

Н. М. Могилевская

К ПРОБЛЕМЕ ТОЛКОВАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПОВЕСТЯХ Н.В. ГОГОЛЯ

«Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества, в котором, с одной стороны, представляется утомленная образованность гражданская, а с другой – какое охлаждение душевное, какая-то нравственная усталость, требующая оживотворения. Чтобы произвести это оживотворение, необходимо содействие женщины. Эта истина в виде какого-то темного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и все чего-то теперь ждет от женщины» [1, 17].

Этому убеждению, обнародованному в 1843 году, писатель оставался верен всегда, учитывая все его противоречия помыслов и их художественное воплощение.

Знаменателен тот факт, что «Женщина» – первое произведение писателя, появившееся в печати (1831) под его именем. Обладая феноменальной интуицией и будучи солидарным с Пушкиным в оценке «женской проблематики» в русской литературе, Гоголь уже тогда определяет необыкновенно сложный в своем охвате путь изучения и отображения женского «влияния» на установление современного ему миропорядка.

И начинает писатель с размышления в апофеозном ключе: «Что женщина? – Язык богов!.. Она поэзия! Она мысль, а мы только воплощение ее действительности... Что б были высокие добродетели мужа, когда бы они не осенялись, не преображались нежными, кроткими добродетелями женщины?..» [2, 179].

Поистине, женские персонажи у Гоголя не имеют себе равных, потому-то и стоит обратить внимание как на необыкновенное их многообразие, так и на то, какие функции они осуществляют.

Обратимся к последнему подробнее в свете «полифонии как принципа антропологической перспективы» [3, 7] писателя. Речь в данном случае идет о своего рода симбиозе с пространственно-временными координатами, где каждому произведению с его системой образов в целом и архитектурикой отведено свое место. И тогда оказывается, что все творчество Гоголя следует рассматривать как картину – процесс формирования иерархии ценностей к моменту современного состояния

общества, при этом с попыткой ответить на вопрос: почему это так происходит? И само по себе присутствие женских образов на этом полотне естественно.

Осуществление замысленного писателем потребовало циклизации и масштабности. В этом плане идея Ю.Лотмана о закреплении определенных типов пространства за определенными героями позволяет проследить за тем, какие героини выбираются, попытаться «расшифровать» их загадку, как авторскую задумку.

Другим немаловажным фактором является стремление писателя к истинности изображаемого. Именно на это в свое время и обратил прежде всего внимание В.Г.Белинский: «Искусство Гоголя есть воспроизведение действительности во всей ее истине... Гоголь принадлежит к числу немногих, совершенно избегнувших всякого влияния, какой бы то ни было теории... Он пошел своею дорогою, следуя глубокому и верному художественному инстинкту, каким щедро одарила его природа» [4, 293].

Для самого же писателя истина складывалась, с одной стороны, из сознания того, что «чем истины выше, тем нужно быть осторожнее с ними; иначе они вдруг обратятся в общие места, а общим местам уже не верят» [1, 26], а с другой – уже из наставления, как себе, так и всем своим собратьям-современникам: «Жизнь нужно показать человеку – жизнь, взятую под углом ее нынешних запутанностей, а не прежних, – жизнь, оглянутую не поверхностным взглядом светского человека, но взвешенную и оцененную таким оценщиком, который взглянул на нее высшим взглядом христианина» [1, 115].

И тогда закономерными окажутся среди структурно-смыслообразующих составляющих черты языческого антропоморфизма, книжной традиции, социальной заостренности реализма. И тогда само собой разумеющейся станет многоликость женских персонажей, которую, пожалуй, не найти больше ни у кого из писателей XIX, да и XX веков.

Вероятнее всего с этим и связана полифункциональность образов, вплоть до того, что от их единого слова оказалось зависимым дальнейшее развитие сюжета: так квартирная хозяйка в «Шинели» посоветовала Акакию

Акакиевичу пойти к частному, что он и сделал; а иногда заменяет собой галерею героинь: дочь директора в «Записках сумасшедшего» совмещает в себе – призрак, видение, и галлюцинацию, мечту и – главный предмет безумия героя.

И если большинство героинь в «Петербургских повестях» статичны, бесцветны и неиндивидуализированы, то в этом-то и вся суть их, их предназначение, в этом и является писателем нам та идея, разгадку которой он ждет от читателя. Именно таковые героини и составляют часть пространства, в которое погружается автор, они – полноправные его представители.

Селянки, провинциалки, горожанки... На смену беззаботно-ярмарочному, трогательно- и завораживающе-романтическому в них приходят овеществление и окаменение. Они – источник поклонения и проклятия, носители идеала и зла, имя их постоянно на устах героя или упоминается единожды, они – внесценичны или главные на сцене событий, они появляются, кажется, случайно, но в замысле им всегда отведена своя, особая роль.

В 1847 г. в «Авторской исповеди» Н.В.Гоголь писал: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных... Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня верней выходило созданье» [1, 263]. И доказательством тому может служить то, что, пожалуй, нет ни одной черты, которую он «обошел» в женской натуре: своенравие, капризность, хитрость, покорность, беззаветность, нежность, жизнерадостность... Но при этом писатель сохраняет за своими созданиями некоторую недосказанность, незавершенность, связывая их с основным замыслом произведения.

В свою очередь такое их представление может быть истолковано неоднозначно. На наш взгляд, это связано прежде всего с тем, что в большинстве повестей речь идет не о развитии, а о раскрытии образов в определенном ракурсе, опирающемся на соответствующее время историческое. Последнее в свою очередь, связано с соответствующим уровнем самосознания человека, его понятийным комплексом.

Автор, на примере именно женских персонажей, стремится смоделировать взаимообусловленность стадий развития этого самого понятийного плана общества, пытаясь выявить его логику.

В качестве одного из аргументов приведем высказывание писателя о том, что «женщина средних веков является божеством; для нее турниры, для нее ломаются копья, ее розовая или голубая лента вьется на шлемах и латах; для нее суровый рыцарь удерживает страсти так же мощно, как арабского скакуна своего» [5, 21].

Женщины-героини – реальные и ирреальные, одушевленные и «неодушевленные», красивые, некрасивые и «так себе», старые и молодые, мужеподобные и эфемерные – они только кажутся ограниченными рамками типа, но самый тип проходит долгий процесс формирования, во время которого в сознании человека, по убеждению писателя, нет однонаправленной целевой установки, а это приводит к возможности смешения типов или их сосуществованию. Так можно объяснить и цикличность повестей, и переход от цикла к циклу, от образа к образу как смене в мировосприятии (от младенчества к зрелости).

Последнее в полной мере вписывается в эстетический принцип писателя, определенный им еще в 1832 г. в статье, посвященной А.С.Пушкину: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» [5, 54].

В этом плане, нам кажется, можно было бы дополнить замечание Г.А.Гуковского о том, что «центр проблемы Гоголь пытается перенести с рассмотрения человека, единичности и личности, характера или личной морали, на рассмотрение жизни, общего процесса существования человека, потока действий, обстоятельств, условий бытия человека» [6, 144], сохраняя при этом амбивалентность как основу своей антропологии, пусть едва очерченную, подразумеваемую, но существующую всегда как право выбора. На примере женских образов это проявляется, тоньше, но определеннее.

Возможно, что, только учитывая это, можно понять смысл некоторых высказываний писателя относительно женских образов в литературе его времени: «И передо мною показались в эту минутку бледными все женские идеалы, создаваемые поэтами: они то же перед этой истиной, что бред воображенья перед полным разумом [1, 162], и рекомендации писателям-современникам: «Я думаю, что теперь, более чем когда-либо, нужно нам обнаружить внаружу все, что ни есть внутри Руси, чтобы мы почувствовали, из какого множества разнородных начал состоит наша почва, на которой мы все стремимся сеять...» [1, 265].

Художественное творчество Н.В.Гоголя, пожалуй, первого в русской литературе XIX века, теснейшим образом связано с эпистолярным и публицистическим наследием. Создается впечатление, что каждый замысел, идея, образ проходит тройное претворение, получает жизнь в разных стилях, причудливо переплетаясь с другими предметами обсуждения, но подчиняясь, однако существующему у писателя правилу, что «всякая вещь просит и ее принять в соображение...» [1, 400].

Так в письме к А.О.Смирновой (1847) главный предмет обсуждения – читательское восприятие, а в подтексте – источники информации и их роль: «Не будут живы мои образы, если я не сострою их из нашего материала, из нашей земли, так что всяк почувствует, что это из его же тела взято. Тогда только он проснется и тогда только может сделаться другим человеком» [1, 371].

А в письме к П.Анненкову, где речь идет о жизни в Англии, в подтексте – о сложностях восприятия жизни, «несмотря на чудовищное совмещение многих крайностей, до такой степени противоположных, что если бы кто из нас заговорил о них обоих вдруг, могли бы подумать, что оратор хочет служить и богу и черту» [1, 404].

Создание женских образов постоянно сопровождается отзывами о женщинах, чаще женах, поскольку «душа жены – хранительный талисман для мужа, оберегающий его от нравственной заразы; она есть сила, удерживающая его на прямой дороге, проводник, возвращающий его с кривой на прямую; и наоборот, душа жены может быть его злом и погубить его навеки» [1, 17].

Уповая на нравственные начала, как основополагающие в добродетели женщины, писатель остается до конца жизни уверенным в том, что именно женщина обладает теми достоинствами, благодаря которым может измениться мир: красота, неопозоренное, неоклеветанное имя, власть чистоты душевной, но при этом он как бы предостерегает: «Красота женщины еще тайна» [1, 19].

Представлению Гоголя о красоте и формах ее воплощения уделялось и продолжает уделяться много внимания. Без сомнения, его можно отнести к числу первых писателей, так много и разнообразно представляющих ее. Ограничимся рассуждениями одного из исследователей с наиболее традиционной позицией: «Характерная особенность гоголевских красавиц, связанная с его романтическим

пониманием прекрасного, – заключается в том, что они изображены несколько отвлеченно, в самых общих чертах, и их человеческая индивидуальность как бы приглушена. Гоголь стремится изобразить в них не столько конкретных женщин, сколько воплотить в художественном ярком образе современную красоту, вообще, постигнуть прекрасное в его сути. Его галерея красавиц воплощает различные психологические состояния раз и навсегда данной красоты, задумавшейся, усмевающейся или любующейся на себя в зеркало. Как бы застывшие в прекрасных позах, своею статностью и пластичностью изображения красавицы напоминают знаменитые статуи в кинотеке. Гоголь иначе представляет идеальную человеческую красоту. Его не привлекают, например, красавицы во вкусе «романтизма средних веков», каких мы встретим в поэзии Жуковского. Он имеет свой идеал прекрасного человека в эпохе античности и Ренессанса и в народной поэзии. Гоголь умеет передать в прекрасном женском образе даже «психологию любви». При этом он изображает не всякую любовь, а лишь возвышенную. Его привлекают идеальное движение любви, романтическое чувство, которые выражаются в несмелом взоре красавицы, в краске смущения» [7, 30].

А между тем мнения писателя явно сводимо к оппозиции: красота созидаящая (добродетельная, благородная, гармоничная) и красота разрушающая (соблазняющая, порочная, призрачная, злая). Последней писатель и уделяет особое внимание, предчувствуя, что именно это сочетание – красоты и зла – станет одним из главных предметов обсуждения и художественного выражения в русской литературе XIX века.

Ипостаси женских образов в творчестве Гоголя не только не противоречат существующим в современном ему обществе понятиям о миропорядке, а выступают скорее в роли гарантов его равновесия. Сочетание же статичности с одушевленностью указывает не столько на отсутствие психологизма, как логики развития образа, сколько на типичность мышления, переходящее порой в маскарадность, а оттого и неверное.

От оппозиции к полифонии, через иллюзию к абсурдности – таков путь формирования идейно-образной проблематики гоголевского мира, и системе женских образов в ней отведена одна из ведущих ролей, поскольку, именно в женщинах, по его мнению «больше великодушия, больше отважности на все благородное»,

поскольку «каждая женщина есть само по себе явление необыкновенное».

1. Гоголь Н.В. Духовная проза. М.: АСТ, 2003.
2. Цит.: Соколов Б. Гоголь. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003.
3. Раимбекова А. Художественная антропология Н.В.Гоголя и своеобразия ее воплощения. Автореф. канд. диссер. А. – 2009.

4. Белинский В.Г. Собр. Соч. в 9-ти т., т.4, М., 1948.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в XIV т., Л.-М.: 1948, т. 8, VIII.
6. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М., 1959.
7. Губарев И.М. Петербургские повести Гоголя. М., 1975.

* * *

Мақалада Н.В. Гогольдің жаңалықтарындағы әйел бейнесінің өзіндік ерекшелігі сөз етіледі.

Г. М. Молотова

ХРОНОТОП В УЙГУРСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (НА ПРИМЕРЕ ДАСТАНА «ИМИР ГОРОГЛИ»)

В фольклоре время и пространство характеризуется в зависимости от жанра. В одних жанрах указываются реальное время и пространство (исторические песни), в других (дастаны, предания, легенды) – опосредованное. Такое явление (время опосредованное) чаще встречается в более ранних текстах, а в поздних – прослеживаются более точные пространственно-временные показатели. Относительно исторических песен следует отметить, что в них народные певцы (чаще свидетели или участники) указывают точное время и место воспеваемых событий.

Наблюдается употребление разных терминов относительно рассматриваемого нами вопроса: хронотоп, хроноакт, топос, локус. Трудам фольклористов последних лет характерно использование термина хронотоп, который является особой поэтико-стилевой категорией, охватывающей способы и средства выражения пространственных и временных взаимоотношений в их единстве (определение А.В.Кудирова). Проявления хронотопа в конкретных эпических традициях вызывает большой интерес у специалистов. Этот вопрос освещен в изысканиях С.Ю.Неклюдова, В.М.Гацака, А.В.Кудирова, А.Т.Хроленко и других. Исследованиям В.М.Гацака свойственно использование термина «топос». В отличие от него В.С.Баевский применяет терминов-синонимов «топос», «локус», дающие значение «место», «местность», отличающихся лишь происхождением: «топос» греческое слово, а «локус» латинское. Однако В.С.Баевский использовал эти термины следующим образом: более крупные области художественного про-

странства в «Евгении Онегине» А.С.Пушкина (Петербург, Москва, Деревня) называет топосами, а более мелкие составные части этих топосов (театр, улица, как место общения, гостиная и т.д.) называет «локусами». Объяснение подобному подходу В.С.Баевским дается следующим образом: «локусы» определяют функции топосов и определяются ими. Именно в отношениях к различным локусам проявляются характеры, и даже идеология персонажей [1, с. 213]. Такое же подразделение встречаем в работе А.В.Кудирова [2].

Использование вышеназванных терминов для выражения более крупного и мелкого хронотопов не характерно для работ В.М.Гацака. В основном он применяет термин «топос». В частности им используется сочетание «топос длительности» [3, с.9]. В.М.Гацак считает, что сказителями используются готовые формулы «длительности» и они определенно обладают свойством хронотопа. По-мнению В.М.Гацака в подобных формулах время выступает мерой длительности, протяженности. Поэтому термин хронотоп исследователь сопровождает пояснением «времяпространство». В.М.Гацак для передачи единой функции описаний длительности иногда применяет понятие «хроноакт» (времядействие) [3, с.15-16].

Исследованиям А.В.Кудирова характерно подразделение на хронотоп пространства и хронотоп пути и делается акцент на то, что они выступают изначальными видами хронотопа в эпосе [2, с. 184].

Если обратиться к образцам уйгурского фольклора, то в них характерно выражение хронотопа пространства временным эквива-