

© Сохряков Ю.И., 2012

ГОГОЛЬ И ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется влияние творчества Н.В. Гоголя на развитие западной литературы. Интерес мировой художественной мысли к феномену Гоголя – мыслителя и художника интенсивно развивается в середине XX в. Переосмысление наследия русского классика проявилось в различных критических статьях, монографиях, инсценировках пьес Гоголя на мировых театральных сценах. Проблемы экзистенциализма, абсурдности решались Гоголем по-своему: писатель высмеивал бессмысленность и пошлость бездуховной, мелочной жизни. Гоголевские традиции легли в основу не только русской литературы (Достоевский, Толстой, Чехов), но и повлияли на развитие американской, японской, итальянской культуры в целом.

Ключевые слова: комическое, гротеск, абсурд, экзистенциализм, фантасмагория.

© Y. Sokhryakov, 2012

GOGOL AND WESTERN LITERATURE OF THE XX CENTURY

Abstract. The article analyzes the impact of Nikolai Gogol's creative activity on the development of Western literature. The world representatives of artistic thought got more interested in the phenomenon of Gogol-philosopher and literary artist by the middle of the XX century. The Russian classic's heritage reevaluation manifested itself in a variety of critical articles and monographs, as well as in the stage adaptations of Gogol's plays in the theaters of the world. Gogol solved the problems of existentialism and absurdity in his own way: he made fun of foolishness and vulgarity of soulless, petty life. Gogol traditions were the basis of the Russian literature (Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov) and also influenced the general development of American, Japanese and Italian cultures.

Key words: comic, grotesque, absurd, existentialism, phantasmagoria.

Такой современный писатель, как Кафка, стар и в своей сущности, и в технике. В то же время художники прошлых времен, скажем Гоголь, оказываются чрезвычайно современными.

Джеймс Перри

Личность и творчество Гоголя вот уже более ста лет продолжают оставаться загадкой для мировой литературно-критической мысли. В начале 50-х годов XIX века Проспер Мериме писал о «Мертвых душах»: «Роман в подзаголовке назван автором поэмой, что представляет собой некоторую загадку; впрочем, как и слово «роман», встречающееся только в конце произведения» [3, с. 10]. Через сто с лишним лет, в 1965 г., американский литературовед Д. Фэнгер заявил, что из всех великих писателей своего времени автор «Мертвых душ» представляется наиболее «таинственным», трудно поддающимся анализу.

С творчеством Гоголя зарубежные читатели начали знакомиться уже в первой половине XIX в. Однако знакомство это было, мягко говоря, поверхностным. Так, в США Гоголь первоначально воспринимался как «русский Марк Твен», а запорожские казаки ассоциировались в сознании американцев с техасскими ковбоями. Серьезное осмысление творчества писателя начинается лишь в первые десятилетия XX в. В книге «Очерки о русских романистах» (1911) американский критик У. Фелпс рассматривал «Мертвые души» как первый в России реалистический роман, созданный в прозаической форме. Обращая внимание на особенности гоголевского реализма, критик писал: «Реализм Гоголя обладает двумя существенными качествами, которых нет у представителей французской школы – Бальзака, Флобера или Золя – это юмор и нравственный пафос». Гоголь, продолжал У. Фелпс, «не мог подавить в себе смех – этот важнейший элемент человеческой жизни, как не мог остановить биение своего сердца; он наблюдает за людьми как прирожденный юморист, для которого абсурдное в жизни было чрезвычайно заметным» [14, с. 60].

Становится все более очевидным, отмечал профессор Колумбийского университета К. Меннинг два десятилетия спустя, что Гоголь и Достоевский оказали влияние на всю мировую литературу. Мы учимся у них психологическому анализу человеческих характеров; их достижения вошли в то ограниченное количество шедевров, с которыми должен быть знаком каждый образованный человек, в какой бы стране он ни жил» [16, с. 8].

Особый интерес к Гоголю вспыхивает в мире в середине XX в. Происходит своеобразный гоголевский ренессанс. Пьесы Гоголя идут на сценах многих театров, его произведения инсценируются, экранизируются. Одна за другой выходят монографии о жизни и деятельности писателя, затрагивающие разнообразные аспекты его творчества. Во многих исследованиях можно обнаружить своеобразные попытки интерпретировать произведения Гоголя в соответствии с определенными эстетическими взглядами и пристрастиями.

«Мертвые души» нередко трактуются в западном литературоведении как «ирреальное», «сюрреалистическое» произведение, в котором воплотилась причудливая игра авторской фантазии, склонность писателя исследовать тайны человеческой психики. Подчеркивая это, Владимир Набоков, в силу русских корней много писавший о русской литературе, в монографии о Гоголе утверждает: «Великая литература часто граничит с иррациональным. <...> Гоголевским героям случается быть русскими помещиками или чиновниками, но их окружение и социальные условия абсолютно не имеют значения» [12, с. 140]. Подобная интерпретация творчества Гоголя, характерная для многих литературоведов, восходит к русской дореволюционной критике, в частности к В.В. Розанову, который еще в начале XX века объявил гоголевские типы карикатурами, не имеющими прямого отношения к действительности. Тезис Розанова лег в основу книги В. Эрлиха о Гоголе, где утверждается, что гоголевский «видный миру смех и незримые, неведомые миру слезы» порождены не болью за униженную и попранную человечность, а признанием «тотальной абсурдности человеческого существования».

Вместе с тем многие исследования о русском писателе проникнуты стремлением разгадать подлинную «загадку» Гоголя, выяснить причины необычайной созвучности его творчества настроениям современной интеллигенции. Выступая в 1976 г. на международном конгрессе в Венеции, итальянский романист Альберто Моравиа сравнил комический мир писателя с сервантовским и высказал мнение, что сатира Гоголя ничуть не устарела, напротив, кажется чрезвычайно актуальной. Влияние Гоголя на итальянскую литературу, подчеркнул Моравиа, особенно ощущается в творчестве Эмилио де Марки, Луиджи Пиранделло и других прозаиков XX в.

Гоголевская традиция фантазмагорического изображения жестокой действительности оказалась близкой и современному японскому писателю Абэ Кобо. В интервью,

данном в 1970 г. корреспонденту «Литературной газеты», он опроверг утверждения некоторых западных критиков, сравнивших его манеру с манерой Франца Кафки, и заметил: «На вашем месте я назвал бы скорее Гоголя» [6].

Американский критик Ф. Рав в докладе, сделанном в Колумбийском университете по случаю столетней годовщины со дня смерти Гоголя, сказал, что русский писатель представляется ему великолепным образцом современного художника. Несмотря на то что творчество Гоголя, утверждал критик, пересекает языковые границы с гораздо большим трудом, чем произведения Тургенева или Чехова, гоголевские типы, подобные Чичикову или Хлестакову, оказываются не менее универсальными, чем герои Толстого или Достоевского.

К осознанию современности Гоголя зарубежный мир пришел после длительного увлечения Л.Н. Толстым, Ф.М. Достоевским, А.П. Чеховым – художниками, которые продолжали гоголевские традиции в русской литературе. Причины подобного запоздания не только в трудностях перевода, но и в том, что именно в наши дни происходит осмысление роли Гоголя в художественном развитии человечества, в освоении мировой литературной мыслью темы «маленького» человека.

Гоголь «раньше Чаплина поведал миру историю «маленького» человека, – заявил американский писатель У. Сароян. – «Маленького» человека принижают, это бедный человек. Но если написать историю этого бедного человека, то он уже перестает быть «маленьким». Гоголь написал его историю. Он возвеличил его» [5, с. 9].

В историю литературы Гоголь вошел как художник, исследовавший проблему трагического положения «маленького» человека, жалость и сочувствие к которому определили гуманистический пафос гоголевских произведений, равно как и своеобразие гуманизма последующей русской литературы. За внешне незамысловатой историей Акакия Акакиевича Башмачкина и жалкого чиновника Поприщина писатель сумел увидеть трагизм человека в бездуховном мире. Именно этой социальной детерминированности трагедии Поприщина не замечал В. Эрлих, который считал «Записки сумасшедшего» одним из первых в русской литературе «патологических очерков и, говоря более широко, одним из первых изображений шизофрении в европейской литературе» [8, с. 82].

«Маленький» человек у Гоголя нередко склонен порисоваться, вообразить себя управляющим департаментом, испанским королем и пр. Это не случайно, ибо только в своих иллюзиях он может на время избавиться от комплекса социальной и психологической неполноценности. Мотив гротескного, фантазмагорического превращения жалкого чиновника в сверхчеловека, жаждущего мщения за свою приниженность и забитость, прозвучит впоследствии в творчестве Достоевского – продолжателя гоголевских традиций. И слова Поприщина: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?» – вовсе не так безумны и абсурдны.

Восприятие Гоголя за рубежом начинается с уяснения художественного своеобразия и новаторской значительности повести «Шинель». Гоголь «был хорошо знаком с бюрократической сферой, ибо он в течение некоторого времени служил чиновником в Петербурге, – отмечал критик М. Спилка. – Он был первым, кто начал с заботливым, тщательным вниманием изображать убожество и банальность существования незначительных официальных чиновников» [цит. по 7, 291]. «Рассказ мог быть назван «Я – брат твой», – утверждает другой западный критик, Ф. О’Коннор. – С блистательной смелостью Гоголь создал комическо-героический характер маленького чиновника-переписчика и соотнес его с образом распятого Христа, так что, когда мы смеемся, знакомясь с историей его жизни, то в нашем смехе проявляется нечто похожее на ужас» [13, с. 16].

Социально-этическая коллизия «Шинели» такова: жалкий чиновник, одержимый своей мечтой, и противостоящее ему враждебное окружение – оказалась в XX в. понят-

ной и близкой многим западным художникам. «Я посетил много стран, – замечает В. Набоков, – и у многих знакомых встречал страстную мечту, подобную той, которую лелеял Акакий Акакиевич, причем никто из них никогда не слышал о Гоголе».

Интерес к теме «маленького» человека и его трагического положения в мире характерен для многих произведений современной западной литературы – для таких художников, как К. Воннегут, Дж. К. Оутс, Ф. Рот, Г. Фаллада, писателей, которые проявляют значительный интерес к творческому наследию Гоголя. Ф. О’Коннор не без основания утверждал, что достаточно прочесть отрывок, в котором затравленный Акакий Акакиевич восклицает: «Ах, оставьте меня... Зачем вы меня обижаете?», чтобы почувствовать, что «без этого многие вещи Тургенева, Мопассана, Чехова, Шервуда Андерсона и Джеймса Джойса никогда не могли быть написаны» [13, с. 16].

Об актуальности социально-этической коллизии «Шинели» свидетельствует итальянский фильм, сделанный по мотивам повести в 50-е гг. XX в. Действие фильма происходит в одном из итальянских городов. Главный герой – мелкий чиновник Кармине дель Кармине, мечтающий о приобретении нового пальто. Пальто для него не просто одежда, позволяющая спастись от зимней сырости, но средство самоутверждения. Несмотря на определенную модернизацию классического произведения, режиссер Альберто Латтуада сумел сохранить в фильме гоголевский пафос сочувствия униженному и оскорбленному человеку, который, став жертвой социальной несправедливости, в финале сходит с ума и умирает.

Своеобразным вариантом Акакия Акакиевича предстает Гомер Симпсон в романе американского писателя Н. Уэста «День саранчи». И когда однажды в ресторане его возлюбленная, молоденькая актриса Фей, измываясь над этим безропотным существом, заставляет его пить коньяк, называя квашней, размазней, кажется, что Гомер Симпсон вот-вот подымет голову и произнесет голосом Акакия Акакиевича: «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?». Вместо этого герой мужественно захлебывается коньяком и, стараясь поддержать общее настроение, просит официанта принести еще порцию.

«Счастье» Гомера Симпсона длится недолго. Его, как и Акакия Акакиевича, настигает беда: у него «крадут» возлюбленную. Известие о том, что Фей Гринер изменяет ему с ненавистным мексиканцем, потрясает его, приводит к духовному надлому и безумию. В его душе пробуждается жажда мщения, и он, не помня себя, в порыве ярости накидывается на ни в чем не повинного малыша, зверски избивает его до тех пор, пока разъяренная толпа не захватывает Гомера Симпсона в свои смертельные объятия. Гибель героя выглядит такой же нелепой, каким было его существование.

Известный французский актер-пантомимист Марсель Марсо с большим успехом показывал в театральном сезоне 1958–1959 гг. инсценировку «Шинели», которая стала одним из самых примечательных событий парижской театральной жизни. Спектакль, несмотря на своеобразие интерпретации Марсо, сохранил гоголевский гуманистический пафос. Экранизация спектакля была с триумфом встречена во многих странах мира. Сам Марсо признавался: «Шинель» была первой мимодрамой, касавшейся подлинно социальной проблематики. По сути дела, она была первой романтической и классической мимодрамой, которую я поставил. Романтической по содержанию и классической по форме». Гоголевское «я брат твой» стало душой и смыслом образа, созданного Марселем Марсо: артист вошел не только в мир маленького чиновника из далекого Петербурга, он в чем-то выразил чувства своего нынешнего «брата», обездоленного человека-труженика с его томительными и пока тщетными поисками счастья. «Шинель» Гоголя, – подчеркивал Марсо, – стала руководящей нитью нашего театра... Благодаря «Шинели» Гоголя появились «Пьеро с Монмартра», «Три парика» и даже «Маленький цирк» (вторая классическая работа театра)» [цит. по 2, с. 16].

Говоря о том, что у Гоголя город представляет «не столько географическое, политическое или эстетическое понятие, сколько определенную атмосферу», американский критик Д. Фэнгер пишет, что русский писатель «начал с того, на чем остановились Бальзак и Диккенс». Если для героев Бальзака город воплощает волю, энергию, страсть, то у Гоголя вместо бальзаковской любви к Парижу мы находим ярко выраженную ненависть к Петербургу. Если у Диккенса позитивные ценности заключаются в индивидуальной сфере, часто в семье, которая представляет как бы остров в мире городского отчуждения, то у Гоголя в городской жизни нет никакого, даже самого приблизительного идеала. Вот почему, по мнению критика, в этой атмосфере «могут торжествовать только пошляки и самодовольные типы, вроде поручика Пирогова или майора Ковалева, но даже они иногда попадают в конфузные ситуации» [9; с. 103, 109, 114].

Тема разлада между мечтой и действительностью не была новой для мирового искусства. Ее можно обнаружить у романтиков, например у Гофмана, которого по праву часто сравнивают с Гоголем. Однако если в «Золотом горшке» конфликт между мечтой и действительностью разрешается в сказочно-фантастических формах (волшебные чары зла рассеиваются, и Ансельм находит счастье с Серпентиной), то в «Невском проспекте» конфликт этот разрешается в реалистической манере. Здесь нет злых и добрых волшебников. Иллюзии художника Пискарева и их крах обуславливаются самой сущностью города, за блестящим фасадом которого обнаруживается бедность, пустота и ничтожество. Говоря об этом, В. Эрлих приходит к выводу, что трагедия гоголевского героя порождена абсурдностью человеческого существования. «Абсурдность жизни, которая в Миргороде едва получила свое гротескное выражение, – пишет он, – превращается в Арабесках в бестолковую неразбериху». «Бессмысленность мира, – заключает критик, – эти кафкианские слова могли быть гоголевскими» [8, с. 88].

К аналогичным выводам приходят и другие исследователи, анализируя творчество Гоголя и сравнивая его мир с миром героев Кафки. Д. Перри, например, пишет о подчеркнутой достоверности в изображении невероятных, фантастических событий у Гоголя и Кафки (потеря носа майором Ковалевым и превращение в безобразное насекомое Грегора Замзы), о склонности обоих писателей к исследованию «подсознательных, иррациональных мотивов в надежде найти корни собственных человеческих проблем».

Подметив тенденцию Гоголя вскрывать пустоту и бессмысленность определенных форм жизни, В. Эрлих и А. Перри не замечают, что у Гоголя жизнь абсурдна не сама по себе. Бессмысленна жизнь бездуховная, мелочная, обывательская. Не принимая во внимание этого, казалось бы, очевидного факта, критики объявляют Гоголя предшественником Кафки, писателем, который якобы предвосхитил многие экзистенциалистские построения. Критики упускают из вида существенную особенность творческого метода Гоголя, а именно – смысловую функцию его юмора, представляющую мощное оружие в борьбе с бездуховностью, нелепостью обывательского существования. «Такой современный писатель, как Кафка стар и в своей сущности, и в технике. В то же время художники прошлых времен, скажем Гоголь, оказываются чрезвычайно современными», – считал Джеймс Перри.

Другое немаловажное обстоятельство, обуславливающее особенности восприятия Гоголя в мире, имеет свои объективные предпосылки. Некоторые зарубежные критики и художники, акцентирующие внимание на комической и гротескной нелепости многих гоголевских ситуаций и сцен, находят разнообразнейшие проявления бессмысленности вокруг себя, в окружающем мире. Психологическая и социальная атмосфера, в которой живут и творят эти деятели искусства, имеет много общего с гротескно-фантастической атмосферой гоголевских произведений. Бездуховное существование, разрушительное воздействие бюрократизма, губительная власть денег – все эти особенности жизни со-

временного мира побуждают обращаться к Гоголю, интерпретируя его творчество в свете возникающих психологических и художественных проблем. «Герои Гоголя, – говорит шведская исследовательница Т. Линдстром, – от космического одиночества и неприкаянности <...> бегут в мир сексуальных фантазий, в мир грез и галлюцинаций, где, как правило, сознательное сочетается с бессознательным, с несвязными мыслями и непредсказуемыми образами, и возникает алогическая ирреальность, которую сюрреалисты доведут до своего абсолютного выражения... Здесь вновь чрезмерность и жестокость гоголевского гротеска сталкиваются с метафорой современной литературы, которая предпочитает чрезвычайные, сенсационные ситуации» [11, с. 9].

Многие американские литературоведы, рассматривая творчество В. Набокова, подчеркивают его связь с Гоголем. Воздействие автора «Мертвых душ» и «Записок сумасшедшего» сказалось, по их мнению, в склонности Набокова к созданию комических, причудливых, ассоциативных картин, к изображению необычных душевных состояний смятенного и растерявшегося перед жизнью человека. «Именно от Гоголя, – пишет Г. Адамович, – ведет Набоков свою литературную родословную. Двоящиеся гоголевские видения, фантазмагоричность, призрачность гоголевских обманчиво бытовых картин представляются Набокову, да и не ему одному, основной особенностью «Мертвых душ» и даже «Шинели». И особенность эта после целого столетия более устойчивого, спокойного реализма причудливо совпала с тем ощущением или восприятием жизни, которым проникнуты многие новые западные повествования о людях и их судьбах»¹.

Гоголевские интонации чувствуются в пьесе Дж. Хеллера «Мы бомбили Нью-Хейвен» и в его же романах «Уловка-22», «Что-то случилось». Под пером Хеллера алогичность американской военной жизни предстает как недоступная рациональному пониманию. В романе «Уловка-22» нормальный человек начинает казаться самому себе сумасшедшим, и возникает вопрос: кто сошел с ума, он или окружающий его мир? ««Уловка-22» разъяснила, – пишет автор, – что забота о самом себе перед лицом прямой и непосредственной опасности является проявлением здравого смысла. Опп был сумасшедшим, и его можно было освободить от полетов. Единственное, что он должен был сделать, – просить. Но как только он попросит, его тут же перестанут считать сумасшедшим и заставят снова летать на задания. Опп – сумасшедший, раз он продолжает летать. Он был бы нормальным, если бы захотел перестать летать, но, если он нормален, он обязан летать. Если летает – значит, он сумасшедший, и следовательно, летать не должен; но если он не хочет летать – значит, он здоров и летать обязан».

Ситуация в какой-то степени напоминает поприщинскую. Комментируя одну из аналогичных сцен романа, писатель Н. Мейлер предположил, что со временем Хеллер сможет стать американским Гоголем.

В одном из последних романов, «Что-то случилось», Дж. Хеллер изображает служащих некоей компании винтиками сложной бюрократической системы, из которой их могут в любую минуту выкинуть. Они боятся не только увольнения, своих начальников, но и самих себя, друг друга, и этот безграничный страх отравляет им жизнь, делает ее нелепой. В романе есть фраза, которая четко выражает кошмарную бессмысленность существования этих жертв безличной бюрократической системы: «Итак, Грин опасается меня, Уайт – Грина, Блэк – Уайта, Браун и Грин – Блэка, а мы с Грином и Энди Кейглом – Брауна, и все это чистая правда...». Главный герой романа признается: «В нашей Фирме каждый служащий боится какого-нибудь другого служащего, и иногда мне кажется, я все тот

¹ Аналогичным образом рассуждает критик Дж. Мойнахам, утверждая, что у Набокова отсутствует тот гуманистический пафос, который есть у Гоголя: «Набоков обладает поистине гениальной способностью дегуманизировать парадоксальные ситуации и изгонять из них все, кроме одного лишь Набокова». – Мойнахам Дж. Предисловие к роману В. Набокова «Приглашение на казнь». – Париж, 1938. С. 24.

же затюканный парнишка, что работал давным-давно в Компании по страхованию автомобилей от несчастных случаев... в отделе, которым заведовала миссис Йергер, каждый божий день грозившая всех нас уволить». Сущность чиновничьей жизни, по Хеллеру, заключается в страхе, в ужасе перед тем, что может произойти завтра. Страх – это средство, с помощью которого начальник держит своих подчиненных в повиновении. Мистер Грин утверждает: «Я не доверяю лести, преданности и общительности. Не доверяю почитительности, уважению и сотрудничеству. Я доверяю страху... Без моей помощи вам не найти работы получше, а и найдете – не захотите переходить... Вы от меня зависите».

Западные художники и критики не случайно сосредоточивают внимание на том, как в произведениях Гоголя описываются различные формы страха. Для этого также существуют объективные предпосылки. Страх как основа существования в бездуховном мире – это отнюдь не выдумка экзистенциалистов, которые, уловив этот феномен современной действительности, абсолютизировали его, возвели в универсальный закон бытия. Страх перед настоящим, страх перед будущим, преследующий человека, – кошмарная реальность, которую по-своему исследуют многие реалисты США, начиная с Р. Райта и кончая Дж. Хеллером. Важно, однако, что у Гоголя страх Хлестакова перед разоблачением или страх городничего и его чиновников не является тем «абстрактным» страхом, который у экзистенциалистски настроенных критиков выступает как универсальная закономерность человеческого существования.

Одна из причин современности Гоголя, по мнению Ф. Рава, в том, что писатель начал исследование проблемы взаимоотношений искусства и жизни: «Дилемма, стоявшая перед Гоголем, была обусловлена неспособностью примирить смысл своего искусства со смыслом своей жизни. Противоречие это в высшей степени характерно для художников современного мира...» [15, с. 105]. Думается, однако, что критик не совсем точно сформулировал важнейшую этическую проблему, которая мучила писателя, остро чувствующавшего необходимость нравственной ответственности художника перед временем и собой. Одним из первых Гоголь поставил вопрос о нравственном совершенствовании писателя, в котором «все соединено с совершенствованием его таланта, и обратно: совершенствование его таланта соединено с совершенствованием душевным». Говоря о важности «внутреннего воспитания», Гоголь подчеркивал: «Редко кто мог понять, что мне нужно было также вовсе оставить поприще литературное, заняться душой и внутренней своею жизнью для того, чтобы потом возвратиться к литературе создавшимся человеком...». Именно в этом заключается один из аспектов духовной драмы Гоголя в конце жизни – драмы, которая до сих пор остается загадкой для западных исследователей, пытающихся объяснить ее с психоаналитических или экзистенциалистских позиций.

Выступая в начале XX в. перед американскими слушателями и подчеркивая типичность образа Чичикова, П.А. Кропоткин говорил: «Чичиков может покупать мертвые души или железнодорожные акции, он может собирать пожертвования для благотворительных учреждений или стараться пролезть в директора банка... Это безразлично. Он остается бессмертным типом: вы встретитесь с ним везде; он принадлежит всем странам и всем временам: он только принимает различные формы, сообразно условиям места и времени» [10, с. 81]. Возможно, в числе слушателей Кропоткина находился критик и пропагандист русской литературы в США У. Фелпс, который в книге «Очерки о русских романистах» буквально повторил суждение Кропоткина о Чичикове: «Это верный портрет американского патрона или преуспевающего коммивояжера, чьи успехи зависят не столько от подлинной ценности или необходимости продаваемых им вещей, сколько от знания человеческой природы и убедительности его речей» [14, с. 58].

Особый интерес представляет судьба гоголевской драматургии, с которой зарубежный мир начал знакомиться уже в XIX в. Несмотря на многочисленные постановки и

переводы, осмысление художественной глубины «Ревизора» происходило с большим трудом. Даже в XX в. комедия часто рассматривалась как сатирический фарс в духе Мольера, а главный герой, Хлестаков, оценивался как типичный авантюрист, плут, умело использующий в своих интересах запутанные обстоятельства, атмосферу всеобщего страха и продажности. Отзвуки подобной интерпретации есть в книге А. Спектора «Золотой век русской литературы», где Гоголь определяется как последователь и ученик Мольера. Спектор, как и германский исследователь Г. Лейсте, автор книги «Гоголь и Мольер», не учитывает, что Гоголь обогатил драматургическое искусство новыми художественными средствами, которые в настоящее время кажутся необычайно современными.

Лишь с 30-х гг. XX в. театральная критика за рубежом начинает осознавать, что современность пьес Гоголя – прежде всего в комической парадоксальности ситуаций, в частности в пародизации традиционной любовной интриги, без чего немыслима гоголевская драматургия. Подобная пародизация встречается в уже упоминавшемся романе Хеллера «Уловка-22».

Широкую популярность драматургия Гоголя получает в середине XX в. Именно в это время «Ревизор», «Женитьба» и другие гоголевские пьесы совершают триумфальное шествие по сценам театров Франции, Италии, США, Дании, Голландии и других стран. В 1966 г. постановку «Ревизора» осуществляет английский режиссер Питер Холл на сцене Королевского Шекспировского театра с Полом Скоффилдом в главной роли. В начале 60-х гг. в Италии появляется кинокомедия «Ревизор инкогнито» – пародия на фашистский режим, поставленная по мотивам «Ревизора», а в Западной Германии композитор Вернер Эгк создает комическую оперу на сюжет гоголевской комедии. Любопытно письмо австрийской зрительницы о постановке «Ревизора» на сцене венского театра «Скала»: «Не копия ли это тех австрийцев, которые, маскируясь ханжескими фразами, столь ловко умеют обогащаться за счет своих сограждан?»

Именно в это время в европейской и американской критике утверждается мысль о том, что «Ревизор» – это не просто злободневная «история о взяточничестве», что персонажи комедии представляют галерею вечных типов, наподобие Гарпагона или Тартюфа. Именно в этот период происходит осмысление драматургического новаторства Гоголя, которое отнюдь не сводится к пародированию любовной тематики, хотя французский режиссер Андре Барсак и утверждал, что именно отсутствие какой бы то ни было любовной интриги, удивившее первых зрителей «Ревизора», было выражением дерзновенного новаторства автора. Главным оказывается понимание того, что Гоголь сумел создать новые формы комического, цель которых – обличение бессмысленности жизни, лишенной высоких духовных устремлений, нелепости расхожей обывательской ограниченности внутреннего мира людей, у которых гипертрофированное самомнение сочетается с паразитическим невежеством и душевной пустотой. Вот почему в наши дни русский писатель воспринимается в мире как один из первых художников, обратившихся к теме «пошлости пошлого человека» – закономерного порождения бездуховной действительности.

Это оказалось чрезвычайно близким многим современным художникам, разрабатывающим тему трагикомического существования людей в атмосфере духовного обезличения и безудержного потребительства, когда извращаются нормальные человеческие проявления и все ставится с ног на голову. Жизненные принципы, именуемые «здравым смыслом», оказываются нелепыми и бессмысленными, зыбкими и смутными становятся очертания мира, в котором может произойти самая непредсказуемая случайность: жених выпрыгивает из окна, спасаясь от невесты; столоначальник отчаянно страшится допустить чуть большие обычных поля в какой-то незначительной бумаге и пр. Гоголь, показавший гротескную фантазмагоричность подобных поступков, оказывается понятным многим современным художникам, порой далеким от него по своим эстетическим вкусам и симпатиям.

Гоголевские традиции проявляются в творчестве самых различных литераторов XIX столетия. Их можно обнаружить в пьесе французского драматурга М. Паньоля «Топаз» – сатире на коррупцию и взяточничество, где «маленький» человек, учитель пансиона мсье Топаз, чудодейственным образом трансформируется в жестокосердого дельца, своеобразного «супермена». Их можно обнаружить и в пьесе Дж.Б. Пристли «Инспектор инкогнито», где с едкой язвительностью раскрывается ханжество внешне респектабельного английского семейства.

Размышляя о значении творчества Гоголя для современной японской литературы, известный писатель и критик Сигиура Мимпэй пишет: «Любование цветами и луной, задушевная лирика – все это было в японской литературе, но, эстетствуя, японские писатели отвернулись от сатиры, способной проникать сквозь наружный покров в сердцевину проблем человеческого бытия и общества. Именно это обстоятельство заставляет меня обратиться к Гоголю, к его произведениям «Нос» и «Шинель», которые занимают особое место в литературе XIX века в России» [цит. по 4, с. 123].

Говоря о современности повести «Нос», другой видный японский прозаик, Кодзима Нобуо, признавался: «Каждый раз, когда я вспоминаю эту повесть, у меня поднимается настроение, я оживляюсь. Человек, живший во времена Гоголя, очевидно, не поймет и половины того, что в ней есть. Однако я не могу отделаться от мысли, что повесть Гоголя, пройдя через века, полностью приковывает меня к себе». А профессор Итикава Кикуя, также восхищавшийся современностью гоголевской повести, заявил в одной из бесед: «Мне кажется, если на место носа подставить титул или социальный статус, то становится понятным, что хотел сказать писатель... «Нос» написан сто с лишним лет назад, а его содержание удивительно современно. Он более современен, чем «Шинель» [цит. по 4, с. 113].

Значение Гоголя в развитии мировой художественной мысли не в последнюю очередь определяется тем, что он способствовал становлению романного эпоса в русской литературе, который в «Войне и мире» достиг своего расцвета. Он оказал воздействие на создание современного эпоса в тех национальных литературах, где его не существовало (например, в США, Японии) и где задача эпического осмысления действительности стояла на повестке дня.

В целом можно сказать, что освоение художественного и нравственного опыта Гоголя только начинается, и многим его произведениям еще предстоит быть заново осмысленными в свете происходящих ныне социально-исторических и духовных изменений.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Адамович Г. Предисловие к роману В. Набокова «Защита Лужина». – Париж, 1930.
2. Бояджиев Г. Театральный Париж сегодня. – М., 1960.
3. Мериме П. Статьи о русских писателях. – М., 1958.
4. Рехо К. Русская классика и японская литература. – М., 1987.
5. Сароян В. Случайные встречи. – М., 1986.
6. Сохряков Ю. И. Художественные открытия русских писателей. О мировом значении русской литературы: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1990.
7. Фояков И. Японские диалоги // Литературная газета. 1970. 17 июня.
8. *Comparative Literature*. 1959. V. XI, № 4.
9. Erlich V. Gogol. New Haven and London, 1969.
10. Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism. – Cambridge. Mass. 1965.
11. Kropotkin P. Russian literature. – N.Y., 1905.

12. *Lindstrom T.* Nicolay Gogol. – N.Y., 1974.
13. *Nabokov V.* Nicolay Gogol. – Norfolk, 1944.
14. *O`Connor F.* The Conely Voice. – Cleveland and New York, 1963.
15. *Phelps W.* Essays on Russian Literature. – N.Y., 1911.
16. *Rahv Ph.* Gogol as a modern Instance. – In.: The mith and the Powerhouse. – N.Y., 1965.
17. *The Mighty Free.* Poushkin – Gogol – Dostoevsky. – N.Y., 1934.