

**ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГОГОЛЯ И Л. АНДРЕЕВА**

*Тихомиров Данил Сергеевич, аспирант, Астраханский государственный университет, 410056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: danil.tikhomirov@yandex.ru.*

Черты романтической поэтики простираются далеко за пределы исторического бытования этого направления в мировой культуре и обнаруживаются в произведениях авторов не только XIX, но и XX, XXI веков. В статье сопоставляются следование принципам, использование образов, мотивов романтизма в произведениях Н. Гоголя и Л. Андреева – авторов, далеко отстоящих друг от друга с точки зрения исторического процесса, но сочетающих в своём творчестве схожие традиционные элементы. Так, Н. Гоголь во многих своих произведениях осваивает концепт романтической иронии, что выражается в бинарной оппозиции хронотопов (день – ночь, лес – хутор, пруд – хутор) и персонажей (парубок – чёрт, девушка – ведьма, отец – сын и т.д.). Автор предлагает свою версию двоемирия, когда одной стороной жизни становится обыденный мир, а другой – внутренний универсум обезумевшего героя. Этим приемом пользуется и Л. Андреев, перемещая персонажей повести «Красный смех» из одного пограничного состояния в другое.

**Ключевые слова:** романтический герой, романтическая ирония, синтетизм, бинарная оппозиция, двоемирие, трансформация времени, «условная» смерть

**THE TRAITS OF ROMANTIC POETICS  
IN NICOLAY GOGOL'S AND LEONID ANDREEV'S OEUVER**

*Tikhomirov Danil S., postgraduate student, Astrakhan State University, 410056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishev St., e-mail: danil.tikhomirov@yandex.ru.*

The article is devoted to principles, images and motifs of romanticism that was used in the Nicolay Gogol's and Leonid Andreev's oeuvre. For example, Gogol develops the concept of romantic irony which is expressed in chronotopes binary opposition (day – night, forest – farm, pond – farm) and characters (lad – demon, girl – witch, father – son, etc.). The author offers his version of bi-worldness concept, when the one side of life becomes the everyday world, and the other becomes the inner universe of the mad protagonist. This technique was also used by Andreev in his story "Red Laugh".

**Keywords:** romantic character, romantic irony, synthetism, binary opposition, of bi-worldness concept, transformation of time, nominal death

Явление романтизма в мировой культуре экстраполируется за пределы хронологических рамок, определённых некоторыми историками литературы (начало – середина XIX века), и обнаруживает элементы собственной поэтики в произведениях русских авторов начала XX века. Среди них – Леонид Андреев, вопрос об отнесении творчества которого к определённому литературному направлению до сих пор является проблемным для большинства исследователей. Эта статья посвящена выявлению черт романтического метода, определяющих своеобразие двух знаменитых русских писателей – Н. Гоголя и Л. Андреева. Творчество обоих не укладывается в рамки существующих литературных направлений. В разное время первого почитали исключительно за отца натуральной школы и предтечу русского реализма, совершенно не учитывая сильнейшего влияния на его творчество романтической традиции. На счёт места в литературном процессе второго у литературоведов до сих пор нет единого мнения: одни классифицируют его как неореалиста, другие отмечают черты символизма в его творчестве, третьи считают его первым русским писателем-экспрессионистом. Оба писателя обращаются к существовавшей традиции, но не следуют ей строго, во много преодолевая её, что позволяет их последователям создавать новые направления уже на основе их творчества.

Заметим, что при всех концептуальных и стилистических отличиях Гоголя и Андреева объединяет одна черта: в своём творчестве они активно обращаются к романтизму, используя схожие мотивы, идеи и методы, но делая это с разными целями. Через связь подобных элементов мы попробуем проследить литературную преемственность двоих столь неоднозначных авторов.

**1. Принцип двоемирия.** Бинарную оппозицию «мир реальный – мир ирреальный», введённую в романтическую литературу Новалисом и разработанную поздними романтиками, в частности, Э.Т.А. Гофманом, использовал в своих произведениях и Н. Гоголь. По принципу двоемирия, когда одни персонажи по своей природе относятся к ирреальному, мистическому универсуму, а другие – к миру обыденному, во многом построены системы образов романтических повестей Гоголя: Петро и «бесовский человек» Басаврюк («Вечер накануне Ивана Купала»), Левко – Ганна и утопленницы («Майская ночь, или Утопленница»), Вакула – Оксана и Чёрт – ведьма Солоха («Ночь пред Рождеством»), художник Чартков и страшный портрет ростовщика («Портрет»), Хома Брут и сверхъестественные существа («Вий») и т.д.

Двоемирие в отношении гоголевских произведений легко обнаружить и в анализе такой формально-содержательной категории, как хронотоп. Так, фантастическое врывается в реальный мир преимущественно ночью («Пропавшая грамота», «Майская ночь, или Утопленница»), «Вий»), часто эти ночи приходятся на религиозные (обрядовые) праздники («Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством»). С ночью в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» у Гоголя связаны топоры леса и воды (заросший лесом Медвежий овраг, «цыганский лес», пруд), которые в фольклорной традиции прочно ассоциированы с миром мёртвых и анималистическими воззрениями древних славян. День же, напротив, сопоставляется у Гоголя с реальным миром. Его вещность и реальность подчёркивают многочисленные описания бытовых (топор хаты, хутора) и культурных (лексика, фольклор и т.д.) деталей.

Иное проявление двоемирия, не связанное с мистическими мотивами, находим в повести «Записки сумасшедшего». Здесь первый мир – будни мелкого российского чиновничества со всеми подробностями, характерными для филистерского мироощущения (противопоставляемого романтиками мироощущению художника). Второй – мир сумасшествия чиновника, в котором он провозглашает себя испанским королём, в котором собака пишет письма дочери знатного вельможи (мотив, заимствованный из «Житейских воззрений кота Мура» Гофмана), в котором его пытается великий инквизитор, а не врач сумасшедшего дома.

Что касается XX века, то здесь переплетение мира реальности и мира воспалённого сознания также лежит в основе многих литературных произведений. Рассмотрим повесть Л. Андреева «Красный смех». Систему образов здесь, как и у Гоголя, можно условно разделить на две части. На стороне ирреального – образ Красного смеха, смеха Земли, страдающей и сходящей с ума от войны (смех в поэтике Андреева часто интерпретируется как символ безумия), «чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц» из сна второго героя, ожившие в финале повести мертвецы. На стороне реального – повседневное бытование героев в моменты, когда их рефлексия по поводу безумия войны наименее сильна.

Между двумя измерениями – миром и войной, разумом и безумием – образы обоих повествователей. Первый – журналист, вернувшийся калекой с войны, – сначала проникал в мир фантастического безумия эпизодически (явление Красного смеха на войне), но к середине произведения перешёл в эту область окончательно (обезумел и умер). Как известно, йенский романтизм выдвигал в качестве главного героя Поэта (в широком смысле слова). Примечательно, что переходу первого рассказчика из «Красного смеха» на сторону безумия непосредственно предшествовал своеобразный творческий акт, отождествивший его с романтическим образом Поэта («Повидимому, он был счастлив, и мне никогда не приходилось видеть у здоровых людей такого вдохновенного лица – лица пророка или великого поэта» [2, с. 649]). Второй герой – брат первого, который ищет бесконечности мира в собственных ощущениях, но находит только «ужас и безумие» войны. Предельный субъективизм дискурса

«Красного смеха» сходен с субъективизмом «Записок сумасшедшего» и даже выражается в той же дневниковой форме, что в совокупности с образами героев, перемещающихся из одного мира в другой, прочно связывает оба произведения с романтической традицией.

Хронотоп, характерный для потустороннего мира в романтических произведениях, появляется во многих произведениях Андреева. Это и ночной парк, похожий на лесную чащу, в рассказе «Бездна», и ночной публичный дом, представлявший главному герою «воплощением маленького, сумбурного, грязноватого хаоса» («Тьма»), и ночная метель как воплощение категории возвышенного, характерной для романтизма («Жизнь Василия Фивейского»).

В контексте двоемирия нельзя не сказать о той модификации андреевского «романтического героя», которая представляет собой уже не посредника между мирами, а полноправного представителя потустороннего мира. Для подобных персонажей характерно стремление к абсолютной свободе выбора, таинственность, демонизм («Влюблённый дьявол» Ж. Казотта, Сатана Мильтона, «байроновский» тип). Этими признаками так или иначе обладают многие андреевские персонажи: богороборческие черты есть у Иуды Искариота, Василия Фивейского, Сашки Жегулева (хотя однозначно трактовать эти образы нельзя); герой рассказа «Тьма» – молодой революционер-террорист (революция в авангардной поэтике часто скрывает эсхатологическую природу), мученик в рассказе «Правила добра» – чёрт, главный персонаж «Дневника Сатаны» и вовсе является воплощенным дьяволом.

**2. Романтическая ирония.** Романтическая ирония, в понимании Шлегеля, возникает в произведении в результате разочарования субъекта в собственной ограниченности, которая не даёт достичь бесконечного в реальном мире и в реальной жизни. У Гоголя одним из ярчайших примеров этого принципа является рассказ «Записки сумасшедшего». Иронический эффект возникает в тот момент, когда субъективное мироощущение повествователя, вызванное безумием, входит в диссонанс с субъективным мироощущением читателя, который понимает, что великий инквизитор – врач психбольницы, а сам сумасшедший – вовсе не испанский король. Стоит обратить внимание на последние абзацы текста. Заключительная записка содержит патетическую речь, в которой появляются образы дороги, клубящегося неба, путеводной звезды, моря – типичные приметы романтической поэтики. По словам Д.С. Боровикова, в момент, когда «пишущий герой ослепит и оглушит читателя обращением к матушке; это выглянул из-за его спины подлинный автор» [3, с. 251]. И тут же, завершая произведение, автор скрывается, и наружу вновь показывается безумный герой со словами: «А знаете, что у алжирского Дея под самым носом шишка?» [4, с. 195]. Алогизмом этой фразы Гоголь разрушает только что созданный мир неприкаемого сердца, когда читатель уже готов поверить в реальность происходящего и принять выдуманное сумасшедшим за правду. Нечто подобное делает Гофман в финале «Золотого горшка», когда мистическая история героев заканчивается описанием их филистерского счастья, каким его понимали романтики, символом которого становится Золотой горшок – образ во многом интертекстуальный и отсылающий к ночному горшку из гофмановской сказки «Крошка Цахес».

Иронию находят и в повести «Шинель», считаемой основой натуральной школы русской литературы. Так, Б.М. Эйхенбаум в статье «Как сделана "Шинель" Гоголя» замечает, что знаменитое «гуманное место» с его патетикой человеколюбия не более чем насмешка Гоголя над персонажем. Функцией выражения авторской иронии исследователь наделяет и приём гротеска (образ чиновника-призрака) в «Шинели» [7].

У Л. Андреева романтическая ирония носит более экспрессивный характер. Это не просто осознание невозможности, это болезненное трагическое ощущение ужаса и безысходности. В повести «Красный смех» первый повествователь перед тем, как окончательно перейти в мир безумия, пишет некий труд «о цветах и песнях». Он пишет фанатично, почти непрерывно. Казалось бы, вот он творческий акт, всеобъемлющий, ведущий, по философии романтиков, к истинному знанию. Но горькая ирония Андреева в том, что всеобъемлющее знание о мире невозможно ни на войне, ни в

мире – листки оказываются пустыми: герой, сам того не осознавая, писал сухим пером. «Конечно, я не рассчитываю на признание современников, – гордо и вместе с тем скромно говорил он, кладя дрожащую руку на грудь пустых листков, – но будущее, но будущее поймёт мою идею» [2, с. 649], – вспоминает слова брата второй рассказчик.

В романе «Дневник Сатаны» дьявол Вандергут не имеет ничего общего с библейским Сатаной, «Князем Царства Земного», «лукавым». По замечанию Нурмина, Сатана «положительно глуповат и слишком доверчив» [5, с. 297]. Девушка же Мария, которая ассоциируется у Вандергута с Мадонной, оказывается любовницей Магнуса, проституткой «со стажем». «Она глупа, как гусыня. Непроходимо глупа. Но хитра. Но лжива. Очень жадна к деньгам» [5, с. 297]. Магнус оказывается изворотливым обманщиком, ограбившим Вандергута, чтобы на его деньги изобрести то, что «взорвёт мир» (явный намёк на крупнокалиберные револьверы категории «Magnum»). Романтическая ирония Андреева, приближающаяся по функции к постмодернистской, разрушает привычные образы Сатаны-искусителя и Мадонны, меняя их местами, а роль лукавого отдаёт человеку, который с лёгкостью обманул дьявола. Ничто человеческое не чуждо Сатане, ничто дьявольское не чуждо человеку – говорит своим неоконченным романом Андреев, меняя полярность канонических персонажей.

**3. Ведущие романтические мотивы.** Одним из характерных мотивов романтизма становится образ зеркала (двойственность, присущая природе, двоemiрие), который в том или ином виде можно найти у Гофмана («Песочный человек», «Золотой горшок»), у Э. По («Вильям Вильсон», «Морелла») и у других наследников йенских романтиков. Причем, в этом контексте с образом зеркала в одной парадигме стоят образы глаз, очков, стёкол.

В статье «Ирония стиля: демоническое в образе России» М.Н. Эпштейн, пытаясь развенчать знаменитое «патриотическое место» поэмы «Мёртвые души», приводит подборку, показывающую, как демонические существа из ранних романтических произведений Гоголя смотрят на главных героев: «Этим пристальным, завораживающим взглядом, как правило, пронизаны встречи гоголевских персонажей с нечистой силой. Именно долгий, неотрывный взгляд сосредотачивает в себе бесовскую власть над человеком – этот мотив проходит и в "Страшной мести", и в "Вии", и в "Портрете", то есть во всех трех книгах» [8, с. 129–147]. И далее примеры: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи... Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший» («Страшная месь»), «философу казалось, как будто бы она [ведьма] глядит на него закрытыми глазами», «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мёртвые, позеленевшие глаза» («Вий»), «Он опять подошёл к портрету, с тем чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него. Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы» («Портрет») и т.д. Таким образом, мотив глаз-зеркал у Гоголя становится приметой сверхъестественного, иного мира.

Образ зеркал, но в ином контексте, встречается и у Л. Андреева. В повести «Красный смех» один из персонажей замечает, что в лазарете нет зеркала, и в бреду требует его у рассказчика, чтобы посмотреть, «как из головы идут белые волосы» [2, с. 626]. Отсутствуют эти элементы интерьера и в доме рассказчика, вернувшегося домой. Он требует у жены принести ему зеркало и смотрит в него, но не замечает никаких изменений («это было то же лицо, немного постаревшее, но самое обыкновенное»). Вскоре он сходит с ума. Брат рассказчика, который становится вторым повествователем, прячась в своём доме от подступающего безумия, тоже глядится в своё отражение: «Там, где лицо было разбито, очень саднило и щипало, и мне захотелось взглянуть на себя в зеркало. Я зажег спичку – и при её неровном, слабо разгорающемся свете на меня взглянуло из темноты что-то настолько безобразное и страшное, что я поспешно бросил спичку на пол. Кажется, был переломлен нос» [2, с. 669]. После этого он слышит крики, видит умершего брата и всех, кто жил когда-то в доме. Потом комнаты заполняются трупами, герой хочет выбежать на улицу, но там стоит «сам Красный смех». Очевидно, что у героев повести возникает непреодолимое

желание заглянуть в зеркало и найти в нём подтверждение чему-то (возможно, тому, что остатки разума ещё целы). Но каждый раз вскоре после этого «ритуала» их неотвратимо настигает безумие.

Таким образом, зеркало в «Красном смехе» превращается в символ безумия, в дверь, через которую ирреальный мир бессознательного врывается в человеческое сознание.

Романтический мотив «трансформации времени» (хотя и относится к особенностям романтического хронотопа, может быть рассмотрен в системе мотивов) также присутствует в произведениях Гоголя и Андреева. Л. Романчук отмечает: «Ускоренное созревание героя и его условная смерть характерны для романтического сакрального пространства... У Гоголя в повести "Вий" – аналогичное сжимание времени. Начав молитвы возле трупа ведьмы юношей, Хома после второй ночи превращается в седого старца, а после третьей – умирает, причём ускоренная гибель героя связана с временным оживлением (инициацией) демонической реальности» [6, с. 14]. Такие же преобразования происходят с первым рассказчиком в андреевском «Красном смехе», который, впад в безумие, начинает символический творческий акт, а затем умирает: «Он сильно исхудал, до восковой прозрачности трупа или подвижника, и совершенно поседел; и начал он свою безумную работу ещё сравнительно молодым, а кончил её – стариком» [2, с. 649].

Л. Романчук указывает на то, что у Гоголя в «Вии» отмечается мотив «условной» смерти, перекликающийся с введённым Кольриджем мотивом «жизни-в-смерти». Смерть Хома вызвана ирреальными обстоятельствами, и уже в этом смысле является нереальной, мифической. «Условную» смерть находим и в повести «Страшная месть»: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший» [4, с. 185]. Аналогичная смерть настигает чиновника в повести «Шинель», где жизнь героя в демоническом исполнении продолжается за рамками жизни реальной. «А. Терц называл подобное состояние гоголевских персонажей воскрешением навыворот, когда "живые восстают мертвецами". Так, мёртвая панночка жива и прекрасна, но оживает она во всём облиции мёртвой мерзости. Подобный переход границы жизни-смерти у Гоголя исследователями иногда интерпретировался как "тоска по концу мира"» [6, с. 14].

У Андреева ирреальная, сакральная смерть настигает Василия Фивейского и становится апогеем его попыток идентифицировать себя как Божьего избранника (финальная сцена с несостоявшимся воскрешением покойника в церкви); неясна дальнейшая судьба героя «Красного смеха», сошедшего с ума (но её можно предугадать, если учесть, что все безумные герои Андреева не живут долго); пробыв три дня и три ночи в могиле, воскресает Елеазар из одноимённого рассказа; глава «Я говорю из гроба» из черновой редакции «Рассказа о семи повешенных» начинается с заявления казнённого террориста: «Я, неизвестный, по прозвищу Вернер, присужденный к смертной казни через повешение и повешенный в пятницу, 20 марта 1908 года от Рождества Христова (слова "от Рождества Христова" были зачёркнуты, потом надписаны вновь), – умоляю людей понять, что смертная казнь никогда, ни в каком случае, ни при каких условиях не должна быть в человеческом обществе» [1, с. 186], что также создаёт эффект ирреальной смерти (человек умер, но продолжает писать); мечта Андреева «Воскресение всех мёртвых» – зарисовка, описывающая время за миг до восстания мёртвых из гробов.

Итак, при всех концептуальных и стилистических различиях наследия Гоголя и Андреева писателей объединяет активное обращение к романтизму, использование схожих мотивов и идей. Так, принцип двоemiрия является одним из определяющих при построении хронотопов и систем образов в произведениях прозаиков, а романтическая ирония у Гоголя и Андреева отличается по эмоционально-экспрессивному признаку, но сходна по функциям.

**Список литературы**

1. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – Москва : Художественная литература, 1994. – Т. 3: Рассказы. Пьесы. 1908–1910. – 624 с.
2. Андреев Л. Н. Романы. Повести. Рассказы / Л. Н. Андреев. – Москва : Эксмо, 2007. – 832 с.
3. Боровиков Д. С. Пишущие герои у Гоголя / Д. С. Боровиков // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 251–274.
4. Гоголь Н. В. Повести. Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1953. – Т. 3. – 317 с.
5. Нурмин (псевд. Воронского А. К.). Леонид Андреев. «Дневник Сатаны» / Нурмин // Красная новь. – 1921. – № 4. – С. 276.
6. Романчук Л. А. Функциональная роль «сакрального пространства» в романтическом искусстве (Годвин и Гоголь) / Л. А. Романчук // Библия і культура. – Черновцы : Рута, 2002. – Вип. 3. – 85 с.
7. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум. – Ленинград : Художественная литература, 1969. – С. 306–326.
8. Эпштейн М. Н. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя / М. Н. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 129–147.

**References**

1. Andreev L. N. Sbranie sochineney : in 6 vol. Moscow, Hudojestvennia literatura, 1994. Vol. 3: Rasskazy, piesy, 1908–1910. 624 p.
2. Andreev L. N. Romany. Povesty. Rasskazy. Moscow, Eksmo, 2007. 832 p.
3. Borovikov D. S. Pishushie geroy Gogolya // Voprosy literatury. 2007. № 2. pp. 251–274.
4. Gogol N. V. Povesty. Sbranie sochineney : in 6 vol. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudojestvennoi literatury, 1953. Vol. 3. 317 p.
5. Nurmin (pseudonym Voronskii A. K.). Leonid Andreyev. "Dnevnik Satany" // Krasnaya Nov. 1921. № 4. p. 276.
6. Romanchuk L. A. Funktsionalnaya rol sacalnogo prostranstva v romanticheskom iskusstve (Godwin i Gogol) // Bibliya I cultura. Chernovtsi, Ruta, 2002. p. 85.
7. Eichenbaum B. M. Kak sdelana "Shinel" Gogolya. Leningrad, Hudojestvennia literatura, 1969. pp. 306–326.
8. Epstein M. N. Ironia styla: Demonicheskoe v obraze Rossii u Gogol // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. № 19. pp. 129–147.

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ И ГЛАГОЛОВ В ТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ РОБИНЗОНАДЫ  
(на примере произведения Г. Гоффман «Коралловый остров Анны»)**

*Токтоналиева Айнура Ийгиликовна, аспирант, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: ainura.toktonaliewa@yandex.ru.*

В статье обобщаются результаты классификации лексики робинзонады немецкой писательницы Г. Гоффман «Коралловый остров Анны», относимой по своему типу к тривиальной литературе, с целью выявить, каким образом языковые средства, свойственные для данного литературного жанра, реализуются в анализируемом произведении. В ходе исследования, предметом которого являются изучение лексических единиц, наиболее часто употребляемых в романе, предпринимается также попытка произвести классификацию существительных и глаголов по тематическим группам, характерным для тривиального текста. В работе использовались такие методы исследования, как метод сплошной выборки, метод количественного анализа, описательно-классификационный метод, предполагающий наблюдение, обобщение и интерпретацию результатов. Результаты, полученные в ходе исследования, могут