Гоголь. Их рассказы — звенья в цепи тех традиций, которым следуют Фолкнер и Достоевский. Надо, впрочем, заметить, что черт Достоевского очень далеко ушел от своего гоголевского собрата, тогда как дьявол Фолкнера сохранил все черты ирвинговского предшественника. Как у Ирвинга, так и у Фолкнера цель дьявола состоит в том, чтобы заполучить грешника в свои владения — преисподнюю. Ирвинговский черт справляется с этой задачей, фолкнеровский вынужден отступить перед хитростью Флема Сноупса, избегающего, таким образом, заслуженной кары. В произведениях Ирвинга, Гоголя и Фолкнера облик дьявола более близок к фольклорной традиции, чем у Достоевского, где черт олицетворяет больную совесть и зашедший в тупик разум Ивана Карамазова.

Тема дьявольского богатства продолжена Гоголем в «Портрете». В этой повести обнаруживаются моменты сходства с несколькими рассказами Ирвинга: «Таинст-

венный портрет», «История молодого итальянца», «Дом с привидениями», «Дольф Хейлигер».

В произведениях обоих писателей вовлечены в действие портреты зловещих стариков, обладающие таинственной способностью влиять на судьбы своих владельцев. Сверхъестественная сила портретов, как у Ирвинга, так и у Гоголя, заключена во взгляде. Вот как описывает Ирвинг магическое действие картины (ниже следует отрывок из перевода, помещенного в 1829 г. в журнале «Атеней», где он мог быть прочитан Гоголем): «На картине не было рамок, и с первого взгляда я почел ее за человеческое лицо, выглядывавшее из-за черных дубовых панелей. Я стал рассматривать ее, но чем более на нее смотрел, тем более она меня беспокоила. Никогда картина не производила на меня такого действия; чувства, ею во мне возбужденные, были неизъяснимы; могущество ее можно было уподобить удивительной силе, приписываемой глазам василиска, или непонятному действию, производимому некоторыми насекомыми и называемому очарованием. Неоднократно подносил я машинально руку к глазам, как бы желая истребить впечатление, но тщетно: взоры мои невольно устремлялись на картину; смертельный хлад, разливавшийся по жилам, все более и более овладевал всеми моими членами»⁴.

Объяснение загадки дается обоими писателями после завершения сюжетного действия: Гоголь посвящает этому вторую часть повести, Ирвинг переносит разгадку в отдельную новеллу («История молодого итальянца»). Как у Гоголя, так и у Ирвинга авторы портретов изучают и совершенствуют свое живописное искусство в монастырях, удалившись от мирской суеты. Монастырское подвижничество позволяет им достичь высочайшего мастерства.

В разработке этого сюжета Гоголь снова проявляет трагическую сторону своего дарования. Деньги, полученные от старика Чартковым, становятся источником его гибели. Как художник Чартков превращается в полную противоположность мастеру, создавшему портрет. Для Гоголя именно этот мастер — идеал художника. Его дарование расцветает благодаря неустанному нравственному самосовершенствованию. Гоголь не допускает мысли, что дурной человек может быть хорошим художником, ибо в творении сквозит душа творца. «Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Дру-

гому простится многое, но ему не простится» — таков завет мастера. Чарткову не простилося желание служить одновременно богу и дьяволу, искусству и успеху. Талант его угасает по мере того, как никнет и разрушается в нем нравственное начало.

Что касается Ирвинга, то он не отказывается от возможности счастливой развязки. В рассказе «Дольф Хейлигер» сошедший с портрета старик указывает герою местонахождение клада, обладание которым приносит Дольфу счастье. До встречи со стариком Дольф был сорвиголовый и оборванцем; разбогатев, он превращается в почтенного отца семейства, хлопотливого хозяина.

Возможно, происшедшая с Дольфом перемена не всякому покажется переменной к лучшему, но для Ирвинга все то прочное, надежное, устоявшееся, чем отличался провинциальный быт, было предметом ностальгической идеализации. Ирвинг не упускал случая беззлобно пошутить над теми своими героями, которые как бы задержались душой в прошедшем столетии; он подтрунивал над их неуклюжестью и медлительностью, ограниченностью и туповатостью, но в целом они казались ему образцом несокрушимого душевного здоровья, неподвластного недугам промышленной цивилизации. Не случайно одной из лучших и самых известных новелл Ирвинга, его своеобразной «визитной карточкой» стала история Рипа Ван Винкля. Рип, деревенский увалень, хлебнув колдовского зелья, заснул на двадцать лет. За это время в Америке произошли огромные перемены; отгремела Война за независимость, пала власть английского короля, колония превратилась в республику. Ничего не ведающий об этом Рип Ван Винкль вернулся в родную деревню после двадцатилетнего отсутствия и, не слишком удивившись сообщенным ему новостям, продолжал жить точно так же, как и раньше. Неважно, кто правит страной, монарх или президент, — как бы говорит Ирвинг, — лишь бы сохранялись народные начала, лишь бы Рип Ван Винкль оставался самим собой.

Гоголя, как и Ирвинга, влекли старина, патриархальность, незыблемость народных традиций и нравов. Все это противопоставлялось петербургской фантазмагории, житейскому коловращению, борьбе ничтожных амбиций и суетных страстей. Гоголь воспевал «сорочинскую ярмарку» в противовес «ярмарке тщеславия». Если обратить

⁴ Атеней. 1829. № 1. С. 36—37.

внимание на географию его произведений, то можно убедиться, что самые светлые страницы посвящены у него украинской деревне, более резкие краски появляются, когда речь заходит о провинциальном городишке, и совсем уже черным цветом окрашено все, что связано с губернским или тем более столичным городом. Городской пейзаж у Гоголя всегда ироничен, хотя изображаемое, по всей видимости, включает в себе и другую сторону, достойную восхищения (вспомним хотя бы описание Петербурга в «Повести о капитане Копейкине»). Сельский пейзаж, напротив, как правило, поэтичен. Поэтичны самые прозаические «серые стога сена и золотые снопы хлеба», «статные подсолнечники», бахчи и огороды.

Ирвингу тоже дорог деревенский пейзаж. В его описаниях, как и у Гоголя, нет условных красот и высокопарных штампов, выработанных романтизмом. Ирвинг превращает в предмет поэзии не что иное, как капустные грядки, к которым были так привязаны сердца жителей старинных поселений, некогда существовавших на месте Нью-Йорка.

Впрочем, чуткость Гоголя не только к светлым, но и к темным сторонам провинциального быта в значительной степени отличает его от Ирвинга. Правда, тональности ирвинговских произведений близка ироническая идилличность «Старосветских помещиков», но что касается «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», то мы не найдем в эмоциональной палитре американского писателя той горечи, которой эта повесть пронизана. Ужас при виде духовного омертвения, содрогание при мысли о том, до какого убожества может дойти человек, — все это выходило за пределы ирвинговского мироощущения.

Как Гоголю, так и в особенности Ирвингу пришлось длительное время прожить за границей (Ирвинг провел в Западной Европе в общей сложности более двадцати лет). В их восприятии европейской жизни оказалось немало общего. Гоголю пришлось по душе тихий, провинциальный по тем временам Рим, тогда как блестящий Париж оставил его равнодушным. В Париже все дышало современностью, в Риме — вечностью. Ирвинг, живя в Англии, не проявил ни малейшего интереса к Лондону — промышленной столице мира. Его влекла местная, усадебная жизнь, где он старался отыскать следы «старой веселой Англии». Истинное творческое вдохновение он нашел в отдаленной от европейских

центров Испании, старинные легенды которой послужили источником его сборника новелл «Альгамбра».

В одной из новелл этого сборника, «Комендант Манко и солдат», встречаются сюжетные мотивы, близкие тем, которые Гоголь использовал в рассказах «Ночь перед Рождеством» и «Пропавшая грамота». Это укрощение пещистой силы сметливым героем из просто-народья (солдат у Ирвинга, кузнец и казак у Гоголя), путешествие на волшебном коне (или черте), мгновенно переносящем героя через огромное пространство. Сходство мотивов вызвано, скорее всего тем, что произведения построены на фольклорной основе.

В другом случае совпадение деталей объясняется, по-видимому, влиянием американского писателя на русского. Речь идет о рассказах «Вольферт Веббер» и «Коляска» (напомню, что перевод рассказа Ирвинга был опубликован в 1826 г. в «Московском телеграфе»).

Ирвинг описывает застольную беседу, один из участников которой, считая себя важным лицом, говорит медленно, роняя слова как драгоценный жемчуг: речь его перемежается попыхиваниями трубки: «puff—putf—puff—puff». Генерал, изображенный в «Коляске», также участвует в послеобеденном разговоре, чередуя отрывистые фразы пыхтением трубки: «пуф, пуф, пуф». У Ирвинга эти попыхивания — комический штрих, используемый для характеристики влиятельной персоны. У Гоголя содержание детали более глубокое: генералу силится во всем подражать Чертокуцкий, желающий казаться большим барином. Он перенимает генеральскую манеру пыхтеть трубкой. За каждым «пуф-пуф» генерала следует «пуф-пуф» Чертокуцкого. Тем самым Пифагор Пифагорович доказывает себе и публике, что может держаться на равной ноге в самом лучшем обществе. С каждой фразой амбиции его растут, и когда генерал, вызывая общее восхищение, показывает собравшимся свою красавицу-лошадь, Чертокуцкий не выдерживает. Он не может противиться соблазну представить себя в роли хозяина, демонстрирующего гостям нечто столь же замечательное: если не лошадь, то хотя бы коляску. Логолевская деталь наполняется психологическим и символическим значением.

Случаи, заставляющие предполагать возможность заимствования Гоголем тем или иных деталей у Ирвинга, очень немногочисленны. Когда это происходило, Гоголь, как правило, углублял ирвинговские мотивы, заострял

конфликты, освещая их трагическим светом. Ирвингу трагический пафос был чужд; он остался в истории американской литературы примером светлого, ясного, солнечного таланта. Гоголь, чей юмор в ранних произведениях был как будто сродни ирвинговскому, с самого начала привнес в комическую стихию элементы трагического. Не случайно он писал в «Мертвых душах»: «... на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову».

2

Помимо Ирвинга, широкую известность среди русских читателей в начале прошлого века приобрел Джеймс Фенимор Купер. Гоголь имел возможность познакомиться с его творчеством еще в годы своего обучения в нежинской Гимназии высших наук, так как перевод романа Купера «Шпион» имелся в библиотеке Д. П. Троицкого, которой писатель пользовался в юности. Переводы произведений Купера стали регулярно появляться в русской печати с середины 20-х годов. Без задержки переводилось почти все, что выходило из-под пера американского романиста: «Шпион», 1825; «Степи» («Прерия»), 1826; «Пиоперы», 1831; «Лодман», 1831; «Последний из могикан», 1833; «Путеводитель в пустыне» («Следопыт»), 1840; и др. Гоголь имя Купера нигде не упоминает, но, учитывая популярность последнего в России, можно с большой долей уверенности предположить, что он был небезызвестен русскому писателю.

Купер развил на американской почве традицию, родоначальником которой выступил Вальтер Скотт. Гоголь хорошо знал произведения Скотта. Как и Купер, Гоголь не прошел мимо достижений европейского исторического повествования и в то же время утвердил в этом жанре глубокую национальную самобытность и выявил здесь все оттенки своей творческой индивидуальности. Хотя на историческую тему Гоголь создал всего одно произведение — «Тарас Бульба» (не считая незавершенных отрывков и набросков), оно оставило в русском общественном сознании след не менее значительный, чем тот, который в сознании англичан и американцев оставили Скотт и Купер.

Задачи, стоявшие перед Купером и Гоголем в сфере исторического повествования, были во многом близки. Обоих влекло к героическим страницам национального

прошлого, оба пришли к созданию эпически-романтических образов национальных героев. Кроме того, в подтексте произведений обоих писателей ясно прочитывалось противопоставление прошлого настоящему к явной невыгоде последнего.

Две ведущие темы Купера — это история освоения американского континента и история Войны за независимость Соединенных Штатов. В качестве главных героев он предпочитал изображать не реальных исторических лиц, а вымышленных персонажей. В них концентрировались его понятия о сути национального характера. В «Шпионе» — это Гарви Берч, готовый пожертвовать жизнью ради свободы родины; в серии романов о Кожаном Чулке — это отважный охотник и воин.

Прошлое, изображаемое Купером, не было отодвинуто в глубь веков. Войну за независимость отделяло от времени создания «Шпиона» чуть более сорока лет. Освоение континента продолжалось и во времена Купера, оно лишь переместилось на другие территории. Пафос куперовских произведений был чрезвычайно актуален для его читателей-современников.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» обращается к более отдаленному прошлому. Однако в повести живет дух войны 1812 года. С ним связан общерусский национальный пафос «Тараса Бульбы», где Украина и Россия мыслятся как единое целое, хотя действие происходит задолго до Богдана Хмельницкого. «Русский» и «украинский» в «Тарасе Бульбе» (особенно во второй его редакции) — слова-синонимы. Война с Наполеоном, сплотившая народы России, вызвавшая подъем патриотических чувств, бросает отблеск на события далекого прошлого.

Как в «Шпионе», так и в повести Гоголя ведущей является мысль о служении родине как о высшей, святой обязанности человека, перед которой должны отступить все другие его призвания и предназначения. Гоголь, однако, стремится к созданию характера не только национального, но и народного. Отсюда его верность фольклорным источникам и самому духу фольклора. Тарас Бульба как народный герой неотделим от своего окружения, в нем воплощены коллективное сознание, коллективная воля. Самые вдохновенные строки повести посвящены товариществу, братству людей «по душе, а не по крови». Тарас — редчайшее исключение среди героев романтической литературы, которые, как правило, противостоят среде и обществу.

Купер в этом отношении не отступает от романтической традиции. Его герой действует в одиночку, на свой страх и риск. За родину он готов умереть, но умереть в одиночку. Это относится и к Гарви Берчу и в особенности к Натти Бампо, покидающему цивилизованное общество ради свободной и одинокой жизни в лесной чаще. Такой герой типичен для американского национального сознания, ориентированного на индивидуальное начало.

Гоголь и Купер, таким образом, создали типы героев, каждый из которых соответствовал национальной традиции своего народа и своей литературы. Сближают этих героев безграничный патриотизм и столь же безграничная любовь к свободе, которая одного делает вольным казаком, а другого вольным стрелком. И Гоголю и Куперу был в одинаковой мере присущ врожденный инстинкт свободы, хотя условия для его проявления в монархической России и республиканской Америке различались весьма существенным образом.

В творчестве Купера, так же как и Ирвинга, преобладало оптимистическое начало. Оно было характерно для всей американской литературы прошлого столетия. Это связано с тем, что общественная структура, сложившаяся в США в результате победы демократических сил в Войне за независимость, еще не успела обнаружить всех свойственных ей противоречий. Лишь немногие писатели, прежде всего Эдгар По и Герман Мелвилл, сумели, заглянув далеко вперед, показать трагические стороны американской действительности. Оба поплатились за это: ни тот, ни другой не получили признания современников.

3

Эдгар По всю жизнь отчаянно боролся за свое литературное существование, но добился лишь того, что приобрел у влиятельных критиков репутацию «шарлатана». «Эдгар По не жил в Америке — он там умер», — заметил впоследствии один из европейских писателей. По не принял Америки, Америка отвергла По. Запоздалое признание на родине пришло к нему из-за границы.

Европейская судьба По, в отличие от американской, сложилась намного счастливее. Однако и здесь «открытие» писателя состоялось лишь после его смерти. В России первый перевод одного из рассказов По («Золотой жук») был осуществлен в 1847 г. Однако эта публикация прошла незамеченной. Известность По стал приобретать

начиная с 60-х годов. Гоголь, который был ровесником американского писателя (По родился в 1809 г., умер в 1849 г.), не был, судя по всему, знаком с его произведениями. Соприкосновение некоторых граней их творчества, иногда легкое, иногда более тесное, связано с общностью романтических установок, определенным сходством мирозерцания и мироощущения.

Андрей Белый писал о Гоголе: «Как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил грёзу»⁵. Близость Гоголя и По подмечена, таким образом, много лет назад, но, конечно, она не исчерпывается внесением грёзы в повседневность.

На первый взгляд может показаться удивительным: каким образом писатель, обнаруживший черты, сближающие его с Ирвингом, Скоттом и Купером, может иметь нечто общее с нисколько на них не похожим Эдгаром По? Однако гоголевское творчество, при всем своем внутреннем единстве, отличается такой необычайной широтой, изменчивостью, многогранностью, многоликостью, что самые далекие и неожиданные сопоставления становятся возможными. У Гоголя нет однолинейной художественной доминанты, которую можно легко проследить у многих других писателей. Разнообразные лики Гоголя вызывают множество ассоциаций. Что касается По, то с ним сближается прежде всего Гоголь — автор петербургских повестей.

В сознании русского читателя представление об Америке прочно связано с идеей индустриального прогресса. Соединенные Штаты и в самом деле продемонстрировали в конце прошлого столетия высокие темпы промышленного развития. Но замороженные эдисонами и фордами, зрители очень быстро забыли о том, какой Америка была изначально. А была она не просто аграрной страной, ввозившей из-за моря топоры и косы, — ее основатели лелеяли мечту о создании процветающей фермерской республики, которая подавала бы пример счастливой жизни европейским странам — обезземеленным, перенаселенным, закопченными фабричными дымами.

Фермерская утопия, однако, так и осталась утопией. Ход исторических перемен неумолимо толкал Соединенные Штаты к урбанизации и индустриализации, предвещающая переворот во всех сферах национальной жизни.

⁵ Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 104.

Ирвинг и Купер воссоздавали старую Америку, По предугадал новую.

По — урбанист, у него нет никаких патриархальных иллюзий. Семья, община, корни, предания, связь с землей — все это пустой звук для героев его новелл, для лирического «я» его стихотворений. Есть одинокий человек среди других одиноких людей, есть отчуждение, раздробленность, есть ужас, рождающийся в душе, когда она один на один, минуя другие человеческие души, сталкивается с вечностью.

В России, с ее патриархальным укладом, только Петербург, это, — как казалось многим современникам, — казенное детище насильственного прогресса, мог стать средоточием подобных настроений. Поэтому у Гоголя они появляются, когда в его творчество входит северная столица и все те формы общественной жизни, которые порождались сыпавшимися оттуда указами. В наибольшей степени атмосфере произведений По соответствует атмосфера «Записок сумасшедшего». Но уже в открывающем сборник «Арабески» произведении — в «Невском проспекте» — появляются ноты, созвучные урбанистическим мистериям По.

В рассказе По «Человек толпы» (1840) представлена анатомия движения людского потока по одной из главных улиц большого города, напоминающая аналогичные страницы «Невского проспекта». По выделяет в толпе два типа прохожих. Первый — люди, не обращающие внимания на толчки, торопливо отряхивающиеся после каждого столкновения и продолжающие спешить к своей цели. «Другие — таких тоже было немало — отличались беспокойными движениями и ярким румянцем. Энергично жестикулируя, они разговаривали сами с собой, словно чувствовали себя одинокими именно потому, что кругом было столько народу. Встречая помеху на своем пути, люди эти внезапно умолкали, но продолжали с удвоенной энергией жестикулировать и, растерянно улыбаясь, с преувеличенной любезностью кланялись тому, кто им помешал». Здесь пунктиром намечено противопоставление характеров, развитое Гоголем в антитезе Пирогов — Пискарев: прагматики, неуязвимые в своей пошлости, — и мечтатели, пасующие перед грубой реальностью. Само по себе противопоставление этих двух типов вообще характерно для романтизма, но любопытно, что как Гоголь, так и По выхватывают их из уличного многолюдья. Романтическая формула «героя и черни» подвергается

здесь значительной корректировке: герой-мечтатель так же принадлежит толпе, как и самый заурядный ее представитель. И если Пискарев все же оказывается художником, что соответствует романтической традиции, то последующие гоголевские робкие мечтатели, погубленные жизнью, — Аксентий Иванович Поприщин и Акакий Акакиевич Башмачкин — вовсе лишаются черт романтической исключительности и пускаются в среду мелкого городского люда.

В «Невском проспекте» и «Человеке толпы» можно найти немало соответствий в описании дневной и ночной уличной жизни, в иронических характеристиках франтов, преисполненных «канцелярского снобизма», в изображении чиновников, клерков, торговцев, шарманщиков, игроков, ремесленников, пьяниц, продажных женщин и т. д. Гоголь «восхищается» рединготами дам и черными бакенбардами служащих иностранной коллегии; По не забывает упомянуть о «пышных манжетах в сочетании с необыкновенно искренним выраженьем физиономии» карманников, о «мундирах с галунами и насупленных бровях» военных. Для обрисовки наводняющих улицу людей оба писателя чаще всего используют приметы внешности и одежды — того, что прежде всего бросается в глаза автору, играющему роль наблюдателя.

Образы авторов-наблюдателей присутствуют и в том и в другом рассказах. Это люди, стоящие в стороне от толпы, далекие от ее интересов, анализирующие ее природу и сущность. Выводы, к которым они приходят, довольно близки. Наблюдатель у Гоголя убеждается, что Невский проспект — олицетворение лжи, а лампы на фонарных столбах зажигает «сам демон». Повествователь в рассказе По выделяет в людской массе человека, воплощающего «образ дьявола», — именно он и оказывается духом толпы, не покидающим ее ни днем ни ночью. Это «прообраз и воплощение тягчайших преступлений», в нем сочетаются «громадная сила ума, осторожность, скупость, алчность, хладнокровие, коварство, кровожадность, торжество, радость, невероятный ужас и бесконечное отчаяние».

Большая психика, извращенное сознание — не редкость в рассказах По. Один из них, «Система доктора Смоля и профессора Перро» (1845), знакомит читателя с целым сопмом пациентов психиатрической клиники. С чисто сюжетной стороны это забавный анекдот о том, как больные взбунтовались против своих лекарей и за-

ставили их поменяться с собой местами. Надзиратели очутились в смиренных рубашках, а бывшие подопечные стали испытывать на них новые методы лечения. Суть же дела в том, что после учиненного переворота в сумасшедшем доме ничего не изменилось. Порядок сохранился полностью. Случайно заехавший в лечебницу путешественник не в состоянии раскрыть обмана. Сумасшедшие водят его за нос, и он почти до самого конца остается в неведении относительно того, «кто есть кто». Таким образом, грань между здоровьем и безумием оказывается на поверку почти неосязаемой.

В петербургских повестях резко сдвигаются и всегда готовы исчезнуть границы между реальным и нереальным, нормальным и ненормальным, привидившимся и происшедшим в действительности. Сон мешается с явью, логика с абсурдом. Бессмыслица может быть принята в изображаемом мире за истину, кретинизм за высшую мудрость.

Гоголевский Поприщин опутан такой сетью противочеловеческих, абсурдных по существу своему служебных отношений, что его помешательство воспринимается как логическое продолжение чиновничьей фантазмагии. Поприщин соединяет в себе черты Акакия Акакиевича и Хлестакова. В ответ на непрерывные унижения у него возникает отчаянная мысль: а ну как я вовсе не титулярный советник, а король испанский? Комплекс неполноценности рождает манию величия. Аналогичное перерождение происходит с Хлестаковым, на ходу сочиняющим поэму о тридцати пяти тысячах курьеров. Хлестакова поражает тот же болезненный вирус, что и Поприщина, разница лишь в том, что его болезнь протекает в более легкой, так сказать, ослабленной форме. Фанфаронству Хлестакова верят без тени сомнения. Ибо все, что его окружает, стоит на абсурде. Ведь и Павла Ивановича Чичикова губернские чиновники чуть было не приняли за переодетого Наполеона. Сумасшествие Поприщина — только крайний случай царящего вокруг хаоса, смещенности, сдвинутости самих основ жизни.

Гоголь, как известно, отказался от своего первоначального намерения мотивировать события повести «Пос» приснившимся майору Ковалеву сном. Он сохранил верность собственной поэтике, не допуская объяснения иррационального рациональным. Ссылка на сон для объяснения фантастических происшествий была уместна в таких произведениях, где сферы здравого рассудка и не-

обузданной фантазии строго разграничивались, например в повести Пушкина «Гробовщик». Духу же петербургских повестей Гоголя подобный литературный прием никак не соответствовал.

В 1861 г. Достоевский писал об Эдгаре По: «В его способности воображения есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей»⁶. По мнению Достоевского, По «допускает внешнюю возможность неестественного события ... и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности»⁷. В самом деле, американский писатель, выстраивая сюжет на основе фантастических событий (воскресение из мертвых, преследование двойника и т. д.), окружает их множеством точных, достоверных деталей, призванных устранить все сомнения в доподлинности происходящего. Достоевский считал манеру По единственной в своем роде. Он не вспомнил о Гоголе, которому отмеченная у По способность была также присуща. «Забывчивость» Достоевского объясняется, видимо, тем, что в 60-е годы, когда была опубликована заметка о По, Гоголь-романтик был заслонен в сознании русских читателей и критиков Гоголем-реалистом, обличителем социальных недугов. В Гоголе видели прежде всего родоначальника «натуральной школы», тогда как черты, сближавшие его с романтиками, и в частности с По, выпадали из поля зрения.

По и Гоголь по-разному пользовались деталью, которая должна была придать видимость достоверности невероятному происшествию. По стремился к точности, рационализму, логической доказательности. Он сообщал, например, температуру, при которой совершался какой-нибудь фантастический процесс, указывал географические координаты, результаты измерений и т. д. Деталь Гоголя была иной: она как бы самопроизвольно вырастала из будничной обстановки, несколько не менявшейся от того, что в самой ее сердцевине разыгрывались невероятные события. Например, описывая, как призрак останавливает карету значительного лица и требует отдать шинель, Гоголь не забывает упомянуть о генеральском кучере, втягивающем голову в плечи в ожидании привычного подзатыльника.

Способность Гоголя погружать фантастическое в обыденную реальность, наделять невероятное атрибутами

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 88.

⁷ Там же.

повседневности в полной мере проявляется в повести «Нос». Эта повесть составляет важный этап эволюции творческого метода Гоголя от романтизма к реализму. Она может быть сопоставлена с двумя рассказами По: «Без дыхания» (1832) и «Страницы из жизни знаменитости» (1835).

В первом повествуется о злключениях, выпавших на долю человека, утратившего дыхание. По, как и Гоголь, использует и пародирует сюжет, распространенный в романтической литературе со времени появления «Необычайных приключений Петера Шлемиля» (1814) Шамиссо. В обоих случаях пародирование направлено на снижение романтического пафоса, заострение комического потенциала, заложенного в ситуации. Герой По теряет дыхание в момент перепалки с женой; это событие расценивается как «ужасный пример того, к чему приводит человека раздражительность». У Гоголя какие бы то ни было объяснения вообще отсутствуют, даже такие нарочито смешотворные, как у По. Внезапное исчезновение носа может быть воспринято как одно из проявлений жизненного абсурда. В финалах рассказов майор Ковалев и его американский собрат по несчастью мистер Духвон благополучно получают утерянное. Однако, прежде чем добраться до счастливого исхода, обоим героям приходится пройти через горнило страданий: физических, как у По, или душевных, как у Гоголя. Страдания эти носят откровенно фарсовый характер, не в пример злключениям Шлемиля. Оба произведения отличает особый тон повествования: серьезный и иронический одновременно. С одной стороны, авторы как бы настаивают на полной достоверности случившегося, для чего Гоголь с первых строк имитирует стиль газетного отчета о городских происшествиях, а По использует форму доверительного рассказа от первого лица. С другой же стороны, и за «хроникой», и за «исповедью» кроется лукавая усмешка, как бы говорящая, что автор никоим образом не рассчитывает, будто читатель примет предлагаемое ему нагромождение нелепостей за чистую монету или заподозрит писателя в поддобном расчете.

У По намного явственнее, чем у Гоголя, выступает чисто литературная сторона пародирования. Не случайно первая публикация его рассказа сопровождалась подзаголовком, прямо указывавшим на мишень, куда было направлено острие сатиры: «В духе журнала „Блэквуд“». У Гоголя такой конкретной мишени не было. Он стремится

ся не столько подорвать старый канон, сколько выработать новое эстетическое качество. В отличие от По Гоголь широко использует скрытые в сюжете возможности социального подтекста. Он вышучивает литературный прием, но смех его, нарастая и обретая все большую язвительность, обращается и на саму жизнь. Гоголь, кроме того, создаст в повести ряд реалистических характеров, тогда как По такой целью не задается.

Второй рассказ По, перекликающийся с «Носом», — «Страницы из жизни знаменитости». Это гротескное жизнеописание честолюбивого молодого человека, вознамерившегося сделать светскую карьеру при помощи своего носа, великолепная форма которого приводит в восторг дам из высшего общества. Свет раскрывает молодому человеку объятия, однако досадное недоразумение кладет конец его успехам и навсегда лишает возможности щеголять носом. Гротескная ситуация, гротескный герой, гротескный конфликт — все это созвучно гоголевской манере. За внешней комичностью прячутся безрадостные размышления об обществе, рождающем монстров пошлости и самоуверенности. В то же время следует подчеркнуть важное различие между произведениями русского и американского писателей. У Гоголя действие представляет собой функцию характера; у По, наоборот, персонаж является функцией действия. Гротеск По замкнут в самом себе; гоголевский гротеск менее «стерилен»: в характере гротескного персонажа есть черты, выводящие его за пределы гротескности, отчего последняя приобретает новые оттенки.

Гоголь, например, сообщает о Ковалеве, что в звании коллежского асессора он состоял «только» два года и «потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором». Или такая деталь: «Майор Ковалев был не прочь и жениться, но только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капитала». В этих и им подобных подробностях, которых в повести немало, нет, по сути дела, ничего гротескного. Социальная психология героя представлена здесь в самых заурядных проявлениях, хотя и в несколько шаржированном виде. Так, гордость Ковалева своим чином чуть утрирована, но для мелкого чиновника, с трудом переползающего со ступеньки на ступеньку по служебной лестнице, она в высшей степени характерна. Желание Ковалева получить ни много ни мало двести тысяч

приданого выдает его непомерные аппетиты, подогретенные сознанием своего высокого майорского звания, но, вообще говоря, мечты о богатом приданом — дело в кругу таких, как он, самое обыкновенное. Все эти психологически точные штрихи в характере Ковалева помогают гротескным образом «мотивировать» его реакцию на исчезновение носа. Гротескные черты усиливаются благодаря соседству черт обыденных. Это отличает гротеск Гоголя от более «однородного» и «беспримесного» гротеска По.

4

Младший современник По — Германн Мелвилл — еще один американский романист, у которого обнаруживаются точки соприкосновения с Гоголем.

В 1853 г. Мелвилл создал повесть «Писец Бартльби», при чтении которой само собой напрашивается сравнение с «Шинелью». «Шинель» была опубликована одиннадцатью годами ранее; но так как Мелвилл, подобно большинству своих соотечественников, Гоголя не знал, сходство имеет типологический характер.

Герой повести Мелвилла — переписчик судебных бумаг, пицций, одинокий, никому не нужный «маленький человек». Его поступлению на службу в юридическую контору предшествовало увольнение из почтового ведомства. То ли от потрясения, вызванного потерей прежней должности, то ли по какой-то другой причине Бартльби паотрез отказывается покидать свое место за письменным столом. Он проводит в конторе дни и ночи и срастается с ней душой и телом. Когда офис переезжает, Бартльби остается в старом помещении. Новые владельцы не могут заставить его уйти. В конце концов Бартльби препровождают в тюрьму, где он вскоре и умирает голодной смертью.

В повести Мелвилла резко противопоставлены друг другу два мира: будни стряпчих и загадочное лицо Бартльби. Будни описываются со всеми бытовыми деталями, с сочным юмором, но это описание не несет никакой «трансцендентальной» нагрузки. Напротив, Бартльби лишен всякого груза плоти, представлен как чистая духовная эманация. Повествование ведется от лица владельца конторы, который жалеет по доброте душевной своего бедного клерка, но решительно не способен понять его странного поведения. Кто такой Бартльби, откуда он появился в деловом районе Уолл стрит, почему избрал такой необычный способ существования — на все эти во-

просы ответа в повести не дастся, да подобные вопросы и неуместны по отношению к герою, созданному по законам романтической поэтики. Бартльби — олицетворение идеи, сущности одиночества и отверженности.

Творчество Гоголя эволюционировало, как отмечалось выше, от романтизма к реализму. Поэтому к решению аналогичной художественной задачи он подошел иначе. Философские, «трансцендентальные», отвлеченные идеи он стал выражать, не только не прибегая к помощи аллегории, но как бы прозревая эти идеи в самой тривиальной на первый взгляд обыденности. В этом сказалось его художественное новаторство. Философский смысл «Шинели» — трагедия отчуждения. Вырастает она из мелких подробностей чиновничьего быта и детальнейшего отчета о расходах героя на сукно, коленкор, воротник из кошки и т. д. Совокупность деталей не только создает картину реальной жизни, но и служит выражением обобщенной философской мысли о человеке и его предназначении. Символический финал, в котором смиренный Акакий Акакиевич уступает место грозному мстителю, лишь окончательно проливает свет на внутреннюю символичность предшествующего повествования.

Американский критик Ф. Рав, обративший внимание на «внутреннюю близость» между повестями Мелвилла и Гоголя, тем не менее замечает: «Повести Мелвилла, при всех ее глубоких обертонах, недостает внутреннего единства, мощного звучания и великолепной стилистической организации гоголевского шедевра»⁸. Особая глубина воздействия «Шинели» во многом определяется эстетическим новаторством Гоголя.

Повесть Мелвилла стоит особняком в американской литературе XIX в. Боль за «маленького человека» была ей в те времена незнакома. Само понятие «маленького человека», придавленного тяжелыми жизненными обстоятельствами, отсутствовало в общественном сознании. В национальной американской психологии бытовало иное представление: все люди обладают равными возможностями, каждый обязан реализовать свой шанс на успех, любой сын фермера, родившийся в бревенчатой хижине, может, подобно Линкольну, занять место в Белом доме — все зависит от его собственной воли и настойчивости. В таких условиях «Писец Бартльби» прочитывался равнодушным взглядом. Равным образом не могла бы рас-

⁸ *Rahv Ph. The Myth and the Powerhouse*. N. Y. 1949. P. 103.

считывать на признание и «Шинель». Лишь в XX в., когда миф о равных возможностях стал мало-помалу рассеиваться, американский читатель начал испытывать более родственные чувства и к Бартльби, и к Акакию Акакиевичу. На всем протяжении XIX столетия русскую и американскую литературу сближала важнейшая общая черта: перед писателями обеих стран со всей неотступностью вставал вопрос об исторической миссии их народов, о месте, занимаемом ими в мире, о судьбе, уготованной им в грядущем. Два властителя дум своих соотечественников: Белинский в России и Эмерсон в Америке — дали каждый своей родине одно и то же определение — «страна будущего». Послепетровская Россия, прорубившая «окно в Европу», и Америка, добившаяся независимости и вставшая перед необходимостью осознать себя новой самостоятельной нацией, были странами-ровесницами. В них жило ощущение молодости, широты, неизведанности открывшихся перед ними горизонтов. Вопрос «кто мы» имел для русских и американцев несравненно большую актуальность, чем для западноевропейских народов с устоявшимися культурными традициями. Поэтому к проблеме национального самопознания, духовного самоопределения русские и американские писатели обращались постоянно. Поиски национальной идеи, национальной сути были важнейшей составной частью творческих исканий как Гоголя, так и Мелвилла. «Мертвые души» задуманы как поэма о России; центральное произведение Мелвилла — роман «Моби Дик» (1851), создававшийся примерно в то же время, что и книга Гоголя, — представляет собой притчу об Америке. Два грандиозных символа созданы писателями: птица-тройка, олицетворяющая Русь, и несущийся по волнам океана корабль — воплощение Америки. Книга Мелвилла — произведение романтическое. Символ составляет основу его художественной ткани. Символ Гоголя занимает в структуре «Мертвых душ» иное место: он включен в систему реалистической поэтики. Несмотря на это, их сопоставление представляется небезынтересным.

Гимн птице-тройке появляется лишь на последних страницах первого тома «Мертвых душ» и может быть воспринят как весьма нелогичный финал, венчающий похождения отъявленного прохвоста в царстве лентяев, недотеп, пьянчуг, хапуг, мошенников: «Есть очевидный разрыв между „посылкой“ и „заключением“, наличным материалом и выводами. „Здесь ли не быть богатырю, когда

есть место, где развернуться и пройти ему?“ Тем не менее „богатыри“ не заводятся от одного пространства»⁹.

Известно, что замысел «Мертвых душ» напоминал своей структурой «Божественную комедию» Данте¹⁰. Первому тому отводилась роль «ада», второму — «чистища», третьему — «рая». В третьем томе должно было появиться полное художественное оправдание заключительных строк первой части. Вынашивание подобного замысла не могло не привести к тому, что музыка «рая» зазвучала в душе автора, а следовательно, и проникла в подтекст произведения уже во время путешествия по кругам «ада». Смех над убогой действительностью был тем безжалостнее, чем торжественнее грмел неслышимый до поры до времени гимн во славу идеала. Таково вообще свойство истинной сатиры: злость ее рождается из неудовлетворенной жажды совершенства. Все, что долго копилось и сдерживалось в подтексте, вылилось в завершающую песнь о птице-тройке.

Традицию, заложенную «Мертвыми душами», продолжил Александр Блок в стихах о России. Одно из них своим построением особенно точно воспроизводит композиционную логику первого тома «Мертвых душ». Картины русского быта, одна другой тоскливее, тянутся здесь в угнетающей последовательности, пока не завершаются, наконец, неожиданным финалом, проникнутым мощной утверждающей силой.

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошник медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить

⁹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 296.

¹⁰ См.: Смирнова Е. А. О многозначности «Мертвых душ» // Контекст-1982. М., 1983. С. 164—191.

На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслужить купоны,
Пузатый отворив комод

И на перины пуховые
В тяжеслом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

В мелвилловском символе Америки есть нечто общее с символом Гоголя. Корабль Мелвилла несется в неведомую даль по необъятным океанским просторам, вызывая стремительностью своего движения восторг и страх. В романе Гоголя тревожной нотой звучит вопрос, остающийся без ответа: «Что значит это наводящее ужас движение? Русь, куда ж несешься ты?» Мелвилл, отдаваясь романтической стихии, словно пытается ответить на тот же вопрос, обращенный к Америке. Он заселяет свой фантастический корабль многонациональной командой, которая воспроизводит этнический состав Соединенных Штатов, собравших у себя выходцев из всех частей света, и отправляет его в погоню за Моби Диком, злобным морским чудовищем, воплощающим Мировое Зло. Экипаж, охваченный жаждой справедливости, дает клятву уничтожить Моби Дика. Но эта задача оказывается непосильной для людей. Погоня заканчивается трагически: Моби Дик разбивает судно, команда гибнет. И все же ее героический дух остается несломленным. Когда тонущий корабль погружается в морскую пучину, из-под воды поднимается рука одного из матросов и упрямо прибывает к мачте американский национальный флаг.

Мелвилловская аллегория отражает трагическое противоречие между верой в национальный идеал, завещанный основателями американской республики на заре ее существования, и невозможностью осуществления идеала в условиях реальной действительности. Трагический разлад между национальным идеалом и реальностью отражен — иными эстетическими средствами — и в романе Гоголя. Оба писателя не скрывают торжества неприглядной действительности, «кесарю» они отдают «кесарево». Но то, что принадлежит «богу», «кесарю» не отдается. В этом Мелвилл и Гоголь едины.

В конце XIX столетия в американской литературе стало набирать силу реалистическое направление. Знаменательно, что в творчестве одного из наиболее выдающихся его представителей, Марка Твена, обнаружались черты типологического сходства с Гоголем. В поздних произведениях Твена сатира нередко приобретает трагическую окраску, подобно гоголевскому «смеху сквозь слезы». У Твена, как и у Гоголя, заметна склонность к комической гиперболизации, комическому абсурду, ироническому обыгрыванию эффекта «реальной ирреальности», создаваемому в обоих случаях сознательно, хотя и разными художественными средствами. Связь реализма с романтизмом, столь явственно ощутимая в гоголевском методе, по-своему характерна и для Твена, хотя формы ее проявления были у него иными. Все это еще раз говорит о том, что при всей неравномерности литературного развития в России и США оно отличалось рядом общих закономерностей, многие из которых помогает выявить обращение к творчеству Гоголя.

5

Широкому кругу американских читателей Гоголь стал известен значительно позже Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. Когда в 1949 г. в США, как и в ряде других стран, отмечался гоголевский юбилей, цитировавшийся выше Ф. Рав еще имел все основания утверждать: «Если не считать „Шинели“, произведения Гоголя не стали неотъемлемым достоянием западного мира; только среди русских знакомство с ними является необходимой частью литературного образования»¹¹. Причину этого критик усматривал в том, что сила воздействия Гоголя, «великого мастера стиля и словесной оркестровки», неотделима от языка. По мнению Рава, герои Гоголя, такие, как Хлестаков или Чичиков, не менее универсальны и общечеловечны, чем герои Толстого и Достоевского, однако пересечение языковых границ дается им с несравненно большими трудностями. «Кошмаром для переводчика» назвал гоголевский стиль другой американский критик К. Проффер. Однако, несмотря на это, количество изданий Гоголя в США росло с годами все больше и больше. К началу 1980-х годов переведены и изданы практически все художественные произведения и письма Гоголя.

¹¹ *Rahv Ph. The Myth and the Powerhouse.* P. 99.

Уже в первых посвященных Гоголю исследованиях, которые появились в США в начале нынешнего столетия, критики отмечали близость некоторых встречающихся у Гоголя типов и ситуаций реалиям американской жизни. Чичикова, например, с его кипучей предприимчивостью, бульдожьей хваткой и победоносной вульгарностью, сравнивали с американским коммивояжером. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» обнаруживали безрадостное сходство с нравами американской провинции. Момент узнавания себя в зеркале чужой жизни был залогом будущего, более пристального и широкого интереса к творчеству писателя.

Определенную, хотя и далеко не однозначную роль в популяризации Гоголя в странах английского языка сыграла книга В. Набокова «Николай Гоголь» (1944). Она заметно активизировала интерес к Гоголю в Америке. Набоков, в силу своей принадлежности как к русской, так и к западной культуре, сумел, с одной стороны, естественным образом воспринять национальную специфику творчества Гоголя и, с другой стороны, представить свое исследование американской аудитории с учетом ее потребностей и запросов.

В послевоенные годы число посвященных Гоголю исследований неуклонно возрастало. В них зачастую ощущается влияние книги Набокова, повторяются и развиваются ее основные положения. Ведущая идея книги состоит в отрицании гоголевского реализма, критической направленности его творчества, связи его с социальной действительностью. «Его творчество, как все великие свершения, представляет собой феномен языка, а не идей»¹², — утверждает Набоков. С его точки зрения, творческий процесс Гоголя основывался исключительно на интуиции. Изучение жизненных явлений, как он считает, губительно сказывалось на результатах труда писателя. Противопоставляя наблюдение воображению, отрицая их взаимосвязанность и взаимообусловленность, Набоков говорит о Гоголе как о художнике чистого воображения, чьи произведения не имели никакого отношения к реальности. «Реальность — маска»¹³, — пишет Набоков. Поэтому и Гоголь якобы маскировал истинное содержание своих творений, придавая им видимое сходство с действительностью.

Типичный пример такого камуфляжа Набоков обнаруживает в «Шинели». Он считает, что это «трансцендентальный анекдот», который только по недоразумению

принимается читателями за реалистическую повесть о бедном чиновнике. Лишь критики, воспитанные на идеях Белинского, могут, по его мнению, всерьез полагать, будто Гоголь заключил в своем произведении социальную несправедливость и вступился за поправное достоинство «маленького человека». В действительности, считает Набоков, «Шинель» — это «не история забитого существа; а обращение к тайным глубинам души, где тени мирных скользят как тени безмянных и беззвучных кораблей»¹⁴. Акакий Акакиевич — это «призрак, припелец из трагической бездны, который по чистой случайности принял обманчивый облик мелкого служащего»¹⁵. «Действительный смысл повести» видится Набокову в утверждении мысли о тщете всех человеческих усилий; перед лицом вечности каждый из людей — не более чем Акакий Акакиевич: каждый лелеет свою мечту, хлопочет о чем-то, пытается заполучить «шинель» и в конце концов неизменно терпит поражение, теряя все свои приобретения вместе с жизнью.

Согласно Набокову, Гоголь предвосхищает Джойса, и потому писатели джойсовской ориентации являются подлинными наследниками русского художника в современной литературе. Стремление увидеть в Гоголе предтечу модернизма в высшей степени характерно для многих американских исследователей. В подобном духе интерпретируют его творчество Я. Лаврин, В. Эрлих, С. Карлинский и др. Есть и критики, полемизирующие с такой трактовкой (Ф. Рав, Д. Фенгер и др.). Творчество русского писателя находится в центре острейшей борьбы идей в современном американском литературоведении, активно стимулируя развитие литературной мысли США.

Среди американских писателей интерес к Гоголю заметно усилился в последние два десятилетия. Но и значительно раньше, еще в 1930-е годы, его влияние стало проникать в литературу Соединенных Штатов. Прежде всего в этой связи следует назвать Натанаэла Уэста (1903—1940), одного из современных классиков, выдающегося американского писателя нынешнего столетия. Творческое своеобразие Уэста заметно выделяет его среди других писателей США, бывших его современниками.

¹² *Nabokov V. Nikolai Gogol*. N. Y., 1944. P. 150.

¹³ *Ibid.* P. 140.

¹⁴ *Ibid.* P. 149.

¹⁵ *Ibid.* P. 143.

Стихия Уэста — трагедия, фарс, гротеск, «смех сквозь слезы». Наряду с этим ему не чужды поиски гуманистической утопии. Родители Уэста были выходцами из России. Русскую литературу, и в частности произведения Гоголя, он знал с детства. Гоголевские мотивы встречаются в его романах «Подруга скорбящих» (1933) и «День саранчи» (1939). В «Подруге скорбящих» перед читателем предстает целая галерея «маленьких людей» Америки, которые тщетно надеются на то, что кто-то протянет им руку, скажет: «Я брат твой». Гоголевский мотив исчезновения носа преобразуется из комического в трагический в истории шестнадцатилетней девушки, над которой зло подшутила судьба.

В «Дни саранчи» также появляется реминисценция из «Носа» — мотив независимости одной из частей тела от ее владельца. У героя романа Гомера Симпсона такой независимостью обладают руки. Они спят, когда герой пробуждается, волнуются, когда он спокоен, без всяких видимых причин вдруг начинают исполнять «ручной балет». Чтобы остановить их причудливую пляску, Гомеру приходится прилагать огромные усилия, напрягая всю свою волю. Руки Гомера — олицетворение его непознанного «я», какой-то таинственной сущности, скрытой в неинтересном, зауряднейшем человеке, сорокалетнем бухгалтере из захолустного городишки, привыкшем жить монотонной растительной жизнью. Подобно Ивану Федоровичу Шпоньке, Гомер смертельно боится женщин, и его ожидают нелегкие испытания, когда он попадает в Голливуд и становится «жертвой» молодой актрисы. Уэст, как и Гоголь, склонен к точности детали при описании невероятного.

Содержащееся в «Дне саранчи» утверждение, что «фантазию можно сделать правдоподобной, замесав ее на обыденщине», характеризует как художественную манеру Гоголя, так и приемы самого Уэста при всей неодинаковости эстетического уровня их творчества.

Популярность Гоголя среди писателей США стала расти в 60-е годы, когда реалистическая проза, ощутив усиливающуюся конкуренцию со стороны средств массовой информации, стала искать новые средства художественной выразительности. Бытописание под видом реализма дискредитировало себя. В литературе все более заметную роль стали играть фантастика, гротеск, «черный юмор». В такой ситуации обращение к Гоголю стало естественным.

В 60-е годы на литературную авансцену США вышли писатели, отличавшиеся повышенной чуткостью к общественной дисгармонии, которая все сильнее давала знать о себе в «обществе всеобщего благоденствия». Среди них следует назвать К. Воннегута, Дж. Хеллера, Дж. Барта, У. Гэсса, Дж. Бартельма и др. Им свойственно тяготение к сатирически окрашенной фантастике, буффонаде, пародийности, комическому обыгрыванию алогизма и бессмысленности жизненных явлений в окружающем их «безумном мире». Между этими писателями есть принципиальные различия идейно-эстетического характера, однако в арсенале художественных средств, которыми они пользуются, имеется немало таких, которые восходят к общей, хотя и по-разному воспринимаемой (что очень важно) литературной традиции. В этой традиции наряду со Свифтом, Эдгаром По и другими мастерами фантастического гротеска важное место принадлежит Гоголю. Характерно, что одним из прямых американских предшественников писателей, пользующихся приемами «черного юмора»¹⁶, стал Натанаэл Уэст, испытавший, как мы только что убедились, воздействие гоголевской художественной манеры.

Для писательского восприятия Гоголя в США характерны те же противоречия, которыми отмечена интерпретация его творчества американским литературоведением. Это неудивительно, так как критическая и художественная мысль тесно связаны между собой, являясь продуктом одной и той же среды, одной и той же культуры.

Среди писателей, для которых «черный юмор» является одним из главных средств художественного воздействия, могут быть выделены два направления. К одному принадлежат те, кто, подобно Воннегуту и Хеллеру, хорошо различает социальную природу явлений, приобретающих под их пером парадоксальные, фантастические, гротескные очертания. К другому направлению относятся такие писатели, как Барт, Бартельм и др., которые рассматривают всю цивилизацию XX в. как свидетельство тотальной абсурдности бытия. Для них гротеск адекватен самой действительности, а комизм расценивается как единственное средство защиты от мирового хаоса, спасательный круг, позволяющий человеку выжить и не лишиться рассудка среди враждебной ему жизненной стихии. Нетрудно увидеть, что писатели подобной ориента-

¹⁶ О школе «черного юмора» в американской литературе см.: Зеваева А. М. Модернизм в литературе США. М., 1978.

ции подвергают включающую Гоголя литературную традицию крайне субъективному переосмыслению.

Проявления субъективизма встречаются даже в тех случаях, когда происходит непосредственное обращение к гоголевскому тексту. Это можно видеть на примере сценической адаптации «Записок сумасшедшего», выполненной в 1976 г. Эриком Бентли. В версии Бентли ощущается влияние фрейдизма. Рассматривая «Женитьбу», «Записки сумасшедшего» и «Игроков» как своеобразный триптих, он снабдил эти произведения следующими заголовками: «История человека, которому не нужна была женщина», «История человека, которому нужна была женщина», «История человека, чьей женщиной стала колода карт». Бентли стремится представить «Записки сумасшедшего» как «автобиографию души» Гоголя, души «ипохондрика и меланхолика». Главное в этой повести, по его мнению, — сила выражения страдания, которую можно сравнить только с эмоциональной атмосферой «Короля Лира». Гротеск Бентли считает единственно возможным выходом из состояния отчаяния. Назвав Гоголя «мастером сюрреалистического гротеска», он постарался придать соответствующий характер своей инсценизации.

Гоголь привлекает к себе и тех писателей, которые не устают осмеивать «пошлость пошлого человека», оставшуюся неизменной с гоголевских времен вплоть до века бионики и электроники. Программы для компьютеров порой составляют — увы! — все те же Иваны Ивановичи и Иваны Никифоровичи. Их суперсовременный облик вряд ли может обмануть писателя, наделенного чутьем реалиста. Гоголевская тема духовного застоя приобрела новое звучание в сегодняшней литературе США.

В 1972 г. видный американский писатель Филип Рот опубликовал повесть «Грудь», указав как на один из источников своего замысла повесть Гоголя «Нос». Со всеми бытовыми подробностями Рот рассказал о невероятном происшествии: преподаватель литературы Кепеш, годами читавший студентам лекции о гоголевском «Носе», вскоре после одной из таких лекций почувствовал странное недомогание. Спустя некоторое время, когда прошел недолгий инкубационный период, профессор превратился... в женскую грудь. В этом облике он был отправлен в лечебницу. Кепеш сохранил свое сознание и все потребности, которые испытывал в нормальном состоянии. Самым удивительным оказалось то, что происшедшая с ним метаморфоза ничего существенно не изменила в его жизни. По-

прежнему его навещал отец, делясь последними сплетнями, по-прежнему приходила любовница. Врач настаивает, чтобы профессор примирился с абсурдностью своего нового существования, ибо фактически оно не более абсурдно, чем существование обычного человека. Кепеш приходит к выводу, что причиной его трансформации стало безумие, охватившее американское общество потребления. Рот стремится поразить своей сатирой две мишени: пошлость мещанского быта, приправленного соусом «интеллектуальности», и захлестнувшую США вакханалию «сексуальной революции».

Переключка с гоголевским «Носом» заметна в рассказе У. Молинарo «Распределение светотени» (1974). У героини рассказа, молодой девушки, решившей обрести свободу от скучной викторианской морали, на лбу появляется третий глаз. Вместе с его появлением необычайно обостряется ее проницательность: она начинает угадывать чужие намерения, читать мысли других людей. Эта способность приносит ей не меньше неприятностей, чем необходимость скрывать свое уродство. Героиня начинает видеть в истинном свете побуждения своего партнера, внушившего ей «бунтарские» мысли. Она освобождается от былой наивности, заставлявшей ее видеть свой разрыв с семьей в романтическом свете. Возвращение под родительский кров к привычной жизни избавляет ее от лишнего глаза, но в то же время приводит к утрате внутреннего зрения.

В 1979 г. советскому исследователю Я. Н. Засурскому довелось брать интервью у ряда американских писателей. Джон Гарднер, Джойс Кэрол Оутс, Филип Рот — все они в один голос утверждали, что интерес к Гоголю среди писателей и критиков США в настоящее время огромен и продолжает возрастать.

Думается, мы не ошибемся, если выскажем предположение, что в недалеком будущем Гоголь столь же широко войдет в американскую культуру и национальное художественное сознание, как это произошло ранее с другими великими представителями русской классической литературы — Тургеневым, Толстым, Достоевским, Чеховым.



В. Е. БАГНО

*Гоголь
и испанская
литература*



В начале XX в. в испанском журнале была опубликована статья, автор которой недоумевал, как могло произойти, что испанцам неизвестен Гоголь, сатирик и мистик, поразительным образом напоминающий лучших писателей Испании XVII столетия, создатель «Мертвых душ», наиболее гениального воплощения традиций «Дон Кихота» в литературе нового времени¹. Насколько это утверждение соответствует действительности?

1

Сопоставления «Мертвых душ» с «Дон Кихотом» имеют долгую историю. Параллели между романами проводили В. И. Водовозов², Алексей Веселовский³, французские, испанские, английские критики конца XIX — начала XX в.⁴ В последние десятилетия эту проблему под разным углом зрения затрагивали многие советские литературоведы, однако до сих пор, на наш взгляд, эта тема не получила удовлетворительного решения.

Как известно, советуя Гоголю приняться за большое сочинение, подарив ему сюжет «Мертвых душ», Пушкин привел «в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но, если бы не принялся за Донкишота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями <...>» (VII, 439—440). Тот факт, что, работая над «поэмой», Гоголь ориентировался в какой-то мере на роман Сервантеса, не подлежит сомнению. Одно из доказательств тому мы находим в письме Гоголя к Жуковскому от 10 января 1848 г.: «Уже давно занимала меня мысль

большого сочиненья, в котором бы предстало все, что ни есть и хорошего и дурного в русском человеке, и обнаружилось бы пред нами видней *свойство* нашей русской природы. Я видел и обнимал порозынь много частей, но план целого никак не мог предо мной выясниться и определиться в такой силе, чтобы я мог уже приняться и начать писать. На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с нашего любезного Гомера» (XIV, 35). Остается добавить, что в первоначальной редакции «Мертвых душ» названы имена других литературных учителей: Шекспира, Ариосто, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина⁵, писателей, «отразивших природу таковою, как она была, а не каковою угодно некоторым, чтобы была» (VI, 644).

Говоря о сервантесовской традиции в «Мертвых душах», моменты общности в значительной степени могли быть вызваны тем, что между творческими индивидуальностями русского и испанского писателей, которых разделяло несколько столетий, было много общего. С другой стороны, нельзя забывать и о литературной традиции в развитии европейской прозы, благодаря которой воздействие Сервантеса на Гоголя преломлялось через произведения Фильдинга, Стерна, Гофмана и др. Какую же роль сыграл «Дон Кихот» в формировании замысла «Мертвых душ»? Ответ на этот вопрос непременно должен опираться на гоголевское понимание романа Сервантеса.

В «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголь дает следующее определение вводимого им понятия «малого рода эпопеи»: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значи-

¹ Подробнее об этой статье речь пойдет ниже.

² Водовозов В. И. О Дон-Кихоте Сервантеса и в особенности о второй части его романа // Журнал Министерства народного просвещения, 1858. № 9. С. 5.

³ Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. М., 1894. С. 567—568.

⁴ См., напр.: Vogüé E. M. de. Le Roman Russe. P., 1866. P. 123; Pardo Bazán E. La Revolución y la novela en Rusia. Madrid, 1887. P. 287; Graham S. Introduction // Gogol N. Dead Souls. 1915. P. 5.

⁵ См.: Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 373.

тельное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и правах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем и живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим. <...> Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключен<иям>, оставшимся, после рококо, в некоторых людях в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся, тот и другой сжились с взято<ю> ими мыслью. Она наполняла неотлучно ум их и потому приобрела обдуманную, строгую значительность, сквозит повсюду и дает их сочинениям малый вид эпопей, несмотря на шуточный тон, на легкость и даже на то, что одна из них писана в прозе» (VIII, 478—479).

Хотя «Мертвые души» не укладываются в понятие «малого рода эпопей»⁶, некоторые особенности поэмы все же объясняются гоголевским определением вводимого им жанрового подразделения. Назвав «Мертвые души» поэмой, он в известной степени опирался на свое представление о «Дон Кихоте», на свою концепцию романа Сервантеса. Не будет преувеличением сказать, что именно «Дон Кихот» как отдаленный образец учитывался Гоголем при работе над эпическим произведением в прозе, написанным в шуточном тоне, дающем, по словам Пушкина, «полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440). Определенное значение для русского писателя могли иметь и эстетические взгляды Сервантеса. Напомним, например, что в том или ином переводе (по всей вероятности, в версии Жуковского) Гоголь, несомненно, знал сервантесовскую теорию романа, в которой, в частности, отстаивается мысль, что «можно быть эпическим поэтом и в прозе»⁷.

Таким образом, имеются известные основания назвать «Мертвые души» романом сервантесовского типа, однако не только лишь в смысле традиций так называемого ро-

мана «большой дороги», к которым никак не сводимы творения русского и испанского писателей. Сближает с «Дон Кихотом» «Мертвые души» и та роль, которую гоголевская поэма сыграла в современной ей русской литературе. По словам М. М. Бахтина, «все важнейшие романские образцы и разновидности были созданы в процессе народийного разрушения предшествующих романских миров»⁸. Несомненно, к этому ряду, открывающемуся сервантесовским романом, примыкают и «Мертвые души». В переходную эпоху от романтизма к реализму «Дон Кихот» нередко воспринимался как произведение остро злободневное, ибо усматривалась аналогия между борьбой Сервантеса с рыцарской литературой и неприятием романтической эстетики⁹. Небезынтересно сопоставить два высказывания Белинского о значении произведений испанского и русского писателей, сыгравших, по его мнению, громадную роль в борьбе с отжившими свой срок литературными произведениями:

«Сервантес убил своим несравненным „Донкихотом“ ложно идеальное направление поэзии...»¹⁰.

«Гоголь убил два ложные направления в русской литературе, натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий мечом картонным, подобно развращенному актеру, и потом — сатирический дидактизм»¹¹. Перефразировав слова Р. Менендеса Пидалья, можно сказать, что Гоголь создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы эпохи романтизма¹². Более того, воздействие Гоголя, как и воздействие Сервантеса, не ограничивалось сферой литературы. Можно было бы принять тезис, сформулированный Э. М. де Вогюэ: «Испанский юморист забальзамировал своим сме-

⁶ См.: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 329—330.

⁷ Цит. по: *Дон Кихот* Л. А. Мапхский. Сочинение Серванта/Пер. В. А. Жуковского. М., 1815. Т. 3. С. 220.

⁸ *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 122.

⁹ Эту же параллель проводил, например, в борьбе против романтической школы М. Твен. Выступая против «ядовитого» воздействия книг английских и американских романтиков, писатель усматривал в них рыцарские романы в новом обличье. См.: *Николыкин А. Н.* Сервантес в американской литературе // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 148.

¹⁰ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 266.

¹¹ Там же. Т. 8. С. 81.

¹² «Сервантес создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы рыцарских романов» (*Менендес Пидаль Р.* Избр. произведения. М., 1961. С. 54).

хом сквозь слезы прекрасную умирающую вещь — средневековый рыцарский идеал, тем же самым способом русский юморист похоронил старую Россию с тем, чтобы воздвигнуть из нее новую, лучшую»¹³, — с той существенной оговоркой, что как отношение Сервантеса к рыцарскому идеалу, так и отношение Гоголя к старой России было далеко не столь однозначным.

Вряд ли целесообразно соотносить «Мертвые души» с «Дон Кихотом» на том основании, что их авторы, по своему творческому методу, являются представителями «ренессансного реализма», как это делает В. В. Кожин¹⁴, хотя для этого, несомненно, имеются некоторые основания, например единая природа сервантесовского и гоголевского комизма. Типологически смех Сервантеса и смех Гоголя — стихии, безусловно, родственные. Широко известны слова Белинского, который возражал Аксакову, считавшему юмор Гоголя уникальным: «...например, в романе Сервантеса Дон-Кихот и Санчо Пансо несколько не искажены: это лица живые, действительные; но, боже мой! сколько юмору и веселого и грустного, и спокойного и едкого в изображении этих лиц!»¹⁵

Как и «Дон Кихот», «Мертвые души» были первоначально задуманы как произведение по преимуществу комическое и лишь постепенно, по мере углубления замысла, превратились в широчайшую картину России, в произведение, в котором, как и в «Дон Кихоте», «налицо слияние серьезного и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного». Комизм предстает неразрывно связанным с трагизмом, все проявления его, от социальной сатиры до иронии¹⁶, призваны быть сопутствием трагизма (как и всегда в пародии¹⁷), подчеркивают противоречие, существующее между пошлостью, царящей в действительности, и высокими, хотя и во многом различными идеалами, которыми вдохновлялись оба писателя.

Неоднократно отмечалась генетическая связь (на первый взгляд производящая впечатление парадокса) между образами Чичикова и Дон Кихота. На этом настаивал еще Алексей Веселовский: «Дон-Кихот покидает свое мирное дедовское гнездо ради осуществления рыцарского идеала, всеми забытого и попранного, для защиты угнетенных и слабых. Нашему времени уже непонятна эта фантастическая погоня за радужными химерами, и Дон-Кихоту наших дней приличнее другой наряд и другие цели»¹⁸. Что если бы изобразить в виде полной противо-

положности ламанчскому рыцарю рыцаря наживы, стремящегося не освобождать гонимых, а самому угнетать и разорять, и если бы так же заставить его вечно переезжать с места на место, ища не столько приключений, сколько возможности совершать, как Топтыгин у Щедрина, „крупные, средние и малые злодейства“? Мысль о подобном переложении фабулы Сервантеса на русские нравы николаевских времен легко могла прийти на ум Пушкину и прежде всего должна была решить вопрос о самой форме романа, место действия которого будет столько же на большой дороге и проселочных путях, сколько в четырех стенах помещичьего жилья»¹⁹. И далее: «Если не в Пушкине, то во всяком случае в Гоголе должно было возбудить сочувствие это зрелище искупления былых излишеств и заблуждений, и в числе причин, определивших искупительное значение второго и третьего томов „Мертвых душ“ во внутренней истории Чичикова, думается нам, следует включить и влияние „Дон-Кихота“»²⁰. Преместственность подмечена верно, однако «деятельность» как Дон Кихота, так и Чичикова увидена в ложной перспективе. Не случайно и противоречие в двух вышеприведен-

¹³ Речь виконта Э.-М. де Вогюэ // Гоголевские дни в Москве. М., 1910. С. 144.

¹⁴ См.: Кожин В. К методологии истории русской литературы: (О реализме 30-х годов XIX века) // Вопр. лит. 1968. № 5. С. 77.

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 429.

¹⁶ Помимо обличительной сатиры, М. М. Бахтиным в смехе Гоголя был выявлен амбивалентный карнавальный смех (Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 484—495), а Ю. М. Лотманом — неотделимый от ужаса смех ряженных и масок, смех, связанный с миром дьявольской мороки (Гоголь и соотношение смеховой культуры с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Вып. I (5). Тарту, 1974. С. 131—133).

¹⁷ См.: Фрейдберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 496. (Публикация Ю. М. Лотмана.)

¹⁸ Ср.: «Бескорыстная деятельность сделалась невероятною: она принимает такое же значение в мире современном, какое во времена Сервантеса получила деятельность рыцарская» (Киреевский И. В. О необходимости и возможности новых начал для философии (1856) // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 315).

¹⁹ Веселовский Алексей. «Мертвые души». Глава из этюда о Гоголе // Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. М., 1894. С. 567.

²⁰ Там же. С. 568.

ных цитатах: то, что Дон Кихот покидает дедовское гнездо для защиты угнетенных и слабых, вряд ли может быть истолковано как «излишества и заблуждения». При подобной интерпретации образа Дон Кихота ситуативной аналогии не возникает.

Герой Гоголя должен соотноситься с Дон Кихотом *непосредственно, прямо*. Для русского писателя афера Чичикова — не симптом грядущего будущего, а заблуждение, ослепление. Что же касается сервантесовского образа, то Гоголь воспринимал его в просветительской традиции. Дон Кихот для него — антигерой, донкихотство — явление отрицательное. Костанжогло, персонаж, выражающий во многом мысли автора, называет Дон Кихотом просвещения помещика, который «заведет такие школы, что дураку в ум не войдет», и Дон Кихотом человеколюбия—помещика, который «настроит на миллион рублей бестолковейших больниц да заведений с колоннами, разорится, да и пустит всех по миру» (VII, 68). Отметим здесь, что явной перекличкой (хотя и в новом виде и на новом этапе) со словами Муразова, обращенными к Чичикову: «Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, с силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добыванья своей копейки <...> боже мой, как процветала <бы> наша земля!» (VII, 112), — звучат высказанные позднее взгляды Белинского на сервантесовский образ²¹.

У Гоголя сумасшествие выступает в форме стяжательства. Сама по себе замена сумасшедшего на жулика не должна удивлять. С эпохи Возрождения функции образов плута и чудака порою сближались. Их назначением было вскрытие реального положения вещей, оба они были более зрячими, чем их окружение, и в этом смысле «взаимозаменяемы». Однако хотя Чичиков, подобно Дон Кихоту, активно вторгается в действительность и действия их одинаково отличаются от обычного, нормального поведения, различие между ними состоит уже хотя бы в том, что Гоголь, вероятно, пародирует энтузиазм Дон Кихота энтузиазмом своего героя, придав ему, в противоположность первому, практический смысл и приведя при этом также к полному краху.

Можно отметить также, что характеристика одного из второстепенных персонажей второй части романа,

и именно Хлобуева, непосредственно восходит к «Дон Кихоту», к тому впечатлению, которое неизменно производил Рыцарь Печального Образа на людей, видевших и слышавших его впервые: «В речах его обнаружилось столько познания людей и света! Так хорошо и верно видел он многие вещи! Так метко и ловко очерчивал непонятными словами соседей-помещиков, так видел ясно недостатки и ошибки всех <...>, что они оба были совершенно обворожены его речами и готовы были признать его за умнейшего человека. „Мне удивительно“, сказал Чичиков: „как вы, при таком уме, не найдете средств и оборотов?“ — „Средства-то есть“, сказал Хлобуев, и тут выгрузил им целую кучу проектов. Все они были до того нелепы, так мало истекали из познания людей и света, что оставалось пожимать только плечами...» (VII, 86—87).

Многие особенности определенным образом организованного романного слова, почти уникальное сочетание некоторых черт реалистического метода, впервые воплощенное в «Дон Кихоте», на новом этапе развития литературы и на новой почве проявляются в творчестве Гоголя. Например, к Сервантесу в конечном счете восходит такая важная особенность стиля русского писателя, как частые переключения с одного языкового регистра на другой, расчленяющие стабильные жанровые подразделения²². Роднит Гоголя с Сервантесом присущее им обоим величавое и вместе с тем вязкое словесное изобилие, усиливаемое протяженностью периодов.

Сходным образом Сервантес и Гоголь используют эвфемизмы. Как правило, они связаны с «низовыми», натуралистическими, непристойными или игровыми выражениями или описаниями. Они играют важную структурообразующую роль, так как дают право на существование в пределах романа низовой культуре (хотя и в несколько трансформированном виде)²³.

²¹ «Если б эта храбрость, это великодушие, эта преданность, если б все эти прекрасные, высокие и благородные качества были употреблены на дело, вовремя и к стати, — Дон-Кихот был бы истинно великим человеком» (*Белинский В. И.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 80).

²² См.: *Степанов Г. В.* Дон-Кихот, персонаж и личность // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 38. М., 1979. № 6. С. 517; *Виноградов В. В.* Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 313.

²³ Однако даже они, как у Сервантеса, так и у Гоголя, вызывали серьезные возражения. В русских переводах «Дон-Кихота» они

Гоголь принадлежал к той линии развития европейского романа, восходящей к Сервантесу, которая вступала с читателем в прямой разговор о секретах своего писательского ремесла²⁴.

При построении романа «большого дыхания» Гоголя мог заинтересовать такой характерный прием Сервантеса, как введение в основной текст вставных повелл. В «Дон Кихоте» они призваны раскрывать светлые, высокие стороны жизни, завершают картину мира. В архитектонике «Мертвых душ» функция внесюжетных эпизодов несколько иная. Ими «создается социальный фон, жизненное окружение героев, помогающее раскрыть сущность их пошлости»²⁵. Эта новая функция, возможно, в какой-то мере была вызвана и тем, что писатель предполагал в дальнейшем дать идеальный образ России, более соответствующий его представлениям о красоте, истине, добре.

2

Если принимать во внимание только переводы на испанский язык и критическую литературу на испанском языке, то нужно отметить сравнительно позднее, по сравнению с некоторыми другими европейскими странами, проникновение творчества Гоголя на испанскую почву — лишь в 1880 г. Однако уже в 1857 г. в французских переводах Гоголя читал Хуан Валера, впоследствии крупнейший испанский писатель-реалист, находившийся в ту пору в России в составе дипломатической миссии (1856—1857 гг.). Впрочем, этим переводам (равно как и немецким версиям стихотворений Пушкина и Лермонтова) он дает более чем нелестную оценку: «...в переводе вместо полнокровного впечатления от них осталось лишь гомеопатическое средство; нечто крохотное, ничтожное и неощутимое, по сравнению с тем, что представляют собой эти замечательные произведения на самом деле»²⁶.

Необходимо иметь в виду, что, хотя судьба русской литературы в Испании определялась национальной почвой, большую роль в проникновении русских писателей в Испанию сыграла Франция. Испания, как и Россия, в XVIII и в значительной степени и в XIX в. ориентировалась в своем культурном развитии на Францию²⁷. Испанская интеллигенция получала французское образование, выписывала книги из парижских магазинов и читала французские журналы столь же регулярно, как и испанские. Пожалуй, самым популярным и читаемым иностранным журналом в Испании был французский

журнал «Revue des Deux Mondes», уделявший начиная с 50-х годов русской литературе большое внимание. Так, в 1850 г. там была напечатана первая из серии статей П. Мериме о русских писателях, посвященная Гоголю, в 1885 г. — статья о Гоголе Э. М. де Вогюэ, включенная годом позже в качестве отдельной главы в его знаменитую книгу «Русский роман»²⁸.

Крупнейшие испанские писатели XIX в., такие, как Перес Гальдос, Пардо Басан, Валера, Леопольдо Алас, писавший под псевдонимом Кларин, Паласио Вальдес, впервые познакомились с произведениями русских авторов, в том числе и Гоголя, во французских переводах. И если, с одной стороны, первые испанские версии вызывали чувство гордости («Мы все уже читали нашего Гоголя», — писал Кларин²⁹), то, с другой — еще и в XX столетии, когда существовали испанские переводы основных гоголевских произведений, испанские писатели, как правило, прекрасно знавшие французский язык, нередко обращались к французским переводам, вероятно, привыкнув к тому, что испанские версии долгое время делались с французских,

подчас «снимались», в «Мертвых душах» встретили отпор со стороны пуристской критики. Далеко не случайно имя испанского писателя прозвучало в отзыве Сенковского: в «Мертвых душах», по его мнению, «есть страницы, где этот талант похож на талант знаменитого английского юмориста Диккенса». «Пасчет грязи, — продолжает критик, — наш Гомер может дружески пожать руку английскому *Сервантесу*» (Библиотека для чтения. 1843. Т. 57, март. Отд. «Литературная летопись». С. 24—25).

²⁴ См.: *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 111.

²⁵ *Бочарова А. К.* Вставные эпизоды в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Учен. зап. Пенз. гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского. Пенза, 1956. Вып. 3. С. 279.

²⁶ Письмо к Л. Аугусто Куэто от 18 апреля 1857 года: *Valera J.* *Cartas de Rusia* // *Valera J. Obras completas.* Madrid, 1947. Т. 3. P. 175.

²⁷ Роль Франции в ознакомлении не только русского и испанского, но и других европейских народов друг с другом до сих пор почти не изучена, хотя отдельные удачные попытки были сделаны. Можно упомянуть, например, ст. Д. П. Якубовича «Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтера Скотта» (Язык и литература. Л., 1930. Т. 5. С. 137—185) и П. Р. Заборова «„Литература-посредник“ в истории русско-западных литературных связей XVIII—XIX вв.» (Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 64—85).

²⁸ О восприятии творчества Гоголя во Франции XIX столетия см.: *Алексеев М. П.* Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. М., 1954. С. 126—154; *Çadot M.* *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1856).* P., 1967. P. 424—427; *Stolze H.* *Die französische Gogolrezeption.* Köln; Wien, 1974. S. 8—65.

²⁹ См.: *Ilustración Ibérica*, 1887. N 213. P. 70.

и резонно считая, что лучше читать перевод-посредник, чем сделанную из него испанскую версию. Так, в библиотеке Пио Барохи, пожалуй, самого крупного романиста Испании XX в., в основном во французских переводах были книги Гоголя наряду с произведениями не только русских классиков XIX в., но и Арцыбашева, Куприна, Бунина, Ф. Сологуба ³⁰.

Первый испанский перевод гоголевского произведения, «Тараса Бульбы», был опубликован в 1880 г. ³¹ Как правило, в XIX столетии испанские и каталонские версии произведений русских авторов осуществлялись с французского перевода-посредника. Так в 80—90-е годы были переведены романы Тургенева («Дым», 1882), «Дворянское гнездо» (1883), «Рудин» (1883), «Отцы и дети» (1884), «Повь» (1899), Толстого («Анна Каренина», 1887—1888), «Война и мир» (1889—1890) и Достоевского («Записки из Мертвого дома», 1892). Гоголь в этом смысле не составлял исключения. Не случайно также, что явлением испанской литературной жизни стал прежде всего «Тарас Бульба». «Громкую известность в Европе», по словам Белинского, Гоголю принесла именно эта повесть ³² (о которой он сам писал как о самой популярной среди его сочинений наряду со «Старосветскими помещиками»). Будучи напечатана впервые во французском переводе в 1845 г. в составе книги «Русские повести Гоголя» ³³, именно она ввела Гоголя в испанскую литературу, равно как и в немецкую, английскую и другие, в том числе и в восточные литературы ³⁴.

По словам Луи Виардо, имя которого обозначено на титульном листе, перевод, по сути дела, выполнен И. С. Тургеневым и С. А. Геденовым ³⁵, а ему принадлежат отдельные лексические и грамматические уточнения и некоторая стилистическая правка. Тот факт, что «повести Гоголя изданы в Париже в таком прекрасном переводе», считал важным культурным событием Белинский ³⁶. Столь высокая оценка перевода Тургенева и Виардо вполне оправдана. Он, действительно, вполне соответствовал требованиям, предъявляемым в середине XIX столетия к художественному переводу, — был достаточно точен в передаче реалий и давал читателю, не знакомому с русским языком, возможность в какой-то мере ощутить особенности индивидуальной гоголевской манеры. Между тем и в нем встречаются переводческие промахи самого разнообразного характера: непонимание русской идиоматики (или неспособность найти ей аде-

кватный французский аналог), ослабление образности, неудачный выбор лексических эквивалентов, произвольное сокращение текста и т. д.³⁷

Объясняя выбор «Тараса Бульбы» для первого французского издания, Луи Виардо писал, что эта повесть относится к тем произведениям Гоголя, которые имеют наиболее общий характер и могут быть лучше переданы на другом языке и поняты в другой стране. История бытования гоголевского наследия в Испании подтверждает эту мысль известного французского переводчика и критика. В период с 1880 по 1915 г. вышло еще три испанских издания «Тараса Бульбы» (в 1906, 1910 и 1915 гг.).

В письме к А. П. Толстому от 8 августа 1847 г., делаясь впечатлениями от только что прочитанных «Писем об Испании» В. П. Боткина, Гоголь заметил, что они особенно интересны там, где «обнаруживают свежесть сил народа и характер, очень похожий на характер добрых, простых народов, образовавшийся, однако ж, в это время смут, которые не допустили воцариться там ни новой гражданственности, ни новой роскоши» (XIII, 359). По-видимому, сходные чувства могли испытывать первые испанские читатели «Тараса Бульбы».

В испанском издании 1880 г. перевод явно выполнил свое назначение, несмотря на ряд существенных отклонений не только от гоголевского текста, но и от французского перевода-посредника. Однако ввиду того, что эти «отклонения» типичны для ранних испанских переводов из русских авторов, на них стоит остановиться подробнее. Для сравнения приведем в отдельных случаях фрагменты из «Тараса Бульбы» в переводе выдающейся испанской писательницы Эмилии Пардо Басан, включенные ею в книгу «Революция и роман в России» (1887) и выпол-

³⁰ См.: Alberich J. La biblioteca de Pio Baroja // Pio Baroja. Madrid, 1974. P. 271.

³¹ Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. T. IX: Tarass Boulba/Narración rusa por Nicolás Gogol. Madrid, 1880.

³² См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 547.

³³ Gogol N. Nouvelles russes/Traduction française publiée par Louis Viardot. P., 1845.

³⁴ См.: Алексеев М. И. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. С. 130—131.

³⁵ С. А. Гедесон, по всей вероятности, принимал в работе минимальное участие.

³⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 567.

³⁷ Некоторые из них приведены в кн.: Cadot M. La Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1856). P. 425.

ненные на основе той же французской версии Тургенева — Виардо.

Прежде всего бросаются в глаза пропуски отдельных мест повести. Из них самый наглядный — отсутствие последней главы. Для испанского читателя гоголевская повесть кончалась словами: «Тараса уже возле него не было: его и след простыл». Можно предположить, что вызвано это было не столько желанием сохранить жизнь герою или дать повести более «романтическую» концовку³⁸, сколько опасением уронить героя в глазах читателя. В последней главе дается детальное описание «поминков по Остапу», рисуются картины жестокой расправы запорожцев, возглавляемых Тарасом, над поляками и, что особенно важно, *католиками*.

Что же касается купюр в остальном тексте, то, естественно, прежде всего отсутствуют фразы и описания, пропущенные во французском переводе. Некоторые из них весьма показательны. Например, в эпизоде казни Тарасом предавшего родину Андрия, после кульминационных, с точки зрения драматизма ситуации, фраз: «Оглянулся Андрий: пред ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен...» — следует вполне естественное в гоголевской поэтике сравнение Андрия с нашкодившим школьником, получившим по лбу линейкой от товарища и, когда он погнался за ним, столкнувшимся с учителем. После этого в какой-то мере отвлекающего внимание читателя и как бы снимающего напряжение сравнения почти немедленно следует развязка. Знаменательно, что Тургенев и Виардо, в целом достаточно бережно обращавшиеся с текстом Гоголя, сочли возможным опустить слишком детальное, «бытовое» и почти комичное описание. Возможно, они руководствовались тем соображением, что зарубежному читателю это покажется диссонансом, особенно на фоне широко известного мнения о «Тарасе Бульбе» Франсуа Гизо как о единственном произведении в мировой литературе новейшего времени, вполне заслуживающем название эпической поэмы. Естественно, что в соответствии с французским текстом (*devint pâle come un écolier surpris en maraude par son maître*) развернутое сравнение отсутствует и в испанском издании 1880 г. (*El joven se estremeció como un estudiante sorprendido en falta por su maestro*).

Однако чаще всего — это пропуски «натуралистических» или лирических описаний, так или иначе передаваемых в переводе Тургенева и Виардо. Возвращаясь же к

причинам, по которым была опущена последняя глава, можно предположить, что картины жестокостей, чинимых запорожцами, по всей вероятности, опускаются с тем, чтобы у читателей не возникало двойственного отношения к соратникам Тараса, правый гнев которых должен вызывать сочувствие³⁹. От яркой «архаично» детализированной сцены поединка Кукубенка со «знатнейшим из напов» остались лишь две скупые, информирующие о результате поединка фразы.

Еще ощутимее пропуски лирических описаний, сравнений, знаменитых гоголевских лирических отступлений. Так, конец восьмой главы, который вяло, но полностью переведен во французском издании (фраза «И пойдет дыбом по всему свету о них слава» передана, например, как «*Et leur renommée s'étendra dans l'univers entier*»), в испанском переводе сокращен вдвое. В пятой главе отсутствует сохраненный во французском переводе фрагмент, в котором речь идет о привезенном Остапу и Андрию материнском благословении, и следующее за ним замечательное лирическое отступление о неизвестности будущего, уподобленного голубке и ястребу, безумно летящим над болотом и не видящим друг друга в тумане.

Вдвое сокращено и знаменитое описание степи во второй главе, которое, кстати сказать, полностью и в высшей степени удачно перевела Пардо Басан⁴⁰, причем не в разделе о Гоголе, а в первой части книги, в разделе о природе России. Подобного рода сокращения были обычным делом в переводческой практике XIX столетия, особенно в ранний период проникновения русской литературы на Запад. Первым западным ценителям русская проза представлялась несколько растянутой, перегруженной излишними подробностями, описаниями и рассуждениями. Прежде всего это касалось элементов, условно го-

³⁸ Зарождение реалистического метода в испанской литературе связано с публикацией в 1870 г. первого романа Б. Переса Гальдоса «Золотой фонтан» («*La fontana de oro*», написан в 1867 г.). К 80-м годам реалистический метод стал определяющим в испанской литературе.

³⁹ В испанском переводе, например, отсутствует переведенная Тургеньевым и Виардо фраза: «Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранная кожа с ног по колена у выпущенных на свободу, — словом, крупною монетою отплачивали козачки прежние долги».

⁴⁰ См.: *Pardo Bazan E. La Revolución y la novela en Rusia*. Madrid, 1887. P. 43—45. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

вора, философско-публицистических. В данном же случае купюра, цель которой, несомненно, — ускорить действие⁴¹, выглядит особенно сомнительной, коль скоро речь идет об описании природы, которое вполне могло произвести сильное впечатление на испанского читателя, — пример тому — перевод Пардо Басан.

Еще нагляднее, пожалуй, те фразы, которые сохраняются в переводе, однако с полной или частичной утратой лирической тональности, ослаблением поэтичности. Это можно продемонстрировать на примере перевода фразы «Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений» (гл. II), в которой отсутствуют особо коварные для «переозвучивания» на другом языке трудности лексического характера или ускользающие в переводе стилистические нюансы. Если Пардо Басан перевела ее абсолютно адекватно, в полном соответствии с французской версией («*nunca el arado trazó surco entre las alas sin límites de su vegetación salvaje*»), то переводчик издания 1880 года упростил фразу, которая приобрела информативный характер («*Nunca se había visto allí el arado*» — «Здесь никогда не видели плуга»).

Неудивительно поэтому, что те особенности гоголевского текста, которые представляли особую сложность, например яркие простонародные обороты, воссоздавались в той же нейтрализующей манере. Если Тургенев и Виардо были вынуждены дать кальку при переводе фразы «Рано ему, еще молоко на губах не обсохло» (гл. III) («*...le lait de sa nourrice ne lui n'a pas encore séché sur les lèvres*»), то испанский переводчик 1880 г., обесцвечивая разговорную тональность, переводит фразу в книжно-литературный регистр («*...es demasiado joven y no tiene bastante madures*» — «он еще слишком молод и ему еще не хватает зрелости»).

Большие фрагменты из «Тараса Бульбы», переведенные Пардо Басан, показывают, что она была лучше подготовлена к данной миссии. Не зная русского языка, она, возможно, при передаче некоторых реалий, а также имен собственных, посоветовалась с кем-то из своих русских знакомых, живших в Париже⁴². Уже само название книги и имя главного героя приведены ею абсолютно верно — *Taras Bulba*, в то время как переводчик испанского издания 1880 г., не зная русского языка, вынужден был сохранить французскую транскрипцию — *Tarass Boulba*, ошибочную (Тарас Боульба) при прочтении имени в соответствии с испанскими законами произношения.

С другой стороны, возможно, те же русские знакомые посоветовали ей в другом случае сохранить французское написание имени Андрия — Andry, в плане произношения аналогичное во французском и испанском языках. В издании 1880 г. мы находим *Andrés*, что соответствует *Андрею* по-русски и *André* по-французски.

В целом в переводе Пардо Басан, по сравнению с французским текстом, можно обнаружить тенденцию к усилению поэтичности. Перевод Тургенева и Виардо в лексическом плане значительно беднее гоголевского. Потери, по сравнению с оригиналом Гоголя, в любом переводе неизбежны, однако в данной версии в некоторых случаях лексика нейтральнее, литературнее. Это объяснялось тем обстоятельством, что первый слой перевода, осуществленный Тургеневым, а затем подправленный Виардо, был выполнен русским, который хотя и блестяще знал французский язык, но все же не настолько, чтобы чутье второго для него языка выводило его в каждом конкретном случае на лексический слой, эквивалентный гоголевскому. Из предисловия Луи Виардо Пардо Басан было известно о степени участия русских литераторов в работе. С другой стороны, компенсируя неизбежные потери в передаче тех или иных оттенков уже собственно французского текста, она кое-где, по-видимому, умышленно, вводит вместо лексики нейтральной слова, несущие дополнительную эмоциональную нагрузку. В то же время лирическую или патетическую тональность испанская писательница иногда усиливает дополнительным введением слов, как правило, эпитетов, однако в строгом соответствии с заданной тональностью фразы или эпизода. Так, гоголевская фраза: «Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только кони, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытапывали их» — во французском переводе звучит как: «*Les sules chevaux libres, qui se cachaient dans ces impénétrables abris, y laissaient des sentiers*». В испанском переводе 1880 г.

⁴¹ «Динамизм» был достигнут, в частности, за счет пропуска целой страницы и сопряжения таким образом фраз: «Ели только хлеб с салом или корки, пили только по одной чарке, единственно для подкрепления, потому что Тарас Бульба не позволял никогда напиваться в дороге, и продолжали путь до вечера» и «Путешественники ехали без всяких приключений».

⁴² О русских знакомствах Пардо Басан в среде революционеров-эмигрантов, писателей и художников, живших в Париже, см. в нашей книге: Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 40—44.

избыточное «libres» передано как «salvajes», в то же время «кони» сохранились в неизменном виде. Пардо Басан вводит «yeguaadas» (табун кобыл) вместо «коней» (соответственно «les chevaux») и переводит «libres» как «indómitas» (неукротимые, ретивые, порывистые). В данном случае это вполне оправданно ввиду неизбежных утрат в других местах текста (по принципу сдвинутого эквивалента) и соответствия предложенных замен стилистике гоголевского отрывка в целом.

Отношение к «Тарасу Бульбе» как современной эпопее, многим обязанной, в частности, «Песни о моем Сиде», заставляло Пардо Басан ориентироваться на высокий слой лексики даже тогда, когда французский текст не давал для этого достаточных оснований. Например, гоголевский «сыноубийца», переведенный во французском издании как «le meurtrier de son fils», а в испанском — как «el asesino de su hijo», был осмыслен ею как «el homicida de su hijo». Соотношение между двумя испанскими вариантами следующее: «el asesino de su hijo» скорее соответствует «убийце своего сына», а «el homicida de su hijo» — «сыноубийце». Подчас Пардо Басан удается найти, благодаря ее достаточно цельной и стройной концепции «Тараса Бульбы», стилистический эквивалент, более близкий гоголевскому тексту, чем выступавший для нее в качестве оригинала французский перевод. Фраза «Остановился старый Тарас и глядел на то, как он чистил перед собою дорогу, разгонял, рубил и сыпал удары направо и налево» (гл. IX) нашла в переводах следующие воплощения.

В издании Виардо 1845 г.: «Le vieux Tarass s'arrête: il regarde comment Andry s'ouvrait passage, frappant à droite et à gauche, et chassant les Cosaques devant lui»⁴³. В испанском издании 1880 г.: «Tarass se detuvo y viendo como Andrés se abrió camino á derecha é izquierda por entre las filas de sus antiguos compañeros, perdió la paciencia y le dijo». В издании Пардо Басан 1887 г.: «Detiéndose et viejo Taras, mirando cómo se abre paso Andry descargando tajos y mandobles á derecha é izquierda y arrojando á los cosacos».

Пожалуй, наиболее удачен перевод Пардо Басан, интуитивно раскрывшей скупое «frappant», не передающее энергичное и зримое «рубил и сыпал удары», испанским выражением «descargando tajos y mandobles», неожиданно добившись адекватности по принципу именно компенсации глагольной утраты.

Остальному гоголевскому творчеству в Испании XIX в. повезло в значительно меньшей степени, чем «Тарасу Бульбе». Можно отметить лишь, что в 1894 г. в переводе на каталанский язык был опубликован «Нос»⁴⁴. К сожалению, не удастся установить, переводы каких именно повестей вошли в сборник избранных произведений Гоголя, изданный в 1900 г.⁴⁵ Его оглавления не раскрывает и Дж. Шанцер, автор библиографии «Русская литература в испаноязычном мире»⁴⁶, являющейся именно в этом отношении большим подспорьем для исследователей испано-русских литературных связей.

Несомненно, какое-то хождение в Испании, помимо французских переводов, имели также переводы на испанский язык гоголевских произведений, опубликованные в странах Латинской Америки. «Шинель», например, впервые была издана в 1898 г. в Боготе⁴⁷. Первые версии «Ревизора» и «Мертвых душ» были опубликованы в Испании лишь в 20-е годы XX столетия, соответственно испанский и каталонский переводы «Ревизора» в 1921⁴⁸, «Мертвых душ» — 1926 г.⁴⁹. Необходимо отметить, что каталонская версия «Ревизора» принадлежала перу одного из крупнейших поэтов Каталонии XX в., Карлеса Рыбы.

3

В деле осмысления испанской критикой творческого наследия Гоголя почва, по-видимому, была подготовлена К. Л. Кустодиевым, псаломщиком при русском посольстве в Мадриде с 1862 по 1870 г. Более чем вероятно, что Гоголю он уделил особое внимание в своих лекциях о русском языке и русской литературе, прочитанных им в конце 1869 — начале 1870 г. в Мадридском «Атенее»,

⁴³ «Разгоняемые казаки», отсутствующие у Гоголя, нашли, естественно, отражение у испанских переводчиков.

⁴⁴ *Gogol N. V. Lo nas. Tr. del alemán de C. B. // Novelas catalanes y extranjeras. Barcelona, 1894. Т. III. P. 67—84.* В данном случае переводом-посредником послужила немецкая версия.

⁴⁵ *Gogol N. V. Páginas rusas. Barcelona, 1900.*

⁴⁶ *Schanzer G. O. Russian Literature in Hispanic World: A bibliography. Toronto; Buffalo, 1972.*

⁴⁷ *Gogol N. El abrigo // Biblioteca popular. Bogota, 1898. Т. 16. P. 309—344.*

⁴⁸ *Gogol N. V. El Inspector/Tr. por G. Portnoff. Madrid, 1921; Gogol N. V. E. Inspector/Tr. de Carles Riba. Barcelona, 1921.*

⁴⁹ *Gogol N. V. Almas muertas (Aventuras de Chichikov)/Tr. de Rodolfo J. Slaby y Vicente Díez de la Tejada. Barcelona, 1926.*

важнейшем испанском научном и культурно-просветительском учреждении. К сожалению, об этих лекциях детальных сведений не сохранилось⁵⁰.

Известную роль сыграло послесловие к испанскому изданию «Тараса Бульбы» 1880 г. Оно сугубо информативно, хотя в нем и содержатся некоторые рассуждения общего характера, в основном почерпнутые у П. Мериме.

Например, испанскому читателю стала известна весьма сдержанная оценка французским писателем, прямым антиподом Гоголя во многих пунктах их эстетических взглядов, действительности гоголевской сатиры: «...его сатира, не отомстив обществу, лишь озлобила его»⁵¹. Любопытно, что автор не замечает, что данное мнение противоречит высказанной им только что точке зрения на «Мертвые души» как на произведение, активно подрывавшее устои крепостничества⁵². В характеристике гоголевской поэмы автор предлагает любопытное переосмысление названия — «Мертвецы» (*Los muertos*). По-видимому, ему оказались понятны острота и направленность гоголевской социальной критики.

Особо сочувственной оценки удостоиваются «Вечера на хуторе близ Диканьки», явно увиденные сквозь призму испанского костюмбризма: «Наибольший интерес представляет его первый сборник повестей не только из-за проявившегося в нем умения автора сплести интригу и живописать характеры, но и из-за содержащихся в них очерков быта и нравов страны; быта и нравов Украины, описанных в веселой и шутливой манере»⁵³. «Живое», по выражению Пушкина, «описание племени поющего и пляшущего», несомненно, напомнило испанцам собственную костюмбристскую литературу, особенно очерки быта и нравов Андалузии, и прежде всего «Андалузские сцены» (1847) С. Эстебанеса Кальдерона, создававшиеся в русле того же народоведческого движения, что и «Вечера на хуторе близ Диканьки». Они пропущены особым стилистическим настроем — пафосно-паневным⁵⁴ и с таким же успехом, как и гоголевские «Вечера...», могут быть охарактеризованы как сочетание «веселости, поэзии и народности»⁵⁵. Подобные сопоставления и ассоциации были вполне естественны при первом подходе западноевропейских читателей к новому для них литературному явлению. «Чуждость, необычность русских произведений и желание их определить, — отмечает Н. Я. Берковский, — заставляли первых

западных ценителей литературной России напрягать весь свой художественный опыт, и так только они приобретали опору, чтобы духовно овладеть незнакомым явлением»⁵⁶. Точно так же в дальнейшем в попытках познать незнакомое через знакомое «Вечера на хуторе близ Диканьки» продолжали ассоциироваться в испанской критике с испанским костюмбристским очерком, «Тарас Бульба» сопоставлялся с «Песней о моем Сиде», а «Мертвые души» — с «Дон Кихотом».

«Выбранные места из переписки с друзьями» истолковываются автором послесловия к изданию 1880 г. в соответствии с русской и зарубежной демократической традицией как контрастирующие со всем предыдущим гоголевским творчеством, поскольку Гоголь здесь ратовал за то, чтобы «народ пребывал в невежестве».

Новый этап усвоения творчества Гоголя в Испании начинается в 1887 г., когда в литературной секции мадридского «Атенея» Эмилией Пардо Басан был прочитан курс лекций о русской литературе, в том числе и о Гоголе. Достижения русских реалистов использовались писательницей как оружие в литературной борьбе в ее собственном отечестве. По убеждению Пардо Басан, ее лекции, изданные в том же году отдельной книгой, посвящены актуальной, животрепещущей теме. Неудивительно, что в них наиболее ярко и выукло представлены те из русских писателей и те явления русской литературы, которые были ей необходимы в литературной полемике. Например, в разделах, посвященных Пушкину и Лермонтову, наиболее отчетливо сказались, с одной стороны, недостаточная осведомленность Пардо Басан, а с другой — полемическая заостренность замысла испанской писательницы, выступающей в роли теоретика реа-

⁵⁰ Подробнее о деятельности Кустодиева в качестве популяризатора русской литературы в Испании см.: Алексеев М. П. Русский язык и литература в мадридском «Атенея» в 60-е годы XIX века // Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964. С. 207—214.

⁵¹ Breves indicaciones acerca de los principales novelistas rusos // Gogol N. Tarass Boulba. Madrid, 1880. P. 148.

⁵² Ibid. P. 147.

⁵³ Ibid. P. 146.

⁵⁴ Об «Андалузских сценах» С. Эстебанеса Кальдерона см., напр.: Плавский З. И. Мариано Хосе де Ларра и его время. Л., 1977. С. 84—91.

⁵⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 97.

⁵⁶ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 18—19.

лизма. Многие из ее упреков, адресованных Пушкину, именно к нему не относятся, а направлены против романтизма как литературного направления. Так, например, писательница уверена, что Пушкин, «окованный цепями романтизма», не смог раскрыть свои способности в создании национальной поэзии. Оправданием ему служит лишь то, что это было «явление общего характера и легко объяснимое: везде романтизм препятствовал выражению народного начала (sic!), формируя изолированную национальность из поставляемых каждой европейской нацией нескольких гениев. Нужен был приход реализма с его принципами <...> человеческой правды: влияния среды, наследственности, атавизмов, влияния расы, природы и т. д.— для того, чтобы <...> писатели заговорили на языке своей родины» (254). Зато с особой симпатией она говорит о Белинском и Гоголе, проложивших путь столь дорогому сердцу писательницы реалистическому направлению в литературе.

Причин, способствовавших обращению Пардо Басан к русской литературе и, главное, обусловивших глубокое проникновение ее в сущность русского реализма, несколько. Важнейшая из них коренится в особенностях ее творческого облика. Практика русского романа оказалась созвучной мыслям Пардо Басан о том, что для высшего проявления реализма не существует противопоставления «реальной» правды и правды «идеальной». В русской литературе ее привлекало то, что разделявшую романтиков и реалистов альтернативу: «искание идеальной правды» или «изучение позитивной действительности»⁵⁷ — русская школа сняла. С самого начала своей литературной карьеры Пардо Басан заявляла о своей приверженности искусству, сочетающему в себе реалистическое описание и морально-этическое содержание⁵⁸. Литература, в глазах испанской писательницы, является орудием борьбы за улучшение общества, следовательно, любой, самый объективный анализ этого общества, осуществляемый романистом, непременно должен включать в себя определенную этическую программу. Э. Пардо Басан, познакомившись с произведениями Гоголя и Толстого, решила, что как ее представления о литературе, так и запросам испанского общества лучше всего отвечает русский роман.

Одним из основных книжных источников работы Пардо Басан, безусловно, является книга Эжена-Мелькиора де Вогюэ «Русский роман», как ни одна другая содей-

ствовавшая успеху русской литературы на Западе. Французскому писателю удалось уловить некоторые существенные особенности русской литературы: ее демократизм, ее чуждость искусственным эффектам, ее гуманизм. И в этом смысле Пардо Басан почерпнула из «Русского романа» очень много. Однако выводам Мелькиора де Вогюэ, сводившего все значение произведений Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого к силе выраженного в них религиозного чувства, к состраданию людским несчастьям, испанская писательница противопоставила более глубокое понимание мирового значения русской литературы (хотя и отдав некоторую дань высказывания Вогюэ о буддийских корнях русской приверженности к нигилизму и мистицизму).

Как показал анализ книги Пардо Басан, многие идеи были подсказаны ей русскими революционерами-эмигрантами в Париже и их работами⁵⁷. Зависимость во многих случаях от разноплановых и нередко идеологически противоположно окрашенных источников не могла не нанести некоторый ущерб книге. Как правило, это приводило к противоречиям между общими выводами, подтверждаемыми на протяжении всего исследования, и частными замечаниями, более или менее случайными и единичными. Например, Пардо Басан неоднократно подчеркивает, что в России, стране, где отсутствуют элементарные политические свободы, положение писателей незавидно. В подтверждение своих слов она приводит известный мартиролог Герцена (261). Естественно, что в связи с этим неубедительно звучит ее утверждение, что Николай I был царем, глубоко чувствующим и понимающим искусство, поощряющим сатирические тенденции в творчестве Гоголя (247—248).

⁵⁷ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 322.

⁵⁸ Даже в предисловии к своему «самому натуралистическому роману» «Женщина-трибун» (*La Tribuna*, 1883) (до знакомства с русской литературой) Пардо Басан выдвигает более широкую программу: «Метод скрупулезного анализа, предлагаемый нам современным искусством, помог мне выявить сердечную теплоту, стойкое благородство, неисчерпаемое милосердие, искреннюю религиозность, чистоту чувств — качества, которыми в избытке наделен наш народ, хотя их и затемяют пороки, инцита и заботы» (*Pardo Bazán E. Obras completas*. Madrid, 1973. T. 2. P. 103).

⁵⁹ Подробнее см. в нашей книге: Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. С. 40—44.

Чтобы избежать всякого рода фантастических построений, писательница пытается найти истоки и питательную среду русской литературы в современной ей русской жизни. «Если это облако⁶⁰, — пишет она, — не северный туман, удушливый для латинских умов, то оно может быть тем странным впечатлением, которое производит литературное произведение, оторванное от своей почвы — от общественной среды и исторических факторов. Для того чтобы, по возможности, рассеять это облако, необходимо посвятить значительную часть моих чтений изучению народа, природы, истории, учреждений и политического состояния России, в особенности же выдающихся явлений общественной жизни в последнее время. Я могу надеяться, что даже беглый очерк всех этих сторон русской жизни поможет нам уяснить себе и явления литературные» (25—26). Руководствуясь данным принципом, она видит, например, взаимозависимость между развитием антикрепостнической литературы и расшатыванием устоев крепостного права, огромную роль в этом смысле отводит «Мертвым душам» Гоголя и «Запискам охотника» Тургенева. Читая эту литературу, продолжает она, «мы видим злоупотребления, прикасаемся к ним, они потрясают и угнетают нас; мы начинаем тянуться к добру и несправедливости беззакония» (144). Даже если бы вся слава русских писателей заключалась только в этом, ее хватило бы, считает испанский автор, чтобы спасти их от забвения.

Раздел о сущности русской литературы и ее мировом значении Пардо Басан начинает с выяснения причин, поставивших литературу в России в особое положение по сравнению с другими европейскими странами. «Страна, в которой полностью отсутствуют политические свободы, — пишет Пардо Басан, — непременно должна была обратиться к искусству как к последнему убежищу. <...> Поэтому литература, в которой проявляется национальный характер, отмечена социальной печатью; в ней-то и следует искать ключ к пониманию ее достоинств и недостатков и, в первую очередь, ее оригинальности» (417). Слово писателя в России, по ее мнению, несет двойную нагрузку именно в силу того, что в стране отсутствуют политические свободы. Поэтому в литературу Россия вложила свою душу, свой «мечтательный характер», жажду политической деятельности, стремление к коренным реформам. «В тени литературы, — отмечает Пардо Басан, — приютились политические утопии, ростки

нигилизма, философия бунта и мечты о социальном перевороте. Более непосредственно, активно и действенно, чем скучными трактатами и пошлыми статьями, семена разбрасывались романом, который, пропитавшись социальными идеями, посвятил себя изучению скромных и бедных слоев населения, а следовательно, реализму и правдивому описанию; тем временем размах возмущения, детище репрессивного и жестокого строя, породил горький родник сатиры, столь богатой на русской почве» (419). Подобный взгляд дал Пардо Басан возможность уловить, как правило, лишь русскими людьми испытываемое двойственное чувство одновременно боли за Гоголя, погубившего свой талант, и преклонения перед его тревогой за судьбы своего народа⁶¹. Описывая последние годы жизни Гоголя, Пардо Басан пишет, что неизлечимо больной у него была лишь душа, а болезнью была поглощавшая все его чувства любовь к родине (недуг, о котором несколько позднее другой испанский писатель, Мигель де Унамуно, скажет: «У меня болит Испания»). «Отсюда один шаг к литературе назидательной и тенденциозной,— возвращается Пардо Басан к этой мысли в другом месте книги,— и самые великие из русских авторов в конце своей литературной деятельности не избежали этого. Известно, что Гоголь кончил тем, что написал нравоучительные письма, полагая, что они превосходят по своему значению „Мертвые души“; нечто подобное сейчас происходит с Толстым» (418).

Гоголя Пардо Басан расценивает как первого подлинно реалистического писателя в мировой литературе. Он, по ее словам, «первый пророк <...> доктрины литературных мелочей, певец социальных атомов, писатель, который своим творчеством сокрушает империи, меняет лицо общества и плетет тончайшее драгоценное полотно

⁶⁰ Имеется в виду некое облако, которое, по словам Э. Золя, приведенным Пардо Басан, скрывает от него сущность русской литературы.

⁶¹ Прочитав второй том «Мертвых душ», Некрасов, например, писал 12 августа 1855 г. Тургеневу: «Вот честный-то сын своей земли! Больно подумать, что частные уродливости этого характера для многих служат пометою оценить этого человека, который писал не то, что могло бы более нравиться, и даже не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезным для своего отечества. И погиб в этой борьбе, и талант, положим, свой во многом изнасиловал, но каково самоотвержение!» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 3, С. 232).

истории» (300). Огромное значение писательница придает теоретическим высказываниям Гоголя. Несомненно, для подкрепления собственной позиции в литературной борьбе в Испании 80-х годов она приводит многочисленные цитаты из художественных произведений и писем Гоголя, соображения русского писателя о реалистическом методе, аргументы в его защиту (294—300).

Довольно подробно Пардо Басан прослеживает творческий путь русского писателя, особое внимание уделяя таким ключевым произведениям, как «Тарас Бульба», «Шинель», «Ревизор» и «Мертвые души». Эпическое начало, лежащее в основе «Тараса Бульбы», она считает главным достоинством повести. Рассуждая о прозе Гоголя, прежде всего о «Тарасе Бульбе», Пардо Басан утверждает, что она вписывается в некий историко-литературный ряд, в котором высятся такие вершины, как «Дон Кихот» и «Фауст». Эти произведения, по ее мнению, проникнутые субъективным лирическим переживанием, насыщенные философской проблематикой, имеют много точек соприкосновения с эпическими шедеврами далекого прошлого.

Испанская писательница выдвигает любопытную гипотезу о влиянии на Гоголя в период создания им «Тараса Бульбы» испанского средневекового эпоса «Песнь о моем Сиде». Единственный аргумент, который она приводит,— интерес, проявленный русским писателем к творчеству Сервантеса. Основываясь на этом факте, Пардо Басан утверждает, что русский писатель непременно должен был заинтересоваться и другими проявлениями испанского национального гения, в частности «Песнью о моем Сиде».

Необходимо отметить, что возможность знакомства Гоголя с *романсами* о Сиде по переводам с немецкого В. А. Жуковского или П. А. Катенина не исключена. Цикл повестей «Миргород», в который включен «Тарас Бульба», вышел из печати в начале 1835 г. Перевод Жуковского романсов о Сиде был опубликован в 1831 г. П. А. Катенин, также по Гердеру, перевел «Романсы о Сиде» в 1822 г. (по уверению его издателя Н. И. Бахтина), однако напечатаны они были лишь в 1832 г. Трудно предположить, что Гоголь обошел вниманием новую работу Жуковского. Что же касается перевода Катенина, то его, «сию простонародную хронiku, столь любопытную и поэтичную», как известно, горячо пропагандировал Пушкин, который мог посоветовать Гоголю его прочесть⁶².

Пересказ Э. Пардо Басан нескольких ситуаций и мотивов, напоминающих друг друга, частично подтверждает ее гипотезу. Например, как Катенин, так и Жуковский обратились к одному из самых известных романсов этого цикла, «Cuidando Diego Lainez». Эмоциональный пик этого романса, объясняющий, собственно говоря, его возникновение и оправдывающий его долгое существование,— угроза вспыльчивого и свободолюбивого Родриго отцу, связавшему руки ему и его братьям, чтобы проверить, вынесут ли они бесчестье и можно ли рассчитывать на то, что они отомстят его врагу.

КАТЕНИН

*«Он почти уж без надежды,
Как Дон Родриг, младший сын,
Вдруг и радость и надежду
Возвращает старику.
Он, как лев, сверкнул очами,
Отстранился от отца:
«Забываешь разве,— молвил,—
И кто я, и кто ты сам?
Если б ты своей рукою
Не дал прежде мне меча,—
И ножа бы мне достало,
Чтобы срам такой пресечь»⁶³.*

ЖУКОВСКИЙ

*«Но когда он обратился
К сыну младшему Родригу,
В нем опять она воскресла:
Засверкав очами тигра,
Возопил молодой Родриго:
«Развяжи, отец, мне руки!
Развяжи! Когда б ты не был
Мой отец, я не словами
Дал себе тогда б управу;
Я бы собственной рукою
Внутренность твою исторгнул;
Мне мечом или кинжалом
Были пальцы бы мои!»⁶⁴*

Пардо Басан полагает, что сцена, в которой Остап, почувствовав в словах Тараса Бульбы оскорбление, угрожает отцу, могла быть написана не без воздействия данной ситуации из испанского романса.

«Мертвые души» Пардо Басан называет самой человеческой и глубокой книгой, которая когда-либо была написана в России. Может ли быть более уничтожающая критика крепостного права, спрашивает испанская писательница, чем эта эпопея, одновременно мрачная и бурлескная; можно ли представить себе картину, проникнутую более горькой иронией, чем та, в которой несчастными мертвецами помыкают даже за торжественной и, казалось бы, единственно приносящей им свободу чертой смерти, картину, в которой оскверняется прах, даже из

⁶² См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 221.

⁶³ Испанская поэзия в русских переводах. 1792—1976. На исп. и рус. яз. М., 1984. С. 67.

⁶⁴ Там же. С. 568—569.

него извлекают выгоду. Поставленная писательницей с самого начала перед собой задача — проследить формы отражения исторического развития и социальных идей в современном русском романе, не упустить из виду, что «по венам русской литературы текут социалистические и коммунистические идеи», дала Пардо Басан возможность заметить в гоголевской поэме то, что ускользало от внимания не только зарубежных, но и русских критиков, ее предшественников и современников. В аллегории птицы-тройки она увидела выраженное Гоголем, во многом близкого реакционерам, консерваторам, сочувствующим идеям абсолютизма, предчувствие грядущих революционных перемен в России и одновременно литературный образец для новых поколений русских писателей, одержимых мыслью преобразования общества (307—308). В «Мертвых душах», по мнению Пардо Басан, реалистическое направление в литературе нашло глубочайшее воплощение, а сам Гоголь, инициатор этого направления, заявил о себе как об одном из самых талантливых и последовательных представителей той линии европейского романа, которая была начата «Дон Кихотом» Сервантеса.

Большую часть своего анализа Пардо Басан посвящает сопоставлению «Мертвых душ» с «Дон Кихотом». Она справедливо отмечает, что годы службы не прошли для русского писателя бесследно. Как и Сервантесу, бывшему одно время комиссаром по закупке провианта, служба чиновником дала Гоголю богатейший материал для лучших его произведений: «Шинели», «Ревизора», «Мертвых душ». Интерес представляют мысли испанской писательницы о близости творческих индивидуальностей русского и испанского авторов, о жанровом и стилистическом сходстве их шедевров. То, что Сервантес и Гоголь — писатели «одной крови», что русский писатель — «прямой потомок» испанского и что ни одна книга в мире не похожа на «Дон Кихота» так, как «Мертвые души», Пардо Басан, по ее словам, заметила до чтения «Русского романа» Вогюэ, в котором эта параллель проводится⁶⁵. Сходство между романами, по ее мнению, выявляется уже по тому резонансу, который они имели в современном им литературном процессе: «Мертвые души» так же раз и навсегда покончили с романтизмом, как «Дон Кихот» — с рыцарскими романами. Что же касается самих текстов, то о близкой связи, существующей между двумя произведениями, свидетельствует, по ее убеждению, очень многое: «...язвительный дух рефлек-

сии, прикрытая улыбкой грусть, равная невозможность найти им место среди определенных литературных жанров» (287). Кроме того, Пардо Басан отмечает стремление обоих писателей дать энциклопедию национальной жизни, следуя за главным героем в его скитаниях по стране, большое внимание к обрисовке второстепенных персонажей (составляющих в совокупности определенную картину), сходство в описании постоянных дворов, отмечает, что Селифан и Петрушка — «ослабленный» вариант Санчо Пансы, и даже подчеркивает то, что в обоих романах лучшее — начало.

Книга Пардо Басан оказалась в центре внимания испанской и даже латиноамериканской общественности. Тот факт, что она увидела в Гоголе не только писателя, совершившего переворот в литературе, но, что особенно важно, первооткрывателя «едиственно истинного» творческого метода, человека, воплотившего в жизнь эстетические идеалы, которым в меру сил пыталась следовать и сама Пардо Басан, не остался незамеченным. Детальному анализу, например, ее взгляды подвергнуты в статье колумбийской писательницы, члена Колумбийской Академии истории, Соледад Акосты де Сампер. В связи с разделом, посвященным творчеству Гоголя, она писала: «Совершенно справедливо Пардо Басан со всей определенностью утверждает, что главой реалистической школы был не Бальзак, а русский писатель Гоголь. Здесь она не может скрыть своей горячей симпатии и восхищения! <...> Говоря о гоголевском стиле, сеньора Пардо Басан настолько воодушевляется, что почти готова признать писателей-натуралистов (*sic!*) сверхъестественными существами, неким подобием Братьев Милосердия в литературе»⁶⁵. Далее высказывается совершенно несправедливый упрек испанской писательнице, якобы

⁶⁵ В архиве Э.-М. де Вогюэ М. Рёль обнаружил записанный французским писателем его разговор с кем-то из семьи Смирновых (по мнению автора, скорее всего, с А. О. Смирновой) (*Röhl M. Le Roman Russe de Eugene-Melchior de Vogüé. Stockholm, 1976. P. 121—122*). По-видимому, источником сведений Вогюэ о поездке Гоголя в Испанию и об «ориентации» русского писателя во время работы над «Мертвыми душами» на роман Сервантеса является именно А. О. Смирнова. См.: *Смирнова А. О. Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929. С. 312—313.*

⁶⁶ *Acosta de Samper S. Emilia Pardo Bazán. La Revolución y la novela en Rusia (lecturas en el Ateneo de Madrid), por la señora doña Emilia Pardo Bazán // Revista de España. T. CXVII, 10—VIII—1887. P. 451.*

не заметившей разницы между реализмом Гоголя и французским натурализмом: «Однако сеньора Пардо Басан ошибается, поскольку Гоголь не был представителем школы Золя, стремящейся слепо и бездумно запечатлевать все, что видит»⁶⁷.

Дело в том, что за несколько лет до этого Пардо Басан опубликовала книгу «Животрепещущий вопрос»⁶⁸, в которую вошли ее статьи о французском натурализме. «Животрепещущий вопрос» — не манифест натурализма на испанской почве, но, вопреки убеждению многих современников писательницы, одно из лучших в Европе начала 80-х годов изложение и вместе с тем критика эстетических идей новой литературной доктрины⁶⁹. Если внимательно проанализировать «Животрепещущий вопрос», то окажется, что Пардо Басан отвергла все (по крайней мере, основные) положения натурализма Эмиля Золя и его школы. Пардо Басан было известно мнение, высказанное о ней Э. Золя, почувствовавшим, что это позиция союзника, но никак не единомышленника. И она отдала должное интуиции французского писателя. По ее словам, Золя оказался более дальновидным, чем большинство ее соотечественников, постоянно называвших ее натуралистической сектанткой, — он увидел в ней инакомыслящую и еретика и обратил внимание на пропасть, существующую между его философскими и эстетическими взглядами и ее концепциями, хотя он и не удосужился узнать ее теорию, которую она считала более широкой и богатой, а потому и более человечной⁷⁰.

Действительно, почти никем из ее соотечественников пафос «Животрепещущего вопроса» понят не был. С осуждением «выходки» Пардо Басан выступила вся Испания — аристократическое общество, к которому она принадлежала, клерикальные круги, выдающиеся писатели и почти вся пресса. В значительной мере сквозь призму увлечения писательницы французским натурализмом ее новая инициатива была увидена и Хуаном Валерой. Упрекая Пардо Басан за сведение к нулю творческих способностей всех европейских наций, за исключением русской и частично французской, Валера отмечает, что европейцы заметили новый маяк культуры в России, однако их собственные маяки не потухли. Стараясь «приглушить звучание» пропагандируемого Эмилией Пардо Басан нового литературного явления, писатель все же, при всех оговорках, напоминая о значительных достижениях современной испанской литера-

тура, признает высокие достоинства и авторитет русских авторов: «Я считаю оправданной и даже, возможно, слегка заниженной высокую оценку творчества двух авторов и четырех крупнейших прозаиков. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский и Толстой — это, действительно, шесть гениев <...>»⁷¹.

Факт проникновения творчества Гоголя и других русских писателей на испанскую почву не всеми литературными критиками был принят благожелательно. Например, Помпейо Хенер, автор статьи, напечатанной

1889 г. в журнале «El Liberal», отказываясь признавать Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого оригинальными писателями, утверждал, что цель их творчества — показать, что все — иллюзия, дым, что все изменяется и исчезает бесследно и что народы «латинской расы», жители светлых и радостных стран, верящие в себя, любящие жизнь, из их произведений ничего извлечь не могут⁷².

В начале XX в., в 1903—1904 и 1909 гг., в журнале «La Esfera» были опубликованы две пространные статьи, посвященные творчеству Гоголя, принадлежащие перу Хулиана Худериаса и Лойот, известного испанского историка и писателя, члена Испанской Королевской Академии Историй. Он был известен в литературных, научных и журналистских кругах Испании как человек широкой эрудиции, немалого литературного таланта и билингвот (он знал 15 иностранных языков, в том числе русский). В молодости Худериас служил в России, в Одессе, где, по-видимому, и выучил русский язык. Он переводил произведения Достоевского, Толстого, Горького, Пушкина, Чехова, Загоскина, Лермонтова, Г. Андреева и многих других. Им написано немало работ, касающихся вопросов литературы, политики, образования, языка, истории, искусства, военного дела и экономики России. Среди его работ о России выделяется таковой в испанских условиях редкий и ценный жанр, как

Под. P. 452—453.

Pardo Bazán E. La cuestión palpitante. Madrid, 1883.

Это мнение было высказано, в частности, Э. Золя в письме к А. Сандю. См.: Pardo Bazán E. La cuestión palpitante. P. 24.

Pardo Bazán E. La cuestión palpitante. P. 16.

Valera J. Con motivo de las novelas rusas: Carta a doña Emilia Pardo Bazán // Valera J. Obras completas. Madrid, 1949. T. 2. P. 717.

Эта статья дается в кратком пересказе в апрельском номере «Исторического вестника» за 1889 год (с. 237).

обзоры русских журналов («Русское богатство», «Русская мысль», «Мир божий», «Журнал для всех» и т. д.).

В первой из этих статей Х. Худериас, пропагандируя творчество русского писателя, утверждает, что Гоголь относится к тем авторам, которые во всех отношениях заслуживают того, чтобы из явлений национальной литературы стать достоянием всего человечества. Творчество Гоголя испанский критик делит на два периода: первый, собственно говоря, литературный, когда были написаны книги, сделавшие его имя знаменитым; и второй, условно говоря, «мистический», отмеченный созданием «Выбранных мест из переписки с друзьями», где Гоголь выступает в качестве моралиста, философа и теолога. «Если первый период,— продолжает Худериас,— выдвинул его на ведущие позиции в литературе, то второй явился непосредственной причиной его смерти, поскольку растущий в нем религиозный страх заставлял его отрекаться от своих творений»⁷³. В статье дается краткий анализ повестей «Миргорода», а также «Ревизора», «Женитьбы», «Мертвых душ». Однако особо Худериас выделяет «Вечера на хуторе близ Диканьки», характеризуя их как «костюмбристские очерки» (как мы видели, в соответствии с определенной традицией), полагая, что для испанского читателя ключом для их восприятия должна быть богатая и яркая костюмбристская проза.

В связи с гоголевским юбилеем 1909 г. Хулианом Худериасом была написана вторая его статья о Гоголе, в которой и приводятся оба тезиса, прозвучавшие в начале нашей работы. Рассуждая о сходстве между «Мертвыми душами» и «Дон Кихотом», испанский критик ссылается на русские источники, не называя при этом авторов. По-видимому, речь идет прежде всего о вышеупомянутом мнении Алексея Веселовского. Вполне возможно, что ему была также известна незадолго перед этим опубликованная работа Г. И. Чудакова «Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам», где утверждалось, что «рамка поэмы Гоголя сходна с рамкою „Дон-Кихота“»⁷⁴. Вне всякого сомнения, наблюдения Пардо Басан были ему также известны. В результате анализа гоголевских произведений Худериас приходит к выводу, что «замечательного автора столь знаменитых сочинений, юмориста, рядом с которым в русской литературе некого поставить, погубило собственное религиозное рвение. Эта подспудная непрестанная борьба в его душе между двумя прямо противо-

положительными тенденциями имела трагический исход. Страх перед смертью, удушающий груз врожденного (иногда) фанатизма — все это иссушило источник юмора, мешало верно отражать действительность. Однако славу ему все же принес его талант художника и реалиста, и напрасно он пытался противостоять Природе и идти против ее законов. Природа может лишь показаться побежденной, и то ненадолго. Это и произошло с несчастным автором „Вечеров на хуторе близ Диканьки“»⁷³. Таким образом, испанский критик развивает в этой статье точку зрения, намеченную в своей предыдущей работе, осуждая как измену своему творческому предназначению отказ Гоголя верно, без морализации и идеализации, отражать действительность. Тональность и пафос этих критики дают возможность предположить, что ему было известно знаменитое письмо Белинского к Гоголю.

4

Что же касается творческого восприятия испанскими писателями, современниками Эмили Пардо Басан, гоголевских произведений, то оно, по-видимому, сыграло известную роль в испанском литературном процессе, хотя и не было столь плодотворным и глубоким, как усвоение испанской литературой конца XIX — начала XX в., такими авторами, как сама Пардо Басан, Перес Гальдос, Кларин, Асорин, Унамуно, Бароха, Валье-Инклан, творчества Толстого, Достоевского и Тургенева⁷⁴. Если воздействие последних на испанскую литературу изучено достаточно обстоятельно, то роль Гоголя, Горького, Че-

⁷³ *Juderías J. Nicolás Vasilievich Gogol // La Lectura*, febrero, mayo, junio, agosto y diciembre de 1902 y febrero de 1903. Цит. по: *Portnoff G. La literatura rusa en España*. P. 88—89.

⁷⁴ *Чудаков Г. И. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам*. Киев, 1908. С. 114.

⁷⁵ *Juderías J. Nicolás Vasilievich Gogol (a propósito de su primer centenario) // La Lectura*, abril de 1909. Цит. по: *Portnoff G. Op. cit.* P. 89—90.

⁷⁶ См., напр.: *Portnoff G. Op. cit.*; *Colin V. The influence of Tolstoy on Galdós*. London, 1962; *Звигильский А. Тургенев и Гальдос // Тургеневский сборник: Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева*. JL, 1966. Т. 2. С. 321—324; *Chamberlin V. A., Weiner J. Galdós' Doña Perfecta and Turgenev's Fathers and Sons: Two interpretations of the Conflict between Generations // Publications of the Modern Language Associations of America*. N. Y., 1971. Vol. 86, N 1. P. 19—24; *Эджертон В. Достоевский и Унамуно // Сравнительное изучение литератур*. JL, 1976. С. 189—194; *Багно В. Е. Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании*.

хова, Леонида Андреева еще ждет специальных исследований⁷⁷.

Для испанских писателей поколения Переса Гальдоса творчество Гоголя и его последователей служило опорой в борьбе за реалистический метод, с одной стороны, против развлекательной литературы и эпигонов романтизма, а с другой — против получивших распространение в испанской литературе последних десятилетий XIX столетия натуралистических и декадентских тенденций. В этой борьбе большим подспорьем для испанских литераторов явилось сформулированное еще Гоголем и пропагандировавшееся Эмилией Пардо Басан стремление «вывести законы искусства из нашего же общества». Осваивались особенности гоголевской сатиры, беспощадно, по словам Белинского, срывающей «покров с действительности».

По-видимому, знакомство с гоголевским творчеством отразилось в произведениях известного испанского писателя и самого крупного литературного критика последней трети XIX в. Леопольдо Аласа («Кларина»). Еще 1 апреля 1887 г. (т. е. до первой лекции Пардо Басан, прочитанной 13 апреля того же года) он писал Пересу Гальдосу: «Я с головой окунулся в Россию, восторгаюсь Гоголем и Толстым»⁷⁸. Школа Гоголя — умение русского писателя открывать «мертвую душу» в мещанине⁷⁹, его непримиримость к «существователям» и в то же время способность увидеть в них же «душу живую» — могла обогатить писательскую палитру Кларина, одного из лучших новеллистов Испании XIX столетия.

Косвенным доказательством авторитетности Гоголя-драматурга в Испании на рубеже веков являются слова Х. Валеры: «Разве неудивительно или даже несколько дико, что, превознося каталонского драматурга, вместо того, чтобы сказать, что он продолжает традиции Лопе де Веги, Аларкона, Тирсо де Молины, Кальдерона и Морето, создавая такие произведения, какие создавали бы они, живи они в наше время, его превозносят за то, что он усваивает уроки или походит на Стриндберга, Ибсена, Бьернсона, Гоголя, Грибоедова, Зудермана и Гауптмана?»⁸⁰ Гоголевская драматургия, равно как и русская драматургия в целом, воспринималась в Испании второй половины XIX в. прежде всего как реалистическая, в то время как драматургия других европейских стран — как выражение иных эстетических и философских тенденций⁸¹. Сформулированная и блестяще воплощенная Гоголем концепция «общественной комедии»,

противопоставляемой комедии частной, семейно-бытовой, могла, через посредство французских переводов, быть усвоена испанскими драматургами, создававшими социальную драматургию.

«Тарас Бульба», по-видимому, вдохновил Пардо Басан и позднее Валье-Инклана на создание рассказов, восходящих к эпизоду «сыноубийства» (в определенной степени эти произведения восходили и к рассказу П. Мериме «Матео Фальконе»). Ответом Пардо Басан на гоголевскую повесть, чрезвычайно заинтересовавшую ее в период написания книги «Революция и роман в России», стал рассказ «Судья»⁸². Однако драматизм коллизии значительно ослаблен здесь тем, что место мотива предательства занял мотив воровства. Значительно ближе к гоголевскому сюжету и в то же время художественно полноценнее рассказ Р. дель Валье-Инклана «Главарь»⁸³. Мотив предательства — общий в новеллах Мериме, Валье-Инклана и повести Гоголя, однако если в «Матео Фальконе» речь идет о мальчике, из корысти выдавшем разбойника, то в повести Валье-Инклана драматизм усилен тем, что главарь партизанского отряда убивает жену, выдавшую солдатам местонахождение партизан, среди которых находилось пятеро ее сыновей. Тем самым автор заставляет его повторить в иных условиях поступок Тараса, убившего сына, который предал родину и товарищей. В новелле «Главарь» столкновение мужа и жены (как и столкновение отца и сына

⁷⁷ В ст. С. Я. Бродской «М. Горький в Испании» (Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. М., 1956. Т. XV, вып. 3. С. 230—239) и А. Н. Чуркина «Чехов в Испании» («Чеховские чтения». Таганрог, 1972; 2-е изд. — Ростов н/Д., 1974. С. 76—88) положено лишь начало изучению восприятия творчества Горького и Чехова в Испании; в тезисах доклада Я. Г. Вовк «Традиции Гоголя в испанской литературе» (Тезисы докладов вторых гоголевских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения писателя. Полтава, 1984. С. 143—144) приводятся те сведения, которые ранее уже прозвучали в нашей книге «Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании».

⁷⁸ Ortega S. Cartas a Galdós. Madrid, 1964. P. 240.

⁷⁹ См.: Белый А. Творчество Гоголя. М.; Л., 1934. С. 34.

⁸⁰ Valera J. Obras completas. T. 2. P. 1162. Речь идет о книге Хуана Леона Парано «Al través de la España literaria», изданной вначале в Риме, а затем в испанском переводе в Барселоне.

⁸¹ См.: Mas Ferrer J. Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta. Alicante, 1972. P. 68.

⁸² Pardo Bazán E. Justiciero // El Imparcial. Madrid. 1900. 12 de febrero.

⁸³ См.: Валье-Инклан Р. дель. Избранное. Л., 1969. С. 118—121.

в «Тарасе Бульбе») приобретает общественную значимость, насыщается глубоким гражданским пафосом.

С приходом замечательного поколения 1898 года — поколения, искавшего выхода из «маразма современной Испании» (Упамуно), начался новый этап восприятия творчества Гоголя в Испании. Попытки воссоздать в собственном творчестве составляющее своеобразие писательской манеры Гоголя «сочетание дробности, детальности, а отсюда и конкретного художественного анализа с философско-исторической „идеальностью“ художественного синтеза»⁸⁴ оказались по плечу только писателям поколения 1898 года. Вопрос об активном творческом усвоении ими наследия Гоголя представляется нам вполне реальным и пугающим в конкретных разработках. Однако уже сейчас можно сказать, что если не гоголевское творчество в целом, то отдельные особенности его поэтики могли сыграть определенную роль в формировании таких ярких и несхожих между собой литературных явлений Испании, как ранние романские циклы П. Барохи и эсперпенто Валье-Инклана⁸⁵.

Гомес де Бакеро утверждал, что всеми особенностями своего творческого облика Бароха больше всего напоминает русских писателей: «Человек в высшей степени современный, сеятель идей в почву, вообще небогатую семенами подобного рода, Бароха — испанский романист, более, чем кто-либо другой, похожий на русских писателей, на Горького, Чехова, Тургенева, Куприна, Короленко и в то же время наиболее близкий из современных романистов к типичнейшему проявлению испанского романа на всем протяжении его развития, к плутовскому роману»⁸⁶. Гомесу де Бакеро вторит Федерико де Онис: «Характеризуя своеобразнейшее искусство Барохи, невольно вспоминаешь о творчестве некоторых русских романистов, на которых он походит более, чем на кого-либо»⁸⁷. В данной связи непременно должен быть назван именно Гоголь с его «Мертвыми душами», впитавшими традиции плутовского романа.

Поскольку сюжет «Мертвых душ» возник из поиска Гоголем подлинно оригинального сюжета для русского романа, способного выразить реальные проблемы русского общества, его можно было бы в противовес традиционным сюжетам «плутовского» романа охарактеризовать как сюжет «антиплутовской»⁸⁸. Таким образом, Гоголь показал весьма своеобразную возможность использования плутовской традиции на новом жизненном мате-

риале, в новую литературную эпоху и, главное, с новыми целями. Пересечение традиций плутовского романа и аукториального повествования, а также в какой-то мере романа путешествий и воспитательного романа, при одновременном резком усилении философско-символического направления, оказалось в высшей степени плодотворным⁸⁹. Гоголевский опыт мог пригодиться испанскому писателю, пытавшемуся создать произведения, кровными нитями связанные с линией плутовского романа в развитии национальной литературы и в то же время впитавшие сложнейшие философские, нравственные и социальные проблемы своего времени. «Мертвые души» давали ключ к творческому усвоению плутовского романа на новом этапе, освоению, органично включавшему элементы пикарески, переосмысливавшему их и развивавшему возможности, таящиеся в жанре.

В первые десятилетия XX в. весьма интенсивно исследовались гротескные элементы гоголевского творчества. При этом мотивы механистичности, кукольности в его поэтике истолковывались подчас крайне противоречиво и субъективно. Вне зависимости от того, обратился ли Валье-Инклан в период формирования эстетических принципов изобретенного им драматургического жанра эсперпенто к гоголевскому наследию или нет, поэтика эсперпенто, призванного отражать трагический смысл испанской истории гротескно-карикатурными средствами, несомненно, является одним из своеобразнейших проявлений тех же тенденций в мировой драматургии, которые были заложены Гоголем. И если С. Т. Аксаков характеризовал созданный гоголевской фантазией мир

⁸⁴ История русской литературы. Л., 1981. Т. 2. С. 566. Раздел о Гоголе написан Е. Н. Купреяновой.

⁸⁵ В основе эстетики эсперпенто, создававшейся Валье-Инкланом в 20-е годы, лежит принцип «отражения в кривом зеркале», как он сам его определял, напр.: *Тергерян И. А.* Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. М., 1973. С. 190—204; *Силюнас В. Ю.* Испанская драма XX века. М., 1980. С. 98—112.

⁸⁶ *Andrenio. De Gallardo a Unamuno.* Madrid, 1926. P. 278.

⁸⁷ *Onís F. de. Pio Baroja // Nosotros.* Buenos Aires, 1926, oct. Цит. по: *Portnoff G.* La literatura rusa en España. P. 212.

⁸⁸ См.: *Фридлендер Г. М.* Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961. С. 75.

⁸⁹ См.: *Манн Ю. В.* «Мертвые души» Гоголя и традиции западноевропейского романа // Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978. С. 254—255. *Егоров И. В.* «Мертвые души» и жанр плутовского романа: Н. В. Гоголь и М. Аллеман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1978. № 1. С. 31—36.

как «сборище уродов», то на первый взгляд подобное впечатление производит и мир вальеинклановских эсперпенто. Если в «Ревизоре» перед нами лишь элементы фарсового гротеска, то Валье-Инклан отводит ему уже первостепенную роль. Валье-Инклану были близки и присущий русскому писателю «гиперболически-карикатурный», по словам В. В. Гиппиуса, план бытописания⁹⁰ и та особенность гоголевского творчества, которая была осознана как сочетание «натурализма» и «символизма». В то же время в эсперпенто, как и в «Ревизоре», внешняя абсурдность и алогизм некоторых поступков персонажей и даже отдельных поворотов в сюжете непосредственно связаны с определенными свойствами героев, проявление которых и мотивирует вполне закономерным и логичным образом движение сюжета. И наконец, последняя, чрезвычайно важная особенность. В вальеинклановских эсперпенто, «Светочах богемы», «Вторнике карнавала», марионеточность как художественный прием использована для наиболее адекватного раскрытия злободневного социального материала. Утрируя уродливые черты испанской действительности, подчеркивая ее абсурдность, именно в стремлении не потерять связи с конкретной социальной действительностью Валье-Инклан мог опираться на гоголевское творчество.

Таким образом, если первый тезис, сформулированный Хулианом Худериасом, о Гоголе как гениальном продолжателе традиций Сервантеса вполне оправдан, то второй — о неизвестности русского писателя испанским литераторам — нуждается в существенных уточнениях. Безусловно, роль Гоголя в испанском литературном процессе конца XIX — начала XX в. несоизмерима с тем местом, которое занимали в нем вначале Толстой и Тургенев, а начиная с 20-х годов — Достоевский, однако его имя не было для испанцев пустым звуком, его произведения находили понимание и отклик. В XX в. интерес к Гоголю в Испании резко возрастает. Одно за другим выходят издания «Ревизора» и «Мертвых душ», а также собрания сочинений писателя⁹¹. Знаменательно, что о значении гоголевского наследия для литературного поколения Ф. Гарсна Лорки мы располагаем свидетельством самого поэта: «Великая русская литература предреволюционной поры оказала огромное влияние на духовное формирование моего поколения»⁹².

⁹⁰ См.: *Gippius V.* Гоголь, Л., 1924. С. 147.

⁹¹ См.: *Schanz G. O.* Russian Literature in Hispanic World. P. 83.

⁹² *Nuestro cinema*. 1935. N 17. P. 67. Цит. по кн.: *Кулешова В. В.* Испания и СССР: Культурные связи, 1917—1939. М., 1975. С. 125.



Е. А. СЕРЕБРЯКОВ

Гоголь в Китае



История популяризации художественного наследия Гоголя в Китае и перевода его произведений на китайский язык неразрывно связана с деятельностью основоположника новейшей китайской литературы Лу Синя (1881—1936). В годы учебы в Японии (1902—1909) Лу Синь осознает необходимость решительной борьбы с трехсотлетним господством маньчжурской династии и серьезных перемен в жизни полуколониального и полуфеодального китайского общества. Ответ на мучившие его социальные и нравственные вопросы будущий писатель ищет в произведениях западной литературы. Тогда же и рождается у него твердое убеждение в важности опыта русской литературы для духовного развития Китая.

Вместе с несколькими друзьями осенью 1907 г. Лу Синь начал брать уроки русского языка у частной учительницы¹. Обстоятельства заставили Лу Синя прекратить эти занятия, но по переводам на японский и немецкий языки он старательно знакомился с русскими произведениями и критическими отзывами об их авторах. «Самыми любимыми моими писателями в то время был Гоголь и Сенкевич»², — вспоминал Лу Синь в 1933 г.

Японский исследователь Ода Такео свидетельствует, что во время учебы в Японии писатель любил произведения Лермонтова, Чехова, Короленко, Андреева, «особенно Гоголя». «Предпочтение отдавалось „Запискам

¹ См.: Материалы по изучению Лу Синя. Тяньцзинь, 1980. № 5. С. 23, 434.

² Лу Синь. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 123.

сумасшедшего“, „Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“, „Ревизору“; поэма „Мертвые души“ оставалась на втором плане»³. Отмечая в 1907 г. в статье «О силе сатанинской поэзии» самобытность и величие русской литературы прошлого века, Лу Синь писал: «В первой половине XIX в. в России появился Гоголь и потряс соотечественников печалью невидимых слез»⁴.

Воздействие передовой русской литературы на формирование общественной, эстетической и творческой позиции Лу Синя было велико, о чем свидетельствует рассказ «Записки сумасшедшего», написанный им в 1918 г. и ознаменовавший начало новейшего периода в истории китайской литературы. Размышляя в 1935 г. над историей передовой прозы Китая, Лу Синь писал, что его рассказы «Записки сумасшедшего», «Кун Ицзи», «Снадобье» и другие «взволновали сердца части молодых людей. Причина такого воздействия на читателей лежит в том, что я ранее в определенной мере познакомился с европейской литературой. В 1834 году русский писатель Гоголь уже написал „Записки сумасшедшего“... Однако идея моих позднее появившихся „Записок сумасшедшего“ в обличении патриархального строя и зла конфуцианского учения о поведении человека в обществе. Гнев в этом рассказе по сравнению с гоголевским более сильный»⁵.

Признание писателя о важности гоголевских уроков для его работы над первым рассказом, сделанное спустя семнадцать лет, является результатом трезвого осмысления своего творческого пути и потому заслуживает серьезного внимания. Конечно, обращение Лу Синя к гоголевскому наследию было вызвано в первую очередь его отношением к русской литературе вообще. Она — «наш учитель и друг. Русская литература раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу; мы загорались надеждой, читая произведения сороковых годов»⁶. В русской литературе Лу Синь видел воплощение творческих идеалов, которые были ему близки и желаемы. «Естественно, что писателю необходимо обладать какими-то определенными взглядами. И говоря, например, о том, зачем нужно писать, я, как и десять с лишним лет тому назад, придерживаюсь „просветительских взглядов“, то есть считаю, что писать необходимо во имя жизни и для улучшения жизни»⁷, — говорил писатель в 1933 г.

Хотя Лу Синь знал Пушкина и еще в 1907 г. писал о его переходе от романтизма к правдивому воспроизведению жизни, «основоположником и патриархом русского реализма»⁸ для него оставался Гоголь. Лу Синю было близко гоголевское обличение социальных пороков, поскольку он сам, при работе над рассказами, стремился «вскрыть язвы старого общества, приковать к ним внимание, вызвать заботы об их излечении»⁹. Критическая направленность произведений Лу Синя хорошо улавливалась тогдашними читателями. Известный впоследствии историк литературы Лю Дацзе в 1928 г. отмечал: «Лу Синь с начала творческой деятельности видел отвратительный облик общества, мрак современного мира. В его первом рассказе „Записки сумасшедшего“ раскрывается конфликт реальности с идеалом, столкновение правды с ложью, тьмы со светом, содержится отрицание старой морали»¹⁰. Великий китайский писатель воспринял гоголевские «Записки сумасшедшего» как произведение сильного социального звучания. У Гоголя Лу Синем «заимствованы форма повествования (дневник) и прием критики общественного зла (восприятие окружающего мира глазами душевнобольного)»¹¹.

Обращение Лу Синя к образу безумца объяснялось несколькими причинами. Прежде всего, следует вспомнить, что писатель остро ощущал конфликт своих идеалов с обществом. Разочарование в результатах антиманьчжурской революции 1911 г., в современной ему политической действительности вызывало у Лу Синя горькое чувство одиночества. Такими же одинокими в страшном мире казались ему и те передовые люди, которые призывали уничтожить зло. «Вдохновило меня, пожалуй, сочувствие к энтузиастам-борцам. Мысль у них была верная, но они были одиноки. Вот я и подал свой голос им в помощь»¹². Воссоздавая столкновение личности с обществом, Лу Синь учитывал и традицию родной литера-

⁸ Ода Такео. Жизнеописание Лу Синя. Шанхай, 1946. С. 27.

⁹ Лу Синь. Полн. собр. соч.: В 12 т. Пекин, 1956. Т. 1. С. 196.

¹⁰ Лу Синь. О литературе. Пекин, 1959. С. 194—195.

¹¹ Лу Синь. Собр. соч. Т. 2. С. 99.

¹² Там же. С. 123.

¹³ Лу Синь. Полн. собр. соч.: В 20 т. Шанхай, 1938. Т. 16. С. 696.

¹⁴ Лу Синь. Собр. соч. Т. 2. С. 95.

¹⁵ Лю Дацзе. Зимний ворон. Шанхай, 1935. С. 5.

¹⁶ Петров В. Лунь Синь: Очерк жизни и творчества. М., 1960. С. 151.

¹⁷ Лу Синь. Собр. соч. Т. 2. С. 95.

туры, в которой образ безумца занимал важное место. С глубокой древности в Китае сформировалось представление о том, что дурное правление в стране порождает смятение духа у человека. В древнем памятнике «Ши-цзин», содержащем песни XII—VI вв. до н. э., имеется следующее обращение к бесчестному правителю:

Если ж бессмысленно всех ты неволишь,
Правым считаешь себя одного лишь,
Прихоти следуешь только — и вот,
В ярость безумья приводишь народ! ¹³

«Сумасшедшим», «безумцем» называли великого поэта Цюй Юаня (340—278 гг. до н. э.), который не смог смириться с господствующими при дворе нравами и покончил с собой, сохранив верность идеалам. Маска «сумасшедшего» давала возможность вести себя в соответствии со своими желаниями, не подчиняться принятым в обществе нормам поведения. В Китае считалось, что устами сумасшедшего порой глаголет истина. «В речах безумца совершенномудрый найдет правдивые слова» ¹⁴, — сказано в знаменитых «Записках историка» Сыма Цяня (145—87 гг. до н. э.). Так китайский традиционный образ «безумца» встретился с традицией, ведущей от гоголевских «Записок сумасшедшего». По справедливому суждению Л. З. Эйлина, «безумец, только безумец, свободный от чувства самосохранения, мог стать той реальной фигурой, в существование которой поверил бы китайский читатель, не восприняв рассказ Лу Синя как некую фантазию» ¹⁵.

Использовавший традиционный художественный опыт, рассказ Лу Синя во многом носил новаторский характер. Проза Китая до этого мало уделяла внимания внутреннему миру героев; психологическое состояние персонажей раскрывалось преимущественно через их поступки. Гоголевский реализм помог Лу Синю обогатить национальную прозу искусством воссоздания душевных переживаний.

Персонаж Лу Синя, как и герой гоголевского рассказа, принадлежит к господствующему классу. Он отличается большой образованностью; правда, его знания носят традиционный для Китая характер.

Как известно, Поприщина волнует позиция Англии, Франции и австрийского императора в вопросе о престолонаследии в Испании; перед его взором встает Италия, а по мере развития болезни рождается убеждение, «что

Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства»; т. е. он помнит о существовании других стран, но его знания поверхностны и фантастичны, что объясняется не только большим воображением, но и малой образованностью. Герой Лу Синя, как это было свойственно характеру воспитания и мировосприятию китайца начала XX в., не принимает во внимание существование других государств, все его интересы сконцентрированы на событиях в своей стране. Хотя он болен, но в бреду обнаруживает присущее образованному китайцу того времени отличное знание прошлого своей страны. Он вспоминает рассказ из древнего памятника «Гуань-цзы» о сановнике царства Ци времен Чунь-цю (VII—V вв. до н. э.). И Я, который сварил сына и преподнес мясо князю Хуан-гуну, сокрушавшемуся, что никогда не пробовал мяса младенца. Он приводит две цитаты из старинной летописи «Цзочжуань» (IV в. до н. э.), первая из которых заставляет читателя воскресить в памяти события, когда столица царства Сун была осаждена войсками княжества Чу и ее жители, спасаясь от голодной смерти, «обменивались детьми и съедали их», а другая цитата напоминает, как сановник царства Цзинь Чжоу Чо сказал о двух плененных вражеских сановниках: «... я съем их мясо и буду спать на их шкуре». Прием цитации и реминисценции, традиционный для китайской литературы, позволил Лу Синю сделать доказательным страшное открытие героя рассказа: «Я понял, что живу в мире, где на протяжении четырех тысяч лет едят людей». В книге по истории страны «не было дат, зато каждая страница изобилвала словами „гуманность“, „справедливость“, „мораль“ и „добродетель“. Уснуть я все равно не мог и глубоко за полночь очень внимательно читал книгу, как вдруг увидел, что между строками вся она испещрена одним словом „людоедство“».

В рассказе Лу Синя герой живет в постоянном страхе за свою жизнь, всюду видит для себя опасность, и все окружающие кажутся ему жаждущими человеческого мяса. Как и Поприщин, он страшно одинок и не видит никого, кто бы отнесся к нему с сочувствием и

¹³ Шницлп. М., 1957. С. 386.

¹⁴ Цит. по: Словарь рифм. Шанхай, 1936. Т. 1. С. 531.

¹⁵ Эйблин Л. Лу Синь // Лу Синь. Избр. произведения. М., 1981. С. 7.

пониманием. Если гоголевский персонаж еще находит известное успокоение и утешение в иллюзиях (надежда на благосклонность дочери директора; догадка, что он не простой дворянин; наконец, убежденность, что он король Испании), то лусиневский герой остается наедине со страшной и жестокой толпой. Китайский писатель при передаче страха своего героя прибегает в духе гоголевской манеры (например, повести «Вий») к описанию аномалий во внешнем виде людей: «Толпа людей с оскаленными клыками громко хохотала»; «Хохот людей с темными лицами и оскаленными клыками».

Страх за свою жизнь не оставляет лусиневского героя, но у него возникает и крепнет тревога за будущее всех, кто живет с мыслью о людоедстве: «Едят людей и сами боятся, как бы их не сожрали, с подозрением глядят друг на друга». И ему захотелось убедить окружающих: «Еще не поздно раскаяться, так сделайте же это чистосердечно! Знайте, что в будущем на земном шаре на потерпят людоедов. Если же вы не исправитесь, вас самих съедят, всех, до последнего. Сколько бы вас ни народилось, вас уничтожат настоящие люди, так, как уничтожают охотники волков».

Воспроизводя душевное состояние сумасшедшего с помощью бессвязной речи, неожиданных скачков мысли, алогичности высказываний, рассказ Лу Синя обнаруживает определенную последовательность и даже логичность в раскрытии глубинного потока сознания героя: страх быть съеденным, ненависть к людоедам, жалость к людям, утратившим в себе человеческое, желание вернуть им совесть, жажда видеть будущий мир избавленным от волчьих законов и — как взлет гуманистического духа героя — горький и преисполненный надежды призыв: «Может, есть еще дети, не евшие людей? Спасите детей!» Такой финал рассказа сходен с гоголевской концовкой, в которой сквозь бред Поприщина вдруг прорывается страшная в своей открытости мысль о враждебности мира, мольба о спасении: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучают они его! прижми ко груди своей бедного сироту! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..»

Лу Синь не стал прибегать к нарушению объективной системы действия, что имело место в «Записках сумасшедшего» Гоголя. Его картина внешних событий и психологического состояния героя выполнена в более стро-

гом духе, напоминая старинную манеру китайской монохронной живописи тушью. И эмоциональная окраска рассказа однотонна, в ней главенствует чувство страха и тревоги. Если Поприщин — «фигура не только драматическая, в нем сильны комические черты»¹⁶, то герой Лу Синя трагичен, он во власти потрясшего его страшного открытия, и ничто больше в окружающем мире им не воспринимается.

Гоголь ввел в повествование «переписку» двух собачек, обусловив тем самым и сильное пародийное начало в рассказе; китайский автор не прибегает к подобному приему, тем не менее в его произведении присутствует собака со двора Чжао, которая, в отличие от милых, помещански претендующих на аристократичность гоголевских собачек Меджи и Фидель, предстает в больном воображении героя страшным олицетворением злобы и готовности наброситься на жертву. И когда автор после фразы «Снова лает собака со двора Чжао» говорит: «Жестокость, как у льва, трусость, как у зайца, хитрость, как у лисицы», то это суждение относится как к зверю, чей образ аллегоричен, так и к людям, живущим в бесчеловечном обществе. Для китайской старой прозы традиционен прием повторения, но Лу Синь не ограничивается этим и, как бы расширяя намеченный мотив, ставит образ собаки в один ряд с образами других зверей. «Помню, в книгах говорится, что существует такая тварь, гиена. Тварь мерзкая, особенно — глаза. Питается мертвечиной: мелко разгрызает и проглатывает даже самые большие кости. Подумать о ней — страшно. Гиена — из породы волков, а волки — из семейства собак. Третьего дня собака со двора Чжао взглянула на меня несколько раз, — ясно, что и она с ними в заговоре».

В китайском литературоведении распространено мнение, что отличие рассказа Лу Синя от гоголевских «Записок сумасшедшего» заключается прежде всего в разработке основной проблемы. Если для Гоголя главным был вопрос о социальном неравенстве, об угнетенном положении „маленьких людей“, то Лу Синь поставил перед собой более широкие задачи: он должен был ответить на вопрос о судьбах родины, произнести приговор изжившему себя феодальному строю»¹⁷.

¹⁶ Хранченко М. В. Собр. соч. М., 1980. Т. 1. С. 265.

¹⁷ Цянь Чжунвэнь. Гоголь в Китае // Рус. лит. 1959. № 2. С. 193

Действительно, китайскому писателю удалось создать произведение, в котором с огромной обличительной силой показана антигуманная сущность старого общества. Но при этом Лу Синь опирался на духовную поддержку русского классика. Заслуга Лу Синя в том, что безо всяких сомнений он воспринял наследие Гоголя как высокое искусство и как мощную социальную сатиру. Такое понимание гоголевской творческой традиции станет главенствующим в китайском обществе.

* *

*

Антиимпериалистическое и антифеодальное «движение 4 мая» 1919 г., начавшееся под влиянием Великого Октября, придало невиданный размах борьбе в Китае за новую духовную культуру, за новую литературу. С этой поры интерес китайцев к России и ее литературе стал усиливаться. Журнал «Дунфан цзачжи» в феврале 1920 г. писал: «Количество людей в нашей стране, изучающих русскую литературу и идеологию, в последнее время все возрастает. И это отрадное явление... Вклад России в мировую литературу необычайно велик. Литературная и идеологическая жизнь разных стран современного мира в большей или меньшей степени испытала влияние русской литературы. <...> В творчестве Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, Николая Гоголя особенно ярко проявился гуманистический дух»¹⁸. В публичной лекции «Литературы России и Китая», прочитанной в ноябре 1920 г., Чжоу Цзожэнь ставил перед собой задачу показать, что историческая обстановка, в которой формировалась классическая русская литература, во многом сходна с социальными условиями тогдашнего Китая. «Поэтому мы в Китае должны старательно изучать особенности развития и идейное содержание русской литературы»¹⁹. Далее в лекции говорилось об обличении пороков чиновничьего правительства в произведениях Гоголя.

В марте 1921 г. Ши Мин в статье «Русский национальный характер, запечатленный в литературе» писал: «Пять великих писателей: Пушкин, Гоголь, Тургенев, Достоевский и Л. Толстой — навечно заняли почетное место в истории мировой литературы»²⁰. Китайский читатель узнавал: «Основателем реалистического направления в России является Гоголь. Он высоко почитал Пушкина, но сам пошел другой дорогой и стал первым

великим прозаиком России. В обычной жизни он был грустным человеком, однако стал единственным русским автором книг, преисполненных юмора»²¹. В статье отмечались богатство и выразительность гоголевского языка.

Известный знаток и переводчик русской и советской литературы Цао Цзинхуа в статье «Об ознакомлении с иностранной литературой в первый период „движения 4 мая“ 1919 года» вспоминает: «Китайская молодежь с небывалым воодушевлением воспринимала иностранную литературу, которая была для нее словно поток свежего воздуха. В ней видели духовного воспитателя, она вдохновляла на борьбу и придавала силы»²². Даже в маленьких захолустных городках молодые люди, которым долгие годы вдалбливали лишь конфуцианские тексты на мертвом книжном языке, под влиянием «движения 4 мая» приступили к активным политическим действиям и стали распространять новые передовые издания «Они из журналов „Новая молодежь“, „Новый прилив“, „Новое общество“, „Молодой Китай“, „Заря“, Приложение к „Утренней газете“ и других узнали имена Пушкина, Гоголя, Льва Толстого, Горького»²³.

В феврале 1920 г. был завершен перевод драматической сцены Гоголя «Лакейская»; снабженный послесловием переводчика, он увидел свет в четвертом номере журнала «Шугуан». Этой публикацией открыл свою переводческую деятельность известный публицист и коммунист-интернационалист Цюй Цюбо (1899—1935), ставший впоследствии одним из руководителей Коммунистической партии Китая. По мнению Цао Цзинхуа, этот шаг является, «вероятно, началом ознакомления китайских читателей с произведениями Н. В. Гоголя, с переводом их на китайский язык непосредственно с русского»²⁴.

В послесловии переводчик отмечал, что в гоголевском произведении «очень подробно и в спокойной манере описывается обстановка в низах общества того времени. Можно хорошо представить себе реальный облик этих

¹⁸ Дунфан цзачжи. 1920. № 4. С. 75—76.

¹⁹ Там же. № 23. С. 105.

²⁰ Там же. 1921. № 8. С. 41.

²¹ Там же. С. 42.

²² Шицзе вэньсюе. 1959. № 4. С. 3.

²³ Там же.

²⁴ Дружба. 1959. № 18. С. 21.

пизов. <...> Если знаменитая пьеса „Ревизор“ воссоздаст ненормальную обстановку в чиновничьем мире тогдашней России. Способность Гоголя заключается в четком, но без излишней горячности, описании пороков общества. За простым изложением скрыты очень глубокие идеи, и это оказывает на читателя сильное нравственное воздействие. В подобном мастерстве — одна из причин ценности его творческого наследия»²⁵. Цюй Цюбо совсем не случайно акцентировал внимание на простоте изобразительной манеры Гоголя. Ему были близки высказывания Белинского о Гоголе, утверждавшего эстетические принципы, столь важные для передовой китайской литературы. «В том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни,— писал великий критик в известной статье „О русской повести и повестях г. Гоголя („Арабески“ и „Миргород“)“.— И как сильна и глубока поэзия г. Гоголя в своей наружной простоте и мелкости!»²⁶. Цюй Цюбо знал это высказывание Белинского. В то время китайские молодые литераторы довольно часто были чрезмерно эмоциональны в своих печатных выступлениях, злоупотребляли общими суждениями и горячими призывами. Занимавший активную гражданскую позицию Цюй Цюбо ждал от новой китайской литературы не только одного эмоционального отклика на тогдашние события, но и точного, правдивого воссоздания подлинной жизни страны.

Суждение дворецкого из «Лакейской» — этого ревностного защитника домашнего порядка в барском доме: «В том-то и есть поведение, что всякий человек должен знать свой долг. Коли слуга, так слуга; дворянин, так дворянин; архиерей, так архиерей. А то, пожалуй, всякий зачал...» — удивительным образом перекликается с одной из главных заповедей конфуцианского учения: „Пусть отец будет отцом, сын — сыном, государь — государем, подданный — подданным“»²⁷. Во время «движения 4 мая» 1919 года начали рушиться многовековые конфуцианские нормы и «всякий зачал» мечтать о переменах в своей судьбе. В такую пору, считал Цюй Цюбо, крайне важно знать, каковы язвы общества, и стремиться их искоренить. «Литература не может не преобразовывать взгляды людей на жизнь, развенчивать и отвергать бытующие в обществе привычки. Китай сейчас особенно нуждается в такой литературе»²⁸.

В июле 1920 г. в Пекине вышел первый «Сборник рассказов известных русских писателей», включавший девять произведений Пушкина, Герцена, Тургенева, Лескова, Писемского. Гоголь был представлен рассказом «Коляска» в переводе с русского Гэн Цзичжи (1898—1947), много сделавшего для популяризации в Китае русской литературы. Цюй Цюбо в предисловии к сборнику писал, что главная причина небывалого интереса в Китае к русской литературе заключается в том, что Октябрьская революция «всколыхнула весь мир и оказала влияние на развитие идей во всех странах. Всем захотелось понять сущность этой революции, ближе познакомиться с культурой России — и вот внимание человечества оказалось прикованным к России, к русской литературе. А так как в китайском обществе, где так много мрачного и трагического, люди искали новых путей в жизни, их сердца не мог не взволновать докатившийся до них неслыханный доселе грохот крушения старого общества. Поэтому и у нас все заинтересовались Россией, и русская литература стала ориентиром для китайских писателей»²⁹. В предисловии к повести «Станционный смотритель», помещенной в «Сборнике рассказов известных русских писателей», Цюй Цюбо, приведя высказывание Гоголя из статьи «Несколько слов о Пушкине»: «...в нем (Пушкине) русская природа, русская душа, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой же очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла», — замечал: «Необходимо обратить внимание на сказанные Гоголем слова о национальной литературе, о выражении национального характера. Я надеюсь, что все, кто занимается литературой, проявят особый интерес к китайскому национальному характеру»³⁰.

Во время работы корреспондентом в Москве в 1921—1922 гг. Цюй Цюбо написал «Историю русской литературы», изданную в Китае в 1927 г. В ней содержалась и характеристика Гоголя. Книга Цюй Цюбо оказалась

²⁵ Цюй Цюбо. Собр. соч.: В 4 т. Пекин, 1954. Т. 3. С. 1304.

²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 291.

²⁷ Лунъюй (Изречения и беседы) («Чжуцзы цзичэп»). Пекин, 1956. Т. 1, ч. 1. С. 271.

²⁸ Цюй Цюбо. Собр. соч. Т. 3. С. 1304—1305.

²⁹ Цит. по: Шнейдер М. Е. Русская классика в Китае. М., 1977. С. 30—31.

³⁰ Цюй Цюбо. Собр. соч. Т. 2. С. 543.

важным фактором ознакомления китайского читателя с творчеством Гоголя; поэтому приведем из этой книги обширную цитату.

«Юмористический талант Гоголя уже проявился в его самых ранних повестях, которые русский литературный критик Белинский характеризовал так: „Простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния“. <...> Реализм в русской литературе фактически утвердился лишь с появлением Гоголя, который по сравнению с Пушкиным намного продвинулся вперед. Пушкин был первым, кто сблизил литературу с жизнью, а Гоголь в своих произведениях сделал больший акцент на пороках общества, на отрицательных сторонах реальной жизни. Дурные черты людей в сочинениях Пушкина порой несколько преувеличены, Гоголь же видел у своих героев и хорошие качества. В гоголевских персонажах добро и зло слиты, как это и наблюдается в реальной жизни. В этом заключается осуществленное Гоголем углубление реализма. Художественные достоинства творчества Гоголя определяются юмором и реализмом. Что же увидел писатель в сердцах героев, взятых из реальной жизни? Как бы ни была тогдашняя жизнь заурядна и грязна, Гоголь глубоко верил, что в глубинах человеческих душ всегда сохраняются настоящие чувства, по крайней мере их проблематически. Мелкого чиновника, превратившегося в машину для переписывания деловых бумаг, охватывает мечта о „новой шинели“, и жизнь его уже перестает быть бесцельной. Порой Гоголь с безграничным сочувствием вглядывается в окружающий мир и обнаруживает: с годами многие сами извращают и забывают живущее в сердце каждого человека стремление к высокому. У него невольно вырывается горький возглас: „И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком“.

Гоголь тщательно исследовал внутренний мир людей и тем самым способствовал возникновению в русской литературе метода „психологического анализа“. Он сумел раскрыть сокровенное в душах своих персонажей и помог читателю увидеть, почему тот или иной человек обладает данными чертами характера. С помощью художественного психологического анализа Гоголь показал, как

формируются привычки, душевные свойства людей, в каком направлении развивается общественное сознание времени. Например, в „Мертвых душах“ он описал упадок крепостничества и упрочение в экономической жизни свободной торговли <...>. Тогда нашелся человек, который решил извлечь выгоду из покупки мертвых крепостных душ <...>. В произведении показано, как он объезжал разные края и занимался своими махинациями. Его хитроумные замыслы проанализированы до мельчайших подробностей. Жадность и жестокость помещиков, их дома, одежда, их разговоры с гостями описаны необычайно точно. Однако читатель не только видит ничтожность этих персонажей; автор излагает историю болезни своих героев так, чтобы мы почувствовали, что у них некогда были светлые души, но бесчеловечные обстоятельства заставили их вступить на путь деградации. Читатель невольно ощущает к ним жалость и не воспринимает их как только людей отвратительных, заслуживающих осмеяния. Иначе перед нами была бы бесхитростная развлекательная проза, а не творение Гоголя. Именно в этом общественный смысл художественного психологического анализа.

Общественное значение Гоголя заключается и в другом. С самого вступления на литературную арену Гоголь считал, что искусство является орудием служения обществу. Он обличал социальные пороки, показывал отрицательные черты помещиков, чиновников, женщин, которых затыгивала трясина старого мира; он указывал путь возрождения общества. Комедия „Ревизор“ говорила о повсеместном распространении взяточничества, заставляла правящий класс России пристально взглянуть в знакомые черты своего лица, поэтому в финале пьесы городничий со сцены обращался к зрителям: „Чему смеетесь? над собою смеетесь!“ Однако произведения Гоголя были преисполнены глубокой верой, и это была вера в великие силы простого народа. Автор видел духовное оскудение высших классов и не мог не обратиться к простому народу со словами надежды: „Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?..“ Простая казачка с ее материнской любовью стоит выше любой представительницы знатного сословия. В „Мертвых душах“ изображены не только злонамеренные помещики, но и честные простые люди. В глазах Гоголя простой народ и был „подлинной Русью“, силой, призванной возродить Россию.

Заслуги Гоголя проявились в следующем: 1) в углублении реализма; 2) в создании метода психологического анализа; 3) в пробуждении гуманных чувств; 4) в служении обществу, т. е. в обличении современных пороков и призыве к нравственному обновлению»³¹.

Выполненный видным коммунистом и публицистом анализ художественного наследия великого русского писателя был воспринят в Китае с должным интересом и сыграл важную роль в выработке правильного понимания творчества Гоголя. В своих оценках Цюй Цюбо опирался на отзывы о Гоголе передовых демократических русских критиков, прежде всего Белинского. Вместе с тем критик учитывал и то, какие уроки из творческого опыта русского писателя могла воспринять новая китайская литература. Китайцам, которые в двадцатые годы лишь начинали создавать новую прозу, важно было помнить, что великий Гоголь писал реалистические произведения, в которых с огромным искусством раскрывал психологические особенности и внутреннюю жизнь своих героев. В китайских условиях, когда еще многие авторы не умели изображать полнокровные характеры и зачастую рисовали героя одной краской, большое значение имело указание Цюй Цюбо на то, что гоголевским персонажам присущ многомерный духовный облик.

В январе 1921 г. в первом номере журнала «Сяошо юэбао» Гэн Цзичжи опубликовал перевод гоголевских «Записок сумасшедшего». В специальном выпуске этого же издания в сентябре 1921 г. он предложил читателям «Биографии четырех великих русских писателей» — Гоголя, Толстого, Тургенева и Достоевского. В том же году в Шанхае вышли десять сборников «Собрания русских пьес», где были представлены Островский («Гроза»), Тургенев («Месяц в деревне»), Л. Толстой («Власть тьмы», «Плоды просвещения»), Чехов («Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»). В первом сборнике был опубликован «Ревизор» Гоголя в переводе Хэ Цимина. В 1921 г. журнал «Сяошо юэбао» напечатал перевод повести «Шинель».

Спустя несколько десятилетий, в 1957 г., писатель Ван Сиянь вспоминал: «Мы получили перевод „Шинели“ на китайский язык, и наш читатель познакомился с ее главным героем... В изображении Гоголя Акакий Акакиевич — самый заурядный человек, и в его судьбе нет ничего особенного, однако после прочтения повести мы ощутили глубокую тоску, в нашей памяти надолго запе-

чателся образ сломленного мелкого чиновника»³². Вместе с тем китайский писатель отмечает, что не только бедное и униженное существование гоголевского героя удручает читателя: «...самое страшное — его духовная опустошенность. Он на свою судьбу не ропщет, хотел бы так и прослужить до самой старости»³³. Ван Сиянь размышляет над обстоятельствами гибели Бапмачкина: «Как ни была величайшим ударом для Акакия Акакиевича утрата шинели, не она послужила непосредственной причиной его смерти»³⁴. Бедный чиновник обратился за защитой к высокому пачальству, но лишь подвергся новым унижениям и оскорблениям. «Трагедия Акакия Акакиевича — трусливого, заурядного, довольно-го своим положением мелкого чиновника — в том, что его как личность безжалостно раздавил чиновничье-бюрократический строй. Бюрократизм, представителями которого были полицейский начальник и генерал, нанес ему последний, смертельный удар. Так завершился отмеченный печатью трагедии, жизненный путь несчастного мелкого чиновника»³⁵. В статье Ван Сияня указывается, что главное в повести — «гуманистический дух, проявившийся в горячей симпатии к угнетенным; сила глубочайшего прозрения острых социальных противоречий. И до Гоголя существовала эта прекрасная традиция, но благодаря ему она стала еще мощнее»³⁶.

О художественной ценности повести говорил в 1954 г. и переводчик гоголевских произведений Мань Тао: «Меня неизменно охватывает изумление: описанная в шедевре Гоголя „Шинель“ судьба униженного и страдающего маленького человека производит неизгладимое впечатление, навсегда запоминается голос и облик чиновника 9-го класса Бапмачкина». «Глубокий гуманизм писателя придал повести необычайную художественную выразительность»³⁷.

Ван Сиянь обращает внимание на то, что в финале повести появляется призрак Акакия Акакиевича и отбрасывает шинель у значительного лица. «Таким образом Гоголь сообщал о возмездии, совершенном оскорбленным и

³¹ Там же. С. 482—485.

³² Ван Сиянь. Книжки и жизнь. Каптон, 1981. С. 352—353.

³³ Там же. С. 354—355.

³⁵ Там же. С. 357.

³⁴ Там же. С. 356.

³⁶ Там же. С. 360.

³⁷ Мань Тао. Любовь и ненависть Гоголя // Цзефап жибао. 1954. 1 апр.

пострадавшим мелким чиновником»³⁸. Мань Тао в 1957 г. также говорил, что в повести в фантастической форме воплощена месть Акакия Акакиевича. «Здесь гоголевская позиция полностью сближается с настроением угнетенных широких масс тогдашней России, отчетливо проявляются его народность и демократизм»³⁹.

Для китайского читателя гоголевская «Шинель» по образному строю была несомненно новаторской, однако использование в ней фантастического плана воспринималось как нечто привычное и оправданное. В китайской классической драме XIV—XVIII вв. нередко вводились в качестве персонажей души невинно погибших, которые и отмщали врагам. Например, к подобному приему прибегает в знаменитой драме «Обида Доу Э» крупнейший драматург XIII в. Гуань Ханьцин: душа несправедливо казненной женщины добивается возмездия. «Появление сверхъестественного в сюжете — довольно распространенная черта в старой китайской прозе. Это вызвано разными обстоятельствами. Сверхъестественное, волшебное было распространенным элементом литературной традиции и занимало важное место в художественной прозе той поры. Сочетание правдоподобного и неправдоподобного, сплетение реального и волшебного в одном повествовании (не только в волшебных, но и реалистических сюжетах) — общее явление в произведениях разных типов, в которых реалистический характер сюжета нередко сочетается с ирреальными деталями в отдельных сценах и эпизодах»⁴⁰. С помощью фантастики в классической литературе Китая утверждалась вера в окончательное торжество добра над злом, разрешались сюжетные конфликты. Подобная традиция позволяла китайским читателям увидеть в концовке «Шинели» знакомые черты.

* *

*

Китайские литераторы в двадцатые годы решительно обращались в своем творчестве к реалистическому методу. Огромную роль в становлении реализма сыграли сборники «Клич» и «Блуждания», включавшие художественную прозу Лу Синя 1918—1925 гг. Среди его произведений наибольшим успехом пользуется повесть «Подлинная история А-кью», в которой показана несчастная судьба батрака, всеми гонимого, неграмотного и невежественного. Автор с гениальной прозорливостью обнаружил в своем герое черты покорности, непротivления

злу, готовности в любой неблагоприятной для себя ситуации прибегнуть к самообману и успокоить себя мыслями о своем якобы моральном превосходстве над обидчиками. В повести теория «моральных побед» разоблачена как мировоззрение, присущее представителям разных общественных прослоек тогдашнего Китая, как духовное явление, страшное и губительное для будущего страны. Лу Синь отвергал попытки некоторых критиков видеть за образом А-кью какие-то отдельные прототипы. Он считал целью своих творческих усилий создание обобщенного образа, в котором отразились бы не частные пороки, а гнилость общественного строя. Лу Синь осознавал сходство использованного им в «Подлинной истории А-кью» художественного метода с гоголевским обобщением, обладающим широчайшим социальным смыслом. «Н. В. Гоголь в своем „Ревизоре“ заставляет актера бросить публике реплику: „Чему смеетесь? — Над собой смеетесь!“ Я прибегаю к такому же приему, чтобы читатель не занимался догадками, кого еще я имею в виду, не сваливал бы вину на другого, а обратился бы в постороннего наблюдателя и задумался — написал ли я это про него или про всех, и стал бы размышлять о своих поступках»⁴¹.

Осуждая своего героя за пассивное восприятие жизни, за самоуспокоение мнимыми моральными победами, Лу Синь в то же время испытывал к нему жалость и сочувствие. Желание Лу Синя спасти маленького человека, пробудить в нем потерянное чувство человеческого достоинства было сродни гуманистическому настрою творчества Гоголя. Александр Фадеев, отмечая сходство двух великих писателей, говорил о самобытности Лу Синя и его новаторстве: «Характер гуманизма Лу Синя лучше всего вскрывается его повестью „А-кью“ — о маленьком китайском человеке. Справедливо сказано, что гуманизм старой русской литературы XIX века ведет начало от „Станционного смотрителя“ Пушкина и от „Шинели“ Гоголя, от повестей о маленьком русском человеке. То, что героем „Шинели“ Гоголя был маленький чиновник, а героем „А-кью“ — маленький крестьянин-бат-

³⁸ Ван Сянь. Книги и жизнь. С. 358.

³⁹ Мань Тао. Послесловие переводчика // Гоголь Н. В. Петербургские повести. Пекин, 1957. С. 236.

⁴⁰ Воскресенский Д. Н. Китайская повесть XVII века // Заклятие даоса. М., 1982. С. 19.

⁴¹ Лу Синь. Собр. соч. Т. 4. С. 28—29.

рак, говорит скорее в пользу Лу Синя, говорит о народности Лу Синя». Правда, советский писатель делал при этом существенное уточнение: «Но нельзя забывать, что между двумя этими повестями лежит почти век. Вся русская литература после Гоголя тоже была заинтересована прежде всего судьбой крестьянина»⁴².

Типологическая близость лусиневского творчества к наследию Гоголя проявляется также в умении показать разобщенность людей в эксплуататорском обществе, страшное одиночество и беспомощность маленького человека в условиях бесправия и нищеты. «Судьба маленьких людей у Лу Синя воспринимается трагичнее еще и потому, что, кроме автора и читателя, им почти никто не сочувствует... Ощущение безысходности у Лу Синя усугубляется также тем, что героя окружают не садисты, не подлецы, а обыкновенные люди. В большинстве произведений „Клича“ (например в „Лекарстве“, „Кун Ицзи“, „Подлинной истории А-кью“) мы видим как бы три плана: страдающего героя, его главных мучителей и туго гогочущую толпу. Читатель понимает, что, если завтра кто-нибудь из этой толпы сам попадает в беду, как Кун Ицзи или А-кью, все остальные будут гоготать над ним...»⁴³

Лу Синь в рассказе «Напоказ толпе» нарисовал потрясающую своей жизненной правдивостью картину «одной из улиц самого лучшего района в западной части города». Появление полицейского с осужденным на смерть привлекло внимание зевак, но любопытство толпы какое-то сонное, равнодушное, безразличное к содеянному приговоренным к казни. «„В чем его преступление?..“ — тихо спросил у лысого старика какой-то простой человек, видимо рабочий. Все посмотрели удивленно. Лысый не издал ни звука и лишь сердито уставился на него. Под его взглядом рабочий опустил глаза; когда же через минуту он поднял их, лысый все еще зло сверлил его глазами, да и другие люди, кажется, тоже сердито уставились на него». Созерцание человека, которого скоро казнят, прискучило толпе, и она с радостью устремилась к тому месту, где споткнулся и упал рикша. Жизнь человеческая, судьба ближнего совсем не волновала толпу. Лу Синь показывает, что вторая сценка вызвала даже большее оживление. «Седок по-прежнему сидел в коляске, рикша уже стоял на ногах, но все еще растирал колени. Окружавшие их пять — шесть человек, хихикая, смотрели на них».

Отношение к человеческой жизни, к смерти было для Лу Синя одним из важнейших критериев состояния общества, уровня духовной жизни страны. В этом обнаруживается типологическая близость позиции китайского писателя к гоголевскому обостренному восприятию подобной проблематики. По наблюдению Ю. В. Манна, «Гоголь часто останавливается на описании того, как относятся к смерти персонажа *другие*. Реакция на смерть — повторяющийся момент в развитии гоголевских произведений»⁴². В сцене похорон Пискарева («Невский проспект»), в описании ухода из жизни Акакия Акакиевича «разнообразные зарисовки, образы, детали накапливаются по одному признаку: полному отсутствию какого-либо участия или сострадания»⁴³. В гоголевском духе завершается и повествование о безвинно казненном А-кью: в городе «почти все остались недовольны, считая, что расстрел не такое интересное зрелище, как отсечение головы. И потом, что за смешной смертник! Его так долго возили по улицам, а он не спел ни одной песни!»⁴⁴ Зря за ним ходили, только время потеряли...».

Проблема смерти, ценности человеческой жизни интересовала Лу Синя прежде всего не в философском, а в социальном плане. Великий китайский писатель хотел избавить соотечественников от рабской психологии, от равнодушия к чужим несчастьям. В рассказах «Родное село», «Маленькое происшествие» он передал свою веру в то, что в народе зреет протест и стремление к переменам социальных порядков.

По воспоминаниям младшего друга Лу Синя — Ли Цзие, писатель охотно выслушивал мнение молодых людей о своих сочинениях. Находившийся в его окружении Вэй Суюань с особым восхищением воспринимал «Подлинную историю А-кью», «постоянно цитировал нам наизусть отрывки, говорил, что в ней воплощен гоголевский дух и она обладает особым стилем»⁴⁵. Ли Цзие сообщает: «Все мы любили литературу, особенно русскую, поэтому Вэй Суюань и Цао Цзинхуа изучали рус-

⁴² Фадеев А. О Лу Сине // Лит. газ. 1949. 29 окт.

⁴³ Семанов В. И. Лу Синь и его предшественники. М., 1967. С. 105—106.

⁴⁴ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 31.

⁴⁵ Там же. С. 33.

⁴⁶ В Китае приговоренные к смерти перед казнью пели песни для доказательства своего мужества.

⁴⁷ Ли Цзие. Воспоминания о Лу Сине. Шанхай, 1957. С. 8.

ский язык. Испытавший влияние русской литературы, Лу Синь был доволен их занятиями и связывал с ними большие надежды. Он постоянно побуждал нас знакомить китайского читателя с русской и советской литературой»⁴⁸.

В 1925 г. Лу Синь и его молодые последователи создали общество «Без названия», которое выпустило несколько переводов с русского и книги китайских авторов. В 1926 г. в новом переводе Вэй Суюаня была издана повесть «Шинель», выдержавшая до 1949 г. семь изданий. Лу Синь в 1934 г. вспоминал: «Как-то неожиданно я получил книгу в холщевом переплете, то была „Шинель“ Гоголя... Меня сразу бросило в холод: ясно, он дарил мне на память. Неужели он сам сознавал, что жить ему оставалось недолго? Как ни тяжело это было, но я перелистал ее еще раз. Что я мог поделать?»⁴⁹

Общество «Без названия» подвергалось запретам, некоторые его члены арестовывались. Сам Лу Синь был вынужден спастись бегством в южные провинции. В условиях травли и политических преследований работал над переводом гоголевской повести Вэй Суюань, уже кашлявший кровью. Как и все книги общества «Без названия», Лу Синь тщательно редактировал перевод «Шинели». К счастью, рукопись с правкой Лу Синя сохранилась, и Ли Цзие передал ее в Пекинский музей Лу Синя.

В 1932 г. Вэй Суюаня не стало. «К моему великому горю, я вынужден был сжечь все его письма, когда скрывался от ареста, и все, что осталось у меня,— это „Шинель“. С этой единственной памятью о нем я никогда не расстанусь»⁵⁰,— писал Лу Синь.

В предисловии к переводу «Шинели» Вэй Суюань отмечал: «Гоголь с удивительным талантом изобразил те простые жизненные явления, которые до него никто не замечал. Чиновничий быт он запечатлел с такой правдивостью, какой не достиг ни один из его предшественников. Он показал русскому народу Россию без украшений и прикрас, показал ее такой, какой она была в действительности»⁵¹. Ради утверждения реалистического метода и гуманистических идей велась в Китае большая переводческая работа, издавались произведения Гоголя.

Примечательны слова видного прозаика Ай У о том, что начало его литературной деятельности во многом определялось благотворным воздействием русских писателей. «Меня привлекали прекрасные произведения рус-

ской литературы, наполненные горячей любовью к трудовому народу, гуманизмом, сочувствием к оскорбленным и угнетенным»⁵². Среди произведений, которыми он зачитывался в начале 30-х годов,— гоголевская «Шинель». Пример Гоголя помогал начинающему автору воплощать творческий наказ Лу Синя, писавшего в письме Ай У и Ша Тину: «Настоящая задача обличителя — отобрать наиболее значимое и показать его так, чтобы смысл стал исключительно отчетливым, широким»⁵³. В первом сборнике рассказов «Записки о путешествии по Югу» Ай У, по его признанию, сделанному в 1933 г., «стремился как можно правдивее запечатлеть все пережитое, увиденное и услышанное — трагедии маленьких людей, страдающих от угнетения и выбивающихся из сил в борьбе за существование»⁵⁴. Гуманистическое звучание ранних произведений Ай У, во многом обусловленное знакомством с русской классикой, с годами крепло в его творчестве.

В 1931 г. в переводе Хань Шихана была издана повесть «Тарас Бульба», в 1933 г. она вышла вновь в переводе Гу Минъюаня и Ян Чжи. Такой интерес в Китае начала 30-х годов к исторической эпопее «Тарас Бульба», которая была одним из любимейших произведений самого автора, отнюдь не является случайным. В 1931 г. японские фашисты захватили Маньчжурию, и вопрос о борьбе с фашистской агрессией становится одним из насущнейших в жизни китайского народа. Приобретает особую важность тема защиты родной земли от внешнего врага, тема, которую с замечательным мастерством воплотил Гоголь в «Тарасе Бульбе». «В мировой литературе можно указать немного произведений, которые бы с такой громадной художественной силой запечатлевали величие героического духа народа»⁵⁵, — пишет М. Б. Храпченко. Необходимость укрепить веру в силу и героизм народа, вдохновить соотечественников на борьбу с оккупантами побуждала китайских переводчиков обратиться к гоголев-

⁴⁸ Там же. С. 12.

⁴⁹ Лу Синь. Собр. соч. Т. 3. С. 133.

⁵⁰ Там же. С. 134.

⁵¹ Цит по: Цянь Чжунвэнь. Гоголь в Китае. С. 191.

⁵² Ай У. Я и советская литература // Вэнь бао. 1956. № 22. С. 22.

⁵³ Лу Синь. Собр. соч. Т. 4. С. 18.

⁵⁴ Ай У. Предисловие // Записки о путешествии по Югу. Пекин, 1963. С. 5.

⁵⁵ Храпченко М. Б. Николай Гоголь // Собр. соч. М., 1980. Т. 1. С. 210.

ской повести. «Мужественные герои-патриоты повести „Тарас Бульба“ вдохновляли китайских читателей, укрепляли их силы для победоносной войны с агрессорами»⁵⁶, — свидетельствует известный писатель Мао Дунь. «„Тарас Бульба“ является выдающимся произведением в борьбе народа против иноземных поработителей, подлинной исторической эпопеей. Тарас Бульба, обладающий ярким характером, несомненно принадлежит к числу наиболее героических персонажей в истории мировой литературы»⁵⁷, — указывает прозаик Сунь Ли.

В конце 1930 г. в журнале «Вэнь юэкань» в переводе Инь Ана появилась первая часть повести «Портрет»; вторая часть была опубликована в январском номере 1931 г. В 1933 г. в Шанхае писатель Ван Луянь издал «Портрет» в своем переводе. Поднятая в повести Гоголя проблема взаимоотношения искусства и действительности, художника и общества была для Китая тридцатых годов актуальной. Гоминьдановские цензурные притеснения, погоня издателей за выгодой, пропаганда реакционных эстетических концепций воздействовали на художников, толкали на путь ремесленничества, приспособления к низменным вкусам буржуазной публики. Главный пафос гоголевской повести был близок китайскому читателю: страстное отрицание псевдоискусства, создаваемого на потребу сильных мира сего, выступление против приукрашивания действительности или ее рабского копирования. Не случайно Ван Луянь, который «неизменно придерживался принципа „литература ради жизни, ради служения обществу“ и неустанно приближал счастливое будущее народа»⁵⁸, обратился к гоголевской повести. Ко времени работы над переводом Ван Луянь выпустил три сборника рассказов («Помелон», «Золото», «Детское горе»), в которых правдиво показал полную лишений жизнь крестьян, трудности и беды на пути учащейся молодежи. Широкой известностью пользовался рассказ Ван Луяня «Золото», раскрывавший власть денег над мыслями и поступками деревенских жителей.

В 1934 г. в Шанхае вышел перевод Хань Шихана «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и нескольких драматических произведений. Как это характерно и для других китайских переводчиков Гоголя, Хань Шихан стремился лучше узнать творческий облик великого писателя и в переводческой работе исходить из определенных представлений об идейной направленности и художественном своеобра-

зии произведений русского автора. При этом он ставил перед собой задачу познакомить китайского читателя и с доступной ему иностранной критической литературой о Гоголе. Хань Шихан опубликовал переведенные им с японского языка статьи Окадзава Хидэтора «Мастерство Гоголя» («Вэнь юэкань», 1931, № 11/12), «Жизнь и мировоззрение Гоголя» («Вэнь юэкань», 1932, № 3), его книгу «Изучение Гоголя» (Шанхай, 1937). Однако собственные переводы произведений Гоголя не совсем удались Хань Шихану. Внимательно следивший за литературной жизнью страны Лу Синь 9 марта 1935 г. писал в письме Мэнь Шихуаню: «Я считаю, что будет очень хорошо, если Вы переведете „Миргород“. Из этого сборника „Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ и „Тарас Бульба“ уже переведены (с английского или японского?) Хань Шиханом и опубликованы издательством „Шаньгу“. Переводы не очень высокого уровня. Сможете с ними как следует ознакомиться — хорошо, не удастся этого сделать — тоже сойдет»⁵⁹.

В 1934 г. был издан подготовленный Ли Бицзяжи «Сборник произведений Гоголя», в который вошли переведенные с русского языка «Вий», «Нос», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Женитьба» и «Игроки». На следующий год появился «Сборник повестей Гоголя», содержащий переводы Сяо Цинхуа. Лу Синь писал 4 июля 1935 г.: «Переводы г. Сяо у меня есть. Он опирался на английский текст. Сравнение второй главы „Мертвых душ“ с немецким переводом обнаруживает много расхождений. Видимо, его перевод не совсем хорош, пожалуй, переводчик не очень искусен в английском языке»⁶⁰.

* *
*

Понимание большого значения наследия Гоголя для духовной жизни страны и современной китайской литературы побудило Лу Синя в тридцатые годы самому взяться за перевод его произведений. В то время Лу Синь принимал активное участие в создании журнала

⁵⁶ Мао Дунь. Гоголь о Китае // Вэнь бао. 1952. № 4. С. 4.

⁵⁷ Сунь Ли. Собр. соч. Тяньцзинь, 1982. Т. 4. С. 442.

⁵⁸ История современной литературы Китая. Шанхай, 1959. Т. 1. С. 242.

⁵⁹ Лу Синь. Письма. Пекин, 1953. Т. 2. С. 860.

⁶⁰ Там же. С. 866—867.

«Ивэнь» («Переводная литература») и решил подготовить для первого номера гоголевские материалы. 24 июля 1934 г. Лу Синь записал в дневнике: «Вечером начал переводить повесть „Нос“»⁶¹. Он работал напряженно, и 31 июля перевод был закончен. 3 и 4 августа им была переведена с японского языка статья Татэно Нобуюки «Воззрения Гоголя». Лу Синь боялся, что его имя привлечет внимание властей и журнал подвергнется гонениям; поэтому перевод гоголевской повести в первом сентябрьском номере «Ивэнь» за 1934 г. подписал псевдонимом Сюй Ся, а статью — Дэн Данши. Хуан Юань, бывший редактором журнала, писал в 1956 г.: только из дневниковых записей Лу Синя ему стало известно, что великий писатель «осуществлял переводы для первого номера „Ивэнь“, будучи тяжело больным... Сейчас я размышляю над этим фактом и все больше осознаю, как Лу Синь не жалел сил в борьбе за новую культуру»⁶².

В последующих номерах «Ивэнь» появились в переводах Мэн Шихуаня «Майская ночь» (1934, № 5), «Коляска» (1935, № 6), а в переводе Гэн Цзичжи — «Женитьба» (1936, № 1). В письме Мэн Шихуаню Лу Синь 4 июля 1935 г. дал такой отзыв: «Опубликованный в „Ивэнь“ перевод „Коляски“ превосходен»⁶³.

Выступления Мэн Шихуаня свидетельствуют о понимании природы гоголевского сатирического таланта, сила которого определялась глубоким постижением правды жизни. В июле 1935 г. в статье «О Гоголе» он писал: «Некоторые считают, что Гоголь юморист и сатирик и что будто потому он и стал великим писателем. Однако те, кто так думает, в действительности не понимают по-настоящему эпоху, породившую Гоголя и его произведения. Если бы Гоголь был лишь юмористом и сатириком, то его творения могли и не дойти до наших дней. Чем объяснить, что Гоголь стал великим писателем? Я полагаю, никто не будет отрицать: в основе искусства Гоголя лежит подлинный реализм, им определяется его юмор и сатира»⁶⁴. По мнению Мэн Шихуаня, о реализме русского писателя не следует говорить лишь применительно к «Ревизору» и «Мертвым душам», нужно видеть реалистическую основу и «Миргорода» и даже «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Отмечая необычайно великий вклад Пушкина и Гоголя в развитие реализма русской литературы, китайский автор убежденно говорил: «Нам сейчас следует изучать творческие успехи Гоголя в реалистическом искусстве»⁶⁵.

Мэн Шихуань 3 декабря 1934 г. в письме Лу Синю писал, что журнал «Ивэнь» мог бы из номера в номер знакомить читателя с творчеством Гоголя. Но Лу Синь полагал, что такой повышенный интерес к одному автору вызовет недовольство цензуры. В ответном письме от 4 декабря он делился своими соображениями: «Хотя Гоголь писатель прошлого века, его литературный талант поистине отличен... Я думаю, что Китаю необходимо иметь собрание избранных сочинений в шести томах: 1. „Вечера на хуторе близ Диканьки“; 2. „Миргород“; 3. Повести из „Арабесок“; 4. Пьесы; 5 и 6. „Мертвые души“. Впрочем, если даже найдутся переводчики, не умирающие с голоду, то вряд ли сыщется издательство, которое захочет печатать. Ведь в наше время трудно осуществить даже самые обыкновенные замыслы»⁶⁶. 3 февраля 1935 г. Лу Синь в письме к Хуан Юаню возвращается к мысли об издании Гоголя: «Я полагаю, что об избранных сочинениях Гоголя следует посоветоваться с Мэн Шихуанем и всем приступить к работе. Многие уже переводилось, но на это не стоит обращать внимания»⁶⁷. Великому писателю хотелось представить Гоголя китайскому читателю в наиболее квалифицированных переводах. Он неоднократно писал, что издание необходимо завершить к началу осени 1936 г.⁶⁸ К сожалению, самому Лу Синю не довелось увидеть эти планы осуществленными.

В начале 1935 г. Лу Синь откликнулся на предложение Чжен Чжэньдо перевести «Мертвые души» для издания «Сокровищница мировой литературы». К переводу он приступил 15 февраля, а уже 28 сентября в дневнике

⁶¹ Лу Синь. Дневники. Пекин, 1959. Т. 2. С. 999. Следует обратить внимание на то, что в 1922 г. Лу Синь перевел рассказ «Нос» выдающегося японского писателя Акутагава Рюноске (1892—1927), сюжет которого почерпнут из русской литературы, сыгравшей «особую роль в духовном формировании Акутагава... „Нос“ („Хана“) Акутагава совпадает с „Носом“ Н. В. Гоголя в психологической обрисовке героя» (Гривнин В. С. Акутагава Рюноске и русская литература // Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969. С. 243).

⁶² Хуан Юань. Воспоминания о прежнем издании «Ивэнь» // Ивэнь. 1956. № 11. С. 4.

⁶³ Лу Синь. Письма. Т. 2. С. 866.

⁶⁴ Мэн Шихуань. О Гоголе // Вэньсюе. 1935. № 1. С. 222.

⁶⁵ Там же. С. 2237.

⁶⁶ Лу Синь. Письма. Т. 2. С. 848.

⁶⁷ Там же. С. 734.

⁶⁸ Там же. С. 868, 869, 965.

появилась запись: «Ночью закончил переводить одиннадцатую главу „Мертвых душ“, в ней около 22 000 иероглифов. Так работа над переводом первого тома завершена»⁶⁹. Лу Синь переводил с немецкого языка, сверяя текст с двумя японскими переводами и сокращенным английским вариантом. Работа потребовала от писателя огромных усилий. 16 марта 1935 г. в письме Хуан Юаню он признавался: «Вопреки моим ожиданиям перевод пошел очень туго. Потратил больше десяти дней, а перевел, обливаясь потом, только первые две главы, всего 20 000 знаков. И боюсь, что получилось неважно. Если и впрямь буду переводить по одной главе в месяц, то придется потратить больше полугода»⁷⁰. 22 мая он шутил: «Сегодня закончил перевод четвертой главы „Мертвых душ“, сделана всего четвертая часть работы. Однако от перевода такого произведения, пожалуй, можно самому стать „мертвым“»⁷¹. В письме Ху Фыну от 17 мая 1935 г. читаем: «Стиль Гоголя отточен и искусен. В произведении отсутствуют современные термины (в те времена не было даже электричества), но названия блюд и игр XVIII века (т. е. XIX в.—Е. С.) трудно передать»⁷². 28 июня Лу Синь вновь писал Ху Фыну: «Работа над переводом Гоголя очень трудна. Переведешь две главы, и словно перенес тяжелую болезнь. Немецкий перевод ясный, читается с интересом, а при переводе на китайский теряются прилагательные, текст становится тягучим, скучным, даже самому хочется покачать головой и больше на него не смотреть»⁷³. Писательнице Сяо Цзюнь Лу Синь сообщал 24 августа 1935 г.: «Талант автора „Мертвых душ“, действительно, огромен. Впрочем, он старый писатель и постоянно прибегает к пространным рассуждениям, а они крайне трудны для перевода. Вся спина становится мокрой от пота. На сей раз я опираюсь на немецкий перевод, но мои знания несовершенны и ошибок не избежать. Впрочем, по сравнению с сокращенным переводом на английский язык и изобилующими ошибками двумя японскими переводами мой будет, пожалуй, лучше»⁷⁴. «Мне не всегда удавалось хорошо передать образные выражения. Правда, мой перевод лучше японских, в нем меньше ошибок. Если бы Цюй Цубо не погиб, перевод этого произведения был бы более удачным. Так что и здесь можно сказать, что те, кто приговорил его к смерти, совершили страшное злодеяние»⁷⁵,— сокрушался великий писатель в письме Сяо Цзюнь 1 сентября 1935 г.

Во время переводческих занятий болезнь Лу Синь все чаще давала о себе знать. «Только позавчера передал третью порцию перевода „Мертвых душ“. В последнее время не имел сил для напряженной работы над переводом. Чувствую себя еще плохо, постоянная слабость, врачи требуют, чтобы я не читал и не писал, а также перестал курить. Некоторые друзья уговаривают меня уехать в деревню, но по разным причинам я пока этого сделать не могу»⁷⁶ (из письма Сю Цзюнь 27 июля 1935 г.). 19 сентября писатель сообщал: «Я снова чувствую себя лучше, работаю над переводом „Мертвых душ“, к концу месяца закончу перевод первого тома»⁷⁷.

При работе над гоголевским текстом Лу Синь учитывал, что «стиль отличается прямоотой и ясностью, однако повсюду содержится обличение, иногда открытое, порой замаскированное, которое следует осознать». «Хотя я переводил не с оригинала,— продолжает Лу Синь,— я из всех сил стремился сохранить гоголевскую острую направленность»⁷⁸. «При переводе необходимо сочетать два принципа: во-первых, добиваться доступности, во-вторых, сохранять богатство оригинала»⁷⁹.

Заботясь о качестве своего перевода, Лу Синь 8 сентября 1935 г. писал Мэн Шихуаю, что необходимо «произвести сверку... текста с оригиналом и все неточности исправить»⁸⁰.

В ноябре 1935 г. в Шанхае лусиневский перевод первого тома «Мертвых душ» был издан. В качестве предисловия предлагалась статья Н. А. Котляревского, в приложении давались: «Предисловие ко второму изданию первого тома „Мертвые души“», «Заметки, относящиеся к 1-й части», «Окончание IX главы в переделанном виде», «Повесть о капитане Копейкине» (одна из первоначальных редакций и последняя редакция, разрешенная цензурой). Состав тома показывает, насколько серьезен

⁶⁹ Лу Синь. Дневники. Т. 2. С. 1076.

⁷⁰ Лу Синь. Собр. соч. Т. 4. С. 208.

⁷¹ Лу Синь. Письма. Т. 2. С. 742.

⁷² Там же. С. 942.

⁷³ Там же. С. 943.

⁷⁴ Там же. С. 823—824.

⁷⁵ Там же. С. 825—826.

⁷⁶ Там же. С. 943.

⁷⁷ Там же. С. 329.

⁷⁸ Лу Синь. О литературе. С. 229.

⁷⁹ Там же. С. 231.

⁸⁰ Лу Синь. Письма. Т. 2. С. 868.

был подход к публикации гоголевского текста. Издание было снабжено иллюстрациями Табурина, сделанными к первым шести главам.

Лу Синь придавал большое значение иллюстрациям, полагая, что они способствуют не только большей популярности русской классики, но и развитию изобразительного искусства Китая. В своем дневнике он записал, что 8 сентября 1935 г. Хуан Юань принес альбом «Сто иллюстраций к „Мертвым душам“», выполненный А. А. Агиным. Эти рисунки, как известно, были первым реалистическим изображением гоголевских героев в иллюстративном искусстве. «Они до сих пор сохранили свою живость и по заслугам стали классикой русской иллюстрации»⁸¹, отмечал Борис Лавренев. В апреле 1936 г. альбом был издан шанхайским издательством «Культура и жизнь». Жена Лу Синя — Сюй Гуанпин писала: «Этой книге в мягкой обложке мы очень радовались. В нынешней обстановке, особенно в книжном деле, опубликовать такой альбом крайне трудно: ослабла покупательная способность, сохраняется низкий уровень образованности. Однако Лу Синь с трудностями не считался»⁸². Он говорил, что работает для приближения будущего.

Занимаясь переводом «Мертвых душ», Лу Синь размышлял о характере творчества русского классика, использовал его опыт для аргументации своих взглядов на задачи передовой китайской литературы. Он, в чьих художественных произведениях, в многочисленных сборниках публицистики, ярко проявился талант обличителя, придавал огромное значение сатирическому изображению действительности. Буржуазные идеологи пытались лишить новую революционную литературу такого мощного оружия, как сатира, и утверждали, что писателям не следует заниматься низменным делом — описанием пороков общества. В марте 1935 г. в статье «О сатире» Лу Синь подчеркивал, что правдивое изображение жизни становится обличительным и вспоминал знаменитые сатирические романы «Цзинь Цин, Мэй» (XVI в.) и «Неофициальная история конфуцианцев» (XVIII в.). «Произведения Гоголя,— продолжал Лу Синь,— привлекли в последнее время внимание китайских читателей. Крупные и мелкие чиновники из повести „Шинель“ и персонажи повести „Нос“ бытуют даже в современном Китае. Ясно, что это правда, причем имеющая широкое значение, однако мы называем подобное искусство сатирой»⁸³. В мае того же года писатель вновь размышляет об обли-

чительной литературе. «Назначение сатиры — воспроизводить подлинную действительность. Необязательно, чтобы данный факт уже произошел, но он может совершиться. Сатира — не измышление и не клевета, не разоблачение личных тайн и не создание чудес и ужасов для потрясения читателей... Такие явления уже устарели, вызывают смех, презрение и даже ненависть. <...> Когда же такой материал попадает в руки Дж. Свифту или Гоголю, он превращается в великое сатирическое произведение»⁸⁴.

Сторонник буржуазной культуры Линь Юйтан ратовал за юмористическую литературу, главная цель которой заключается в развлечении читателя. Лу Синь не давал свести юмор и сатиру до уровня развлекательного анекдота, творческий опыт Гоголя лишний раз убеждал его в большой художественной и идейной силе реалистического обличительного искусства. Лу Синь считал, что в основе обличительного творчества лежат осознанные автором высокие жизненные цели и идеалы, которыми и определяется общественная значимость сатиры. «Если в произведении с претензией на сатиру нет доброжелательного, горячего чувства, если оно внушает читателю мысль, что все на свете отвратительно, а выхода нет — это уже не сатира, а бездушное издевательство»⁸⁵.

После опубликования шести глав «Мертвых душ» Лу Синь писал, что китайский читатель уже может составить представление о помещиках, выведенных Гоголем. Многие современники Гоголя упрекали его в незнании русского помещика. «Однако нарисованные им образы необычайно жизненны. Даже в наши дни, в другую эпоху и в иной стране, мы воспринимаем их как хорошо знакомых людей. Не буду здесь говорить о таланте сатирика, лишь выделю такую особенность — воспроизведение обыденных фактов и повседневных разговоров позволило глубоко раскрыть унылую жизнь помещиков»⁸⁶. Лу Синь на примере сцены встречи Чичикова с Ноздревым показывает, что трагическое зачастую проявляется в обычных ситуациях, а искусство писателя как раз заключается в способности увидеть глубинную суть харак-

⁸¹ Огонек. 1952. № 10. С. 25.

⁸² Сборник памяти Лу Синя. Шанхай, 1979. Разд. 4. С. 63.

⁸³ Лу Синь. О литературе. С. 214.

⁸⁴ Лу Синь. Собр. соч. Т. 2. С. 371—372.

⁸⁵ Там же. С. 373.

⁸⁶ Лу Синь. О литературе. С. 237.

теров и поступков людей. Он признавал злободневность гоголевских произведений для современного Китая. «Слышал, что гоголевский так называемый „смех сквозь слезы“ у него на родине уже утратил свою горечь и превратился в здоровый смех. Однако в других странах он по-прежнему нужен, потому что там еще продолжают существовать те же живых людей»⁸⁷. В «Кратком предисловии» к «Ста иллюстрациям к „Мертвым душам“» писатель отмечал: «Многие герои, к счастью или несчастью, до сих пор еще настолько жизненны, что наши читатели, люди другого государственного строя, другой эпохи, чувствуют, будто это написано про их окружение, и им не остается ничего другого, как преклоняться перед великим реалистическим талантом Гоголя»⁸⁸.

25 февраля 1936 г. Лу Синь приступил к переводу на китайский язык второго тома «Мертвых душ», который, по его словам, «неокончен и не представляет большого интереса»⁸⁹. Перевод частями публиковался в журнале «Ивэнь».

В марте 1936 г. на страницах «Ивэнь» писатель говорил, что во втором томе «положительные герои нашего уступают отрицательным, для писателя-сатирика Гоголя создание первых было невыполнимой задачей»⁹⁰. В мае Лу Синь развил эту тему («Ивэнь», 1936, № 2): «Предназначение Гоголя заключалось в обличении людей того круга, к которому он сам принадлежал. Поэтому описанные им во втором томе отрицательные герои по-прежнему словно живые, а когда он рисовал так называемых прекрасных людей, то утрачивалась жизненная достоверность. Например, генерал Бетрищев — комический персонаж, поэтому его встреча с Чичиковым изображена очень живо, не слабее, чем в первом томе. А Улинька — положительная девушка, которая рисовалась автору идеальной. Он изо всех сил старался ее так описать, чтобы тронуть читателя, однако образ получился нежизненным, неправдоподобным, даже неестественным; в сравнении с образами „дамы просто приятной“ и „дамы приятной во всех отношениях“ совершенно никуда негодным»⁹¹. Причину уничтожения рукописи второго тома Лу Синь видел в недовольстве автора результатами своих творческих усилий. Об этом шла речь в письме Цао Бо от 4 мая 1936 г.: «Автор в этой части хотел показать, как помещики меняются к лучшему. Однако описанные им идеальные герои оказались совершенно нежизненными и, напротив, несколько шутовских персона-

жей по-прежнему были удачными. Он сам ясно это осознал и потому перед смертью сжег рукопись»⁸⁷.

Конечно, в некоторых суждениях Лу Синя сказывается и недостаточное знакомство с творческим наследием и биографией Гоголя. Сказывается и зависимость от уровня тогдашней науки. Например, в октябре 1935 г. в письмах Мэн Шихуаню (20.X.) и Сяо Цзюнь (29.X.) он солидаризировался с мнением Котляревского, который считал, что у Гоголя было предвзятое мнение, будто от значительности места, занимаемого тем или иным чиновником, зависит его моральный облик: чем выше пост, тем выше и добродетели, и этим объясняется, почему Гоголь только в исключительных случаях нападал на крупных чиновников. «Я уверен в правоте этого высказывания г. Котляревского,— замечает Лу Синь.— В качестве примера можно взять времена бывшей Цинской династии в Китае, когда рядовые люди сплошь и рядом были убеждены, что сановники, носящие звание ученых мужей — „цзиньши“ и „ханьлин“⁸⁸, в большинстве своем являются прекрасными людьми, причем без всякого намерения льстить им»⁸⁹. Лу Синю, видимо, было неизвестно письмо Гоголя Погодину (1833 г.) о сословной иерархии царизма: «Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время». К тому же в литературоведении того времени еще не было подчеркнуто, что «писатель легко опрокинул нормы, по которым обычно измерялась общественная сила комического. Нет, даже не опрокинул, а просто обошел их. Этих норм, если несколько схематизировать, было две: общественная значимость порока и ранг (положение) комического персонажа... Но в гоголевской поэтике масштаб порока и носителя порока не имел уже такого значения, как прежде. Сила обличения достигалась не увеличением этого масштаба, а более сложным путем»⁹⁴.

Хотя Лу Синю не всегда была ясна природа художественного обобщения Гоголя, он стремился оградить ве-

⁸⁷ Там же. С. 238—239.

⁸⁸ Цит. по: *Ветров В.* Лу Синь. С. 340—341.

⁸⁹ *Лу Синь.* Письма. Т. 2. С. 827.

⁹⁰ *Лу Синь.* Послесловие // Гоголь Н. В. Мертвые души. Пекин, 1952. С. 523.

⁹¹ Там же. С. 524.

⁹² *Лу Синь.* Письма Т. 2. С. 928.

⁹³ *Лу Синь.* Собр. соч. Т. 4. С. 220.

⁹⁴ *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. С. 368.

ликого писателя от неверных обвинений в отсталости, в преднамеренной лести властям. «Попробуйте вспомнить, каким был Гоголь перед смертью,— писал Лу Синь к Гэн Цзичжи.— Разве мог бы лстец так вести себя? Вот почему я очень огорчен критикой со стороны китайцев, которые зачастую бывают слишком суровы в своих суждениях. Для них следовало бы побольше переводить критической и биографической литературы других стран, чтобы они вчитались в нее»⁹⁵. Лу Синь напоминал о трудных общественных условиях, в которых создавал свои произведения русский писатель. «Гоголь, действительно, не был революционер, но подумайте о том времени, и станет ясно, что в этом нет ничего удивительного. Полицейский порядок в ту эпоху был так жесток, что ему трудно было о чем-нибудь говорить (малейший его намек на царское правительство немедленно запрещался)»⁹⁶.

Лу Синь полагал, что сумеет в феврале—марте 1936 г. закончить перевод второго тома «Мертвых душ»⁹⁷, но он успел подготовить лишь три главы. Сюй Гуанпин в заметке «Последний день» свидетельствовала, что 18 октября 1936 г. измученный болезнью Лу Синь спросил: появилось ли в газете сообщение о выходе очередного номера журнала «Ивэнь», в котором намечалась публикация его перевода третьей главы второго тома «Мертвых душ». Затем он потребовал подать ему газету и очки и внимательно изучил содержание нового номера журнала. «В последний раз он держал в руках печатный текст, в последний раз видел, что издано его соратниками. Какое достойное любви и уважения сердце!»⁹⁸ На следующее утро в 5 часов 25 минут великий писатель скончался.

Через несколько дней после его смерти Тун Хуа писал: «Место Лу Синя в духовной жизни современного Китая сходно с ролью Гоголя в России XIX века. Гоголь — первый русский писатель, который так обостренно ощущал ответственность перед обществом; у нас таким был Лу Синь. Лишь с появлением „Шинели“ Гоголя утвердилось русская проза XIX века, лишь сборник рассказов „Клич“ Лу Синя положил начало современной китайской литературе»⁹⁹.

Как это было с Гоголем, Лу Синь подвергался нападкам за реализм и обличительный характер своего творчества. Ли Хэлинь в статье «Ругательства проф. Е. Гунчао в адрес Лу Синя» сообщал: великого писателя обвиняли

в том, что его произведения порождают якобы у читателей душевную пустоту и разочарование в жизни. Проф. Е. Гунчао утверждал, что «Лу Синь в своих статьях легко впадает в раздражение и гнев, поэтому от холодной сатиры быстро переходит к ругани и осмеянию»¹⁰⁰. Давая отповедь клевете на Лу Синя, Ли Хэлинь говорил: «Когда я читал „Подлинную историю А-кью“, „Кун И-цзи“ и „Развод“, то не только не считал что „они дают лишь пример раболепия, черствости, трусости“ и „карикатурное описание“, но видел перед собой суровую человеческую трагедию! „Раболепие, трусость, невежество и моральные победы“ А-кью, Кун И-цзи, дя-дюшки Му, Айгун не вызывают „смех“ и „презрение“. Напротив, судьба „униженных и оскорбленных“ порождала у меня сочувствие и возмущение! Этот „смех сквозь слезы“ или „слезы сквозь смех“ Лу Синя близки к творческой манере Гоголя. Вот этого г. Е не может или не хочет понять»¹⁰¹. А ведь произведения русских классиков, в том числе Гоголя, в которых были «мрак» и «горечь», оказали мощное воздействие на перемены в обществе.

Передовые деятели Китая понимали подлинное значение гоголевской поэмы. Видный критик и организатор движения за революционную литературу Чжоу Ян в апреле 1935 г. в статье «Мертвые души» Гоголя писал: «Выдающееся произведение реалистического искусства „Мертвые души“ заслуживает высочайшей оценки. Благодаря „Мертвым душам“ вклад Гоголя в развитие русской литературы критического реализма необыкновенно велик»¹⁰². По мнению китайского критика, «в „Мертвых душах“ автору удалось соединить лирическую струю с сатирой, развернуть панораму России в эпоху крепостничества. Можно сказать, что в этом произведении искусство Гоголя достигло высочайшей вершины»¹⁰³. В статье подробно анализируется образ Чичикова, для которого единственную цель в жизни представляют деньги.

⁹⁵ Лу Синь. Собр. соч. Т. 4. С. 220—221.

⁹⁶ Лу Синь. Письма. Т. 2. С. 835.

⁹⁷ Там же. С. 836.

⁹⁸ Сборник памяти Лу Синя. Разд. 4. С. 59.

⁹⁹ Там же. Разд. 3. С. 35.

¹⁰⁰ Там же. С. 25.

¹⁰¹ Там же. С. 27.

¹⁰² Чжоу Ян. «Мертвые души» Гоголя // Вэньсюе. 1935. № 4. С. 621.

¹⁰³ Там же. С. 616.

«Жажда денег заставила его сделаться злодеем, обманщиком, стала основой его деятельной натуры... Чичиков в русской литературе того времени был совершенно новым типом. Это тип предпринимателя в начальную эпоху капитализма»¹⁰⁴. Чжоу Ян обращает внимание читателя на обличительный характер гоголевского произведения.

О духовном воздействии гоголевской поэмы на китайского читателя можно судить по рассказу литератора Гань Ну, родившегося в обедневшей помещичьей семье и до двадцатилетнего возраста жившего в маленьком городке. «Когда я прочитал „Мертвые души“, передо мной впервые предстали в истинном свете тогдашнее китайское общество, окружающие меня люди, да и я сам»¹⁰⁵. Заслуживает внимания мысль Гань Ну о том, что выступление в качестве переводчика «Мертвых душ» великого Лу Синя способствовало возникновению особого общественного резонанса. «Поскольку перевод осуществил полководец революционного культурного движения Лу Синь, „Мертвые души“ тотчас вошли в арсенал оружия национально-освободительного движения, воспитывали как народ, так и писателей, помогали им лучше понять облик разложившихся и никчемных помещиков и чиновников, усиливали ненависть к врагам и веру в окончательную победу над ними»¹⁰⁶.

Хотя сам Лу Синь скромно оценивал свои переводы, китайская критика единодушно признает их высокие художественные качества. О «Мертвых душах» Сунь Ли сказал: «Это выдающийся перевод, в котором таланты двух мастеров слова органически соединились. Перевод точно передает художественный пафос Гоголя, сохраняет выразительность языка подлинника»¹⁰⁷. Гэ Баоцян в 1952 г. писал о лусиневском переводе: «Он и теперь считается в Китае непревзойденным образцом китайской переводной литературы»¹⁰⁸.

В дни, когда отмечалось столетие со дня смерти великого русского художника, известные литераторы Дин Лин и Цао Юй писали: «Перевод гоголевских „Мертвых душ“, сделанный классиком китайской литературы Лу Синем, выдержал пятнадцать изданий, и спрос на эту книгу далеко не легко удовлетворить. Этот факт — яркое доказательство того, как любят Гоголя на нашей родине — в Китае»¹⁰⁹.

Важное место в духовной жизни Китая заняло и другое творение Гоголя — комедия «Ревизор». В 1931 г. был переиздан перевод Хэ Цимина. В 1939 г. в Шанхае был опубликован новый перевод под названием «Придворные круги», выполненный Хуан Жохаем. В декабре 1940 г. вышел в переводе Гэн Цзичжи сборник «„Ревизор“ и другие пьесы». В предисловии переводчик знакомил с историей создания комедии и заключал: «Видно, с каким вниманием и добросовестностью относился Гоголь к литературной работе». Гэн Цзичжи раскрывал перед читателем смысл гоголевской разработки сюжета: «Анекдотическая история постепенно превратилась в острую социальную комедию»¹⁰⁶. В 1941 г. вновь публикуется перевод Хэ Цимина. В 1944 г. разные издательства выпустили новый перевод Цай Фанспня. На следующий год в Чунцине вышел еще один перевод «Ревизора», выполненный Вэй Мином.

Комедия «Ревизор» привлекала к себе внимание деятелей передовой китайской культуры, работавших над созданием новой разговорной драмы. Традиционная китайская драматургия, давшая миру немало прекрасных произведений, имела музыкальную основу, определенный репертуар, излюбленные сюжеты и мотивы, известную сценическую условность. С начала XX в. началось движение за создание в Китае разговорной драмы, близкой по сценической форме к европейской. Большую пользу приносили встречи с гоголевской драматургией, которая оказывала мощное идейное и художественное воздействие на зрителя, расширяла репертуар китайского театра, обогащала сценическим опытом. Чжан Цзичун вспоминает, что в мае 1934 г. в г. Тайюане «Ревизор» был поставлен в его переработке и режиссуре Чжан Айдина¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Там же. С. 618.

¹⁰⁵ Гань Ну. «Мертвые души» в Китае // Жэньминь жибао. 1952. 16 апр.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Сунь Ли. Собр. соч. Т. 4. С. 443.

¹⁰⁸ Га Баоцюань. Гоголь в Китае. С. 17.

¹⁰⁹ Дин Лин, Цао Юй. Пятнадцать изданий «Мертвых душ» // Комс. правда. 1959. 6 марта.

¹¹⁰ Гэн Цзичжи. Предисловие // Гоголь Н. В. «Ревизор» и другие пьесы. Шанхай; Чунцин, 1949. С. 1—2.

¹¹¹ Сборник материалов по истории движения разговорной драмы в Китае за пятьдесят лет. Пекин, 1958. Т. 1. С. 215.

Однако наибольший резонанс вызвала премьера гоголевской комедии в ноябре 1935 г. в Шанхае. «Почти тридцать лет назад в мрачное время гоминьдановской реакции китайский народ полюбил комедию „Ревизор“ и ее создателя, потому что страдания, которые испытывали китайцы в ту пору, были одинаковы с лишениями русского народа»¹¹², — писал в 1952 г. Ляо Чэпчжи. Мао Дунь в беседе с корреспондентом «Правды» в 1952 г. вспоминал: «Успех был небывалый. Зрители узнавали в гоголевских персонажах китайских помещиков, чиновников, взяточников, купцов и других своих угнетателей. Реакционные власти Шанхая поспешили снять пьесу со сцены. Но было уже поздно. Ее ставили в Пекине, Кантоне и в других городах»¹¹³.

В дневнике Лу Синя сохранилась запись от 3 ноября 1935 г. о том, как он вместе с женой присутствовал на шанхайском спектакле. Постановка не оставила писателя равнодушным, и он просил переводчика русской драматургии и театрального деятеля Ли Ни высказать свои критические замечания и советы, касающиеся как трактовки характеров и подбора актеров, так и сценического оформления¹¹⁴.

Размышляя над сценической судьбой «Ревизора» в Китае, крупный драматург Чэнь Байчэнь приходил к выводу, что шанхайская постановка способствовала росту числа зрителей китайской разговорной драмы, поскольку после гоголевского произведения пробудился интерес к такому театру. По утверждению китайского драматурга, в годы гонений на прогрессивных драматургов и театральных коллективы «работники китайского театра прибегли к новой тактике: они обращались к реалистическим произведениям России и Европы и придавали им большое общественное звучание. Стали искать пьесу о жизни, сходной с китайскими условиями, и с героями, которые были бы знакомы китайскому зрителю. Первый выбор пал на „Ревизора“»¹¹⁵. После шанхайской постановки гоголевской комедии такое обращение к русской драматургии в трудные периоды истории стало для китайских деятелей культуры хорошей традицией. «С начала анти-японской войны и до полного освобождения страны (1937—1949) каждый раз, когда клика Чан Кайши особенно нагло обнажала свою реакционную сущность и вела наступление на народ, на нашей сцене в Шанхае, Чунцине, Чэнду, Гуилине, Нанкине и других городах вновь появлялся „Ревизор“, и китайский зритель всегда с

новой радостью встречал это великое произведение»¹¹⁶.

Некоторые театральные коллективы использовали переработанные варианты «Ревизора», в которых действие переносилось в Китай и герои имели китайские имена и чиновничьи звания. В поставленной режиссером Чжан Даофанем в Нанкине пьесе гоголевский текст был сохранен, но действие происходило в одном из уездов современного Северного Китая. Эта переделка, выполненная Чэнь Чжицэ, пользовалась большим успехом и «сыграла заметную роль в театральной жизни страны»¹¹⁷.

По свидетельству известного драматурга Тянь Ханя, после 1939 г. «Ревизор» играли в столице Особого района Яньани¹¹⁸. Созданная в 1941 г. театральная труппа «Новый Китай» в городе Гуйлине, где собралось много бежавших от японских милитаристов передовых интеллигентов, в том же году осуществила постановку «Ревизора». Гоголевская комедия входила в репертуар, включавший пьесы Тянь Ханя «Голос осени» — о мужестве писателя-революционера; Ся Яня, Тянь Ханя и Хун Шэня «До свидания, Гонконг!» — о лишениях и патриотизме деятелей культуры в годы войны; Цао Юя «Восход солнца» — о духовной нищете буржуазии. Наряду с «Грозой» Островского, пользовавшейся огромным успехом у китайского зрителя, гоголевская пьеса звучала злободневно, ибо указывала на такие пороки общества, которые в условиях войны стали особенно видны в тогдaшнем Китае.

«В суровых условиях антияпонской войны театральные группы играли „Ревизора“ в маленьких городах и даже деревнях. Коллективов, ставивших комедию, было более двадцати»¹¹⁹.

Во второй половине тридцатых годов по пьесе был поставлен фильм, который шел несколько лет и пользо-

¹¹² Ляо Чэнчжи. Поздравляю с постановкой «Ревизора» // Жэньминь жибао. 1952. 16 мая.

¹¹³ Высоков И. Произведения Гоголя в Китае // Правда. 1952. 2 марта.

¹¹⁴ См.: Лу Синь. Дневники. Т. 2. С. 1081; Ли Ни. Дух, которому следует учиться // Сборник памяти Лу Синя. Разд. 3. С. 66.

¹¹⁵ Чэнь Байчэнь. «Ревизор» в Китае // Жэньминь жибао. 1952. 3 апр.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Тянь Цинь. Театральное движение Китая. Чунцин, 1944. С. 143.

¹¹⁸ Сборник материалов по истории движения разговорной драмы в Китае за пятьдесят лет. С. 8.

¹¹⁹ Чжан Гэн. «Ревизор» на китайской сцене // Жэньминь жибао. 1952. 7 мая.

вался успехом. Ши Дуншань рассказывал, что он переделал сюжет и внешние характеристики героев на китайский лад, но «старался сохранить дух и смысл оригинала. <...> Эффект при повторных показах возрастал, потому что с каждым годом усиливалось разложение гоминьдановского реакционного правления»¹²⁰.

Наряду с темой военного сопротивления врагу в китайской литературе с 1940 г. становится актуальной проблема избавления страны от социального порядка, порождающего нищету и отсталость, незащитность перед лицом фашистской агрессии. Мао Дунь в 1940 г. говорил: «Важно не только призывать народ к сопротивлению агрессору, — современные писатели должны изобличать предателей, алчных обманщиков, корыстных монополистов и маскирующихся политиканов... Необходимо убрать с дороги то, что не имеет будущего, потому что само по себе оно никогда не исчезнет»¹²¹. В 1941 г. Мао Дунь публикует роман «Разложение», о котором советский исследователь В. Ф. Сорокин справедливо пишет: «За годы войны еще не было в китайской литературе книги, где в столь яркой художественной форме выставлялось бы на показ мерзкое обличье гоминьдановской системы сыска, провокаций и политических убийств»¹²². Роман написан в форме дневниковой взволнованной и правдивой исповеди молодой женщины, которая оказалась на службе охраны, но затем нашла в себе силы с ней порвать. Японский литературовед Оно Синобу замечает: «„Разложение“ отлично от западноевропейского психологического романа, так как Мао Дунь не ставит перед собой цель анализировать внутреннюю сущность человека. Здесь через внутренний мир людей раскрывается внешняя среда, и в этом отношении книга скорее напоминает „Записки сумасшедшего“ Гоголя и Лу Синя»¹²³.

В 1946 г. в Чунцине была поставлена сатирическая пьеса Чэнь Байчэня „Картины карьеры чиновников“. Власти пытались ее запретить, но пьеса успешно шла во многих городах Китая. В письме к Цао Цзинхуа драматург писал: «Я очень люблю Гоголя. Его „Ревизор“ был поставлен в 1935 г. в Шанхае и оказал на меня огромное влияние, которое проявилось во многих моих комедиях, но особенно заметно в пьесе „Картины карьеры чиновников“»¹²⁴. В статье, опубликованной в „Жэньминь жибао“, Чэнь Байчэнь рассказывал: «Хотя для „Картины карьеры чиновников“ мною взяты события из жизни захолустного уездного городка Сычуань, я ощущал, что они

необычайно близки к случившемуся в уездном городе старой России. И самое важное — „Ревизор“ оказал влияние на стиль моей пьесы, которое я не смог преодолеть. Об этом я не могу забыть»¹²⁵. Определенная близость пьесы Чэнь Байчэня к произведению Гоголя отмечалась разными китайскими деятелями культуры. «Эта комедия в известной степени также была написана под влиянием гоголевского „Ревизора“»¹²⁶ (Гэ Баоцюань). «Под явным влиянием гоголевского „Ревизора“ китайский драматург Чэнь Байчэнь написал в период антияпонской войны китайского народа пьесу — сатиру на продажное гоминьдановское чиновничество»¹²⁷ (Мао Дунь).

Пьеса открывается прологом: двое бандитов в ветреную и темную ночь, спасаясь от погони, оказываются в помещении уездного управления. В первом акте показано, как разгневанная толпа настигает правителя уезда и начальника секретариата. Раздаются выкрики: «Не ты ли пасильно забирал в армию? Не ты ли захватил мою землю? Возврати мое зерно! Ты разрушил мой дом!» Правитель уезда остался лежать без сознания, а его помощник был убит. Воспользовавшись случаем, двое бандитов переоделись в чиновничьи платья, а правителя уезда продали в солдаты. Один из бандитов, внешне похожий на этого правителя, стал себя за него выдавать. Чиновники уезда — начальники полицейского и финансового управлений, отделов здравоохранения, народного просвещения и строительства — долгое время были убеждены, что перед ними настоящий правитель, который после всего пережитого несколько повредился в уме и почти потерял дар речи. Но тут другой бандит, отличающийся смелостью и находчивостью, раскрывает жене правителя обман и предлагает сделку: «Ваш муж умер, вы стали вдовой и не будете занимать почетного положения. Все, чем обладали, полетит ко всем чертям. Все это так, сами подумайте. А если вы не желаете оставаться вдовой и не

¹²⁰ Жэньминь жибао, 1952. 4 марта.

¹²¹ Мао Дунь. О чем писать // Интернациональная литература. 1940. № 7/8. С. 149.

¹²² Сорокин В. Ф. Творческий путь Мао Дуня. М., 1962. С. 153.

¹²³ Цит. по: Сорокин В. Ф. Там же. С. 161—162.

¹²⁴ Цао Цзинхуа. Столетие со дня смерти Гоголя // Жэньминь жибао. 1952. 3 марта.

¹²⁵ Чэнь Байчэнь. «Ревизор» в Китае // Жэньминь жибао. 1952. 4 марта.

¹²⁶ Огонек. 1952. № 10. С. 17.

¹²⁷ Правда. 1952. 2 марта.

хотите терять почестей супруги правителя, тогда все можно легко уладить. Вам лишь следует признать, что мой друг — правитель уезда и Ваш супруг!» Женщина соглашается с предложением бандита, и тот назначается начальником секретариата.

Далее чиновники решают подвергнуть население за мятеж большому денежному штрафу, причем каждый надеется получить из этой суммы наибольшую долю. В разгар споров приходит начальник полиции с сообщением, что в ближайшее время прибудет правитель провинции, который пожелал самолично разобраться в случившихся беспорядках. Начинаются спешные приготовления к встрече важного чиновника. Оказывается, уездная казна почти вся разворована; в городе шесть полицейских, остальные лишь числятся в штате, а их жалованье забирает начальник полиции; никаких строительных работ не ведется и т. п. Приходится срочно напирать новую форму полицейских на двести подобранных людей, из тюрьмы доставить сто двадцать изможденных заключенных и поместить их в медпункты, а первых попавшихся двадцать четыре человека одеть в медицинские халаты, чтобы они изображали врачей. По улицам пустили несколько грузовиков, загруженных разным строительным материалом. Однако у приехавшего начальника одна забота: сделать свою жизнь еще более обеспеченной и спокойной. Ему по душе, что начальник секретариата и правитель уезда искусно вручают ему множество дорогих вещей и большое количество золота, а также устраивают брак с красивой и молодой женщиной. Поэтому при появлении подлинного правителя уезда он ведет расследование так, что все чиновники объявляют прежнего начальника самозванцем. Довольный оказавшим ему приемом, правитель провинции решает возвысить мнимого правителя уезда до правителя округа, а на его место определить начальника финансового управления г. Ай, грозившего разоблачением через газеты.

На проводах начальства господин Ай произнес речь: «С тех пор, как Вы, начальник провинции, и Вы, правитель уезда, заняли свои посты, наш народ живет словно в раю. У нас каждый имеет дом по западному образцу, каждый владеет автомобилем. Изю дня в день мы вкусно и обильно едим, всего у нас вдоволь — и одежды, и пищи. Мы пребываем в радости и довольстве! Мы благодарны Вам, нашим правителям! Мы не страдаем от неимоверных налогов; не испытываем угнетения со сто-

ропы деревенских мироедов, нас не обманывают жадные и грязные чиновники, нас не страшит угроза попасть в тайную полицию и концентрационные лагеря. Мы никогда подобного не испытывали, нет! Мы все обладаем свободой личности, свободой слова и вообще всякой свободой! Это все плоды Вашего добродетельного правления!»

Эта лицемерная и фальшивая речь, столь привычная для уха тогдашнего китайского зрителя и произносимая беспринципным и честолюбивым чиновником, внезапно прерывается: простым людям надоело терпеть обман и быть послушными орудиями в борьбе чиновников за власть и доходы. В финале выясняется, что все три акта пьесы оказались сном двух бандитов.

Как и в комедии Гоголя, в китайской пьесе воплощена тема «миражной жизни», но если русский писатель для ее передачи создал «миражную интригу комедии»¹²⁸, то Чэнь Байчэнь использовал привычный для китайской литературы прием — все главное действие совершается во сне. Еще в новелле IX в. «Изголовье» Шэнь Цзицзи, герой которой во сне познал взлеты и падения чиновничьей карьеры, проводилась мысль о том, что почести и богатства иллюзорны и нет смысла их добиваться. У современного драматурга мотив сна получил иное осмысление: не карьера, а само чиновничье существование, строї жизни, при котором хозяйничают чиновники, представляют собой страшный сон.

Известно, что Гоголь также ввел в комедию сон: городничему «всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы». Белинский писал, что этим сном открывается цепь призраков, составляющих «действительность комедии». На другой день пришло письмо из Петербурга о чиновнике, который инкогнито отправился с секретным поручением. «Сон в руку! Суеверие еще более запугивает и без того запуганную совесть; совесть усиливает суеверие». Сон в «Ревизоре» способствовал обоснованию поступков городничего как «человека призраков», который «жил и вращался в мире призраков»¹²⁹. Не явился ли сон в «Ревизоре» толчком для воображения китайского драматурга? Опираясь на национальную литературную традицию, Чэнь Байчэнь использовал сон как мотивировку композиции, сделал главных героев персонажами из сна, что придало этим героям большую иллюзорность,

¹²⁸ Мани Ю. Поэтика Гоголя. С. 231.

¹²⁹ Белинский В. Г. Указ, соч. Т. 3. С. 456, 454.

вишало мысль об их полной несовместимости с подлинной жизнью.

Подобно Гоголю, Чэнь Байчэнь тяготеет к широкому обобщению: порядки уездного городка являются характерным проявлением существующего социального порядка. Как и в «Ревизоре», здесь выведены главные представители общественной жизни и управления. Чэнь Байчэнь выводит действие за рамки одного города с помощью рассказа о приезде с ревизорскими целями правителя провинции. Появление начальника первоначально вызывает страх, его хотят обмануть, создать видимость благополучия. Но можно было и не прибегать ко лжи. Правителю провинции многое известно, но он знает ничего не желает, поскольку не собирается ничего исправлять, — ведь сам он действует также незаконно и своекорыстно. В отличие от гоголевского Хлестакова, который в «ситуации ревизора» ведет игру непреднамеренно, правитель провинции активен и сам диктует законы поведения, которые вполне устраивают проходимцев и лиходеёв-чиновников. Прикрываясь демагогическими фразами, он преследует свои интересы, а реальное положение дел его мало трогает. В китайской пьесе даже «ситуация ревизора» мало что меняет в поведении героев, поскольку они живут по правилам, принятым среди чиновничества, и считают себя в безопасности.

Некоторая упрощенность и прямолинейность в изображении характеров не помешала пьесе Чэнь Байчэня стать заметным явлением в театральной жизни страны. В период с 1945 г. до образования КНР «пьеса, несмотря на серьезные препятствия со стороны гоминьдановских властей, пользовалась поддержкой широких масс и непрерывно исполнялась. Она помогала людям избавляться от лежащей на сердце тяжести, обретать силу в очистительном смехе. Новизна формы, доступный широким массам язык способствовали ее горячему приему зрителем. Пьеса оказала очень большое политическое влияние. Следует признать, что в тот период это была одна из самых сильных в политическом отношении пьес»¹³⁰.

В трудные годы народно-освободительной войны издавались и другие произведения Гоголя. В 1939 и в 1946 гг. была опубликована пьеса «Женитьба» в переработке Фэн Цзоу. В 1943 и в 1945 гг. она была издана в переводе Вэй Хуанну. «Женитьба» впервые была поставлена весной 1937 г. в Шанхае драматическим театром «Гуанмин». Затем в апреле 1939 г. ее сыграл шанхай-

ский драматический театр. В 1940 г. драматург Ся Янь переработал в пьесу «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а в 1942 г. У. Цюй-юань на материале «Майской ночи» создал комедию. С 1938 г. издавались «Мертвые души» (дополненные тремя главами второго тома) в лусиневском переводе. В 1944 г. в Чэнду был напечатан перевод «Мертвых душ», осуществленный Чжи Цзяном.

* *
*

После образования КНР возникли благоприятные условия для широкого распространения произведений Гоголя, которые так полюбилися читателям. В декабре 1949 г. в Шанхае вышли отдельной книгой «Игроки» в переводе Ши Чжи. В 1950 г. издается «Ревизор» в переводе Цай Фансиня. Вскоре появился новый перевод комедии, выполненный Чжоу Синьфаном и считающийся одним из лучших. В 1952 г. издаются отдельными книгами «Шинель» (перевод Лю Ляоп) и «Нос» (перевод Лу Синя). Неоднократно перепечатывался лусиневский перевод «Мертвых душ» (1952, 1953, 1954, 1959 гг.). В 1954 г. в Пекине вновь опубликован подготовленный Цай Фансинем перевод «Ревизора». В 1955 г. появились издания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (перевод Мань Тао) и «Ночи перед Рождеством» (перевод Лу Цзиня). В 1957 и в 1958 гг. выходили переведенные Мань Тао «Петербургские повести».

В связи со 150-летием со дня рождения Н. В. Гоголя пекинское издательство «Народная литература» выпустило шеститомное собрание избранных произведений великого писателя, включающее художественные творения, литературно-критические статьи и письма. В 1963 г. в переводе Мань Тао был издан сборник «Избранная проза и драматургия Н. В. Гоголя», в который вошли «Тарас Бульба», «Невский проспект», «Портрет», «Шинель» и «Ревизор».

Широко были отмечены в Китае 100-летие со дня смерти (1952) и 150-летие со дня рождения русского классика (1959). В многочисленных статьях, появившихся в различных периодических изданиях, подчеркивалось всемирное значение Гоголя, его огромная роль в разработке и утверждении реалистического художественного

¹³⁰ Е. Динъи. Очерки истории современной китайской литературы. Пекин, 1957. С. 384.

метода. Характерно утверждение: «Гоголь — великий русский писатель, но также и великий мировой мастер слова. Оставленное им драгоценное литературное наследие принадлежит как советскому народу, так и всему человечеству. Среди зарубежных авторов Гоголь — один из самых любимых писателей китайского народа»¹³¹.

При истолковании творчества Гоголя китайские писатели и литературоведы широко использовали оценки русских революционных демократов и концептуальные положения советской литературоведческой науки. В китайских работах учитывалась роль гоголевских творений в духовной жизни современного Китая, выделялись те стороны его наследия, которые были актуальны для углубления самосознания китайского народа и развития реалистического искусства. Китайские критики прежде всего отмечали чувство горячей любви Гоголя к родной земле. «Причина бессмертия произведений Гоголя, до сегодняшнего дня сохраняющих свое значение, прежде всего лежит в том, что автор воплотил в них свое патриотическое чувство, заинтересованность в важнейших общественных проблемах. Великий писатель-реалист не мог не любить свою родину, не мог не отобразить существенные стороны жизни своего времени, не мог не обратить внимания на главные противоречия и борьбу в обществе той эпохи»¹³². Мань Тао пишет: «Произведения Гоголя обладают силой социального обобщения, в них подвергается обличению весь разложившийся, реакционный общественный строй, отражены гнев и надежды широких народных масс того времени. Потому и стал писатель основоположником „гоголевского периода“ в русской литературе»¹³³. Цао Цзинхуа писал о «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Радость и печаль, юмор и негодование, сегодняшний день и прошлое, верность правде жизни и смелое обращение к вымыслу — все в органической слитности обнаруживается в этих повестях. Правдивое, точное описание и романтический сказочный рассказ неотделимы друг от друга, все повествование дышит глубокой любовью к родине, к народу»¹³⁴.

Произведения Гоголя служили импульсом для раздумий о природе сатиры, о задачах обличительной литературы. В статье Сунь Ли читаем: «Гоголь, несомненно, выдающийся писатель-сатирик. Что такое сатира? Согласно мнению Лу Сия, жизненным началом сатиры является горячее чувство любви к отечеству и народу, доброжелательное и мудрое порицание национальных слабостей,

светлая надежда на будущую счастливую жизнь. Писатель-сатирик непременно и великий реалистический мастер слова. Не обладая подлинным реалистическим мастерством, невозможно добиться успеха в сатире»¹³⁵. Хуан Юэминь в статье «Перечитывая „Ревизора“ Гоголя» пишет, что «произведение необычайно сильно разоблачает разложение чиновничьего мира, раздираемого противоречивыми интересами. <...> В правящем классе во взаимоотношениях между мужем и женой, друзьями, матерью и дочерью преобладает соблюдение собственной выгоды. Как только намечается малейшее несовпадение интересов между ними, тотчас возникают раздоры и вражда. Разве не распространены такие взаимоотношения в современных капиталистических государствах, в буржуазном обществе? Более ста лет назад Гоголь написал свое произведение, но и сейчас оно обладает огромным воспитательным значением»¹³⁶.

Китайские интерпретаторы Гоголя считают, что в его творчестве обличение сочетается с оптимизмом. Чэнь Юн писал: «Произведения Гоголя для китайского читателя нетрудны для понимания. Каждый, кто берет их в руки, тут же увлекается, и его охватывает волнение. Описанная Гоголем мрачная жизнь русского общества во многом сходна с обстановкой в старом Китае. В то же время запечатленная в его произведениях мечта о будущем России была близка чаяниям китайского народа и его вере в будущее своей страны»¹³⁷. Дун Жунсэн на страницах «Жэньминь жибао» писал: «Сочинения Гоголя показывают нам отвратительный облик чиновничье-помещичьего класса при царизме, разоблачают и бичуют общественные пороки, но и преисполнены безграничной верой в будущее. В этом величие писателя»¹³⁸.

После провозглашения КНР на страницах печати постоянно звучали призывы к работникам литературы и

¹³¹ *Ба Жэнь*. Гоголь — могильщик феодального строя // *Шицзе вэнсюэ*. 1959. № 4. С. 123.

¹³² *Чэнь Юн*. Чему учиться у Гоголя // *Жэньминь вэнсюэ*. 1952. № 3/4. С. 64.

¹³³ *Мань Тао*. Предисловие переводчика // *Избранная проза и драматургия Н. В. Гоголя*. Пекин, 1963. С. 15.

¹³⁴ *Цао Цзингуа*. Великий писатель Гоголь // *Дачжун даньин*. 1954. № 14. С. 10.

¹³⁵ *Сун Ли*. Собр. соч. Т. 4. С. 441.

¹³⁶ *Синь цзяньпэ*. 1952. № 5. С. 25.

¹³⁷ *Чэнь Юн*. Чему учиться у Гоголя. С. 64.

¹³⁸ *Дун Жунсэн*. «Смех сквозь слезы» Гоголя // *Жэньминь жибао*, 1959, 1 апр.

искусства глубже изучать язык, быт, интересы народных масс. В этом плане указывалось на значение творческого опыта Гоголя. «Гоголь хорошо знал нравы, привычки, язык народа. Он старательно собирал народные предания. В его произведениях „Ночь перед Рождеством“, „Сорочинская ярмарка“, „Вечер накануне Ивана Купалы“ и других перед нами предстает красивая украинская природа и живописная самобытная народная жизнь. Писатель ненавидел крепостной строй, разложившуюся царскую власть и горячо любил отечество и народ»¹³⁹. В послесловии к переводу статьи Гоголя об украинских песнях Мань Тао писал, что народное творчество всегда интересовало великого русского писателя. «Народные песни оказали на творчество Гоголя определенное влияние. Например, народные песни помогали ему в повести „Тарас Бульба“ воссоздать жизнь, привычки и характеры казаков»¹⁴⁰.

Китайские критики призывали изучать опыт работы Гоголя над словом, над художественным образом. Мань Тао писал о высоком искусстве русского классика в создании многогранных типических характеров, которые способны оказывать сильное воспитательное воздействие на читателя. Анализируя в качестве примера образ Манилова, Мань Тао отмечает, что в нем воплощены не только черты определенного представителя господствующего класса, но и общечеловеческое содержание, получившее название «маниловщины». По словам Мань Тао, пример такой работы над образом очень полезен для современных китайских авторов, которые ошибочно полагают, что большое число лозунгов и отвлеченных поучений придает их произведениям воспитательный характер¹⁴¹.

О силе художественного обобщения у Гоголя писал Ша Тин на страницах «Жэньминь жибао»: «В другой стране и в иную эпоху я перечитываю „Мертвые души“ и невольно вспоминаю знакомых мне людей, которые несколько лет назад были изгнаны народными массами... Гоголь не только показал характерные черты чиновников и помещиков тогдашней России, но и глубоко разоблачил пороки, присущие всем паразитирующим классам при частнособственническом строе»¹⁴². На страницах газеты «Гуанмин жибао» 1 сентября 1983 г. в связи с проблемой юмора отмечалось: «Величайший успех принадлежит комедии „Ревизор“. Изображая различные персонажи и их комические действия, автор от души смеется над своими героями, и этот смех обретает силу обличения,

отрицания нелепых порядков»¹⁴³. Автор статьи признает, что в Китае еще мало создается произведений подобного рода и необходимо творчески осваивать традиции китайской и мировой сатирической литературы.

После разоблачения ошибок «культурной революции» в КНР вновь стали обращаться к гоголевскому наследию в поисках созвучных тем и мотивов. Особую актуальность приобрел гуманизм гоголевской бессмертной повести «Шинель». Широкое внимание привлекает поэма «Мертвые души».

Важным событием явилось издание в сентябре 1983 г. в Пекине нового перевода «Мертвых душ», выполненного известным переводчиком гоголевских произведений Мань Тао в содружестве с Сюй Циньдао. По-прежнему высоко оценивая лусиневский перевод поэмы Гоголя, общественность страны видела необходимость появления нового перевода, поскольку за полвека в китайском литературном языке произошли значительные изменения. В Китае лишь с 1917 г. развернулось широкое движение за отказ от старописьменного литературного языка вэньянь, на котором в течение почти двух с половиной тысяч лет создавалось письменное наследие, и началась борьба за новую художественную литературу на языке байхуа, понятном на слух и отражающем лексические и грамматические нормы разговорного языка. Находившийся в процессе становления новый литературный язык зачастую оказывался насыщенный так называемыми вэньянизмами, т. е. отдельными словами, выражениями, грамматическими конструкциями старого литературного языка. Как бы ни блестяще был выполнен Лу Сином перевод «Мертвых душ», его текст, естественно, отражал тогдашнее состояние литературного языка. С тех пор литературный язык приобрел новые черты под воздействием таких факторов, как публикация в широких масштабах художественных произведений, приход в литературу представителей разных слоев общества, широкий ввод разнообразных по стилистической манере иностранных произведений. Новый перевод «Мертвых

¹³⁹ *Сунь Вэйши*. Любовь и ненависть Гоголя // Жэньминь жибао. 1952. 16 мая.

¹⁴⁰ Шинцзе вэньсюэ. 1959. № 4. С. 136.

¹⁴¹ *Мань Тао*. Любовь и ненависть Гоголя // Цвэфан жибао. 1954. 1 апр.

¹⁴² *Ша Тин*. Мы всегда будем ценить художественное наследие Гоголя // Жэньминь жибао. 1952. 4 мая.

¹⁴³ *Цинь Му*. Неувядаемый цветок ума — юмор // Гуанмин жибао. 1983. 1 сент.

душ» во многом отвечает изменившейся языковой ситуации в Китае, в известной мере позволяет современному китайскому читателю ощутить стихию образной и живой гоголевской речи. Не могло не сказаться на характере и уровне нового перевода «Мертвых душ» то обстоятельство, что в отличие от лусиневского перевода он выполнен непосредственно с русского языка, что открывало перед переводчиками большую возможность остаться верным стилистическим особенностям оригинала. Мань Тао и Сюй Циньдао точны в передаче смысла каждой гоголевской фразы, довольно искусно воспроизводят присущую поэме образность. Новый перевод «Мертвых душ» выполнен по пятому тому Собрания сочинений (М., 1949) и снабжен иллюстрациями художника А. Лаптева. Отнюдь не перегружая издание примечаниями, переводчики попытались в списках пояснить имена упоминаемых в романе государственных деятелей, драматургов и поэтов, литературных персонажей, героев греческой мифологии, географические названия, реалии русского быта, факты общественной жизни России, чиновничьи ранги и должности, смысл некоторых фамилий и прозвищ, игру слов.

В «Предисловии к переводу» Цянь Чжунвэнь писал: «Жизнь у Гоголя была нелегкой — все годы он за свое творчество подвергался нападкам, к тому же его постоянно ввергали в духовные страдания разные неурядицы, ожесточенные споры и острые столкновения между друзьями. Однако с точки зрения его роли в истории литературы, судьба писателя была счастливой. Можно сказать, что „Мертвыми душами“ был заложен фундамент русской реалистической литературы». Анализом главных героев поэмы и художественного мастерства Гоголя, подкрепленным неоднократными ссылками на Белинского, Чернышевского и Герцена, Цянь Чжунвэнь обосновывает итоговое заключение: «„Мертвые души“ открыли новый период в русской литературе, способствовали окончательной победе в ней реализма».

В предисловии обращено внимание на сочетание в поэме Гоголя сатиры и юмора с лиризмом. «Писатель прибегал к форме лирических отступлений с тем, чтобы передать свои мечты о будущем, воспеть народ, поделиться тревогами о судьбе отечества. В этих отступлениях звучал взволнованный, громкий и чистый голос автора. Они, подобно лучам солнца, пробившимся сквозь мрачные тучи и осветившим потаенные уголки окружающего мира, еще больше выявляли отвратительный облик тогдашней

жизни. Благодаря такому приему в произведении еще сильнее проявлялась тенденция отрицания существующей действительности. Этот проникновенный лиризм придал первому тому „Мертвых душ“ особую способность волновать людские сердца. Пожалуй, в русской литературе XIX в. лишь в „Мертвых душах“ встречается подобное пзумительное сочетание лиризма с юмором и сатирой»¹⁴⁴. Суждение автора предисловия к новому переводу «Мертвых душ» находится в ряду высказываний китайских литературоведов, в которых делался акцент на обличительный характер творчества Гоголя, но и не игнорировалась лирическая окрашенность его произведений. Полнота и многоаспектность восприятия критиками и читателями идейных и художественных особенностей гоголевского наследия во многом зависят от эстетических концепций и литературной практики той страны, которая знакомится с русской классикой. В Китае внимание прежде всего было обращено на критический характер гоголевских произведений, поскольку он отвечал общественным запросам тогдашних китайских читателей. К тому же обличительная функция художественного произведения воспринималась китайцами как нечто естественное, ибо в национальной литературе с глубокой древности сформировалось обличительное направление. В «Книге песен», содержащей произведения XI—VII вв. до н. э., уже осуждается социальная несправедливость. Для великого поэта Ду Фу (712—770) характерны строки о том, что во дворцах «вина и мяса слышен запах сытый, а на дороге — кости мертвецов». Определяя тему стиха «Дракон черной пучины», другой замечательный поэт, Бо Цзюйи (772—846), в подзаголовке прямо писал: «Против чиновников-лихоимцев». В гротескном изображении невиданных краев в романе «Путешествие на Запад» (XVI в.) скрыта сатира на социальные порядки. В романе «Неофициальная история конфуцианцев» у Цзинцзы (1701—1754) высмеивалась система чиновничьих экзаменов, которая превратилась к тому времени в серьезное препятствие на пути талантливых людей к государственной службе. В начале XX в. наблюдался необычайный расцвет обличительного романа, вскрывающего пороки чиновничьего мира, духовное оскудение правящего класса. Китайскому читателю, хорошо знающему обличительные произведения родной

¹⁴⁴ *Цянь Чжунвэнь*. Предисловие к переводу // Гоголь Н. В. Мертвые души. Пекин. 1983. С. 1, 15, 9—10.

литературы, было близко и понятию критическое мировосприятие русского художника. В то же время многовековой культ поэтического слова в Китае способствовал восприятию лиризма, присущего гоголевскому таланту.

Произведения Гоголя становились в Китае примером высокого духа и художественного мастерства. Как утверждает «Большая китайская энциклопедия»: «Со времени „движения 4 мая“ 1919 г. творчество Гоголя оказало сравнительно большое влияние на новую китайскую литературу (например, на произведения Лу Синя, Мао Шэ)»¹⁴⁵.

И в наше время остаются верными и злободневными слова проф. Цао Цзинхуа, сказанные почти тридцать лет назад: «Китайский народ, как и все народы мира, чтит память великого русского писателя Н. В. Гоголя. В дни, когда миролюбивые народы всех стран ведут напряженную борьбу против поджигателей войны, произведения Гоголя становятся на службу делу мира и социализма. Своей разящей сатирой они помогают вскрывать гнойники буржуазного общества, срывать овечью шкуру с империалистических хищников. Борьба за мир — это борьба за сохранение культуры, и в этой борьбе великие люди прошлого идут на помощь своим потомкам, вместе с ними отстаивают дело гуманности и справедливости. И одно из наиболее почетных мест среди великих людей по праву принадлежит русскому писателю Гоголю»¹⁴⁶.

История переводов и восприятия гоголевского творчества в Китае убеждает, что его художественное наследие вошло важной составной частью в духовную культуру страны, послужило творческим импульсом развития отечественного искусства¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Большая китайская энциклопедия. Пекин; Шанхай, 1982. Т. 4. С. 393.

¹⁴⁶ Цао Цзинхуа. Китайский народ чтит память Гоголя // Правда. 1952. 4 марта.

¹⁴⁷ В статье использован подготовленный безвременно скончавшимся доктором филологических наук М. Е. Шнейдером библиографический материал, содержащий сведения о переводах Н. В. Гоголя.



К. РЕХО

**Смех Гоголя
и японская
литературная традиция**



В изучении русско-японских литературных отношений Гоголь, пожалуй, один из наиболее сложных писателей среди всех русских классиков¹.

Если Достоевский, Толстой и Чехов, с произведениями которых японцы познакомились еще в конце прошлого столетия, сразу же завоевали почти единодушные симпатии читателей и с тех пор имеют в Японии свою постоянную аудиторию, то процесс восприятия творчества Гоголя в этой стране был гораздо более сложным.

На рубеже двух столетий на японский язык было переведено уже довольно много произведений Гоголя: повести, пьесы. С апреля 1902 г. в 12-ти номерах журнала «Миссия» печатался критико-биографический очерк Нобори Сёму «Великий русский писатель Гоголь», изданный через год отдельной книгой. Вслед за Белинским Нобори Сёму называет Гоголя одним из величайших писателей новой русской литературы, отцом «натуральной школы». К тому времени, когда вышла книга Нобори Сёму о Гоголе, в Японии с большой силой развернулось литера-

¹ В Японии, где написано огромное количество работ о русско-японских литературных связях, специальной работы на тему «Гоголь и японская литература» нет. Нет указания на эту тему и в «Библиографии Гоголя», составленной Хатаио Икко (Токио, 1963), учитывающей более ста книг, статей, эссе японских авторов о творчестве писателя. В советском литературоведении известны две статьи, затрагивающие преимущественно проблемы перевода: *Пинус Е. М.* Гоголь и русская классическая литература в Японии // Гоголь: Статьи и материалы. Л., 1954; *Глушкина А. Е.* К изучению русских классиков в Японии: Заметки о Гоголе // Крат. сообщ. Ин-та народов Азии АН СССР. М., 1963,

турное движение, получившее название «сидзэнсюги ундо» — «движение за натурализм». В 90-х годах прошлого столетия, когда возникло это движение, оно действительно испытывало влияние Золя, его натуралистического метода, однако в дальнейшем, в начале XX века, в пору своего подъема, оно находилось под сильным воздействием русских классиков — Тургенева, Толстого, Достоевского. В «движении за натурализм» преобладало реалистическое направление. Казалось бы, почва для восприятия художественного опыта Гоголя в Японии была уже подготовлена. Однако в это время творчество Гоголя еще не встречает должного понимания, а потому и не находит своих последователей в среде японских писателей-реалистов. Об этом писал в 1955 г. сам Нобори Сёму, автор упомянутого очерка. Причина, по его мнению заключается в «несозвучности» творчества Гоголя с современностью» («киндайсэй»), а также в различии национальных характеров².

Песомненно, творческие связи Гоголя с литературой Японии имеют специфику, однако доводы Нобори Сёму не представляются нам убедительными, ибо «современность» творческого наследия Гоголя неоспорима, его реализм воплотил в себе многие известные сегодня формы отражения действительности. Что же касается различия в национальных характерах, то это не помешало Толстому, например, занять прочное место в духовной жизни японцев.

Говоря о специфике связей Гоголя с японской литературой, следует, прежде всего, отметить неравномерность их развития, наличие не только «отливов», но и «приливов». Уместно также напомнить, что к художественному опыту русского писателя обратился еще на заре становления новой японской литературы один из ее зачинателей, Фтабатэй Симэй, а в XX в. — Акутагава Рюноске, классик новой японской литературы. К наследию Гоголя обращаются и видные современные писатели — Кодзима Нобуо и Гото Мэйсэй.

Как отталкивание японских читателей, так и их притяжение к Гоголю во многом объясняются, как нам кажется, особой природой гоголевского смеха, с одной стороны, и своеобразием японской литературной традиции — с другой. Рассмотрение этого вопроса поможет пролить дополнительный свет на связь гоголевского наследия с литературным процессом Японии конца XIX и первой половины XX в.

Самый ранний перевод произведений Гоголя на японском языке появился в 1893 г. Это была «Майская ночь» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» в переводе Уэда Бина (последний перевод несколько раз перепечатывался под разными названиями: «Украинская майская ночь» или «Весенние вечера южной России»). Вслед за «Майской ночью», в 1895 г. Токутоми Рока перевел «Тараса Бульбу». Эти переводы, сделанные с английского, еще далеко не свободны от традиций старой литературы: гоголевские герои говорят на старокнижном языке, сильно отличающемся от разговорного, что невольно лишало произведения живого контакта с действительностью.

Подлинно новаторскими оказались переводы Фтабатэя Симэя, выполненные непосредственно с русского языка. В отличие от большинства японских писателей — зачинателей новой литературы, обычно владевших английским, Фтабатэй был большим знатоком русского языка и литературы. Он окончил русское отделение Токийского института иностранных языков. В своих переводах («Старосветских помещиков» (1893), «Портрета» (1897), «Записок сумасшедшего» (1907) Фтабатэй решительно рвал со старокнижной нормой, разрушал традиционные конструкции японского предложения, стремясь приблизить свой язык к живому слову Гоголя. Работа над переводами русской классики в огромной степени способствовала утверждению современного японского литературного языка, основоположником которого был Фтабатэй.

В 1897 г. в январском номере журнала «Тайе» («Солнце») читатели познакомились сразу с двумя произведениями иностранных писателей — «Портретом» Гоголя в переводе Фтабатэя и «Отверженными» Гюго в адаптации Фукути Оти под традиционным для японской литературы названием «О, бренный мир». Спустя много лет известный писатель Уно Кодзи скажет, что, сравнивая два перевода, нельзя не удивляться, насколько Фтабатэй опередил своих современников в литературе².

Опередил свое время и роман Фтабатэя «Плывущее облако» (1887—1889), который, по мнению японской критики, положил начало развитию критического реализма в японской литературе. В заурядной истории мелкого

² *Побори Сёму*. Японская и русская литературы // Сравнительная литература. Токио, 1955. С. 251.

³ *Уно Кодзи*. Гоголь. Токио, 1938. С. 209.

чиновника писатель представил правдивую картину японской жизни переходного периода, показал обратную сторону капиталистического развития Японии. Закончив роман, Фтабатэй подчеркнул его связь с русской литературой: «Нельзя отрицать,— писал он,— что идеи, которые отражены в моем романе, возникли в значительной мере под влиянием русской литературы»⁴.

Фтабатэй называет Гончарова и Достоевского, к творчеству которых он обратился в пору работы над романом. Однако имеется свидетельство Цубоути Сёё о том, что еще до начала работы над «Плывущим облаком» Фтабатэй увлекался и Гоголем, переводил «кусок» из его произведения — «сцену ссоры супругов из средней, обеспеченной семьи»⁵. Перевод Фтабатэя не найден, но предполагают, что это был отрывок из «Носа»⁶ (ссора цирюльника с супругой, когда в хлебе был обнаружен нос).

Интерес к Гоголю Фтабатэй сохранил на протяжении всей своей литературной деятельности. Как отразился этот интерес в творчестве японского писателя?

Обратимся к его роману «Плывущее облако». Японские исследователи, например, находят немало гоголевских реминисценций в этом первом японском реалистическом романе: так, взаимоотношения начальника и подчиненного напоминают отношение «значительного лица» к Акакию Акакиевичу Башмачкину в повести «Шинель»⁷. Отмечается также, что мастерство реалистической детали в романе Фтабатэя носит следы воздействия петербургских повестей Гоголя. Так, известный писатель Нома Хирочи в статье «Мастерство современной японской литературы» (1956) утверждает, что, изображая токийский проспект Канда в часы его наибольшего оживления с его шумной толпой, описывая платья разнообразных фасонов и всевозможные формы усов, Фтабатэй, несомненно, учился у Гоголя мастерству изображения детали, так необходимому для создания человеческих типов и характеров⁸.

Гоголевский юмор и сатира, бесспорно, были также близки Фтабатэю, когда он изображал комические стороны модернизирующейся по европейскому образцу Японии. Но существенно еще и другое. Перекличку «Плывущего облака» с творчеством Гоголя мы находим в самой идее произведения. Выдвигая в центр повествования проблему «маленького человека», униженного и обездоленного капиталистическим гнетом мелкого чиновника, Фтабатэй опирается на социальный гуманизм Гоголя. И хотя в «Исповеди» (1908) Фтабатэй, признавая связь «Плывущего

го облака» с Достоевским — автором «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных», не называет Гоголя, внутренняя перекличка его романа с творчеством Гоголя — автора «Шинели» и других петербургских повестей несомненна. Это заставляет вспомнить слова, приписываемые Достоевскому: «Все мы выпили из „Шинели“ Гоголя».

Примечательно, что именно в литературной среде, близкой Фтабатэю, Гоголь находил своих почитателей. Известно, что Фтабатэй рекомендовал молодым писателям, как вспоминает Накамура Сэйко, прочитать «Портрет» Гоголя, указывая на то, что повесть может послужить хорошим уроком для тех, кто хочет жить литературным трудом⁴. Статья Саганоя Омуро «Ответственность писателя» (1889) проливает свет на то, как воспринималось творчество русского писателя в окружении Фтабатэя. Говоря о том, что предметом искусства является искание истины, Саганоя упрекает тех писателей, которые вместо исследования жизни рабски следуют за мнениями и вкусами обывателей. И, пока не будет устранено такое положение, утверждает он, вряд ли можно ожидать в Японии появление такого непревзойденного писателя, как Гоголь.

В 1897 г. Саганоя (под псевдонимом Ядзакки Тамби) опубликовал очерк «Капля в море русской литературы». Несмотря на скромное название, статья эта была одной из первых в Японии попыток дать систематическое изложение истории русской литературы от Ломоносова до Гоголя. нас интересует здесь прежде всего, как японская критика конца века писала о природе гоголевского смеха.

«Гоголь — большой мастер юмора, — пишет Саганоя. — Он сам говорит, что его произведения основаны как на улыбке видимой, так и скрытой от глаз людей. В этом их суть. Эти слова писателя объясняют смысл его юмора. Для того, чтобы сформировать свое благородное миропонимание, Гоголь внимательно наблюдает и глубоко вникает в жизнь. Он испытывает ужас, переживает глубокую

⁴ Фтабатэй Симэй. Полн. собр. соч. Токио, 1938. Т. 5. С. 318.

⁵ Литературные воспоминания. Токио, 1957. С. 23.

⁶ Исахия Юити. Фтабатэй и русская литература // Дзинбун кэнкю. Токио, 1982. № 16. С. 53.

⁷ См.: Антология новой японской литературы: Фтабатэй Симэй. Избранное. Токио, 1971. С. 440.

⁸ См.: Кодза. История современной японской литературы. Токио, 1956. Т. 1. С. 249, 250.

⁹ См.: Ито Сэй. Литературные круги Японии. Токио, 1971. Т. 2. С. 91.

печаль, оглядываясь вокруг и видя, как люди теряют человеческий облик, совершают поступки, противоречащие их собственной природе. Юмор Гоголя прост и доходчив»¹⁰. И еще о «Мертвых душах»: «В книге появляется много смешных героев,— пишет Саганоя,— они бесконечно суетятся из-за мелочных житейских дел. На первый взгляд они вызывают лишь смех, но стоит только призадуматься, как смех исчезает и на душе становится грустно. В холодном смехе сокрыто глубокое сострадание и горячие слезы. Внутренняя пустота и уродство действующих лиц вызывают у читателя отвращение, однако он чувствует, каким высоким идеалам подчинено у писателя изображение окружающей его действительности... Гоголь обладает не только зрением, способным проникнуть сквозь толщу этой действительности, но и мастерством ее художественного воплощения. Его персонажи отличаются правдивостью характера, их диалоги — живостью. Понятно, что Гоголь является первой звездой литературы действительности»¹¹.

Нетрудно заметить, что суждение японского критика о творчестве Гоголя очень близко Белинскому. В ту пору великий русский критик находился в центре внимания Фтабатэя и его литературного окружения.

После приведенного выше восторженного отзыва о «Мертвых душах» вполне можно было бы ожидать скорого появления японского перевода гоголевской поэмы, однако этого не случилось. Критика сильно опередила переводчиков. Так было и с «Ревизором». В 1896 г., еще задолго до появления японского перевода комедии, в журнале «Литература всего света» («Коко бунгаку») была напечатана заметка Нисиуми Сисей «Читаю „Ревизора“ — шедевр русского писателя Гоголя». Нисиуми начинает статью с воспоминания о своем посещении могилы Гоголя в Донском монастыре. Это было, вероятно, в середине 80-х годов, когда Нисиуми ездил в Россию учиться по направлению Русской православной миссии в Токио.

В чем самобытность дарования Гоголя? В юморе,— говорит Нисиуми и отмечает острую наблюдательность писателя, его умение создавать яркий социальный тип, благодаря чему персонажи его комедии стали нарицательными. «Когда читаешь „Ревизора“,— пишет Нисиуми,— перед глазами встает живой Хлестаков. Я преклоняюсь перед гоголевским мастерством»¹². Нисиуми дает подробное изложение содержания гоголевской комедии.

Попытку воссоздать целостный портрет Гоголя-художника впервые предпринял Нобори Сёму в уже упомянутом очерке «Великий русский писатель Гоголь». Выпускник русской православной семинарии в Токио, Нобори Сёму был прекрасным знатоком русского языка и литературы. В своей статье японский критик использует не только материал художественных произведений Гоголя, но и переписку писателя с Жуковским, Пушкиным, Погодиным, Плетневым и другими деятелями русской культуры. Нобори Сёму целиком опирается на Белинского, — заключая, что вся суть творчества Гоголя так глубоко и исчерпывающе раскрыта русским критиком, что к этому трудно добавить еще что-либо. Так, приступая к разбору «Ревизора» или «Мертвых душ», Нобори Сёму обращается к статьям «Горе от ума», а также «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Вслед за русским критиком Нобори Сёму говорит о «нравственности» гоголевского смеха, ибо писатель заставляет читателей «не просто смеяться над злом, но и вызывает в них чувство гнева и отвращения ко всему уродливому»¹⁰. Острая реакция и негодование светской публики и высшего чиновничества на спектакль «Ревизор» — доказательство «этической ценности» комедии, утверждает Нобори Сёму, — и в этом смысле он называет «Ревизора» «комедией строгих нравов».

Чтобы увидеть, как критик представлял Гоголя японским читателям в начале века, приведем еще одну выдержку из упомянутого очерка: «В лице Гоголя русский народ впервые имеет выразителя национального духа, в его творчестве народ находит скрупулезно правдивое изображение русской жизни и острую сатиру на нее. С присущей писателю наблюдательностью и страстностью он взбудораживал общество, указывал на несовершенство окружающей жизни, высмеял невежество. Но его смех не был только насмешкой или забавой, он был смехом сквозь невидимые слезы и сострадание. Значение Гоголя в истории русской литературы такое же, как и Пушкина. Гоголь внес огромный вклад в формирование и утверждение натурализма в России. После Пушкина и Гоголя реализм занял независимое, ведущее положение в

¹⁰ Мэдзамаси гуса. Токио, 1897. № 10. С. 43.

¹¹ Там же. С. 44.

¹² Коко бунгаку. 1896. № 11. С. 38.

¹³ Симэй. Токио, 1903. № 1. С. 17.

русской литературе, явился мощным двигателем общественного сознания»¹⁴.

В приведенной цитате обращает внимание необычное для нас употребление термина «натурализм» (сидзэнсюги) как синонима реализма. Дело в том, что в японском литературоведении до сих пор в ходу термин «нихон сидзэнсюги-ха» — «японская натуральная школа», под которой подразумеваются как собственно натуралисты, так и писатели-реалисты. (Поэтому мы будем далее употреблять термин «натурализм» в кавычках, имея в виду указанную особенность.)

Можно сказать, что в начале века японцы уже располагали не только переводами основных произведений Гоголя, но и достаточно полными сведениями о писателе, а также критическими оценками его творчества. Казалось бы, все сделано для того, чтобы началась полоса всеобщего увлечения Гоголем, как это было, например, с Толстым. Но «пора Гоголя» в Японии еще не наступила. Творчество Гоголя вызвало отклик у немногих, самых проникательных писателей конца прошлого столетия (Фтабатэя Симэя и писателей его окружения), но к восприятию его еще не были подготовлены не только массовый читатель, но и большинство японских литераторов.

Первые японские интерпретаторы творчества Гоголя также принадлежали к узкому кругу — выпускников упомянутой выше русской православной семинарии в Токио — и не имели тесного контакта с литературным миром. Что касается Нобори Сёму, то он вскоре отходит от Гоголя и всецело отдается переводу произведений Толстого и Достоевского. И Саганоя, восторгавшийся Гоголем, скоро остывает к нему; японский писатель тяготеет теперь к Тургеневу. И даже писатели-«натуралисты» относились довольно индифферентно к наследию Гоголя. Ёсида Сэйити в обширном двухтомном труде «Исследование японского натурализма» (1955), где постоянно упоминаются имена русских и западноевропейских классиков, ни разу не называет Гоголя.

Чем же все это объясняется? Конечно, надо учитывать и словесные барьеры. Как указывал еще Белинский, Гоголь принадлежит к писателям, наименее доступным для перевода. Сказались, вероятно, и причины историко-культурного характера: чтобы откликнуться на произведения Гоголя, читателю необходимы были и широкие знания той социальной, национально-исторической среды, на которую обращен был гоголевский смех. Без культурного

контекста трудно понять природу смеха инонациональных писателей. Но самое важное то, что смех Гоголя мало согласуется с литературной традицией японцев.

Как известно, в литературах Запада сатирическая традиция восходит к античности; в японской же, как утверждают исследователи, «сменное» не отделилось от лирико-поэтического восприятия мира вплоть до Х в. И в последующие века, когда смех становится самостоятельной эстетической категорией, японские литераторы в качестве примера истинного смеха приводят улыбку на лице великого поэта Басё в часы созерцания природы, улыбку мудрого человека, постигшего мировую гармонию. Это подобно безоблачному смеху ребенка. В смеховой культуре преобладало лирическое начало. Окадзакі Ёсизэ в книге «Стиль японской литературы» (1959) пишет, что лирика, трагедия и юмор — все они присутствуют в литературе Японии, но особенно характерным является лирико-поэтическое восприятие мира.

И совсем не случайно, что на первых порах японцы тянулись к Гоголю как к лирику, не замечая, что в произведениях писателя лиризм соединяется с юмором и сатирой. По словам Уэды Бина, японские читатели были опьянены поэтическим шедевром Гоголя — «Майской ночью» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»¹⁴. Повесть «Тарас Бульба» привлекает внимание также лирической насыщенностью. Изображение трагического величия человека, светлое, радостное восприятие мира и глубокая скорбь — все это восхищает японцев. Они не замечали взаимосвязи лирической стихии у Гоголя с изображением обыденного, будничного; отделяли лиризм Гоголя от его юмора и сатиры. Юмор и высокое созерцание для них так же не сочетаемы, как бамбук и сосна.

Гоголь в одном из писем Жуковскому (1837 г.) называл «Тараса Бульбу» в числе «счастливых повестей, которые нравились совершенно всем вкусам и всем различным темпераментам» (XI, 98). Говоря так, русский писатель вряд ли имел в виду и восточных читателей. Однако успех гоголевской повести в Японии подтверждает правоту этих слов. В 1895 г. вслед за переводом «Тараса Бульбы», выполненным известным писателем Токутоми Рока, выходит новый перевод отрывка из повести под названием «Просторы России». Японским переводчикам до-

¹⁴ Симэй. Токио. 1902. № 4, с. 11.

¹⁵ Тэйкоку бунгаку. Токио, 1897. № 8. С. 1.

роги те лирические отступления, которыми насыщен гоголевский рассказ.

И все же восприятие «Тараса Бульбы» в Японии не однозначно. Помимо лирической насыщенности повести, внимание японцев привлекало своеобразие русского характера, дух народа. Примечательно, что интерес к «Тарасу Бульбе» усилился накануне русско-японской войны.

С 26 июля по 22 сентября 1903 г. в токийской газете «Нитиинти симбун» из номера в номер печатался новый вольный перевод «Тараса Бульбы» под названием «Банью» («Безрассудная храбрость»). В октябре того же года этот перевод выходит уже отдельным изданием. На фронте обложки — могучая фигура льва. Вспоминаются строки из гоголевской повести: «Остапу, казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное знание вершить ратные дела ... Крепкое слышалось в его теле, и рыцарские его качества уже приобрели широкую силу качеств льва».

Краткое предисловие к японскому переводу «Тараса Бульбы» поясняет цель выбора: «Как мы гордимся японским духом, так и они (русские) гордятся своим славянским духом. Кто сильнее, мы — южане, или они — северяне? „Безрассудная храбрость“ — повесть, в которой Гоголь, эта могучая опора русской литературы, обстоятельно рассказывает, что такое русский дух. Мы перевели ее в несколько вольном изложении и считаем, что в конечном счете важно признать то, что сильно у них, и сравнивать их силу с нашей мощью. Повесть представляет несомненный интерес в наше время».

«В наше время» — это октябрь 1903 г., когда написано предисловие. До начала русско-японской войны оставалось менее пяти месяцев. Японские переводчики выбрали «Тараса Бульбу», чтобы поближе познакомить читателей со своим северным соседом, обращая особое внимание на картины воинской доблести казацкой дружины.

Переводчиками гоголевской повести были Цукахара Дзюсэи (псевдоним — Сидзуму) и Сибата Рюсэй. Первый из них — Цукахара (1848—1917) родился в семье потомственного вассала сёгуна, учился европейским языкам при военном училище, известен как переводчик и автор исторических романов. В прошлом национальной истории, среди мужественных самураев Цукахара искал героев своих произведений. Он считал, что мягкотелая, «женственная литература» способствует разложению духа

нации, и противопоставлял ей литературу, утверждающую принципы самурайской чести. «Тарас Бульба» явился для него, несомненно, образцом «литературы мужчин».

Все симпатии японских переводчиков на стороне старого Тараса. Они выдумали ему даже японское имя. Известно, что в Японии существует многовековая традиция подбора для обозначения личных имен и фамилий таких иероглифов, которые бы символизировали героя. Придумывая гоголевским героям японские имена, переводчики выражали свои симпатии и антипатии. Так, например, Тарас Бульба стал Тадацугу Фуруба, что означает «верный продолжатель традиций старины». Единственная иллюстрация, выполненная неизвестным художником, посвящена сцене сожжения Тараса Бульбы — героической гибели старого казака.

Остан в японском переводе превратился в Окитада, что означает «поднявший высоко дело Тадацугу». Его суровый нрав, привязанность к боевым друзьям, неукротимая сила духа в минуты гибели — все это импонировало японским переводчикам. Но уже в самом японском имени — Ясутоси (есть и другое чтение — Анри), данному Андрию, что означает «извлекающий дешевую выгоду для себя», — выражено явно негативное, но вместе с тем одностороннее отношение к этому романтическому образу. Японские переводчики не простили ему эгоистическую страсть — любовь к панне, которая должна была померкнуть перед величием дела его отца, брата и товарищей.

Восхищаясь подвигами Тараса Бульбы и его сына Остапа, японские переводчики все же называли повесть «Банью», — тем самым охарактеризовав храбрость героев Запорожской Сечи «дикой, безрассудной». В этом, возможно, сказалась дань времени. Примечательно, что финальная сцена повести, воспевающая величие духа русского народа («Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!»), сведена в японском переводе к личному подвигу старого Тараса: «Но какие огни, какие силы на земле могли бы уничтожить его (Тараса Бульбу. — *К. Р.*)? Предрассветный восток, тихо колышутся тростники, а птицы галдят без умолку, будто о судьбе старого предводителя. О, куда же направился дух Тагацуба Фуруба — старого казака-атамана?»

Спустя много лет Уно Кодзи в книге «Гоголь» (1938), возвращаясь вновь к образу Тараса Бульбы, находит у него много черт, свойственных знаменитому японскому

генералу Ноги, являющемуся воплощением принципа самурайской чести: суровость и чувство долга, преданность и самоотверженность. Такая идентификация способствовала популярности гоголевской повести в Японии.

Примечательно, что именно лирико-романтическим повестям Гоголя Нобори Сёму уделяет в своем очерке особое внимание. Это характерно и для всех последующих критико-биографических работ японских авторов о русском писателе.

На протяжении веков смех означал в Японии неуважение к старшим. (Смеясь, японцы закрывают ладонью рот.) В эпоху Токугава, когда безраздельно господствовало самурайство, родилась и поговорка: «Мужчина смеется раз в три года. И то не в обе щеки, а только в одну». В обществе, где конфуцианство поддерживало иерархическую феодальную систему в качестве естественных норм общественной жизни вплоть до второй мировой войны, смех не только подвергался запрету, но и был строго регламентирован: только вышестоящие имели право смеяться над нижестоящими, над их пороками. В комических сочинениях «гэсаку», распространенных в городской литературе второй половины XVIII — середины XIX в., мишенью для насмешек и зубоскальства становится обычно ограниченность и убожество крестьян. Смех преследует главным образом цель развлекательную.

Разумеется, японская литература XVIII в. знает и образцы сатирической литературы. Хирага Гэннай в фантастической повести «Жизнеописание весельчака Сидокэна» (1763) подверг осмеянию традиционную систему мышления и морали в свете рационалистических идей нового времени. Эпизоды «Жизнеописания» напоминают нам знаменитый роман Свифта «Путешествие Гулливера». Но интересно, что Хирага Гэннай относил свое произведение к жанру гэсаку, т. е. к числу шуточных, несерьезных книг, и этим он давал понять, что не несет ответственности за сочинение, которое не принимает всерьез. Ведь смех находился под неусыпным контролем как нечто нарушающее добрые нравы. В этих условиях писатели предпочитали вовсе не касаться острых социальных проблем, они лишь забавляли публику.

Выдающийся писатель и философ Андо Сёэки, написавший неслыханную по своей резкости и смелости антифеодальную сатиру — «Повесть о мире беззакония» (1755), умер в неизвестности. Его книга была знакома лишь узкому кругу учеников. «С древних времен, — пи-

шет Сугнура Мимэй,— смех означал в Японии непочтительность, и даже незначительная оплошность в этике строго наказывалась... И после революции 1868 г. сохранился запрет на малейшее проявление неуважения к монарху и святыням. В такой среде не могло быть ничего более злобного, чем смех и сатира. Бывало и так, что человека наказывали только за то, что он смеялся неодобрительно, глядя на самурая или чиновника. На такой почве сатира не может развиваться»¹⁶.

Японские натуралисты, выступавшие зачинателями новой литературы Японии, разумеется, боролись против косности старой литературы и морали. Отмежевались они и от гэсаку, но, отказываясь от этих «несерьезных» комических сочинений, они обошли стороной и смеховую культуру вообще, в том числе и творчество Гоголя. Эта ограниченность японских «натуралистов» сказалась и в их оценке романа известного писателя Нацумэ Сосэки «Ваш покорный слуга — кот» (1905), в котором с позиций некоего наблюдательного кота автор с большим юмором и едкой иронией высмеивал неблагоприятные поступки людей. Как это напоминает гофманского кота Мурра и гоголевских собачек из «Записок сумасшедшего»! Роман был встречен японскими «натуралистами» весьма холодно за его «песерьезность».

2

Интерес к творчеству Гоголя усилился в Японии на рубеже 10—20-х годов, в обстановке больших социально-исторических изменений, которые произошли в стране под влиянием русской революции 1905 г. Антикрепостническая направленность произведений Гоголя отвечала демократическим устремлениям японского общества той поры. В эти годы на японский язык были переведены почти все основные произведения Гоголя. В 1917 г. выходят, наконец, «Мертвые души» в переводе (с английского) известного писателя Морита Сохэй. До второй мировой войны «Мертвые души» издавались в Японии семь раз, причем в разных переводах.

В 1918—1920 гг. в шести номерах журнала «Гэйбун» («Литература») был опубликован второй критико-биографический очерк «Гоголь», написанный Такакура Тэру, в будущем известным пролетарским писателем. Такакура считает, что важнейшей заслугой русской литературы

¹⁶ Бунгаку. Токио, 1966. № 12. С. 16.

перед современным миром является ее гуманизм, истоки которого восходят к творчеству Гоголя¹⁷. Автор знакомит читателя со всеми основными произведениями русского писателя, пересказывает их содержание, уделяя особое внимание повестям «Тарас Бульба» и «Шинель». В разборе последней Такакура особо подчеркивает лирическую струю повести, но в то же время проходит мимо фантастического эпилога, имеющего, как известно, важное значение для идейной концепции произведения.

В 20-х годах на японских сценах шел и спектакль «Ревизор». Первое сведение о его постановке в Японии мы находим в журнале «Симэй» за 1904 год, № 2, где было напечатано либретто «Ревизора», поставленного Литературным обществом русской православной семинарии в Токио. Но широкого общественного резонанса спектакль, по-видимому, не имел. В феврале 1911 г. Ассоциация драматургов новой эпохи опять ставит «Ревизора» (в переводе Кусуяма Масао, первый полный перевод «Ревизора» появился годом раньше).

Комедия Гоголя, очевидно, соответствовала тем задачам, которые ставила перед собой Ассоциация: ознакомить японских зрителей с лучшими произведениями мировой драматургии, отвечающими эстетическим потребностям нового японского искусства. Но и на этот раз постановка «Ревизора» не имела успеха. Она мало отличалась от любительского спектакля. К тому же резкая сатира на чиновничество, возможно, не импонировала японским зрителям той поры. Ведь было еще совсем свежо в памяти нашумевшее «дело по оскорблению трона»: в 1910 г. по ложному обвинению были казнены социалист Котоку Сюсуй и его товарищи. Сама Ассоциация вскоре распалась из-за финансовых затруднений. Позже Иноуэ Масао, ее руководитель, вспоминал: творческие муки и неудачи в сценическом воплощении гоголевской пьесы — все это не прошло даром, они дали новый импульс дальнейшей работе¹⁸.

Подлинная сценическая жизнь «Ревизора» в Японии началась в 1925 г., когда комедия была поставлена в Малом театре Цукидзи, бессменным руководителем которого был выдающийся режиссер, реформатор японского театра Осанаи Каору — последователь системы К. Станиславского. Капэко Иобу восторженно пишет об этом спектакле, открывшем перед японскими зрителями новый мир гоголевской драматургии. В январе 1927 г. Малый театр Цукидзи начинает свой сезон с комедии Гоголя.

Иоми Макото, актер, участвовавший в гоголевском спектакле, писал в своей книге «50 лет в театре», что Сиоми в роли Хлестакова, Хигасия в роли городничего всех больше блистали мастерством. Немаловажную роль сыграл и прекрасный перевод комедии, сделанный непосредственно с русского языка известным переводчиком Енэкава Масао¹⁹.

Во второй половине 20-х годов Малый театр Цукидзи стал центром пролетарского театрального искусства Японии. Его зрительный зал заполнили революционно настроенные рабочие и интеллигенты. Именно здесь бессмертная комедия Гоголя получила свое настоящее признание.

В 20-х годах в Японии формируется новый демократический читатель, требующий произведений, обращенных к массовой аудитории. В эти годы возникают и различные литературные течения и школы, противопоставляющие себя элитарной эго-беллетристике и ратующие за обновление искусства. Появляется группа писателей, объявивших себя зачинателями нового литературного направления, именуемого «тайсю бунгаку» («массовая литература»). В связи с этим, критик Накатани Хироси в статье «Сущность массовой литературы» (1926) утверждал, что в литературе Японии произошла «художественная революция».

В 1920 г. в январском номере журнала «Нихон ити», в выпуске которого принимали участие Кикуты Кан и поклонник Гоголя Уно Кодзи, появилась редакционная статья «Общение массы с искусством...», являвшаяся своего рода манифестом японской массовой литературы. Приведем выдержки из этой статьи:

«Говорят, что русский народ неграмотен, но нет другого народа, который бы так любил литературу и театр. Толстой, Гоголь, Чехов, Тургенев, Островский, Гаршин — все они друзья неграмотных крестьян и рабочих... Их произведения доступны всем, кто знает буквы <...>

Но в Японии все иначе. Литература — роскошь для избранных. Для ее понимания мало знать письменность, требуется еще специальное художественное образование... Замкнувшись в храме высокой словесности, наши писатели не хотят спуститься на землю <...>

¹⁷ Бунгэй. 1919. С. 63.

¹⁸ См.: *Акиба Таро*. История новой японской драмы. Токио, 1956. Т. 2. С. 208.

¹⁹ Там же. С. 599.

Без литературы неполна жизнь народа. Но современная наша литература — это литература для литераторов, а не для масс. Обращение искусства к народной массе — разве не это есть настоящее требование времени?»²⁰

Не трудно представить себе, с каким энтузиазмом японская общественность 20-х годов встретила появление массовой литературы, декларирующей свою связь не с избранными, а с читателями из «простонародья». Такая литература возникла в Японии в результате «вторжения» масс в сферу искусства, бывшую традиционным достоянием элиты.

Творчество Гоголя, обращенное к повседневной жизни обыкновенных людей, его гуманизм и обличение собственного мира привлекли внимание демократической читательской аудитории в Японии. По данным «Библиографии произведений мировой литературы в переводах на японский язык», составленной Государственной парламентской библиотекой в Токио (1959 г.), за 1919—1940 гг. «Ревизор» издавался в Японии 10 раз, «Нос» за 1928—1940 гг. 7 раз, а «Шинель» 6 раз только за 1933—1940 гг. В 1934 г. выходит первое шеститомное собрание сочинений Гоголя на японском языке, переизданное в 1940 г. В том же году был создан специальный комитет по изданию полного собрания сочинений Гоголя.

В 1938 г. выходит очерк известного писателя Уно Кодзи о жизни и творчестве Гоголя. О том, какое сильное впечатление производили на Уно творения Гоголя, свидетельствуют слова знаменитого писателя Танидзакки Дзюньитиро: «Я слышал, что Уно любил читать „Мертвые души“ Гоголя и говорил, что, написав подобное произведение, можно спокойно умереть. Действительно, даже подражать такой книге под силу лишь Уно»²¹.

Уно Кодзи не создал японских «Мертвых душ», но зато написанный им очерк «Гоголь» стал настольной книгой японской интеллигенции предвоенных и военных лет. Так, известный писатель Минаками Цутому вспоминает: «В 1938—1945 гг., когда вся пресса была наводнена статьями и книжонками писателей-приспособленцев, или тех, которые открыто призывали к войне до победного конца, в эту душную пору часть молодежи, повернувшись к ним спиной, зачитывалась классиками русской и французской литературы. Читали при тусклом свете лампы, свирепствовал контроль за освещением... Вспоминаю и сейчас, с какой жадностью я читал тогда очерк Уно Кодзи „Гоголь“... Я думаю, что большинство молодых писате-

лей, вступивших в литературу после 1935 года, познакомились с творчеством Гоголя благодаря этой книге Уно Кодзи»²².

Очерк Уно «Гоголь» в особенности интересен тем, что автор раскрывает в нем и свое личное восприятие творчества Гоголя. С душевным трепетом Уно Кодзи вспоминает, как в 1910 г., еще будучи студентом, он впервые взял в руки английский перевод «Тараса Бульбы», и книга настолько увлекла его, что он прочитал ее за один присест.

Особое место в очерке уделено «Шинели» и ее главному герою, маленькому, незначительному человеку. И это вполне согласуется с японской художественной традицией: эстетика японцев основана на противопоставлении внешним приметам ложной значительности истинное величие слабого, малого. Уно даже придумал Акакию Акакиевичу японское имя — Акаки Акакити, что означает: «Красное дерево Красное счастье». В этом имени — нежная любовь и доброе пожелание благополучия «существу беззащитному, никому ненужному».

В последние годы правления сегуната Токугавы (60-е годы XIX в.), пишет Уно, изможденные японцы говорили, что «человек приходит в этот мир, чтобы страдать». Акакий Акакиевич же воспринимает это страдание как должное, естественное. Рассказывая о «делах и днях» Башмачкина, Гоголь не рисует «ужасных картин», он показывает героя в обыденной жизни, раскрывая трагизм его повседневного существования. В этом Уно видит художественную особенность «Шинели» как основополагающего произведения «натуральной школы».

Японские критики обычно не вникали в идейно-композиционный смысл фантастического эпилога повести. Уно нарушил эту традицию. Фантастический эпилог, кажущийся лишним, на самом деле необходим, — утверждает Уно, — он продиктован глубокой, нежной любовью писателя к «маленькому» человеку. Гуманизм Гоголя обусловил эту «вставку» о «чиновнике, крадущем шинели» не разбирая чина и звания.

Уно Кодзи точно уловил «двойную природу» смеха Гоголя — его видимую и невидимую стороны: «смех сквозь

²⁰ Энциклопедический справочник по «массовой литературе». Токио, 1963. С. 20, 21.

²¹ Цит. по: Минаками Цугуму. Жизнь Уно Кодзи. Токио, 1971. Т. 2. С. 126.

²² Там же. С. 221, 222.

слезы». «Сколько ни перечитывал я рассказ „Как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“, он всегда покорял меня. И каждый раз мне бывало нестерпимо тяжело... Прочтешь его и чувствуешь горечь во рту. Позже я все-таки понял, что больше всех других эту горечь испытывал сам автор»²³. «Скучно на этом свете, господа!» — в этом горестном восклицании, по мнению Уно, заключена суть многогранного смеха Гоголя. «Его смех страшен», — пишет Уно.

В «Мертвых душах» японского писателя восхищает масштабность повествования: вся Русь явилась на страницах поэмы. Его восхищает также гоголевское мастерство изображения социальных типов. В отличие от многих критиков, которые склонны видеть в произведениях Гоголя явление специфически русское, Уно говорит о всечеловеческом значении созданных им художественных образов.

Гоголь был литературным кумиром Уно Кодзи, японский писатель стремился подражать ему. Юмор в произведениях Уно привлек внимание исследователей. Авторы «Истории современной японской литературы» пишут, что юмор писателя хотя и страдает некоторой нарочитостью, но этот «поверхностный блеск не может скрыть печального пафоса автора, его горького смеха сквозь слезы»²⁴. Конечно, как отмечает Екота Мидзуо, смех Уно во многом отличается от смеха Гоголя²⁵, он тяготеет больше к теплоте, добродушному юмору и имеет мало общего с гоголевской сатирой. Однако не будет преувеличением сказать, что доброта юмора Уно Кодзи связана с гуманизмом автора «Шинели».

С гоголевской традицией тесно связано и творчество выдающегося писателя Акутагава Рюноске. Его литературная деятельность развернулась во второй половине XX в., когда японский натурализм зашел в тупик и наступление на его эстетические позиции велось с разных сторон. Примкнув к так называемому «неореализму», Акутагава Рюноске противопоставил себя «бескрылости» творческого метода японских натуралистов, скользящих по поверхности жизни, занимающихся протокольным регистрированием внешних событий вместо вскрытия внутреннего мира героя. Примечательно, что первые рассказы Акутагава «Нос» и «Бататовая каша» (оба 1916 г.), принесшие ему литературную известность, как отмечают японские исследователи, восходят к традиции Гоголя²⁶.

Можно сказать, что с творчеством Гоголя Акутагава

не расставался всю свою жизнь. Оно привлекло внимание японского писателя еще в студенческие годы. В письме к другу, датированном 1 сентября 1910 г., Акутагава пишет: «Березовому лесу России в немалой степени обязаны своим появлением „Записки охотника“ — этот шедевр Тургенева, а прекрасный пейзаж в „Тарасе Бульбе“ Гоголя писквозь пропизан запахом степных волошек»²⁷. В «Жизни идиота» (1927 г.), ставшей лебединой песней Акутагава, также упоминается имя Гоголя. Характеризуя своего героя, Акутагава говорит: «Один из его приятелей сошел с ума. Он всегда пытал привязанность к этому приятелю. Это потому, что всем своим существом, больше, чем кто-либо другой, понимал его одиночество, скрытое под маской веселья... Когда приятели поместили его в больницу, он вспомнил терракотовый бюст, который когда-то ему подарили. Это был бюст любимого писателя его друга, автора „Ревизора“. Он вспомнил, что Гоголь тоже умер безумным, и неотвратимо почувствовал какую-то силу, которая поработила их обоих»²⁸.

Речь идет о писателе Уно Кодзи, попавшем в психолечебницу из-за нервного истощения. В свой последний час Акутагава вспомнил о терракотовом бюсте Гоголя, подаренном им своему другу, влюбленному в русского писателя.

Молодому Акутагава, несомненно, было близко лирико-поэтическое восприятие Гоголя; но зрелый Акутагава обращает пристальное внимание на те произведения, в которых с большой силой раскрывался реалистический метод русского писателя: «Шинель» и «Нос».

Известно, что «Нос» Гоголя не сразу поняли. Даже «Московский наблюдатель», расположенный к писателю, отказался напечатать повесть, находя ее пошлой и тривиальной. Нужна была прозорливость Пушкина, напечатавшего повесть в «Современнике». Нечто подобное случилось и с «Носом» Акутагава, изданным 80 лет спустя после знаменитой повести Гоголя. Если бы не проница-

²³ Уно Кодзи. Гоголь. С. 203.

²⁴ История современной японской литературы/Пер. с яп. М., 1961. С. 214.

²⁵ Энциклопедия по современной японской литературе. Токио, 1978. Т. 4. С. 337.

²⁶ Накамура Синъитиро. Акутагава Рюноске и европейская литература. Новая японская литература и зарубежная литература. Токио, 1969. С. 179.

²⁷ Акутагава Рюноске. Полн. собр. соч. Токио, 1958. Т. 7. С. 8.

²⁸ Акутагава Рюноске. Избранное. М., 1971. Т. 2. С. 413.

тельность Нацумэ Сосэки, старейшины японской литературы, заметившего удивительную новизну рассказа Акутагава, неизвестно, как сложилась бы судьба этого произведения. В письме к молодому автору от 19 февраля 1916 г. Нацумэ Сосэки писал: «Прочел в журнале „Синте“ Ваш рассказ... Он написан с тонким вкусом и истинным юмором. В нем без лишнего шутовства, с подлинной естественностью показано действительно смешное. Бросается в глаза, что в рассказе использован совершенно новый, неизвестный прежде материал... Я восхищен. Написав еще таких же двадцать-тридцать произведений, Вы превратитесь в писателя, которого еще не знала наша литература. Жаль, что „Нос“ смогут прочесть немногие (из-за малого тиража журпала.—*К. Р.*) Но даже те, кто прочтет, я уверен, ни словом не обмолвятся о нем. Не обращайтесь на это внимания и идите своим путем»²⁹.

Слова старого мастера были пророческими. Акутагава стал классиком японской литературы, его творчество внесло существенный вклад в развитие японского реализма, обогатив его новыми выразительными средствами.

Что сближает «Нос» Акутагава с одноименной повестью Гоголя?

Сюжет рассказа японского писателя взят из сборника «Стародавние истории» (XII в.), где содержится анекдот о буддийском монахе Дзэнти в сапе найгу, которому чрезвычайно длинный его нос причиняет много хлопот и мучений. Акутагава вспомнил забавный рассказ из старинной книги, вероятно, прочитав повесть Гоголя «Нос», которая произвела на него глубокое впечатление.

В повести Гоголя все началось с того, что нос удрал от коллежского асессора Ковалева. Злоключение найгу Дзэнти — героя рассказа Акутагава — также связано с носом: у него чрезвычайно длинный нос, который свисал ниже подбородка. Во время трапез один из учеников монаха поддерживал его нос при помощи специальной дощечки, чтобы кончик носа не погружался в чашку с едой. Длинный, мясистый нос монаха породил много толков и мнений жителей города: одни подозревали, будто он постригся из-за носа; другие же говорили — ему еще повезло, что он монах, ибо вряд ли нашлась бы женщина, которая согласилась выйти за него замуж. Все это доставляло Дзэнти немало переживаний не столько из-за житейского неудобства, сколько из-за уязвленного самолюбия: ведь он был сановный монах — служитель дворцовой часовни. Стремление Дзэнти укоротить нос питьем на-

стойки из горелой тыквы или втиранием мышиной мочи ни к чему не привело. Но чудо все-таки происходит: нос Дзэнти укорачивается.

«Носология» Акутагава напоминает нам эпизод из «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» Стерна: огромный нос иностранца произвел переполох у жителей города Страсбурга. Но переключка здесь внешняя. Рассказ Акутагава больше связан с гоголевской повестью — прежде всего в изображении психологии героя, его переживаний из-за своенравного носа. У Гоголя трагикомический эффект и ирония основаны на попытках майора Ковалева во что бы то ни стало вернуть нос и вместе с ним респектабельную представительность, без чего нельзя делать карьеру. Найгу Дзэнти также заботят неуважительные разговоры о нем. Он готов перенести все унижения, лишь бы привести нос в нормальное состояние. По рецепту столичного врача ученики варили нос монаха в крутом кипятке и усердно топтали ногами. И нос действительно укоротился. Но стал ли счастлив найгу Дзэнти?

Майор Ковалев с возвращением носа приобрел прежнее состояние самодовольства. Найгу Дзэнти же подкарауливает новая беда, после того как нос приобрел нормальный вид: перемена на лице монаха лишь усиливает насмешки и издевательства над ним. Преследование остается. Причину этого автор объясняет так: «В сердце человеческом имеют место два противоречивых чувства. Нет на свете человека, который бы не сострадал несчастью ближнего. Но стоит этому ближнему каким-то образом поправиться, как это уже вызывает чувство, будто чего-то стало недоставать. Слегка преувеличив, позволено даже сказать, что появляется желание еще разок ввергнуть этого ближнего в ту же неприятность. Сразу же появляется хоть и пассивная, а все же враждебность к этому ближнему»²⁹.

Акутагава переосмысливает анекдот из «Стародавних историй», придав ему общефилософское содержание. С горькой иронией он рассказывает об эгоизме посторонних наблюдателей чужого горя. В эссе «Нос», включенном в посмертный сборник «Слово писателя» (1927), приводя известное изречение Паскаля, гласящее, что, если бы нос Клеопатры был кривым, история могла бы пойти

²⁹ Нацумэ Сосэки. Полн. собр. соч. Токио, 1958. Т. 31. С. 186.

³⁰ Акутагава Рюноске. Избранное. Т. 1. С. 44, 45.

иначе, Акутагава утверждает, что «она скорее зависела от вездесущей на земле нашей глупости, заслуживающей смеха»³¹. В этой горькой иронии заключен смысл рассказа.

Акутагава, собственно, не описывает происшествий, а исследует отношения между людьми. Именно это отличает его от традиционных писателей, пишущих в жанре развлекательно-комических рассказов «гэсаку», и, напротив, сближает, с реалистической поэтикой русского писателя.

Как у Гоголя, в рассказе Акутагава «Нос», мы находим «нефантастическую фантастику» (Ю. Манн). В таинственном возвращении носа в прежнее состояние не участвует сверхъестественная сила: это происходит ночью, хотя сновидения отсутствуют. Зато фантастические происшествия мотивируются психологически. Используя гротеск и фантастику, Акутагава исследует действительность. Он показывает, что принцип изображения жизни в формах самой жизни — лишь одна из сторон сложной природы реалистического искусства. Его фантастика расширила границы японского реализма.

История гоголевской «Шинели» в Японии также тесно связана с творчеством Акутагава. Японская критика неоднократно указывала, что его рассказ «Бататовая каша» написан под несомненным влиянием повести Гоголя. Обращение японского писателя к «Шинели» не случайно: слово «человечность» — одно из самых часто повторяющихся в произведениях Акутагава.

В «Бататовой каше» автор разрабатывает тему «маленького человека». Сюжет новеллы основан на одном из эпизодов того же сборника «Стародавние истории», рассказывающем о богатстве и роскоши вельможи Фудзивара Тосихито и о бедном чиновнике, всю жизнь мечтавшем наесться вдоволь бататовой каши. Акутагава переставляет акцент, делая героем рассказа этого мелкого, забитого нуждой чиновника, бывшего эпизодической фигурой в «Стародавних историях». Он так зауряден, что даже не назван по имени; его зовут просто «гон» — чиновник пятого ранга. Вот описание его внешности: «Никто не знал, когда и каким образом этот человек попал на службу к Могоцунэ. Достоверно было только, что он с весьма давнего времени ежедневно и неутомимо отправляет одни и те же обязанности, всегда в одном и том же выцветшем суйкане (кимоно.— *К. Р.*) и в одной и той же измятой шапке эбоси... Всем казалось, будто сквозня-

ки на перекрестках Судзяку надули ему этот красный простуженный нос... и символические усы с самого дня его появления на свет».

Гои безропотно сносит насмешки своих сослуживцев: «Тем не менее гои оставался совершенно нечувствителен к этим проделкам. Во всяком случае, казался нечувствительным. Что бы ему ни говорили, у него не менялось даже выражение лица. Он только молча поглаживал свои знаменитые усы и продолжал заниматься своим делом. Лишь когда издевательства переходили все пределы, например, когда к узлу волос на макушке ему прицепляли клочки бумаги или привязывали к ножнам его меча соломённые дзори, тогда он странно морщил лицо — то ли от плача, то ли от смеха — и говорил:

— Что уж вы, право, нельзя же так...»³².

В голосе гои было что-то такое, вызывающее жалость, что молодой чиновник, недавно приехавший из провинции, проникся глубоким сочувствием: «И с тех пор эти слова не шли у него из головы. Гои в его глазах стал совсем другой личностью. В испитой, серой тупой физиономии он увидел тоже Человека... И всякий раз, когда он думал о гои, ему представлялось, будто все в мире вдруг выставило пашоказ свою изначальную подлость»³³.

Все это даже и текстуально близко к гоголевской повести. Кумэ Масао, близко знавший Акутагава, говорит, что тот писал: «Бататовую кашу», положив рядом «Шинель» Гоголя³⁴.

Когда Акутагава работал над «Бататовой кашей», он уже был автором известных рассказов «Ворота Расемон» и «Нос». В 1922 г. писатель выпускает сборник рассказов под названием «Бататова каша», выделяя это произведение среди других своих новелл. Акутагава не только не скрывает факта заимствования своего произведения у Гоголя («Шинель» была хорошо знакома читающей публике того времени), но, напротив, он уверен, что читатели в согласии с японской литературной традицией узнают и вспомнят слова и ситуацию произведения-прототипа. Гоголевские реминисценции дополняли и расширяли бы содержание его рассказа.

Традиция обращения к литературному образцу прошлого и использования его реминисценций чрезвычайно

³¹ Там же. Т. 2. С. 233.

³² Там же. Т. 1. С. 48, 49.

³³ Там же. С. 50.

³⁴ Бунгаккай. Токио, 1936. № 9. С. 119.

развита в японской литературе. Такое заимствование посило характер осознанного творческого приема уже с древних времен. В японской поэтике этот прием получил название «хонкадори» — «следование изначальной песне». Это своего рода «память литературы» — один из путей преемственности традиций. Прием хонкадори применялся не только по отношению к собственно японской литературе, но и китайской. В цовое и новейшее время источники литературного заимствования пополнились европейскими литературами, в том числе — русской. Так, Куникада Доппо, один из корифеев японской литературы XX в., в очерке «Равнина Мусаси» (1898 г.) вставляет целые «куски» из любимого им тургеневского рассказа «Свидание» в переводе Фтабатэя, изображая прелесть лесной чащи в осеннюю пору.

Обращаясь к традиционной поэтике реминисценций, Акутагава как бы хочет сказать, что Гоголь — классик, поэтический авторитет для нового поколения японских писателей; в то же время он подчеркивает идейную близость своего рассказа к творчеству русского писателя³⁵.

Следуя «изначальной песне», Акутагава заимствует отдельные «куски» из «Шинели» отнюдь не механически, а в соответствии с темой своего произведения. Гоголевские реминисценции в начале «Бататовой каши» растворяются в ткани произведения; основная же его часть развивается самостоятельно, независимо от «изначальной песни».

Идейная кульминация повести «Шинель» — сцена у «значительного лица» — тот контраст покорности несчастного Башмачкина и грубости «значительного лица», который вызывает у читателя и чувство боли за униженного человека, и протест против несправедливого жизненного устройства.

У Акутагава нет этой кульминации; повествование протекает плавно, без конфликтов. Трагизм окружающей действительности усиливают порой незначительные эпизоды, например сцена расправы уличных мальчишек над бездомной собакой и жалобный стон гои: «Отпустили бы вы ее, собаке ведь тоже больно...» Примечательно и другое. Мечта гои хотя бы раз в жизни наесться вдоволь бататовой кашей исполняется. Тут нельзя не вспомнить мысль Макара Девушкина — героя «Бедных людей» Достоевского о том, что автор «Шинели» не должен был закончить так трагично скорбное повествование об Акакии Акакиевиче: «А лучше всего было бы не оставлять его

умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы товарищи все бы ни с чем и остались. Я бы, например, так сделал».

Акутагава как будто внял совету Макара Девушкина. Мольба гои услышана, его накормили досыта заветной бататовой кашей. Казалось бы, гои, как герой Достоевского, должен молиться «каждодневно и вечно» за своего гуманнейшего управителя. Но с гои ничего подобного не происходит. Вот заключительные слова новеллы: «По утрам в Цуруге солнечно, однако ветер пробирает до костей. Гои торопливо схватился за нос и громко чихнул в серебряный котелок»³⁵.

Серебряный котелок наполнен доверху бататовой кашей, но это не радует гои. Японские исследователи объясняют это тем, что герою, у которого исполнилось заветное желание, все безразлично. Но с этим мнением трудно согласиться, так как оно полностью снимает проблему «маленького человека», которая находится в центре внимания автора. Обильное угощение правителя в Цуруги во все не принесло удовлетворения гои. Он понял, что пригласили-то его потехи ради. «Безжалостно смеясь», Тосихито, начальник дворцовой охраны, заставляет гои есть не переставая, хотя и видит, что у несчастного на кончике носа уже висели крупные капли пота. Жестокость, циничные насмешки, которые испытывал гои во дворце правителя в Цуруга, оказались невыносимее всех других унижений. «Щедрость» управителя обернулась жестоким издевательством над бедным гои. Идея защиты человеческого достоинства, а также горячее сочувствие обездоленному существу в этом грубом и безжалостном мире — все это сближает «Бататовую кашу» с «Шинелью».

Вслед за Гоголем Акутагава в отличие от японских писателей-натуралистов раскрывал тему «маленького человека» в юмористическом повествовании. Это было ново для японской литературы. Комизм «Бататовой каши» носит иной характер, чем традиционный «гэсаку»:

³⁵ См.: Гринин В. С. Акутагава Рюноске: Жизнь. Творчество. Идеи. М., 1980. С. 77.

³⁶ Акутагава Рюноске. Избранное. Т. 1. С. 64.

в нем ярко выступают сочувственный юмор и пропия, с помощью которых автор выявляет глубокий драматизм в отношениях героя с окружающим миром. Как и Гоголь, японский писатель не скрывает своей иронической усмешки, описывая духовную ограниченность героя, который «был настолько лишен самолюбия и был так робок, что просто не ощущал несправедливость как несправедливость». Но юмор Акутагава, как и у русского писателя, мягок и деликатен, отдает состраданием и болью за униженного человека.

Акутагава однажды заметил, что Куникида Дотпо в рассказе «Честный человек» копирует Мопассана: «Действительно, Дотпо смотрит на жизнь глазами Мопассана. И происходит это потому, что сам Дотпо превратился в Мопассана. Или, иначе говоря, в Дотпо удивительным образом слился он сам и Мопассан»³⁷.

Сказанное можно отнести, в известной степени, и к самому Акутагава, его творческим связям с Гоголем. Уно Кодзи в книге «Акутагава Рюноске» (1953 г.), указывая на Гоголя как на автора «изначальных песен», которым следовал создатель «Носа» и «Бататовой каши», замечает, что «хонкадори» последнего носил естественный характер, литературное заимствование органически вплетается в ткань его произведений.

Обращение к гоголевской традиции обогатило не только творчество Акутагава, но и расширило грани японского реализма. Тем не менее в японской критике бытуют противоречивые суждения о литературном наследии писателя. Акутагава подвергается критике за то, что он разрушил традиционную смеховую культуру Японии, привнеся в японскую литературу чуждые ей художественные элементы.

Так, например, критик Ямамото Кэнкити в статье «Акутагава Рюноске» (1942) упрекает писателя в том, что он отошел от «истинного» смеха японской классической литературы, который, по его мнению, не отягощен какими-либо социальными проблемами. Таковы древние литературные памятники «Стародавние истории» и «Рассказы, собранные в Удзи» (XIII в.), для которых характерен легкий юмор, скорее даже безобидная шутка. Акутагава же, утверждает критик, взяв сюжеты из этих стародавних книг, дает психологическую трактовку событий, насыщая свой рассказ глубоким социальным содержанием. А это не согласуется якобы с японской художественной традицией. «Вместо щедрого и великодушного смеха

классической японской литературы,— пишет Ямамото,— Акутагава и его современники выдумали новое слово „горькая усмешка“ (бикусё). В японской литературе комическое (окасимы) расцвело в средневековой юмористической поэзии хайкай, а также в плутовском романе, которые тесно связаны с эстетикой „печального очарования вещей“ (моно-но аварэ)... Я думаю, что когда смех тяготеет к сатире, он теряет свою исконную суть. Комические сочинения высоко ценились и при дворе, благодаря тонкому вкусу и изысканной элегантности»³⁸.

Ямамото выводит творчество Акутагава за пределы японской литературной традиции, так как он, находясь в плену социальности, не способен возродить безоблачный, по-детски наивный смех классиков в его изначальном виде. На «дне» смеха Акутагава ищет отблеск гуманизма, а это приводит к тому, что его смех страдает излишней интеллектуальностью. «Гуманистическое сознание собственно обедняет смех в произведениях Акутагава»,— заключает Ямамото³⁹.

Японский критик считает недостатком Акутагава то, что является бесценным вкладом писателя в развитие современной японской литературы. Акутагава расширил эстетическую сферу комического японской художественной культуре, обогатив его гуманистическим содержанием. И на этом пути автор «Носа» и «Бататовой каши» обратился к творческому опыту «гения смеха» — Гоголя.

Статья Ямамото о творчестве Акутагава была написана в 1942 году — в душную пору милитаристского угара. Разумеется, смех, особенно такой, какой у Гоголя, был враждебен военщине. Возрождение гоголевской традиции в японской литературе пришло уже в послевоенный период.

3

В чем заключается значение Гоголя для японской литературы наших дней? Читают ли Гоголя сегодня?

Вместо ответа на эти вопросы приведу данные опроса, проведенного издательством Кавадэ сёбо синся (Токио) в связи с выходом в свет нового, семитомного собрания сочинений Н. В. Гоголя. В 1976 г., выпустив третий том, издательство обратилось к читателям с вопросом: «Что

³⁷ Акутагава Рюноске. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 32.

³⁸ Исследование творчества Акутагава Рюноске. Токио, 1957. С. 116.

³⁹ Там же. С. 117.

побудило Вас приобрести томики Гоголя?» Всего за месяц в адрес издательства поступило 130 писем от читателей. Откликнулись главным образом молодые в возрасте 20 лет (около половины из числа приславших ответ), затем идут пятидесятилетние, тридцатилетние и сорокалетние. Ответы были единодушны: «Я испытываю большой интерес к русской литературе»; «Я люблю читать Гоголя». Комментируя данные опроса, редакция издательства писала: «Это еще раз убедило нас в том, как устойчива популярность русской литературы в нашей стране»⁴⁰.

Смех Гоголя затрагивает нечто такое, что имеет широкий социальный и общечеловеческий смысл и не ограничивается сатирой только на определенное общество, на определенную культуру. В статье «Вечный Гоголь» (1976) Сасаки Киити, например, пишет: «Я до сих пор не расстался с мыслью экранизировать „Нос“ Гоголя, перенеся действие в современный Токио»⁴¹. Сасаки уверен, что гоголевская действительность отнюдь не канула в прошлое, напротив, она вполне созвучна реальности японской жизни нашего времени. Это относится и к «Ревизору».

Есть такой город не только в России, но и в Японии, — утверждает видный деятель японской культуры Акита Удзюку в заметке, приуроченной к годовщине постановки «Ревизора» в 1914 г.: «Бесчестные чиновники до поры до времени чувствуют себя вполне уверенно, они еще не знают всей серьезности положения, но постепенно нарастает скандал, и от страха все бледнеют. Эта сцена прямо напоминает продажность и коррупцию чиновников современной Японии. Все это очень интересно для нас. В остром взгляде Гоголя, беспощадно обнажающего всю грязь и уродство России, я вижу его глубочайшую любовь к своей родине»⁴².

Идея «Ревизора» гораздо шире, чем идея кары продажных чиновников. И это не просто едкая пасмелка над чиновничьими правами. Глубокий общественно-философский смысл пьесы заключен в «идее взаимного рабства наказуемого и наказующего, их кровного родства, их жалкой участи повторять друг друга друг в друге»⁴³.

Многие сатирики прошлого уже забыты, они представляют сегодня лишь исторический интерес. Однако Гоголь — остро современный писатель. «Вечность» Гоголя обусловлена тем, что творчество гениального писателя не исчерпывается лишь «административной сатирой» на российскую действительность того времени: в своих произве-

дений он поставил острейшие проблемы философского, общественного и психологического содержания, волнующие и современное человечество. Благодаря этому творчество Гоголя выходит за национальные и временные рамки, становясь животворной традицией для современной мировой литературы.

Характерно, что после войны, когда происходила переоценка ценностей, проблема смеха опять привлекла пристальное внимание японских литераторов.

Уже в 1948 г. известный критик Накамура Мицуо в статье «Утрата смеха» горячо выступает за «реабилитацию» смеха, утраченного в довоенной Японии. «Я поднимаю прежде всего проблему смеха, — пишет Накамура, — потому что именно смех — этот феномен был забыт современной японской литературой. Я имею в виду, конечно не тот смех, который мы находим в шуточных рассказах гёсаку, а смех, который является важным элементом для создания великой литературы»⁴⁴.

Гоголь говорил о необходимости оградить смех от балаганного скоморошества. Накамура Мицуо подчеркивает эту же мысль, говоря о потребности японской литературы в смехе большого общественного звучания вместо грубого смеха шуточных рассказов гёсаку. Японский критик считает, что изучение опыта мировой литературы необходимо прежде всего для правдивого отображения японской жизни наших дней.

В прежние времена, когда в стране безраздельно господствовал абсолютизм и страх наполнял все поры государственного организма, идол должен был отчуждаться от людей и иметь облик чудовища, чтобы оставаться объектом слепого культа. В той же статье «Утрата смеха» Накамура Мицуо пишет: «Идол не улыбается. Улыбка предполагает прежде всего взаимопонимание между людьми и симпатии друг к другу, поэтому если идол улыбнется, то он уже перестает быть им»⁴⁵.

Не смеялись и подданные. Смех оказался под замком, ибо он нарушал существующие в жизни связи, вскрывая

⁴⁰ Ежемесячный бюллетень Полного собрания сочинений Гоголя. Токио, 1976. № 2. С. 8.

⁴¹ Там же. С. 4.

⁴² Брошюра Ассоциации драмы новой эпохи. Токио, 1954. № 5. С. 4, 5.

⁴³ Золотусский И. Гоголь. М., 1979. С. 185.

⁴⁴ Сборник литературно-критических статей периода сёва. Токио, 1968. Т. 3. С. 184.

⁴⁵ Там же. С. 201.

бессмысленность устоявшихся социальных отношений. Японцы предпочитали утешительную улыбку. Стало почти обычаем улыбаться даже тогда, когда неутешное горе постигло тебя. Еще Лафкадьо Хёрн⁴⁶ в эссе «Улыбка японцев», вошедшем в его книгу «Облик неведомой Японии» (Бостон; Нью-Йорк, 1894), рассказывал о весьма странном с точки зрения европейцев случае, происшедшем с одной американкой в Японии: она жила с семьей в Йокогаме и держала японку-служанку. Однажды служанка, не предупредив хозяйку, не приходила на работу два-три дня. А когда пришла, ее спросили, где она была все эти дни. В ответ она улыбнулась и сказала, что умер ее муж и она задержалась на похоронах. «Неужели при этом можно улыбаться... японцы непонятный для нас народ», — с досадой рассказывала американка. Но иначе думает Лафкадьо Хёрн. По его мнению, именно в этой улыбке выражена вся утонченная, изысканная душевная красота японок: ничего не стоит печаль такой простой, ничтожной женщины, как я. Смешно, если моя печаль потревожит Вас. Японка выразила это не словами, а улыбкой. Видный японский ученый-этнограф Янагида Кунио так комментирует интерпретацию японской улыбки, данную Лафкадьо Хёрном: «Когда человек зашел в тупик, улыбка одними губами (кусё) приносит ему утешение, сдерживает его отчаяние. Улыбку японки из Йокогамы надо бы отнести к такого рода улыбке. Но у неосведомленного иностранца она получила нелепое истолкование <...> Улыбающееся лицо есть не подготовка к смеху, напротив, желание сдерживать смех»⁴⁷.

Говоря о «реабилитации» смеха в послевоенной японской литературе, критика, несомненно, имела в виду не тот смех, который преследует главным образом цель самоутешения, а смех, который наполнен глубоким социальным содержанием. В статье «Размышления о сатире» (1966) Накано Ёсиэ пишет, что «японская сатирическая литература не знает социального гнева, ее сфера так ограничена, что она затрагивает лишь область, так сказать, периферийных органов, тогда как истинная сатира должна затрагивать тело человеческого бытия в целом»⁴⁸. Следовательно, урок Гоголя для современной японской литературы заключается, вероятно, прежде всего в расширении и углублении социального и гуманистического звучания смеха в искусстве.

Примечательно, что сразу же после войны японские критики заговорили о необходимости заново открыть Го-

голя. Одна из статей так и называлась: «Перекапывать наследие Гоголя и Щедрина». Возникла потребность в свободном смехе Гоголя, осмысливающем явления окружающей жизни. Проблеме смеха и сатиры посвящаются специальные номера литературных журналов, где говорится, что образцом подлинной сатиры является творчество Гоголя наряду с Сервантесом и другими классиками мировой литературы. В 1977 г. журнал «Бунгэй» выпускает специальный номер, посвященный творчеству Гоголя. В послевоенные годы были переведены на японский язык почти все произведения Гоголя. Неоднократно выходили многотомные собрания сочинений Гоголя. В 1947—1948 гг. издательство «Касумигасэки сёбо» выпустило собрание сочинений Гоголя в 9 томах (пер. Хираи Хадзимэ, Хара Хисаитиро и др.), в 1953—1954 гг. в издательстве «Кавадэ сёбо» выходит собрание сочинений Гоголя в 3 томах (пер. Ёнэкава Масао, Ёкота Мидзуо и др.), приуроченное к 100-летию со дня смерти писателя, в 1976—1977 гг. то же издательство «Кавадэ сёбо синся» выпускает собрание сочинений Гоголя в 7 томах (пер. Ёкота Мидзуо, Хаттори Тэндзо и др.). Отметим, что в довоенное время в Японии уже вышли два собрания сочинений Гоголя.

Творчество Гоголя широко и уверенно входит в духовную жизнь современных японцев. «Шинель» Гоголя стала фактором их культурной жизни. Только за 1947—1955 гг. она издавалась 12 раз, причем в разных переводах, различными издательствами⁴⁶. Недавно известный переводчик Эгава Таку предпринял новую интересную попытку перевести «Шинель» на японский язык, используя стиль комического эстрадного рассказа ракуго, пользовавшегося большой популярностью в Японии XVII—XVIII вв. и продолжающего функционировать в наши

⁴⁶ Лафкадьо Хёрн (1850—1904) — англичанин, жил в США, где занимался журналистикой. В 1890 г., приехав в Японию, преподавал английский язык и литературу, женился на японке и в 1896 г. принял японское подданство и одновременно японское имя — Коидзуми Ягумо. Ему принадлежит большое количество работ по проблемам японской культуры. В Японии издано собрание сочинений Коидзуми Ягумо в 12 томах (1926).

⁴⁷ Янагида Кунио. Несчастное искусство: Заветное желание смеха. Токио, 1980. С. 121, 122.

⁴⁸ Бунгаку. Токио, 1966. № 12. С. 10.

⁴⁹ См.: Библиография произведений мировой литературы в переводах на японский язык/Сост. Гос. парламент. Б-ка. Токио, 1959.

дни. Возможно, такая попытка способствует популяризации «Шинели» среди массового читателя. Эгава, опытный переводчик русской литературы, отдает себе ясный отчет в том, что в гоголевской повести важно обратить внимание на все, вплоть до интонации рассказчика и порядка слов в повествовании.

Но Эгава отходит от этого принципа, переводя смешную историю, связанную с этимологией имени Акакия Акакиевича. Преувеличивая роль имен и фамилий, их акустический эффект, переводчик излишне увлекается приемами звукового воздействия и ассоциации и многое добавляет от себя. Он пытается смешить читателя забавной игрой слов, каламбуром, а также при помощи неожиданных острот — приемы, характерные для ракуго. Вслед за Б. Эйхенбаумом Эгава утверждает, что динамика повести «Шинель» — в игре языка, в ее «искусном» построении. Гоголь же защищал «не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою острою, каламбуром ... но тот электрический, живительный смех, который исторгается цевольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» (VIII, с. 181).

Послевоенные годы ознаменовались и выходом ряда исследований о творчестве Гоголя. В 1980 г. издана книга Мута Ёити «Из художественного мира Гоголя», а спустя два года увидела свет книга известного писателя Гото Мэйсэя «Метод смеха, или Николай Гоголь». Необходимо также отметить книгу Юкава Хидэки, всемирно известного физика, лауреата Нобелевской премии, «Мир гения» (1973), большой раздел которой посвящен творчеству Гоголя. К числу величайших гениев мировой литературы Юкава относит и Гоголя. К 1982 г. книга выдержала восемь изданий. Библиография «Гоголь в Японии» (1983), составленная Хатано Икко, учитывает свыше 70 названий статей и заметок о творчестве Гоголя, опубликованных в японской печати в 1946—1982 гг.

Как раскрывают смысл и значение литературного наследия Гоголя современные японские интерпретаторы его творчества? Естественно, японских исследователей интересует, прежде всего, как соотносится наследие Гоголя с нашим временем, что в нем сегодня живет и функционирует, какова роль и значение его художественного опыта для японской литературы наших дней?

Если смех Гоголя отзывается в душе современного

читателя, если к его творческому опыту обращаются современные писатели, то это означает, что образы и мысли его произведений перекликаются с теми проблемами, которые волнуют ныне японское общество.

Разумеется, Япония на пороге 2000 года переживает совсем иную стадию социально-исторического развития, чем Россия прошлого столетия. Но, отмечая, что творчество Гоголя обусловлено его временем, русской действительностью, известный писатель Кодзима Нобуо пишет: «И все же в Гоголе я чувствую то, что меня притягивает к себе»⁵⁰. Потому что действительность гоголевских произведений постоянно напоминает Японию наших дней. Взять хотя бы «Ревизора», Кодзима говорит: «Герои „Ревизора“ жили не только в провинциальном городе или Петербурге тогдашней России, они живут и теперь в современном Токио, провинциальных городах Японии. Все они похожи друг на друга как две капли воды и как были, так и остались. Ведь все мы такие!»⁵¹

Конечно, дело не только в том, что с гоголевскими типами можно встретиться и в наши дни, но и в том, что гоголевский предмет художественного анализа и воспроизведения жизни — фантаσμαгория реальности и реальность царящей в ней фантаσμαгории — очень близок творческим поискам современных японских писателей. В гоголевской действительности они видят фантаσμαгорию японской жизни наших дней. В книге «Метод смеха, или Николай Гоголь» Гото Мэйсэй пишет: «Мир непонятных причинных связей, загадочный лабиринт, чудовищно гигантские „чужие“, враждебные тебе, — реальная действительность и есть это „чужое“, истинное лицо которого трудно разглядеть. Но что такое существование человека, принужденного жить вместе с этими „чужими“? Разве не комично такое человеческое существование? Смех Гоголя — это структура и устройство для изображения человека как комического существа, а также реальной действительности (мира), состоящей из подобных отношений людей между собой»⁵². Правда, Гото Мэйсэй находит в творчестве Гоголя много такого, что сближает его с современной литературой абсурда.

Можно проследить одну любопытную закономерность в восприятии творчества Гоголя в Японии: если в конце

⁵⁰ Кодзима Нобуо. Позиции современной литературы. Токио, 1970. С. 105.

⁵¹ Бунгэй. Токио, 1977. № 2. С. 259.

XIX — начале XX в. японцы увлекались прежде всего лирико-романтическими повестями Гоголя — «Майской ночью» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Тарасом Бульбой», а в 20—30-х годах повестью «Шинель», то в послевоенные годы наибольшее внимание, пожалуй, приковывает к себе гоголевская фантастика, в частности повесть «Нос» с ее фантазмагорией отображения жизни. Именно к ней чаще всего обращаются японские писатели в литературных диспутах о сатире.

Правда, лирико-поэтическое восприятие творчества Гоголя имеет место и сегодня. В статье «Вечный Гоголь» Сасаки Кийити, например, пишет: «Мне кажется, что в глубинных слоях таких повестей, как „Шинель“, „Старо-светские помещики“, „Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“, „Нос“, разливаются мелодии пасторальной песни, напоминающей народный сказ „Вечеров на хуторе близ Диканьки“»⁵³.

Однако для современной тенденции восприятия творчества Гоголя более характерно стремление осмыслить природу гоголевской фантастики и ее значение для современной литературы. Видный исследователь русско-японских литературных отношений Арая Кэйдзабуро отмечает: «Современный русский писатель Каверин говорил, что если Достоевскому принадлежат слова о том, что все мы вышли из „Шинели“ Гоголя, то сегодня, во второй половине XX в., будет вернее сказать, что все мы вышли из „Носа“ Гоголя. Эти слова можно отнести, вероятно, и к японским писателям»⁵⁴.

Большой интерес представляет в этой связи признание известного писателя Абэ Кобо о значении гоголевской фантастики для его творчества. Когда корреспондент «Литературной газеты» в беседе с Абэ Кобо сказал, что некоторые критики усматривают в его творчестве черты сходства с Кафкой, писатель заметил: «На вашем месте я назвал бы скорее Гоголя»⁵⁵, стремясь, вероятно, подчеркнуть реальность картины, созданной силой его художественного воображения, путем ее сближения с фантастикой Гоголя, автора «Носа» и «Портрета».

Первая крупная повесть Абэ Кобо «Преступление г-ла Кармы, или Стена» (1951), принесшая ему широкую известность, имеет, несомненно, творческую перекличку с повестью Гоголя «Нос». «Стена» удостоена литературной премии им. Акутагава, но мнения членов жюри этой авторитетной литературной премии в Японии разошлись.

Один из старейших японских писателей, Уно Кодзи, давний поклонник Гоголя, сразу же заметил сходство «Стены» с гоголевской повестью. Но его мнение о повести Абэ Кобо было категорически негативным: «Хотя в „Стене“ изображена сходная (с повестью Гоголя „Нос“.— *К.Р.*) ситуация, но в ней почти полностью отсутствует реалистическая картина жизни,— говорит Уно Кодзи.— Одним словом, „Стена“ будто бы повествует о чем-то, но по существу ни о чем, это — абсурдное произведение»⁵².

Следует заметить, что Уно Кодзи — писатель старшего поколения, для которого реализм означал прежде всего изображение жизни в формах самой жизни, и он, быть может, недооценивает роль условности и фантастики в реалистическом повествовании.

Герой повести «Стена», господин Карма, однажды утром потерял лицо и превратился в визитную карточку. Вместо героя на службу отправляется Визитная карточка, которая становится его официальным лицом. Настоящего господина Карму уже нигде не признают. Однажды, встретившись в г-ном Кармой в коридоре конторы, Визитная карточка возмутилась: «Зачем вы изволите приходить сюда? С самого начала это мое владение и вам нечего ходить сюда ... Вы мне мешаете». Тут очевидны гоголевские реминисценции. Вспомним встречу Ковалева с Носом в Казанском соборе и возмущение последнего: «... Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений ...»

Дело, разумеется, не в том, что эпизоды «Стены» напоминают нам гоголевскую повесть. Более существенно то, что творческая перекличка японского писателя с Гоголем сказалась прежде всего в понимании роли фантастики в искусстве отражения жизни. В «Стене», как и в гоголевской повести «Нос», все фантастично и вместе с тем нет ничего ирреального. Фантастические происшествия отражают реальность человеческих отношений.

У Гоголя — утрата части лица — носа, у Абэ Кобо — потеря всего лица. Происходит трагический разрыв меж-

⁵² *Гото Мэйсэй. Метод смеха, или Николай Гоголь. Токио, 1981. С. 198.*

⁵³ *Гоголь дзэнсю гэнпо, 1976, № 2. С. 2.*

⁵⁴ *Арая Кэйдабуро. Достоевский и японская литература. Токио, 1976. С. 136.*

⁵⁵ *Фоняков И. Японские диалоги // Лит. газ. 1970. 17 июня.*

⁵⁶ *Цит. по кн.: Хонда Сюго. Беллетризованная история послевоенной японской литературы. Токио, 1968. С. 542.*

ду именем, которое легко можно заменить порядковым номером, и человеческой личностью. Человек отчуждается от самого себя, он окружен непроницаемой «стеной», подчас невидимой, но враждебной человеку. Фантастика у Абэ Кобо, как и у Гоголя, социально и психологически мотивирована. Вряд ли можно согласиться с теми исследователями, которые относят «Стену» к типу «беспочвенно-фантастической повести» («какú сёсэцу»). Примечательно, что Кавабата Ясунари, крупнейший писатель традиционалистского направления, будучи членом жюри конкурса премии им. Акутагава, горячо защищал повесть Абэ Кобо, утверждая, что появление подобного произведения продиктовано эстетической потребностью современной литературы. «Фантастический реализм» Гоголя, его гротеск входят в арсенал художественных средств японской литературы наших дней.

Традиции Гоголя выражаются в современной японской литературе различно.

Видный прозаик Кодзима Нобуо ищет и изображает смешное, не прибегая к наружному комизму. И в этом он близок к Гоголю. Кодзима называет «Нос» произведением, с которым он не расставался с юношеских лет. «Каждый раз, когда я вспоминаю эту повесть („Нос“ — *K. P.*), у меня приподнимается настроение, я оживляюсь. Человек, не живший в эпоху Гоголя, очевидно, не поймет половину того, что есть в ней. Однако я не могу отделаться от мысли, что повесть Гоголя, пройдя через века, полностью приковывает меня к себе»⁵⁷. Размышляя о творчестве Гоголя, Кодзима постоянно подчеркивает исторически конкретный характер предмета гоголевского изображения и в то же время видит в нем общечеловеческий смысл, имеющий непреходящую ценность. Характерно, что Кодзима сравнивает «гротескный смех» Гоголя с «звуками, возникающими при непосредственном трении с действительностью»⁵⁸. Источник комического японский писатель находит также в новых условиях усложнившейся общественной жизни послевоенной Японии.

Разлад и ломка традиционного семейного уклада — одна из основных тем современной японской литературы, в том числе и творчества Кодзима Нобуо.

Повесть Кодзима «Семейный круг» (1965) передает ощущение истерпанности прежних форм традиционного семейного уклада и в то же время обращает внимание читателей на то, что новые отношения в японской семье

еще только складываются и этот процесс протекает весьма сложно, противоречиво, порой трагикомически.

В доме Сюнсэ, респектабельного преподавателя зарубежной литературы в университете, все перепуталось: жена изменила ему с американцем Джорджем, которого считали другом семьи. И не думает даже раскапываться в содеянном. Сюнсэ, потрясенный случившимся, ударил жену. Но, когда пропла всыпника гиса, он растерялся и не знает, как себя вести дальше: «Что делать? Что делать? Совета не найдешь ни в одной книге».

В Японии еще сравнительно недавно измена жены была тягчайшим преступлением, каравшимся нередко смертью, тогда как раснущенность мужа считалась нормальным явлением. Но эти времена прошли. Уходит в прошлое и непререкаемый авторитет патриархального главы семьи, «соотношение влияний» супругов в семье уравнилось. Узнав об измене жены, Сюнсэ уже не знает, как ему поступить в подобной ситуации. Старый японский свод семейных правил утратил силу, но замены пока еще нет.

В «семейных» романах японских писателей, как правило, отсутствовали комические ситуации, тем более сатира. Сама структура традиционной семейной организации воспринималась как нечто вечное, не подлежащее изменению, а авторитет главы семьи был вне критики.

В «Семейном круге» герой уже не чувствует себя уверенно, а его претензия на непререкаемый авторитет главы семьи кажется необоснованной и лишь вызывает улыбку. Сюнсэ смешон в своих попытках построить дом, обнести его высоким забором, запереть в нем жену и таким образом заставить ее думать только о семье.

Сюнсэ еще тешит себя надеждой восстановить свой авторитет как главы семьи и ее опоры, но эта миссия ему уже не по плечу, у него нет не только никаких данных для такой роли, но и никаких оснований на это в свете изменившейся в современной Японии ситуации. Подобное несоответствие между внутренней пустотой и внешними претензиями на значительность и рождает комизм.

Одна из характерных черт гоголевской поэтики состоит в том, что «о серьезном писатель любит говорить как бы невзначай, шутя, с юмором и пронией, словно желая

⁵⁷ Кодзима Нобуо. Позиции современной литературы. С. 84.

⁵⁸ Кодзима Нобуо. Статьи о литературе. Токио, 1966. С. 293.

снизить важность предмета»⁵⁹. Повесть Кодзима Нобуо «Семейный круг» построена на этой гоголевской поэтике, разумеется, не в буквальном смысле, а по сходству отношений авторов к предмету художественного отображения.

Творчество Гото Мэйсэя — известного современного прозаика — также невозможно понять без учета того влияния, которое оказывал на него Гоголь. Отношение писателя к наследию Гоголя весьма сложно и противоречиво.

В 1981 г. вышла книга Гото «Метод смеха, или Пиколой Гоголь», привлекающая внимание японской литературной общественности. Она состоит из статей и эссе писателя о Гоголе, написанных в 1973—1979 гг.

Из этой книги мы узнаем, что Гото еще юношей познакомился с произведениями Гоголя, и с тех пор творчество русского писателя стало важным фактором его духовной биографии. Приехав впервые в Россию в 1973., Гото посетил могилу писателя на Новодевичьем кладбище в Москве. Вспоминая об этом, Гото писал: «Учитель Гоголь! Я не переставал думать о Вас с девятнадцати юношеских лет. Потому я и пришел к Вам, стою сейчас перед Вами. Я встретил Вас в ранней юности, случайно, но эта встреча стала моей судьбой. Не спросаясь, я стал называть Вас своим учителем, и с этого все началось»⁶⁰.

Прочитав «Шинель» в девятнадцать лет, Гото, по его выражению, «забрался» в гоголевскую «шинель» и жил ее теплом. Под влиянием Гоголя он стал и писателем. Смотреть на мир глазами Гоголя и написать когда-нибудь на современном материале произведения, подобные «Шинели», «Носу», «Запискам сумасшедшего», стало мечтой всей его жизни. Смех Гоголя стал проблемой его собственного творчества и жизни.

В японской литературе, как отмечает Гото, немало смешных произведений, но он попал в «плен подлинного смеха» только после того, как познакомился с произведениями Гоголя. Фокусник тоже забавляет публику, но, — пишет Гото, — «Я имею в виду такую литературу, в которой сам смех выступает как структура, способная охватить окружающий мир в целом. Такая литература относится к смеху не как к эпизоду жизни. Но даже тогда, когда смеху отведена эпизодическая роль, нельзя не заметить, что этот эпизод представляет собой часть структуры, способной охватить человека и мир»⁶¹.

Для Гото смех — это эстетический феномен, особый метод художественного освоения мира и человека. Однако, по мнению Гото, герои Гоголя во многом предвосхи-

тили современные ситуации отчуждения. Они смеются потому, что абсурдно само человеческое существование. Смех порождает абстрактные отношения, возникающие оттого, что все окружающие — «чужие». В этом отношении Гоголь — предтеча современной литературы абсурда, — утверждает Гото.

Отражение отчуждения может быть и реалистическим, и модернистским. Важно выяснить, с каких позиций писатель отражает отчуждение, попадает ли сам автор вместе с героем в плен отчуждения или нет. Но Гото как раз считает, что у Гоголя не было каких-либо общественных позиций: «Сатирический смех требует определенных общественных позиций, однако у Гоголя не было никакой позиции»⁶².

Петербург встретил Гоголя сурово, в нем он оказался, считает Гото, «посторонним», «иностранцем», поэтому в смехе Гоголя не могли содержаться какие-либо элементы социальной критики, направленной против российской действительности. Смех Гоголя, следовательно, не имеет конкретного адресата, он направлен, скорее всего, против первородного человеческого греха. Отказываясь видеть связь творчества Гоголя с общественной жизнью России, Гото сводит его к вневременной трагедии человеческого существования.

Японский писатель трактует «Нос» в плане экзистенции человеческих отношений. Источник гоголевского смеха он находит в разобщенности, некоммуникабельности людей. Не случайно Гото считает кульминацией повести диалог Ковалева и рекламщика газеты, которые не понимают друг друга, хотя каждый из них уверен, что говорит самые серьезные вещи. «Смешно не содержание их диалога, а их взаимоотношение, которое полностью напоминает наше отношение с „другими“ в сегодняшнем реальном мире»⁶³.

Отказываясь вникнуть в реальное содержание гоголевских произведений, Гото объявляет устаревшей формулу Белинского «смех сквозь слезы», считая, что она не имеет отношения к творчеству русского писателя. Более того, смех Гоголя оказывается направлен не на реальную действительность, а адресован писателем самому себе: своим смехом Гоголь якобы обличает самого себя. Поэтому Гото

⁵⁹ Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., 1971. С. 183.

⁶⁰ Гото Мэйсэй. Указ. соч. С. 12.

⁶¹ Там же. С. 36.

⁶² Там же. С. 74.

⁶³ Там же. С. 123.

даже предлагает уточнить существующий японский перевод эпитафии на могиле Гоголя: «Горьким словом моим посмеются» — другим: «Над моим горьким словом посмеются».

Все творчество Гоголя говорит о том, что попытка лишить его смех социального содержания напрасна. Формула Белинского «смех сквозь слезы» подсказана самим творчеством Гоголя.

Восприятие художественного мира Гоголя как иррационального мира, лишённого причинно-следственных связей, сказывается и на художественной практике Гоголя.

В 1973 г. Гого опубликовал повесть «Клещи» («Хасамиути»), представляющую, по его мнению, современную вариацию «Шинели». Приключения автобиографического героя Акаки в поисках пропавшей солдатской шинели, в которой он еще подростком, сразу же после войны приехал в Токио, чтобы поступить в столичный вуз, — положено в основу повести. Разговор героя с хозяйкой ломбарда по поводу его нового пальто — это, несомненно, пародия на памятный разговор Акакия Акакиевича с портным Петровичем. Японский автор прямо вставляет в свою повесть отрывки из «Шинели». О гоголевской реминисценции говорит и фамилия героя — Акаки (по-японски: красное дерево), созвучная Акакию Акакиевичу.

И все же «Клещи» и «Шинель» — произведения очень разные по своему существу. Отличается само отношение художника к действительности.

Одна из важнейших черт реалистического метода Гоголя — слияние широкого социального подхода с конкретным изображением повседневной действительности. Гого считает это ярлыком, унаследованным от критики прошлого столетия. В произведениях Гоголя, — утверждает он, — все происходит как во сне, ничто не напоминает исторически-конкретную социальную действительность, герои живут в некоем иллюзорном мире, не имеющем причинных связей.

Поиски шинели в «Клещах» не связаны с изображением реальной жизни современной Японии, точнее — под реальной жизнью Гого отыскивает экзистенциалистский слой. Шинель — некий абстрактный символ, соединяющий ряд беспорядочных воспоминаний героя о прошедшем и настоящем. Герой словно зажат в клещах между ушедшим и нынешним временем. Но сами эти воспоминания хаотичны, ибо герой живет в мире сменяющихся иллюзий, беспричинных связей. Здесь все возникает или исче-

зает «вдруг», без причин: вдруг жизнь японцев изменилась неузнаваемо, так как вдруг закончилась война.

У Гоголя и автора «Клещей» два принципиально различных подхода к отчуждению человеческой личности — у первого его осуждение как уродливой формы существования, у второго — принятие его как неизбежности, как вневременной сущности человеческого бытия. В лабиринте жизни вечно блуждают персонажи Гото. Комические положения в повести японского писателя связаны с процессом коммуникации людей, отчужденных и неспособных понять друг друга.

«Комедия, по-моему, является собственно комедией оттого, что никто не знает, почему все это происходит, — пишет Гото. — События и реальность, изображенные в ней, находятся вне причинно-следственных связей»⁶⁴. Поэтому для него смешное в «Носе», например, отнюдь не комическая подмена носа и человека, являющаяся едкой социальной сатирой на общество; суть гоголевской повести заключена, по мнению Гото, в извечной трагикомедии человеческого существования. И даже «Шинель» привлекает внимание Гото не реальным, гуманистическим содержанием, а прежде всего искусством построения сказа. Трагедия Акакия Акакиевича якобы не имеет реальной основы. Гоголь не дает сколько-нибудь развернутого описания воров, ставших виновниками смерти героя, и читателю кажется, что шинель в действительности не украдена, что все это приснилось. Похождение Акакия Акакиевича в поисках украденной шинели, собственно, и есть призрачное пустое сновидение жизни. Именно в этом Гото Мэйсэй видит перекличку своей повести с «Шинелью» Гоголя. Творческая связь Гото с Гоголем — один из характерных примеров, свидетельствующих о сложности и противоречивости функционирования гоголевского наследия в современной японской литературе.

В последние годы в японской критике все чаще предпринимается попытка «нового» прочтения Гоголя, смысл которого в отрицании реалистической природы гоголевской сатиры, ее гуманистического пафоса.

В подобном восприятии творчества Гоголя, несомненно, сказалось новое веяние в японской критике, которое вылилось в ожесточенные нападки на реалистическое искусство. В 60—70-х годах критики заговорили об упадке реалистического искусства, теряющего якобы объект социальной критики в условиях развитого индустриального общества. Поскольку «враг» уже «испарился», — ут-

верждает Окуно Такэо в статье «Литературная ситуация к 70-м годам», — то и протест лишен конкретного социального содержания и направлен против чего-то абстрактного, не поддающегося никакому определению. Именно это «абстрактное», не имеющее формы, как газ, вода, должно стать предметом «полного изучения» для современных писателей⁶⁵. В этом духе трактуется и творчество Гоголя. Отношение к Гоголю как «поэту действительности» (по определению Белинского) объявляется теперь устаревшим, несовременным. В «Носе», например, невозможно ощутить реалистическую картину жизни чиновничьего Петербурга и тем более сатирическое, обличительное звучание. Смысл повести принижается до уровня ходячих анекдотов о «носах», исчезнувших и вновь появившихся. Выхолащивая реальное содержание гоголевских произведений, некоторые критики переводят комическое лишь в стилистическую плоскость.

В 1977 г. в спецвыпуске популярного литературного журнала «Бунгэй» (№ 2), посвященном сатире Гоголя, появилась статья Аояма Таро «Магия Гоголя. Введение в изучение Гоголя». В этой работе японский исследователь предполагает новую интерпретацию творчества Гоголя, целиком опираясь на В. Розанова, разрушившего, как пишет Аояма, концепцию творчества Гоголя как родоначальника русской натуральной школы — эту широко распространенную концепцию истории русской литературы со времен Виссариона Белинского.

Заслугу В. Розанова Аояма видит в том, что он впервые доказал, что метод Гоголя вовсе не реалистический, его персонажи — не живые люди, а бездушные марионетки, сделанные из восковой массы, и не случайно развитие русской литературы после Гоголя пошло не по его пути, а, напротив, как реакция на него. И в этой связи японский критик отмечает: «Поворот в оценке творчества Гоголя, осуществленный В. Розановым, имеет существенное значение. И как это бывает со многими великими открытиями, после Розанова люди изумлялись, как они не заметили до того эту простую и ясную истину»⁶⁶.

Объявляя статьи Белинского о Гоголе «наивно-прямолинейными», «устаревшими», Аояма отмечает как гуманизм, так и реализм в творчестве русского писателя. Вслед за Розановым он утверждает, что у Гоголя одни «мертвые души», тогда как современное искусство тяготеет к изображению «живых человеческих душ». Гоголевский прием гротеска Аояма называет «карикатурой»,

ничего общего не имеющей с реализмом. Японский исследователь солидаризируется и с Мережковским, говоря, что злоба у Гоголя не знает предела, что он видит все и вся лишь с точки зрения пошлости и у него нет ни капли человеколюбия.

В японской критике, как уже отмечалось, много писали о гоголевском «смехе сквозь слезы». Сам Гоголь однажды воскликнул: «Я люблю добро, я ищу его и сгораю им» (VIII, 296). Аояма же утверждает, что Гоголь смотрел на жизнь мертвым взглядом и увидел там лишь мертвых душ. Он заявляет, что творчество Гоголя — клевета на человеческую природу. «Это и есть основной тезис о творчестве Гоголя, унаследованный критиками наших дней от Розанова»⁶⁷, — пишет японский критик.

Читая статью Аояма «Введение в изучение Гоголя», нельзя не вспомнить знаменитое лирическое отступление в начале VII главы «Мертвых душ», где великий писатель предвосхитил «суд» Розанова и его современных последователей над его творением. Вот эти слова:

«... ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им делеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же избранных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта. Ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха! ...

И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»

Как удивительно подтвердилось каждое слово писателя! Конечно, в Японии и в наши дни немало читателей, которым дорога прежде всего гуманистическая направленность творчества Гоголя. Обратимся к книге Юкава Хидэ-

⁶⁴ Там же. С. 52.

⁶⁵ См. ст.: *Окунэ Такэо*. Литературные ситуации к 70-м годам // Бунгэй. 1977. № 2. С. 247.

⁶⁶ Бунгэй. Токио, 1977. № 2. С. 247.

ки «Мир гения». Глава, посвященная Гоголю, написана в форме диалога между автором книги и его коллегой, профессором Итикава Кикуя — давними почитателями русского писателя.

Юкава: ...После революции Мэйдзи (1868 г.) японцы, особенно молодежь, очень полюбили русскую литературу. Толстой, Тургенев, Достоевский... Со студенческих лет я тоже читаю Достоевского; его «Братья Карамазовы» произвели на меня глубокое впечатление.

В начале Сёва (вторая половина 20-х годов XX в.— К. Р.) с некоторым опозданием появилось много переводов произведений Гоголя. Тогда я прочитал несколько его вещей, они меня сразу заинтересовали... На первый взгляд кажется, что писатель только и делает, что смеит людей, мажет грязью всех и вся, но в конце он гуманист. Постепенно я понял, что Гоголь, хотя будто только и высмеивает людей, но в глубине души он совсем другой. Этим он был привлекателен для меня.

Итикава: «Шинель» невозможно понять без учета российской действительности более вековой давности. Нас удивляет зоркость социального взгляда автора, беспощадность его изображения.

Юкава: Скорее она («Шинель») более подходит к нашей современности.

Итикава: ...Мне кажется, если на место носа (речь идет об одноименной повести Гоголя.— К. Р.) подставить титул, то становится понятнее, чего хотел сказать писатель... Или же социальный статус... Используя этот символ, Гоголь последовательно выставил напоказ комизм общества царской России.

Юкава: Да, это так. В последнее время все чаще стали говорить, что в жизни встречаются такие абсурдные вещи, которые не поддаются объяснению. Например, «Превращение» Кафки. Романы абсурда считаются новаторскими. Однако «Нос» написан сто с лишним лет назад, а его содержание удивительно ново. Он более современен, чем «Шинель»⁶⁸.

Говоря о современном звучании произведений Гоголя, Юкава вовсе не отождествляет их с романами абсурда. Для него характерно социально заостренное восприятие Гоголя. Превращение носа в статского советника — это гротескная персонификация чиновничьего карьеризма. В «Мертвых душах», по справедливому замечанию Юкава, кристаллизировались важнейшие особенности реалистического метода Гоголя; его критика действительности не страдает односторонностью. «Самое важное в его творчестве,— говорит Юкава,— это то, что писатель ничего не отрицает односторонне, а с глубокой любовью к людям. В глубинных слоях его произведений мы ощущаем гуманизм писателя, но все это выражено не прямолинейно. Его реализм не обычный, это особый реализм»⁶⁹.

В статье «Традиция и условие развития сатирической литературы» (1966), имеющей подзаголовок «О „Носе“ и „Шинели“ Гоголя», известный писатель и критик Сугиура

Мимпэй вновь и вновь пытается осмыслить значение художественного наследия Гоголя для современной японской литературы. «Любование цветами и луной, задушевная лирика,— пишет он,— все это было в японской литературе, но, эстетствуя, японские писатели отвернулись от сатиры, способной проникать сквозь наружный покров в сердцевину проблем человеческого бытия и общества. Именно это обстоятельство заставляет меня обратиться к Гоголю, к его произведениям „Нос“ и „Шинель“, которые занимают особое место даже в литературе XIX в. в России, которая считается родиной сатиры»⁷⁰.

Сугиура также считает, что обращение японских писателей к художественному опыту Гоголя должно быть связано прежде всего с углублением социального и гуманистического содержания смеха в сатире. Смех Гоголя горек, так как в нем ощущается боль за человека. Застенчивый протест Башмачкина: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — в котором угадывались другие слова — «Я брат твой», — это крик отчаяния. В этих словах заключено то сокровенное, человеческое, которым отличается творчество Гоголя. Но, продолжает Сугиура, в «Шинели» нет чрезмерного эмоционального излияния. В повести Гоголя интеллектуальное и эмоциональное начала сбалансированы. Это и делает ее шедевром мировой сатирической литературы.

Сугиура Мимпэй подчеркивает то, чего не доставало в литературе Японии на протяжении веков, — единство лирического и сатирико-аналитического начал, характерное для творчества Гоголя. Смех, обладающий огромным нравственным потенциалом, Гоголь считал достойным поставить рядом с «высоким лирическим движением». Юмор и сатира в произведениях Гоголя соединяются с лиризмом. Именно в этом, быть может, один из важнейших уроков Гоголя для современной японской литературы, особенно когда идет речь о расширении сферы художественного освоения действительности.

⁶⁷ Там же. С. 248.

⁶⁸ Юкава Хидэки. Мир гения. Токио, 1982. С. 135, 142, 147.

⁶⁹ Там же. С. 169.

⁷⁰ Бунгаку. Токио, 1966. № 12. С. 35.

Содержание

М. Б. Храпченко
Подвиг художника

3

Д. М. Урнов
«Живое описание» (Гоголь и Диккенс)

18

В. В. Ерофеев
Гоголь и Флобер
(Проблема изображения пошлости жизни)

50

Е. Ю. Сапрыкина
Гоголь и традиции итальянской сатиры

62

А. П. Соловьева, Р. Ф. Доронина
Гоголь и развитие реализма
в литературах южных и западных славян

84

А. Г. Пиотровская
Гоголь и польская литература

116

Ю. И. Архипов, Ю. Б. Боров
Гротеск Гоголя и фантастическое начало
в немецкоязычных литературах

141

Т. Л. Морозова
Гоголь и литература США

157

В. Е. Багно
Гоголь и испанская литература

188

Е. А. Серебряков
Гоголь в Китае

225

К. Резо
Смех Гоголя
и японская литературная традиция

275



"Мертвые души" и "Мадам Бовари", фантастика в произведениях Гоголя, Гофмана, Кафки, сходство сюжетов "Вечеров на хуторе близ Диканьки" и рассказов В. Ирвинга, "Миргород" и "Малостранские повести" Я. Неруды, трагикомические заключения майора Ковалева в "Носе" Гоголя и японского монаха в одноименном рассказе Акутагава Рюноске, Лу Синь и творчество Гоголя — эти и другие сопоставления проводят авторы книги, рассматривая наследие Гоголя в контексте современной мировой культуры, показывая нерасторжимую связь творчества русского классика с традициями европейской и мировой литературы.

