

Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

## **Восьмая**

# **международная летняя школа по русской литературе**

*Статьи и материалы*

Каукоемриälä (Цвелодубово)  
Свое издательство  
2012

Татьяна КОВАЛЕВА  
(Новосибирск)

## Читательская стратегия в повестях Н.В.Гоголя

В русской литературе первой трети 19 века были сформулированы две творческие установки, которые впоследствии стали ассоциироваться с определенными, находящимися в оппозиции, авторскими системами. «Искусство для искусства» — пушкинская установка, которой Гоголь противопоставил свою: «Нельзя повторять Пушкина, т.е. нельзя творить «искусство для искусства», «как ни прекрасно такое служение». Искусству «предстоят теперь другие дела» — воодушевлять человечество в борьбе за Царствие Божие» [Зеньковский 1986: 127]. В основе этого противопоставления, лежит различное отношение этих авторов к идее соединения эстетического и этического в искусстве. Как известно, по складу своей натуры Гоголь был чрезвычайно склонен к морализму.

Прагматизм, заключенный в творческую установку, грозит любому автору разрушением художественной условности. С этой точки зрения интересно то, как Гоголь-автор, не нарушая канонов эстетического дискурса, контролирует процесс рецепции, тем самым, определяя для себя идеального читателя.

Неоднократно в своих статьях Гоголь называл своего читателя. Например, в «Выбранных местах...» мы читаем: «Завещаю всем моим соотечественникам... Соотечественники, я вас любил той любовью, которую не высказывают...» [Гоголь 1984: 181].

Цель Гоголя-автора, как носителя некоего высшего знания о мире, заключается в передаче этого знания всему человечеству. Человечество для Гоголя напрямую соотносится с понятием «соотечественник». Учитывая высказывания Гоголя о значении языка в культуре нации, можно утверждать, что помимо территориального ограничения и осознания своей гражданственности, на конкретного реципиента накладываются языковые (в гумбольдтовском понимании), т.е. национальные ограничения. Эта идея актуализирует в творчестве Гоголя принципиально важную для его художественной системы оппозицию свое/чужое. Например, слово «латынщик», имеет в «Вечерах...» отрицательную коннотацию: «человек, принадлежащий другой культуре».

Национальное в триаде «Автор–Герой–Читатель» становится коммуникативной магистралью, через которую транслируется сверх-

информация. Оно, в коммуникативном плане, становится пресуппозицией, которая, зачастую, эксплицируется самим Гоголем через композицию текста, превращая национальные коннотаты в «фактор художественного впечатления» (М.Бахтин). Например, глоссарий, прямая функция которого заключается в том, чтобы давать толкование слов, начинает осмысляться эстетически, поскольку входит в структуру цикла.

В ранних текстах экзистенциальная функция автора проявляется в том, чтобы вернуть читателя к народным истокам, соединить его с героем в карнавальном смехе.

В статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь пишет: «Пушкин при начале своем уже был национален, потому что истинная *национальность состоит не в описании сарафана*, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает сторонний мир, но *глядит на него глазами своего народа*, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» [Гоголь 1984: 60]. Другими словами, авторское национальное самосознание проявляется не только в объекте изображения, но и в особой точке зрения.

Гоголь-автор реализует свою стратегию через акториальный нарратив. В предисловии появляется рассказчик. Он, обращаясь к читателю, вводит его в текст, тем самым, указывая имплицитному читателю направление авторской стратегии. Попадая в текст, эксплицитный читатель становится имплицитным зрителем — косвенным объектом фокализации. Именно на этом повествовательном уровне осуществляется сверхкоммуникация автора и читателя.

В предисловии к «Вечерам...» читаем: «**Это у нас вечерницы**. Они, изволите видеть, они похожи на **ваши** балы; только нельзя сказать чтобы совсем», «...что творилось в православной стороне **нашей**», «А про сад и говорить нечего: в Петербурге **вашем**, верно, и не сыщите такого». Подобные оппозиции в речи рассказчика, которые в первую очередь указывают на мировоззренческие различия, говорят о том, что эксплицитный читатель не принадлежит миру Рудого Панька. Эту же функцию выполняет глоссарий, включенный в текст. Эксплицитный читатель наделяется рядом характеристик: это житель Петербурга, человек светский.

Авторская стратегия «возврата и соединения», описанная выше, направлена в первую очередь на русского *светского* человека, с которым у Рудого Панька (как представителя народного начала) не осталось ничего общего, кроме национальных корней. Если автор из общей массы читателей отбирает для себя читателя-соотечественника

(национальный критерий), что эксплицировано в гоголевском публицистическом дискурсе, то рассказчик как текстовая репрезентация автора — светского человека (социальный/хронотопический критерий), что эксплицируется в стратегии нарратива. В творческом сознании Гоголя два этих критерия находятся в прямой зависимости, в тексте могут подменять друг друга, образуя при этом некий концепт идеального читателя.

Общее-национальное становится пресуппозицией коммуникации. Пасичник говорит с читателем о своих обычаях, о «языке православном», о русских дорогах. Он допускает вопросы типа: «...знаете ли вы дьяка диканьской церкви, Фому Григорьевича?», тем самым вводит персонажа в круг общих знакомых. Рассказчик зазывает читателя к себе в гости, заманивая «горячим книсшем с маслом», «грушевым квасом с терновыми ягодами» и рассказывая о гостеприимстве своей хозяйки — «Приезжайте только, приезжайте поскорей!». При этом указывает свой адрес. Гоголь-автор создает иллюзию отсутствия границы между текстом и реальностью. Он втягивает читателя в текст, создавая для него статус желанного гостя.

Если в предисловии Рудым Паньком через оппозиции констатируется разница между мировоззрениями рассказчика и эксплицитного читателя, то в повестях эта разница исчезает. Эксплицитный читатель, который в тексте является одним из основных средств манипулирования сознанием имплицитного читателя, перестает быть чужим. Он, слушая различные истории о малороссийской народной жизни, символически объединяется с рассказчиком и переживает вместе с ним увиденное им же (национальное гулянье, питье, украинскую ночь и т.д.).

Имплицитный автор, который проявляет себя на стыке повествовательных уровней — в лирических воспеваниях прекрасных дней и ночей Малороссии (в этих случаях стирается граница между акториальным и аукториальным нарративом), начинает исполнять для читателя роль нарративного гида, фокусирующим взгляд имплицитного читателя на принципиально важном для себя событии.

Читательскую стратегию «Вечеров...» можно описать метафорически: прочитать «Вечера...» — это как будто побывать в гостях у Фомы Григорьевича. Читатель приезжает в гости и слушает рассказы, сидя в тесном кругу рядом с другими персонажами (т.е. хронотопически соединяясь с ними). А на другой день вместе с персонажами просит рассказать еще что-нибудь. Показательно то, что некоторые реплики рассказчика имеют двойную адресацию. Это может быть и персонаж, который просит рассказать еще что-нибудь, а может быть

и эксплицитный читатель: «Ей-богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, и отвязаться нельзя! Ну, извольте, расскажу, только, ей-ей, в последний раз» («Заколдованное место»).

«Миргород», с точки зрения авторской/читательской стратегии, представляет собой переходный текст от раннего творчества к позднему. Связь с «Вечерами...» отмечается самим автором в заглавии: «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Начало первой повести «Старосветские помещики» фиксирует переход Гоголя-автора от субъективного повествования к «более объективному»: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень... Я отсюда вижу низенький домик...». События излагаются от первого лица, как и в «Вечерах...», но исчезает посредник между автором и читателем — рассказчик-персонаж.

Эксплицитный автор-«Я» начинает реализовывать читательскую стратегию «Вечеров...» на уровне сюжета. Он сам приобретает статус гостя: гостит у Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, проезжая через Миргород, узнает о судьбе Ивана Никифоровича и разговаривает с Иваном Ивановичем о «том деле».

Авторская объективность стратегически направлена на сохранение читательского доверия, с одной стороны, а с другой стороны, такая позиция автора (он еще не оторван от малороссийской народной культуры) безболезненно меняет позицию читателя на более отстраненную.

В этом проявляется проблема соотношения индивидуального и народного начала: автор/читатель еще не оторван от коллективно-национального, но уже ему не принадлежит. Если в ранних текстах главное — состояние мира, то далее проблематизируется положение человека в этом мире. Гоголь, автор стремящийся соединить всех в единое народное тело, пытается решить эту проблему в «Тарасе Бульбе» (отчасти еще и в «Вечерах...» — в повести «Страшная месть»). Максимально отстранившись от изображаемых событий (повесть содержит в себе черты эпопеи), Гоголь решает эту проблему не на уровне особой композиции как в «Вечерах...», а на уровне сюжета.

Показательно, в этом смысле, название 6 главы «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Глава 6, из которой читатель легко может узнать все то, что в ней содержится». Имплицитный автор, *как бы* убирая название, *как бы* отказывается от комментария к своему тексту, предоставляя читателю возможность интерпретировать текст самостоятельно. Но в этом и содер-

жится его стратегия — указать читателю на сам факт отсутствия нарративного комментатора, как это было в «Вечерах...». Прагматичный Гоголь-автор не исчезает, он репрезентирует себя в авторских отступлениях, т.е. на сюжетном уровне.

Переходность «Миргорода» проявляется в совмещении малороссийского и русского. Автор не противопоставляет малороссийское (народное) русскому (социально маркированному) как это было в «Вечерах...». В.Мароши пишет, что «казак Тарас Бульба оказывается персонафикацией русского народа» [Мароши 2000: 89]: «Это было, точно, необыкновенное явление *русской силы*: его вышибало из народной груди огниво бед» («Тарас Бульба»). Автор легко заменяет один славянский народ другим через национальный концепт силы.

Перефразируя Ю.Манна, который сказал, что в поздних текстах «гоголевская фантастика ушла в стиль», можно сказать, что гоголевская стратегия ушла в сюжет.

Исчезновение нарративной маски рассказчика «Вечеров...», которым характеризуется динамика авторской стратегии, определяет и развитие читательской стратегии. Читатель должен занять отстраненную позицию (которая включает в себе этическую позицию: «посмотреть на себя со стороны», активно используемую Гоголем в метафоре «искусство-зеркало») по отношению к изображаемому, т.е. критически переосмыслить свою стратегию в «Вечерах...»

В поздних текстах меняется топография: из хутора Диканьки место действия переносится в Петербург. Эксплицитный читатель «Вечеров...» (житель Петербурга) становится персонажем. В связи с этим можно сказать, что читатель петербургских повестей слушает рассказ о самом себе. Такой психологический контекст, основанный на доверии к автору «Вечеров...» подкрепляется топографической точностью описания города Петербурга. Нет в тексте К-н. мостов, N-улиц и т.д. Маркович пишет, что «в повестях Гоголя о Петербурге много примет фактической достоверности. Гоголь поселял своих героев на улицах, где жил сам, где ежедневно проходил, направляясь на службу, в редакции, в гости к землякам и знакомым» [Маркович 1989: 12–14].

Такая неприметная, на первый взгляд, деталь выполняет **первый этап** авторской стратегии: через момент узнавания включает конкретного читателя в текст. Топография города становится пресуппозицией коммуникации.

Многие исследователи писали о проницаемости границы между фантастическим и реальным в текстах Гоголя. Причем, эксплицит-

ный автор рефлексивует эту особенность в самом тексте, говоря о себе в третьем лице (имитируя безответственность имплицитного автора по отношению ко всему происходящему в тексте): «Но страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... <...> Во-первых, пользы отечеству никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже пользы нет. <...> Ну, где же не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (Гоголь «Нос»).

Мерцающая граница между фантастическим и реальным, между подлинным и фиктивным «Я» в тексте, фиксирует, через подобные гоголевские отступления, проницаемость границы между текстом и реальностью. Гоголь, как прагматичный автор, цель которого изменить реальную действительность, играет с условностью художественного текста. Через момент узнавания топографии города автор «втягивает» читателя в текст, делает его персонажем, посредством этого производит в сознании читателя обратную процедуру: накладывает свой художественный текст на реальную действительность, что выразится в таком литературном явлении как «текст города». Достоверность описываемого подерживается в сознании читателя различными слухами (например, слухи о прогулках носа, о появлениях мертвого чиновника и т.д.). В.Маркович отмечал, что слухи в начале 19 века отчасти заменяли СМИ. Поэтому использование слухов (источник новостей), как психологического воздействия на читателя (наряду с топографией Петербурга), поддерживает эффект достоверности.

Когда мы отмечаем, что читатель заключается в текст и становится персонажем, мы имеем в виду не форму читательской стратегии идентификации, которая, в сущности, является непродуктивной для восприятия качественного художественного текста, а стратегию «зеркального отражения», культивируемую самим Гоголем. За счет этого реализуется **второй этап** авторской стратегии, который может существовать лишь при условии читательской отстраненности: смех над самим собой как способность человеческого сознания к самоочищению.

Смех позднего Гоголя — это не карнавальное, не созидающее смех. Ю.Манн писал, что к середине 30-х годов в творчестве Гоголя происходит перелом. Делая человеческое лицо объектом осмеяния, Гоголь-автор покушается, как писал С.Бочаров, на человеческую природу, его подобие Богу.

Важным является то, что эксплицитный автор также является жителем Петербурга. Но он не причисляет себя к числу остальных жи-

телей, к миру персонажей. За счет этого создается повествовательная иерархия (аукториальный тип повествования), которая включает в себе иерархию морально-нравственную. Гоголь-автор не доверяет ни одному из персонажей указывать читателю путь интерпретации текста (как это было в ранних текстах). Автор делает это сам. Поскольку лишь отстраняясь от русской жизни, можно увидеть ее целиком и без искажений. Отсюда в позднем творчестве Гоголя появляются «два русских мужика». Имитируя авторскую интерпретационную пассивность (например, рассуждения о том, как авторы могут брать подобные сюжеты), Гоголь провоцирует в читателе активный процесс самоидентификации, зачастую, проецирующийся в процессе самоидентификации персонажей (например, рассуждения майора Ковалева о том, что человек без носа — это черт знает что).

Смех, в этом случае, мыслится Гоголем как один из способов активации этого процесса. Различая «смех со всеми» (карнавальный смех — стратегия «Вечеров...») и «смех над другим» (обличающий смех — стратегия «петербургских повестей»), Гоголь-автор выстраивает такой тип коммуникации, в которой перестает различаться объект осмеяния, поскольку эксплицитный автор открыто иронизирует и над читателем, запутывая его. Метаметафора «искусство-зеркало», которая будет эксплицирована в эпиграфе к «Ревизору» и которая в «петербургских повестях» активно реализует себя на мотивном уровне, представляет собой модель субъект-объектных отношений в художественном дискурсе Гоголя, поскольку, в конечном счете, оказывается, что поздний текст Гоголя, как пишет С.Бочаров, это «оплеуха, которая сталкивается с евангельской ланитой» [Бочаров 1999: 105]. Читатель, получив удар, должен подставить другую щеку.

Национальная специфика данной коммуникации нам видится в идее религиозного очищения через смех, освобожденный от карнавального начала; и в способности адекватного принятия имплицитным читателем гоголевской стратегии очищения: ибо есть у русского человека «отвага оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя» («Приложения к «Ревизору»»).

Стратегия Гоголя-автора и его идеального читателя характеризуется изменением от раннего творчества к позднему. Стратегия автора меняется: со смехового объединения — на отстранение и очищающее осмеяние. А стратегия идеального читателя: с совместного созерцания — на отстранение от самого себя и очищение через смех. Таким образом, попытка Гоголя-автора изменить читателя посредством вовлечения в малороссийскую культуру сменяется непосредственной сюжетной манифестацией пороков читателя.



## Литература

1. *Зеньковский, В.В.* История русской философии / В.В.Зеньковский. — М., 1986.
2. *Гоголь, Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. -Т.7.
3. *Гоголь, Н.В.* Несколько слов о Пушкине // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. -Т.7.
4. *Мароши, В.В.* Имя автора / В.В.Мароши. — Новосибирск, 2000..
5. *Маркович, В.* Петербургские повести Н.В.Гоголя / В.Маркович. — Ленинград, 1989.
6. *Бочаров, С.Г.* Вокруг «Носа» // С.Г.Бочаров. Сюжеты русской литературы. — М., 1999.