

взять судьбу в свои руки. Они пытаются это сделать, но всякий раз вмешивается случай... или подлинная судьба. Однако у Ибрагимова, в отличие от Лермонтова, случай и судьба не противопоставляются, а парадоксально сближаются: случай равен судьбе.

Роль судьбы проявляется также через провиденциальные знаки – это сны героев, в особенности первый сон Марьям. Основу сна составляет картина солнечного затмения – крах вселенной, конец жизни, погружение в густую и страшную темноту: «Вот, вот еще одна... две... самое большее, три минуты – и произойдет катастрофа, земля смешается с небом... в одну минуту весь мир превратится в безграничное море небытия...»³

Сопоставительный анализ произведений М.Ю. Лермонтова и Г. Ибрагимова в аспекте указанной проблемы позволил выявить некоторые структурные особенности романа в русской и татарской литературах, в которых проявилось своеобразие и внутреннее единство национальной культуры, свойственное ей в обозначенный исторический момент, с одной стороны, и единство мирового литературного процесса, с другой: тип конфликта, логику разворачивания сюжета, позиции героев и мотивы их поведения, формы выражения авторского сознания.

Примечания

1. Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1998. С.218–234.
2. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Воронеж, 1973. 547с.
3. Ибрагимов Г. Молодые сердца. Казань, 1980. С.7

© Ю.В. Архипова
Екатеринбург

«РЕВИЗОР» Н.В. ГОГОЛЯ КАК БАРОЧНАЯ КОМЕДИЯ

Рассмотрение комедии «Ревизор» в свете барочной эстетики позволяет по-новому решить многие вопросы, связанные с художественной организацией данного произведения. Особенности образной системы, композиции, природы смеха, синтез комического и трагического (знаменитая гоголевская формула «смех сквозь слезы») могут быть по достоинству оценены в контексте художественной системы барокко. При этом следует оговориться, что мы рассматриваем барокко не только как исторически сложившееся большое направление в искусстве Европы XVI–XVIII вв. но прежде всего как «некую стилевую и вместе с тем духовно-содержательную константу (или структуру), черты которой проявляются в другой культуре, в другую эпоху в результате сложившихся для этого «благоприятных условий»¹.

Многогранность гоголевского смеха, его способность превращаться в почти мистический ужас создает объемность, «многослойность» комедии, сближая ее с барочной драмой. В барочной эстетике многоплановость произведения считалась обязательной и была связана с осознанием сложности мира. «Художник барокко... не считал мир самоценным и самодостаточным. Он искал в отображаемом им мире высшего смысла»². За рядом реальных вещей барочный человек обнаруживал систему взаимосвязанных значений и стремился эти значения передать.

Эстетическая многоплановость «Ревизора» была обусловлена самой природой авторского замысла, в котором обретение «высшего смысла» имело очень большое значение. Замысел комедии, как и большинства гоголевских произведений, состоял в том, чтобы спасти человечество от пороков, в которых оно погрязло. Гоголю было дано особо острое ощущение несовершенства мира. В глазах писателя реальность разваливалась на куски, атмосфера всеобщей разобщенности вызывала у него отчаяние. Восстановить утраченную целостность возможно было только силами искусства. Именно искусство способно было спасти человечество от надвигающегося Страшного суда. Но чтобы справиться с задачей реконструкции действительности, чтобы наделить ее высшим смыслом, искусство само должно было представлять, по мнению Гоголя, основательную и нерушимую конструкцию. Отсюда глобальные архитектурные построения в произведениях писателя.

Стремление Гоголя преобразить мир силами искусства обусловило его отношение к театру. «Театр – великая школа, глубоко его назначение. Он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок и при блеске торжественного освещения, при громе музыки показывает смешное привычек и пороков, высокотрогательное достоинств и возвышенных чувств человека»³, – писал драматург в статье «Петербургская сцена в 1835–36г.»³. Значительнейшая роль в этом театре отдавалась смеху. Он способен был оказывать очищающее действие. По этому поводу исследователь Игорь Золотуцкий справедливо заметил: «Смех Гоголя извышает: он погибшему дает шанс воскреснуть»⁴.

Грандиозность замысла «Ревизора» определила сложность всей комедии. До сих пор на суд взыскательного зрителя и читателя предлагаются все новые и новые интерпретации загадочного произведения. Начало положил сам Гоголь, снабдив свою знаменитую комедию целым рядом комментариев, причем каждый новый комментарий все более углублял содержание пьесы. «Театральный разъезд после представления новой комедии» поясняет задачу автора: бороться со злом в душе человека, которая является источником зла социального. «Развязка «Ревизора» уже переносит действие пьесы из сферы социально-общественно-

го в сферу онтологического. Город, выведенный в пьесе, в новом авторском истолковании является уже не реальным уездным городом, вобравшим в себя черты всей России: «Это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас»⁵. Смысловая насыщенность комедии позволила самому автору спустя много лет после написания и первой постановки истолковать свое произведение совершенно в ином ключе. Можно сказать, что многоплановость «Ревизора» стала следствием поиска и обретения Гоголем «высшего смысла».

Важнейшей составляющей обретенной истины стала как раз барочная по своей природе идея о взаимосвязи всего сущего, о взаимозависимости всех элементов мира. В барокко эта мировоззренческая идея дала обоснование конкретному эстетическому принципу взаимоотражения. «Мастер барокко почти всегда предпочитал косвенный, опосредованный способ передачи материала. Он одно подавал через другое, находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначального объекта, косвенно выразить его сущность. Произведение, все элементы которого взаимно отражают друг друга, в эпоху барокко считалось совершенным»⁶. Это была попытка гармонизировать мир в художественном тексте, увидеть за реальным хаосом некую целостность.

На прием взаимоотражения характеров в «Ревизоре» обращали внимание многие исследователи. Самыми похожими в комедии являются, конечно же, два «городских помещика» – Добчинский и Бобчинский (и тот и другой Петр Иванович). На их схожесть обращал внимание еще сам Гоголь в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы как следует сыграть «Ревизора»». С очень похожей внешностью и одинаковыми именами, они вместе появляются в 3 явлении первого действия, совершенно одинаково запыхавшиеся, и начинают совершенно одинаково наперебой говорить о мнимом ревизоре. Они, как бы копируя друг друга, перемежают свою речь фразой «Позвольте, позвольте!» и вставляют в нее массу ненужной информации. Они так похожи, что читатель вскоре начинает их путать, и недаром в 5 явлении пятого действия Добчинский и Бобчинский сталкиваются лбами. Каждый из них как будто принимает другого за свое отражение. В финальной немой сцене эти «одинаковые» герои стоят «с устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами»⁷, создавая эффект зеркала.

Неоднократно замечено, что «в каждом персонаже, если приглядеться, отыщется «хлестаковское»⁸. Так, несмотря на то, что Осип все время ругает своего барина, он настолько тесно с ним связан, что даже думает о том же и так же, как Хлестаков. Движение мысли Осипа прямо перекликается с движением мысли Хлестакова в 3-м и 4-м явлениях второго действия (размышления

о том, что славное житье было в Петербурге, что очень хочется есть, а все деньги «профинтили» дорогой, что придется снова закладывать барское платье). Монолог Городничего в 5-м явлении второго действия по эмоциональному накалу, доле творчества, по силе воздействия на слушателя ничуть не уступает знаменитой сцене вранья Хлестакова. Городничий тоже на несколько мгновений забывает о том, что он лжет, увлеченный красотой и величием своего слога. Хлестаковская мечтательность проявляется в Городничем и Анне Андреевне, когда один представляет себя генералом, а другая мечтает иметь лучший дом в Петербурге.

Еще более очевиден принцип отражения в композиции комедии. Произведение начинается и заканчивается приездом ревизора. Взаимоотражаются сцены знакомства Хлестакова с чиновниками города. Действие сцен происходит по одной и той же схеме. Каждая последующая сцена, отражаясь в предыдущей, обретает все более и более комический эффект, пока, наконец, сцена, в которой Хлестаков отбирает деньги у Добчинского и Бобчинского, не становится апофеозом обмана. Изображение растущего буквально на глазах материального благополучия Хлестакова завершается в конце четвертого действия его просьбой к Городничему о четырехстах рублях и ее немедленным удовлетворением (очень кстати вспоминается, что Городничий уже давал Хлестакову четыреста рублей в начале второго действия)

Важную роль в завязке и развязке конфликта играют письма, поскольку именно они вносят сумятицу и неразбериху. Всего письма два – в начале и в конце пьесы. Поскольку именно письма «взрывают» благополучие города, очень важна фигура почтмейстера, Ивана Кузьмича Шпекина. В первом действии комедии именно с его появлением связано окончательное утверждение хаоса и неразберихи в самом губернском городе и в головах его жителей. В пятом действии не кто иной, как почтмейстер приносит разоблачительное письмо и ломает только что установившуюся в городе и семье городничего идиллию. Выход на сцену Шпекина, человека, несущего хаос, строго мотивирован. Именно композиционно значимая фигура почтмейстера обнаруживает симметричную организацию первого и пятого действий комедии. Взаимоотражение сцен и событий создает своего рода кольцевую композицию, которая делает действие комедии очень динамичным и предельно насыщенным. Внешне, может показаться, ничего не происходит, и в то же время происходит слишком много. Совершается, по словам В.М. Марковича, «ревизия без ревизора»⁹.

Следующий уровень реализации принципа отражения касается сферы авторского замысла. Эпиграф комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», – указывает на то, что между сценой и зрительным

залом выставлено зеркало. С его помощью замыкается круг, который включает в себя сцену и зрительный зал. Только в пределах этого круга, считал Гоголь, и может осуществиться замысел преобразования человека. Поэтому-то автор так и настаивал на продолжительности финальной сцены и на качестве игры актеров. Он стремился замкнуть этот заветный круг, уточняя смысл комедии все новыми и новыми комментариями. Если на персонажном и композиционном уровнях принцип отражения служит для создания симметрии (т.е. выполняет эстетическую функцию), то в сфере авторского замысла он выполняет функцию явно идеологическую. Принцип отражения можно считать основным средством реализации авторского замысла.

И, наконец, может быть, самым барочным элементом гоголевской комедии является знаменитая немая сцена. Немые сцены были не характерны для русского театра первой половины XIX века. Свидетельство тому – недовольство актеров (на которое так жаловался Гоголь в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору»), отказывающихся следовать советам драматурга сохранять застывшее положение 2-3 минуты, пока не закроется занавес. Неудовольствие актеров было связано с тем, что от них требовали выполнения совершенно им незнакомого и непонятного. По всему видно, что им не приходилось раньше иметь дело с чем-либо подобным и что они сочли фигуру окаменения авторской причудой.

А вместе с тем немая сцена не была новаторством Гоголя. В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» драматург говорит о ней как о чем-то хорошо ему знакомом и понятном: «...совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют *так называемые живые картины*»¹⁰ (курсив наш – Ю. А.). Живые картины (*affixio*), наряду с волшебным фонарем (показом действия через занавес), являлись частным проявлением эмблематики барочного театра. Эмблематика реализовывала принцип синтеза искусств, который в свою очередь был выражением стремления барочного художника к обретению новой («причудливой», по определению А.А. Морозова¹¹) гармонии. Если вспомнить идею Ю. Барабаша о том, что «дистанция... между расцветом украинского театра, всего «низового» барокко и творчеством молодого Гоголя в сущности короче комариного носа»¹², то логично предположить, что именно оттуда, из украинской литературной традиции извлек Гоголь представление о живых картинах.

Таким образом, можно вполне обоснованно говорить о барочности театра Гоголя и всего его творчества в целом. Это утверждение подкрепляется не только типологическим сходством двух эстетических систем, но, возможно, и их генетическим родством, что, несомненно, многое объясняет в загадочном и противоречивом художественном мире Н.В. Гоголя.

Примечания

1. Гашева Н. Стилиевые очертания поэзии серебряного века и поэзии барокко // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900 – 1950). 3 выпуск. Екатеринбург, 1998. С.40.
2. Софронова Л.А., Липатов А.В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С.8.
3. Гоголь Н.В. Петербургская сцена в 1835–36г. // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1985. Т.6. С.451.
4. Золотусский Игорь. Поэзия прозы. Статьи о Гоголе. М., 1987. С.7.
5. Гоголь Н.В. Развязка «Ревизора» // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1985. Т.4. С.350.
6. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко / Барокко в славянских культурах. С.79.
7. Гоголь Н.В. Ревизор. // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1985. Т.4. С.90.
8. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С.156.
9. Маркович В.М. Комедия Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С.154.
10. Гоголь Н.В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1985. Т.4. С.333.
11. Морозов А.А. Маньеризм и барокко как термины литературоведения // Русская литература. 1966. №3. С.40.
12. Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995. С.125.

© А. А. Балдин
Екатеринбург

ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ (НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ НАРОДНЫХ РАССКАЗОВ Л.Н. ТОЛСТОГО)

В чем заключается смысл человеческого существования? – Эта проблема всегда находилась в центре внимания всего человечества, она волновала и будет продолжать волновать каждого отдельного человека. В особенности это касается христианства, которое, вступая в третье тысячелетие, вновь взывает к душе человека, обращает его к вечным своим ценностям.

Огромную роль в духовном воспитании личности сыграла и русская литература: «Совість утверждалась нашими писателями как основная мера всех вещей. Не внешний жизненный успех, безбедное благополучие