

Е. К. ТАРАСОВА

**Н. В. Гоголь
в немецком
литературоведении
1990-х годов**

На рубеже XX–XXI веков русский писатель Н. В. Гоголь по-прежнему пользуется повышенным вниманием со стороны немецких исследователей. Интерес этот вызван как необычностью и загадочностью самого русского классика, так и пристальным вниманием к русской культуре в целом. Отечественная гуманитарная наука, безусловно, нуждается в ознакомлении с опытом осмысления русской литературы на Западе, и в первую очередь в Германии — стране наиболее близкой нам по культурному развитию. Взгляд на русского писателя из другой, «инонациональной», сферы позволяет обнаружить новые аспекты в анализе и интерпретации мировоззрения и творчества писателя, наметить новые перспективы в изучении его произведений.

По словам С. С. Аверинцева, «филология как содержательная целостность претерпевает несомненный кризис»¹. Разнообразие и независимость литературоведческих концепций и методов, отмечаемых в последние десятилетия, позволяют говорить о том, что время иерархического порядка в области гуманитарных наук на Западе прошло. Традиционное академическое немецкое литературоведение, выросшее из культурно-исторической и духовно-исторической школ (так называемые школы Шерера и Дильтея) и основанное на уважении к биографическому методу, стремительно уходит с передовых научных позиций, уступая место новейшим концепциям, пришедшим из Франции и англоязычных стран и захватывающим всю гуманитарную сферу в целом.

В немецких публикациях 1990-х годов обращает на себя внимание широкая распространенность и

влиятельность постструктуралистского направления среди литературоведов, обращающихся к изучению Гоголя. Исключительное своеобразие и богатство художественной формы гоголевских произведений, с одной стороны, и актуальность новейших формальных методов, с другой, являются, пожалуй, причинами появления большого количества публикаций в формально-аналитическом ключе (структурно-семиотический подход, психопоэтика (структурный психоанализ), интертекстуальный и интердискурсивный анализ, постструктуралистские концепции). Преимуществом такого направления можно считать новизну и оригинальность взгляда на творчество писателя, хотя эти качества приводят нередко к искажению общей картины художественного мира Гоголя, так как анализ произведения, как правило, не соотносится с замыслом самого автора, с особенностями его мировоззрения, его культуры и эпохи, а включается в контекст чуждых русскому писателю, но близких и современных литературоведческим понятиям. Такие интерпретации нацелены не столько на раскрытие авторской идеи, сколько на демонстрацию выбранного метода исследования, что весьма занимательно, но в то же время губительно для гоголевского наследия.

Пример структурного психоанализа по методу Ж. Лакана представлен в статье немецкой исследовательницы Н. Друбек-Майер «Психологика Гоголя в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”», вошедшей в сборник

¹ Статья выполнена в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

«Психопозитика» (доклады для конференции «Психология и литература») (Мюнхен, 1991). Автор статьи считает, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» содержатся некоторые закономерности исключительно гоголевского миропознания, которые различимы посредством психологической описательной модели. При этом в статье особо оговаривается разница между индивидуальной психологией и универсальной «психологией» в рамках одной системы: присутствующую в произведении «психологию» можно восстановить и без обращения к биографии автора. Поэтому исследовательница не соглашается с А. Белым, описывающим отношения автора и персонажей как проекции, ставя действия персонажей в полную зависимость от авторской психологии.

Рассмотрению образов и мотивов отдельных повестей предшествует характеристика гоголевского «смеха сквозь слезы», уже свойственного, по мнению Друбек-Майер, «Вечерам...» и определяемого по Фрейдю как «особая форма вытеснения, связанная с желанием получить удовольствие от источника неприятных чувств». «Смех (изначальный принцип наслаждения или свободная регрессия в инфантильность) находится в тесной связи с жестокой («садистской») (со)вестью»² а также, по определению автора статьи, с «нарцисстической позицией» писателя, возвышающего себя над обиденной действительностью.

Анализ отдельных элементов в повестях «Ночь перед Рождеством» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» направлен на выявление характерных черт гоголевского представления о женщине. Насильственное заточение Солохой своих любовников в мешки означает на уровне подсознания возвращение в лоно матери, а также заточение в женском теле. Обобщая этот тезис, исследовательница заключает, что женщина в представлении Гоголя не только враждебна мужчине, но также обманчива и неверна, ведь она сажает в один мешок не одного, а двух любовников. Таким образом, гоголевская «психология» в «Вечерах...» предпо-

лагает, во-первых, «недовольство по поводу сексуальной и социальной власти женщины», а во-вторых, уход от «половой сферы», которая на фоне «моральной возвышенности» автора представлена в его фантазии как опасная и даже отвратительная. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» немецкая исследовательница особо подчеркивает мотив башмака, помогающий понять отношение Шпоньки к женщине. Во фразе белокурой барышни о том, что братец сделал для мух хлопущку из старого маменькина башмака, Н. Друбек-Майер выделяет три существенных для «психологии» текста «сигнальных» слова: муха, маменька и башмак. «Помимо того что герой написанной позднее «Шинели» имеет фамилию «Башмачкин» и сравнивается с «простой мухой», тот факт, что маменька барышни именно башмаком убивает мух, показывает наличие темы «мужчины под башмаком женщины» и образа «башмачного человека» (Башмачкина) уже в ранних текстах Гоголя. По мнению исследовательницы, «Шинель» является своего рода реализацией в художественной, вымышленной действительности сна Шпоньки и в то же время подтверждением его недобрых предчувствий о том, что всякий «союз» героя с шинелью/материей/женой должен иметь трагический конец.

На примере статьи Н. Друбек-Майер становится ясным общий характер психоаналитического анализа в немецкоязычном гоголеведении, направленный не «от автора к тексту», как ранее, но «от текста к автору». Заключение исследовательницы, сделанные на основе психоаналитического объяснения отдельных образов и мотивов, могут казаться весьма спорными, однако мы не ставим перед собой задачу оспорить правомерность данного подхода. Между тем следует отметить сомнительность наличия уже в «Вечерах...» гоголевского «смеха сквозь слезы», свойственного, скорее, более поздним произведениям, а также обобщенный подход к анализу психологических закономерностей (на основе одного-двух примеров), придающий исследованию некоторую поверхность.

В 1990-е годы в немецкоязычном литературоведении наметилась явная тенденция к анализу текста как «письма» (Schrift), (де)конструирующего обычное представление как о самом произведении, так и о действительности в целом. «Письмо» становится и центром самого исследования, и определяющим началом в художественной системе автора, и даже основой миропонимания.

В публикации Н. Друбек-Майер и Х. Майера «Гоголь с точки зрения медиальной теории: сказ(ки) и записки» (1997) сделана попытка нового подхода к тексту гоголевских произведений: оформление устной и письменной речи в текстах Гоголя рассматривается как «медиальное» средство передачи «оригинального» смысла. «Медиум», по определению авторов статьи, — не «сообщение» в системе коммуникации, а средство передачи собственного смысла, а точнее — «управляющих смыслом сигналов». При этом в качестве важного признака «медиума» отмечается воспроизведение знака (обозначающего) без смысловой последовательности. Так как большинство гоголевских текстов, как пишут авторы, связано с проблемой передачи («оригинала») по некоторому «списку», копии, представляется существенным вопрос об адекватности различных средств передачи («медиумов») для репрезентации смысла в рамках художественно-эстетического развития Гоголя. Данный вопрос рассматривается на примере повестей цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Записок сумасшедшего». «Медиумом» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» авторы статьи считают «сказанное слово», переданное «сказителями» (Рудый Панько, Фома Григорьевич) и «бардами» (панич и рассказчик из второй части). Повесть «Пропавшая грамота» характеризуется как метамедиальная, так как речь в ней идет об обстоятельствах передачи, посредничестве, при котором «отправитель» (гетман) и «получатель» (царица) — периферийные образы, а героем повести и центральным персонажем является посредник («медиум») с зашитым в шапку посланием. В конце повести

«Иван Федорович Шпонька и его тетушка» немецкие авторы также видят элементы медиальности: еда (пирожки, на обратной стороне которых отпечатались буквы) превращается в «медиум» вместо бумаги, что подтверждает тезис об «установке на устность» в «Вечерах...», которая реализуется здесь «кулинарным образом».

Если в связи с ранними, «украинскими», повестями ставится вопрос о стилистических возможностях адекватного выражения на письме устной речи, воспроизведения ее в сказе, то в «Записках сумасшедшего» и в «Шинели» авторы статьи наблюдают «чистое» воспроизведение «медиума» «письма». Главная тема этих двух произведений — списывание, копирование, воспроизведение одного письменного документа с помощью другого. В «Записках сумасшедшего» рассматривается «письмо» первого и второго порядка (Erstschrift / Zweitschrift), причем «внутренний конфликт» видится авторам в противостоянии этих двух видов, что является «дифференцирующим и децентрирующим признаком» письма. К «письму первого порядка» относятся копирование (как деятельность и как продукт этой деятельности), литературные цитаты, содержащиеся в тексте, табель о рангах, предписывающая социальные различия, газеты и журналы, книги — то есть официально утвержденный «источник смысла», который обрабатывается «письмом второго порядка», чем и являются записки героя. Авторы отмечают, что «письмо второго порядка» не есть «карнавальное переворачивание» «письма первого порядка», так как переход от одного вида к другому можно понять прежде всего с точки зрения медиальности. Путаница в числах, смешение географических понятий, деформация имени героя отражают динамику этого перехода. Например, передвижение героя в географическом пространстве — это, по определению немецких авторов, «картография письма», предполагающая «письмо первого порядка» — карту мира, на которой особым образом маркированы исторические центры слияния случайных письменных знаков (арабско-орна-

ментальная Испания, пиктографический Китай), чтобы затем перевести эту карту в «письмо второго порядка». Упомянутые в тексте Испания и Китай являются, по мнению исследователей, «виртуальными странами». «Виртуальность пространства в «Записках сумасшедшего» следует выводить не из его не-бытия, но из его бытия в письме, из помещения в пространстве письма на бумаге»³.

Говоря о «медиауме» «письма», авторы считают, что беспорядочные записки сумасшедшего Поприщина из «Арабесок» являются подготовительной ступенью к «возвышенной медиальности высокой школы каллиграфии Башмачкина», которая, в свою очередь, обозначена исследователями как «трамплин в постлитературные тексты», в которых «письмо» превращается в «медиаум» абсолютной эффектности. Обнаруженной в текстах Гоголя медиальностью Н. Друбек-Майер и Х. Майер объясняют интерес к Гоголю различных литературоведов-формалистов: элементы медиальности в творчестве писателя обнаруживают в своей совокупности комплексное многообразие, соотносимое разными своими гранями с теориями нашего столетия.

Безусловное новаторство данного подхода к творчеству русского писателя можно объяснить стремлением немецких литературоведов открыть актуальность Гоголя для эпохи постмодерна, «постлитературы» в западном литературоведении. С одной стороны, сам факт интереса к Гоголю с точки зрения таких понятий конца XX века, как «медиальность» и «виртуальность», подтверждает действительную многогранность его творчества, но вместе с тем применение этих понятий, выработанных другой культурой и другой эпохой, к произведениям Гоголя, на наш взгляд, грозит утратой неповторимого своеобразия художественного мира писателя.

Другой оригинальный подход к творчеству Гоголя предстает в публикации А. Ханзен-Лёве «Г0г0ль: к поэтике нулевого и пустого места» (1997), по своему объему близкой к монографии. Свообразие подхода немецкого литературоведа состоит в использовании и соединении в его исследова-

нии различных теоретических установок: философских, литературоведческих, богословских — на фоне общего постструктуралистско-деконструктивистского взгляда на произведение, что создает впечатление единого «общекультурного» постмодернистского дискурса. Особенное внимание автора направлено на повесть «Нос», которая избирается в качестве центрального примера, иллюстрирующего суждения немецкого литературоведа, касающиеся, по его замыслу, поэтики всего творчества русского писателя.

Особенности поэтики Гоголя рассматриваются в связи с традициями апофатического и катафатического письма. Отсутствующий нос майора Ковалева — это «воплощение апофатического дискурса» (апофатика как в философии, так и в богословии связана с понятиями бесконечного и невыразимого, с парадоксом высказывания о «невывысказываемом», вербализации вне- и надсемиотической сферы; апофатике противостоит катафатика как утверждение очевидного, как определенный логоцентризм, который, как указывает А. Ханзен-Лёве, в постмодерне (в первую очередь у Ж. Деррида) теряет свою ценность по сравнению с формами апофатического дискурса). Нос в повести Гоголя, как пишет немецкий славист, воплощает ту формулу пустого и нулевого места литературно-художественной сферы, которая использована Гоголем в его романтических повествовательных дискурсах — часто в соединении с темами дьявольского и женского начал.

Повесть «Нос» помещена автором статьи в традицию отрицания объективной телеологии. Автор пишет, что аллегория «носа-нуля» коренится в традиции негативной риторики, то есть катафатического высказывания о пустоте (в моральном смысле) — как, например, о тщеславии, суетности жизни и т. д.; подобную катафатику не следует смешивать с апофатической «нулевой» речью, не связанной с аллегориями морального порядка. «Негативная катафатика свойственна барочным аллегориям, и многочисленные примеры ее содержатся в таких произведениях Гоголя, как «Тарас Бульба», «Вий»,

«Страшная месть»; в то время как в петербургских повестях (прежде всего в повестях «Нос», «Невский проспект», «Шинель»), а также в «Мертвых душах» и «Ревизоре» барочная негативная катафатика и относящаяся к ней тематизация дьявольского и женского начал, иллюзорного мира, интерферируемая с пустой риторикой апофатического типа, создающей парадоксальный дискурс несказанного⁴. Элементы «пустой» апофатической риторики выделяются автором в первую очередь на уровне «графической» или анаграмматической сигнификации: в слове «нос» и других определяющих словах графема «о» и пустое число «0» прячутся между других букв («н0с») подобно тому, как нос остается невидимым для своего владельца, хотя он совсем близко, но прячется среди различных полей зрения.

Особую главу своей работы А. Ханзен-Лёве посвящает чертам «нулевого» дискурса в женских образах Гоголя. Автор считает, что гоголевский женский идеал («Женщина», «Скульптура, живопись и музыка») в высшей степени деструктивен и в литературном смысле бесперспективен. «Хорошенький овал лица» губернаторской дочки с его совершенной «округлостью» линий представляет, по мнению исследователя, позитивное нулевое отсутствие. Белый цвет, характеризующий женский образ (блондинка на балу в «Мертвых душах»), в позитивно катафатическом смысле указывает на сферу идеально-женского, что обозначает высшую утонченность (подобно образу Христа в белых одеждах в сиянии Фаворского света); с другой стороны, «белизна» невыразимого и недостижимого отражает апофатическое «нулевое ничто», грозящее превратиться в деструктивное, демоническое начало. Пошлость как одна из центральных тем у Гоголя также соотносится автором с теорией «нулевого места»: «ничто» — как и зло — реализуется здесь не в великих трагических, драматических или катастрофических событиях, но в мелком, повседневном, банальном, при этом срединная позиция «ничто» совпадает со средней мерой пошлости. В художествен-

ном мире Гоголя «ничто» располагается не в начале (как, например, концепция «creatio ex nihilo») и не в конце (в результате перехода из фазы бытия в потусторонний мир), но в середине («*media in vita*»), как барочная тема смерти, находящейся в самом центре жизни.

Последняя глава публикации содержит суждения автора по поводу гоголевской риторики «нулевого места». Апофатические анаграммы слов с «пустой “о”» Ханзен-Лёве соотносит с фамилией самого писателя. Нулевые графемы отражают идею «пустого места», языковой сферы как сферы «ничто», речи как молчания, начала как конца — словом, господства «ничто».

Обобщая свои наблюдения и ссылаясь на А. Белого, немецкий литературовед утверждает наличие у Гоголя тенденции к саморазрушению искусства, сведению последнего в «нулевой» игре пустого дискурса к невозможности выражения «живой жизни». Доказательство этой идеи и являлось собственно целью рассмотренного исследования. А. Ханзен-Лёве попытался сделать постструктуралистский анализ поэтики Гоголя, основываясь на постулатах деконструктивизма, акцентирующего элементы хаоса и разрушения, как в тексте, так и в окружающей действительности. В подобном деконструктивистском освещении перед нами предстает некий мертвый, действительно «нулевой» образ Гоголя, состоящий из анаграмматических нулевых знаков. И хотя немецкий литературовед говорит о наметившейся среди постструктуралистских сторонников толкования Гоголя тенденции к «восстановлению гоголевского дискурса возвышенного и идеального», трудно сказать, насколько перспективен такого рода анализ для дальнейшего развития изучения Гоголя.

Разрушение порядка и гармонии в мире и в произведении, устранение существовавших ранее закономерностей и связей — наиболее часто встречающиеся темы (и задачи) постструктуралистских исследований. Однако немецкая гуманитарная наука все же сохранила в своей среде традиционные понятия и приемы литературоведения. некото-

рые немецкие исследователи Гоголя успешно сочетают академические приемы литературоведческого анализа с современной методологией, не ставя последнюю во главу угла. Так, статьи немецкой исследовательницы Гудрун Лангер, опубликованные в журналах «Die Welt der Slaven» и «Zeitschrift für slavische Philologie», весьма характерны и показательны для такого восприятия Гоголя в Германии. Здесь есть и черты семиотического анализа, и обращение к теме Германии, и поиск интертекстуальных связей с немецким романтизмом и идеализмом, и вопросы философской эстетики, и, не в последнюю очередь, интерес к авторской системе ценностей.

В статье «Красивый синтез или дьявольская смесь? К проблеме прекрасного в раннем творчестве Гоголя» (1991) Г. Лангер, основываясь на проделанном анализе ряда ранних произведений Гоголя, приходит к выводу, что в них присутствует явное противопоставление двух образных систем, одна из которых связана прежде всего с образом красоты, а в основе другой — образ душевного сообщества людей (например, казацкое братство). Гоголю присуще изображение красоты в духе эстетики классицизма, и в то же время основным свойством прекрасного для раннего Гоголя (как и для Шиллера) является блеск, свет, видимость (Schein). Однако если для Шиллера красота есть добро, то в понимании Гоголя она связана, скорее, с противоположным полюсом бытия. Г. Лангер подчеркивает в связи с этим, что задача художника, по Гоголю, — «создание неэстетического, антиэстетического искусства»⁵, что означает анализ и разрушение «прекрасного синтеза видимости», проявляющего себя, с точки зрения Гоголя, как дьявольская смесь. Рассмотрение ряда ранних произведений писателя позволяет исследовательнице подтвердить данные выводы.

Уже в ранних публицистических произведениях Гоголя Г. Лангер замечает расхождение между идеалом писателя и его представлением о красоте. Это же расхождение присутствует и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Женская красота и синтез муж-

ского и женского (характерный, по мнению Г. Лангер, для отдельных фигур повестей цикла), по Гоголю, губительны. Исследовательница подчеркивает постоянную мысль Гоголя о разнице материально-чувственного и душевно-духовного миров, которая не позволяла писателю следовать идеалу классической эстетики в духе Шиллера, идеалу «прекрасной души», объединяющему в себе чувственное с душевным. Г. Лангер считает, что синтез означает для Гоголя некую опасную смесь, а совершенство чувственного явления, материальная красота, по мысли писателя, не возвышают душу, но оказывают на нее губительное воздействие.

К сожалению, исследование Г. Лангер не указывает, изменилось ли отношение к проблеме красоты и само понятие красоты для писателя в дальнейшем. По-видимому, исследовательница считает, что основные принципы гоголевской эстетики сформировались как раз в ранний период творчества писателя.

В 1992 году выходит в свет еще одна статья Г. Лангер, посвященная вопросам искусства и эстетики у Гоголя, — на этот раз на примере самого первого гоголевского произведения, непосредственно связанного по своей тематике с Германией: «Идиллия как эвфемизм. Размышления по поводу первого произведения Гоголя “Ганц Кюхельgarten”». В неудавшемся литературном дебюте Гоголя Г. Лангер видит своего рода «прелюдию» тем и техник более поздних его сочинений, которая заслуживает внимания уже как «художественное самоопределение в начале литературной карьеры...»⁶. Место действия — Германия — показана Гоголем, по мнению Лангер, как двойственная родина искусств, «страна высоких помышлений», обещания которой ведут к спрятанным под маской идиллии страданиям. По мнению исследовательницы, в этой идиллической картине можно разглядеть весьма характерный для зрелого Гоголя мотив стирания границ между миром человека и природой, миром растительным, миром внешним. Примеры из более позднего творчества Гоголя («Мертвые души») являются собой, по словам Лангер, последнюю ста-

дию процесса превращения, начало которого — в идиллическом растительном существовании семейств Баух или Товстогузов.

Другой облик Германии связан, как пишет автор статьи, с образом главного героя — Ганца. Ему свойственна тоска по широкому миру и славе, он характеризует мир идиллии как пустынный, бедный, «расквადраченный». В то же время Ганц становится «медумом» для разоблачения сентиментальных стремлений к высокому искусству греческого, античного образца. По словам Г. Лангер, между реальной «идиллически-фламандской» картиной и возжеланным греческим образом нет никакой существенной разницы, так как фокус обоих миров — чувственное, природное начало. Окончание «Ганца Кюхельгартена» представляется немецкой исследовательнице «сатирой на утопическую концепцию идиллии Шиллера»: Ганц обречен на банальное счастье и на гибель своих прежних мечтаний; женившись, он входит в среду семьи Баух. Таким образом, как показывает Г. Лангер, Гоголь переворачивает, разоблачает идиллию как жанр. «Художественная альтернатива, к которой стремится Гоголь, состоит не в идеалистическом бегстве от действительности и не во «фламандской» манере наслаждения низменной реальностью, но в отрезвлении, разоблачении мнимости бытия»⁷.

Обращение к философской эстетике, аналогии с мотивами и образами Гофмана, а также выявление дополнительных, коннотативных значений ряда текстовых элементов мы встречаем в статье Г. Лангер «Глупые философы Гоголя. Диалог с философской эстетикой в “Вие” и “Записках сумасшедшего”» (1996). В связи с «Вием» и «Записками сумасшедшего» Г. Лангер представляется уместным говорить о «комплексе Гофмана», который определяется исследовательницей как общий субтекст, образующий интертекстуальные связи. Он состоит прежде всего из образов животных (испанская собака Берганца, Кот Мурр, пудель Понто), а также аналогий с гофмановской повествовательной структурой (перемены и катаклизмы

в сюжете связаны с «очаровательным» в прямом смысле этого слова женским образом, который у Гоголя является, как правило, фигуральной реализацией эстетического, чувственной красоты).

Таковы основные идеи публикаций Г. Лангер о Гоголе. Для них характерно внимательное и в то же время творческое отношение к толкованию гоголевского текста.

Поворот к культурологии, наметившийся в конце 80-х годов, отразился и в работах славистов Германии. Интерес к деталям, поиск общекультурных связей, характерный более для культурологического, чем для литературоведческого анализа, обнаруживаются в статье В. Шамшулы «Два этюда по поводу “Шинели” Гоголя» (1990). Автор «Двух этюдов...» считает, что в «Шинели» нет вообще никакого этического «послания», указания на систему этических норм. В основе фабулы повести лежит, по мнению исследователя, сентиментальная история в стиле грустной песенки уличного певца (Moritat), с элементами гротескной риторики. Христианские символы, которые, по словам В. Шамшулы, действительно в ней присутствуют, являются лишь некими письменными, ассоциативными знаками-образами (Lettern), не связанными друг с другом. Они указывают на то, что в них известно и знакомо читателю. Так, знаменитое «гуманное место» ассоциируется обычно с христианским мотивом любви к ближнему, однако не содержит при этом никакого этического «послания» автора.

Значительную часть публикации немецкий исследователь посвящает разбору ассоциативного ряда, связанного с образом шинели. По словам В. Шамшулы, этот предмет верхней одежды имеет обширное семантическое поле с различными значениями, возникшими в религиозной и светской культурной традициях. Понятие «шинель» вызывает у автора различные ассоциации: со средневековой традицией мадонны с «защитной мантией» («Schutzmantel-Madonna»), с образом императорского плаща, с православной идеей Покрова, а также с басней Крылова «Тришкин кафтан». Мы должны принять во внимание,

как пишет В. Шамшула, бытовую ценность верхней одежды, чтобы понять, что благоговейное отношение Акакия Акакиевича к новой шинели не было в его время смешным и неестественным. «Современникам Гоголя, возможно, было проще сострадать и сочувствовать Акакию Акакиевичу, чем людям XX века»⁸. Наконец, «религиозное» и «эротическое» отношение героя гоголевской повести к своей шинели также неудивительно, если учесть восприятие плаща в прежние времена как «божественной защиты», а также то, что культ верхней одежды был настолько развит (особенно в Средневековье), что ей даже посвящались стихотворения.

По мнению В. Шамшулы, гоголевский символ шинели находится в поле данных абстрактных ассоциаций, которые оказывают влияние на восприятие его смысла. Между обозначаемым и обозначающим существует постоянная взаимосвязь, при которой, как пишет исследователь, символ приобретает значения, возникающие отчасти с помощью абстрактных ассоциаций, отчасти с помощью объекта знака. Шинель, служащая защитой Башмачкину, может являться, по словам ученого, символом защиты, любви, милости и множества вариативных значений, среди которых крайняя степень культового почитания также имеет место, как и конкретный образ предмета верхней одежды. Немецкий исследователь подчеркивает, что символ, в силу особенностей своей структуры, на протяжении всего своего существования собирает различные смысловые элементы, которые могут проявляться в большой вариативной широте независимо друг от друга.

Исследователь приходит к выводу, что Гоголь создал в своей повести символический образ шинели и что, экспериментируя с ним, писатель стремился выяснить, в какой мере столь известный и тривиальный символ может быть использован в качестве центрального повествовательного образа. Художественный талант позволил Гоголю, по словам немецкого исследователя, «проиграть разнообразные значения, заимствованные символом шинели из общественного сознания»⁹.

Исследование В. Шамшулы содержит характерные для литературоведческих публикаций 1990-х годов тенденции: поиск общекультурных, интердискурсивных связей, внимание к соотношению структуры образа и его семантики, отход от углубления в философский и религиозно-нравственный контекст литературного произведения. В то же время данной интерпретации свойственна подчеркнутая объективность суждений, что связано со спецификой исследовательской позиции. Недостатком работы следует считать, по нашему мнению, преимущественное обращение автора в связи с объяснением символа шинели к западным культурным традициям, что, впрочем, вполне естественно для немецкоязычного исследователя. Вместе с тем, говоря о символике шинели, нужно было бы упомянуть и о восприятии этого вида верхней одежды в чиновничьей России XIX века.

Ученые Германии в своих публикациях о Гоголе наглядно демонстрируют разнообразие оценок русского классика. Оригинальность и значимость немецкоязычных публикаций возникает благодаря редкому сочетанию двух особенностей рецепции Гоголя в Германии: стремления понять классика из своей национальной и культурно-исторической среды и намерения применить к творчеству писателя современные понятия и концепции, что имеет как свои достоинства, так и свои недостатки.

Особенности восприятия Гоголя в Германии определены разными взаимозависимыми факторами. Во-первых, это тип культуры, к которому принадлежит интерпретатор, во-вторых, особенности эпохи, повлиявшие на формирование его взглядов и ценностных критериев. Последний фактор обуславливает большую популярность структуралистских и постструктуралистских толкований творчества писателя в современной немецкоязычной среде, преобладание появившихся в ней главным образом в 80-е и 90-е годы XX века концепций и методик. В связи с вопросом о типе культуры интерпретаторов нельзя не указать на об-

шую для большинства публикаций тенденцию к «онемечиванию» гоголевского таланта: в творчестве писателя подчеркиваются следы влияния немецких романтиков, а в его мировоззрении усматриваются параллели с немецкой философией (Ф. Шиллер, А. Шопенгауэр, М. Хайдеггер), а также черты западных религиозных систем. Национально-русские признаки отходят на второй план, часто вовсе игнорируются, и при этом создается «западнический» образ Гоголя. Вспомнив главку «Споры» из «Выбранных мест из переписки с друзьями», можно применить к данной ситуации гоголевские слова, сказав, что западные слависты «подошли слишком близко к строению» и видят лишь одну его часть. Однако, опять же ссылаясь на Гоголя, укажем, что и на стороне западных исследователей есть правда, «потому что они говорят довольно подробно и отчетливо о той стене, которая стоит перед их глазами»¹⁰.

¹ Аверинцев С. С. Филология // Культурология. XX век : словарь. СПб., 1997. Т. 1. С. 494.

² Drubek-Meyer N. Gogol's Psychologie in den «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband 31). Wien, 1992. S. 76.

³ Drubek-Meyer N., Meyer H. Gogol' medial: skaz(ki) und zapiski // Wiener Slawistischer Almanach 39. 1997. S. 136.

⁴ Hansen-Loeve A. Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach 39. 1997. S. 188.

⁵ Langer G. Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen im Gogol's Frühwerk // Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg, 1991. Bd. LI. S. 149.

⁶ Langer G. Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogol's Erstlingwerk «Hans Kuechelgarten» // Die Welt der Slaven. 1992. Jg. 37. H. 1+2, S. 268.

⁷ Ibid. S. 280.

⁸ Schamschula W. Zwei Studien zu Gogol's «Mantel» // Die Welt der Slaven. München, 1990. Jg. 35. S. 146.

⁹ Ibid.

¹⁰ Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 49.