

Plohotnjuk, Vladislav Michajlovič

**Гоголевские традиции в романе Ю.И. Крашевского "Волшебный фонарь"**

In: *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví)*.  
Dohnal, Josef (editor); Pospíšil, Ivo (editor). V Tribunu EU vyd. 1. Brno:  
Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2010, pp.  
299-310

ISBN 9788073991975

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132740>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## ГОГОЛЕВСКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Ю. И. КРАШЕВСКОГО «ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ»

ВЛАДИСЛАВ ПЛОХОТНЮК (МОСКВА)

О близости двух произведений – поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» и романа польского писателя Ю. И. Крашевского «Волшебный фонарь» – уже немного говорилось как в отечественном (русском) литературоведении (работы Е. З. Цыбенко, С. Д. Малюкович), так и в польском (работы А. Бара, К. В. Заводзиньского, Э. Важеницы). Однако сколько-нибудь комплексного освещения настоящая тема ещё не получила. В докладе мы остановимся на проблеме жанра (почему при сходстве замыслов произведение Гоголя обрело черты эпической поэмы, а произведение Крашевского осталось в узких рамках социального романа), обратим внимание на сходства и различия в способах изображения героя в двух произведениях (разные способы типизации в поэме Гоголя и романе Крашевского).

**Ключевые слова:** Гоголь; Крашевский; влияние; литературный источник; жанр; роман; поэма; герой; деталь; типизация.

About the affinity of the two artefacts – Gogol's novel-„poema“ «The Dead Souls» and the novel by the Polish writer I. Kraszewski «The Magic Lantern» – it was already a little discussed in domestic both Russian and Polish literary criticism (E. Tsybenko, S. Malyukovich, A. Bar, K. V. Zawodziński, E. Vazhenitsa). However, the present theme has not yet received a corresponding illumination. The author of the present contribution stopped at a genre problem (why Gogol's work contains the lyric and the epic streams, while Kraszewski's prose work remains in the narrow framework of the social novel) and also pays attention to similarities and distinctions in the main characters of both literary works.

**Keywords:** Gogol; Kraszewski; influence; reference; genre; novel; poem; hero; detail; typification.

Поэма Гоголя оказала исключительное воздействие на мировой литературный процесс и, в частности, на развитие польской литературы. В свете мощных тенденций создания верной картины современного общества она стала одним из эстетических образцов для художников, стремящихся к воплощению этой идеи. Так, современник и друг Крашевского поэт Т. Ленартович отмечал: «Гоголь, душа поистине поэтическая, натура чисто русская и славянская, великий и выразительный характер, редкая мысль, внимательный исследователь, несравненный мастер слова, оставил нам потрясающий образ русского общества в своей поэме „Мёртвые души“»<sup>1</sup>.

Гоголевская поэма стала предметом вдохновения для некоторых польских писателей. Так, А. Марцинковский (А. Новосельский) создал роман «Воспоминания инспектора складов» (1856), отмеченный очевидным влиянием русского писателя. Явные гоголевские реминисценции находили своё отражение и ранее в творчестве другого польского писателя – Ю. Коженёвского (роман «Коллокация» (1847).

Крашевский, находившийся в авангарде польской эстетической мысли, не мог обойти вниманием столь значительного литературного явления, как «Мёртвые души». Так, в 1844 г. редактировавший им журнал «Атений» *первым* опубликовал две главы «Мёртвых душ» в польском переводе. Позднее Крашевский отметил высокую эстетическую ценность гоголевской поэмы для развития литературы в одном из своих «Писем в редакцию» (1851): «Разве у Гоголя мы не встречаем уже новой эпохи литературы, новой исторической эпохи, эпохи узнавания себя»<sup>2</sup>. А год спустя (1852) он напишет: «Диккенс в Англии, Бальзак во Франции, Гоголь в России открыли новую эпоху, новую школу романа»<sup>3</sup>.

О **близости** «Мёртвых душ» Гоголя и «Волшебного фонаря» Крашевского уже говорилось в литературоведении. А. Бар в книге «Характеристика и источники романов Крашевского в 1830-1850гг.» отмечал: «Совпадает внешнее построение: у Крашевского тоже ряд характеристик, картин, эпизодов, связанных с поездками героя к соседям. Крашевский так же, как и Гоголь, стремится к тому, чтобы дать как бы в разрезе социальную структуру своего общества»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> LENARTOWICZ, T.: O charakterze poezji polsko-słowiańskiej. Warszawa 1978.

<sup>2</sup> KRASZEWSKI, J. I.: Listy do redakcji. Gazeta Warszawska 1851. № 307.

<sup>3</sup> KRASZEWSKI, J. I.: Listy do redakcji. Gazeta Warszawska. 1852. №№ 168, 172.

<sup>4</sup> BAR, A.: Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830-1850. Warszawa 1934. s. 173.

К. В. Заводзиньский в статье «Первый современный польский роман»<sup>5</sup> склонен считать «Мёртвые души» одним из *литературных источников* романа Крашевского, однако это представляется ему несколько сомнительным по причине крайне небольшого времени, которое разделяет оба произведения: за несколько месяцев, по мнению Заводзиньского, Крашевскому было просто не под силу в полной мере осмыслить гоголевский текст.

Исследователь не учитывает того, что гоголевская поэма могла послужить для Крашевского *толчком* в создании собственной галереи типов провинциальной шляхты, так как попытки в этом роде предпринимались польским писателем и раньше, например, в романе «Поэт и мир» (1838). В главе «Чучела» представлена вереница карикатурных портретов провинциальных пьяниц, развратников, картёжников, шулеров. Галерею характеров наблюдаем также в одной из «исторических картинок» польского писателя, а именно в «Вечере в Чёрном Лесу», над которой писатель работал в нач. 1840-х гг.

Э. Важеница в статье «Волшебный фонарь» в свете литературных традиций эпохи Просвещения» считает, что «многое сближает этот роман («Волшебный фонарь») с Бальзаком, но в способе изображения действительности ему [Крашевскому] был ближе Гоголь, автор «Мёртвых душ» и «Ревизора»...»<sup>6</sup>. О «литературной аналогии» двух произведений говорит также отечественный полонист Е. Цыбенко<sup>7</sup>, а также, вслед за ней, С. Малюкович<sup>8</sup>.

Первоначальный замысел Гоголя и Крашевского совпадают. Это находит своё отражение в следующем утверждении русского писателя: «После „Ревизора“ я почувствовал... потребность сочинения полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться... Сюжет «Мёртвых душ» хорош для меня тем, что даёт полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров»<sup>9</sup>. Однако в итоге Гоголь создаёт не «социальный роман», а грандиозное художествен-

---

<sup>5</sup> ZAWODZIŃSKI, K.: Pierwsza nowożytna powieść polska. Opowieści o powieści. Kraków 1963.

<sup>6</sup> WARZENICA, E.: „Latarnia czarnoksiężska“ wobec oświeceniowej tradycji literackiej. Ruch Literacki. 1962, № 6.

<sup>7</sup> ЦЫБЕНКО, Е. З.: Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX вв. Москва, 1978. с. 20.

<sup>8</sup> МАЛЮКОВИЧ, С. Д.: Становление реализма в творчестве Ю. Крашевского: Повести и романы 30-40-х годов. Диссертация к. ф. н. Москва 1984.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: ГОГОЛЬ Н. В.: Избранные произведения. Москва 2004, с. 783.

ное полотно, великую национальную поэму, в сюжете которой должна была явиться, по его же словам, «*вся Русь*».

Концепция «Волшебного фонаря» высказана Крашевским в предисловии к роману и вполне соответствует *первоначальному* замыслу Гоголя: «В моём романе – как в калейдоскопе – будет всего понемногу: и шляхты, и господ, и светских, и духовных, и литераторов, и приказчиков, и юристов, и лекарей; и ты будешь, дорогой читатель, и я, из вежливости называющий себя твоим покорным слугой»<sup>10</sup>. Этот широчайший круг затрагиваемых писателем в романе вопросов вполне соответствует его романной концепции: «Поэма, история, драма, философия, политика, научные достижения, религиозные вопросы сменяются в нём [в романе], как в фантазмагории... Для него уже нет ничего недоступного»<sup>11</sup>.

До сер. XIX в. роман о жизни современного общества тяготел к **жанру** «романа больших дорог», который открывал перед его автором богатые перспективы проникновения в жизнь, до бесконечности расширяя пространство: путешествуя, герой знакомится с современным обликом мира и самими разными людьми. Перед автором романа о путешествующем герое открываются бесконечные возможности показа самых разнообразных явлений действительности в их динамике. Так, хромой дьявол Лесажа водит студента по улицам города, знакомя его с уродствами городской жизни. Жиль Блас целый месяц путешествует на осле и по дороге становится участником самых удивительных приключений. Подобный «путешествующий» герой есть и в польской просветительской литературе – Николай Досвядчиньский (польск. *doświadczenie* – опыт), герой романа «Приключения Николая Досвядчиньского» (1776) И. Красицкого.

Генетически жанр «романа больших дорог» восходит к ещё более ранней литературе. Подобное архитектурное решение можно наблюдать в античном эпосе («Одиссея» Гомера) и в средневековой литературе («Божественная комедия» Данте). Литература Возрождения также предлагает образцы жанра подобного рода («Дон-Кихот» Сервантеса).

Гоголь и Крашевский активно воспринимают намеченные предыдущими литературными эпохами традиции, проявляя явственный интерес к жанровым находкам Данте, а особенно к крайне популярному в XVIII в. жанру «романа больших дорог». Так, в «Волшебном фонаре» Крашевский

---

<sup>10</sup> KRASZEWSKI J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 9. Далее «первая серия» романа будет цитироваться по этому изданию с указанием страницы непосредственно в тексте.

<sup>11</sup> KRASZEWSKI J. I.: *Studja literackie*. Wilno 1842, s. 189.

намечает лесежевский контекст уже в первых строках романа<sup>12</sup>. Но, как отмечал Бальзак, невозможно «создать образ современного общества посредством метода литературы XVII и XVIII вв.»<sup>13</sup>. Поэтому автор «Мёртвых душ» и автор «Волшебного фонаря» извлекают из несколько архаичного просветительского жанра наиболее ценное: мотив путешествия, движения, что позволяет им показать мир не статический, но развивающийся, динамичный.

Гоголевский Чичиков/Август и Станислав Крашевского, подобно героям Данте, Сервантеса, находятся в постоянном движении. Однако маршрут героя «Мёртвых душ» отличается крайней условностью: губернский город, куда приехал авантюрист, «зашифрован» – это некий таинственный NN, в образе которого автора интересует прежде всего его заурядность. Например, его пейзаж крайне *типичен* для заштатного городка. Дальнейшие перемещения Чичикова – не меньшая «географическая» загадка. Даже одно из немногих топографических указаний (мы не имеем в виду крайне условные *Москва* и *Казань*, возникшие в споре двух крестьян в начале романа) – деревня Манилова – не имеет устоявшегося названия: *Маниловка* или *Заманиловка*.

В отличие от «Мёртвых душ», для «Волшебного фонаря» характерна предельная конкретизация не только пространственных характеристик романа, действие которого происходит на *Вольни*, но и маршрута перемещений героев за пределами «благословенного края». Так, путь на киевские «контракты» можно проследить по карте: Дубно – Житомир – Оструг – Кожец – Звягла – Киев.

Пространство гоголевской поэмы, в отличие от романа Крашевского, разомкнуто в бесконечность, это вся бескрайняя Русь, раскинувшаяся даже не на земле, но где-то на небе (ср. знаменитое лирическое отступление о *Руси-тройке*). Пространство «Волшебного фонаря» не может быть определено как «бескрайнее»: оно имеет свою духовную и географическую границу, которая разделяет *родное* («польское», «католическое») и *чужое* («русско-украинское» в противовес «волинскому», т.е. «польско-украинскому», «православное»), и эта граница воплощается в образе Житомира, последнего польского «бастиона», за которым «всё меняется», а «почтовый тракт становится хуже, станции хуже убраны; чем дальше едешь, тем хуже

---

<sup>12</sup> KRASZEWSKI, J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 5.

<sup>13</sup> Цит. по кн.: LUKACS, G.: *Balzac, Stendhal i Zola*. Warszawa 1951, s. 30.

становится»<sup>14</sup>. Киев («серия» I, гл. V и VI, т. III) воспринимается автором-повествователем, а также его героями как если и не враждебное явление, то по крайней мере *чуждое, неродное*.<sup>15</sup>

Безграничный, единый, общенациональный масштаб поэмы Гоголя, разомкнутой в бескрайние просторы мироздания, наделяет «Мёртвые души» всеми чертами гомеровского *эпоса*. Это свойство гоголевского творения подметили ещё современники писателя (например, К. Аксаков в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова, или Мёртвые души“»).

Проблема *эпического характера* жанра «Мёртвых душ» во многом решается сделанными Гоголем позднее набросками к «Учебной книге словесности для русского юношества», в которых он последовательно разбирает жанры «повествовательной поэзии». «Величайшим» воплощением такого рода поэзии писатель считает эпопею, которая изображает целую историческую эпоху, жизнь целого народа («Одиссея», «Илиада» Гомера). Анализируя жанр романа, Гоголь отмечает, что предмет изображения романа – не вся жизнь, а лишь «замечательное происшествие в жизни».

Кроме романа и эпопеи, русский писатель выделяет ещё один жанр – «*меньший род эпопеи*», находящийся между эпопеей и романом. Этот «срединный» жанр не обладает «всемирным» характером, но «содержит полный эпический объём замечательных частных явлений». Герой такой малой эпопеи – «частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой»; и далее: «автор ведёт его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе живые верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени». Гоголь отмечает также и другие признаки «меньшего рода эпопеи»: её сатирическую и обличительную направленность, большую, по сравнению с романом, композиционную свободу.

Складывается впечатление, что, говоря об этом «срединном» жанре, Гоголь анализирует собственное произведение. Так, в центре повествования находится незаметный, непримечательный герой (Чичиков), то самое *частное и невидное лицо*, похождения которого становятся связующим звеном в произведении. Путешествующий герой знакомится с самыми разными

---

<sup>14</sup> KRASZEWSKI J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 303.

<sup>15</sup> Так, например, Август и Стась, видя расположенные рядом костёл «в серо-жёлтом наряде с пепельной крышей» и «сверкающие, ясные, раскрашенные, как картинки» (KRASZEWSKI, J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 304) церкви, отдают предпочтение первому за его строгую, элегантно простоту.

сторонами действительности, общается с самыми разными людьми: помещиками, чиновниками, крестьянами, что позволяет автору охватить огромный диапазон явлений современной жизни.

Повествование о судьбе молодого героя «Волшебного фонаря», возвратившегося с учёбы в Германии, задумано Крашевским так, чтобы он, подобно Чичикову, совершил ряд путешествий, на протяжении которых он бы познакомился с современной ему действительностью, что дало бы автору возможность создания вереницы частных и собирательных портретов, обрисовки деревень и городов и т. д.

Крашевский доводит свой замысел создания «дагерротипа» современного ему польского общества до логического финала. Гоголь же, задумывавший своё произведение в общем-то как «социальный роман», живописующий быт и нравы провинции, приходит к мысли провести своего героя через Ад и Чистилище в Рай. Уже 1836 г. он отмечал: «Вещь, над которой я сижу и тружусь теперь, и которую долго обдумывал, и которую долго ещё буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная...». Так, замысел «социального романа» обрёл все черты масштабной *поэмы*.

Таким образом, имеющие общие жанровые истоки (просветительский «роман больших дорог»), ориентированные на создание всесторонней картины жизни общества, «Мёртвые души» и «Волшебный фонарь» в жанровом отношении различны: в отличие от Гоголя, Крашевский определяет своё произведение как *роман*. Известно, что этот жанр первоначально представлялся польскому писателю как некая совокупность «картин» и «картинок», как галерея типов и характеров, связанных общей сюжетной нитью, что он отмечал в одной из своих ранних теоретических статей, посвящённой проблеме жанра романа: «В самом простом значении роман и повесть есть картина какой-либо эпохи, жизни, увиденной не скупым оком историка, но «мелочным», «фламандским», «микроскопическим» взглядом»<sup>16</sup>, а «Волшебный фонарь» получает подзаголовок «Картины нашего времени».

Если мысль автора «Мертвых душ» сконцентрирована на вечных, вневременных обобщениях, то мысль автора «Волшебного фонаря» обращается в сфере социальных проблем, а обобщения имеют по преимуществу «сиюминутный», «злободневный» характер. Кроме того, здесь Крашевский выступает не только в качестве художника, но и в качестве теоретика ро-

---

<sup>16</sup> KRASZEWSKI, J. I.: O polskich romansopisarzach//Wizerunki i Rostrząsania Naukowe. 1836, t. 9, s. 95.



манного жанра, который к тому времени ещё не был разработан в польской литературе.

Увлекаясь *типическим*, *портретированием* действительности, польский писатель мало заботится о структурном единстве своего романа. В отличие от гоголевской галереи портретов помещиков, связанных друг с другом не только механически посредством образа путешествующего героя, но и идейно – мыслью о русском народе, о его национальной самобытности, о путях его развития, роман Крашевского характеризуется крайней «мозаичностью», а его структура характеризуется известной аморфностью.

В **способе изображения героя** «Мёртвые души» и «Волшебный фонарь» характеризуются известной степенью близости. Гоголь и Крашевский создают в своих произведениях целую галерею образов-типов: мечтателя-прожектёра (Манилов); недалёкой, жадной, но хозяйственной помещицы (Коробочка); безалаберного помещика-скандалиста (Ноздрёв/пан Антоний); чахнувшего над собственными богатствами скупца (Плюшкин/пан Сульмижицкий), вырождающегося представителя высшей знати (граф Эдвард), выскочки из низов (маршалек Сломинский) и т. д.

*Типичность* героев оказывается настолько разительной, что в двух произведениях совпадает не только их характер, но и портретная характеристика: например, гоголевский Ноздрёв, охарактеризованный как «среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и чёрными, как смоль, бакенбардами»<sup>17</sup>, оказывается схож с толстым, с чёрными курчавыми волосами и бакенбардами, со сплюснутым носом, большим ртом, отвисшими красными щеками, с трубкой в зубах, «самым заядлым демагогом в повете»<sup>18</sup> паном Антонием. Исключительное сходство Плюшкина и пана Сульмижицкого было отмечено Е. З. Цыбенко<sup>19</sup>.

Как следствие, к описанию своих персонажей Гоголь и Крашевский подходят с исключительной обстоятельностью, отмечая самые, на первый взгляд, незначительные элементы их облика и окружающей обстановки. Поэтому в поэме Гоголя и Крашевского особенную роль приобретает **деталь** – та незначительная подробность, которая сохраняет в себе отпечаток целого. «Микроскопическая» («фламандская») обрисовка портрета, интерьерера, экстерьера, вплоть до мельчайших элементов, в поэме Гоголя и ро-

---

<sup>17</sup> KRASZEWSKI, J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 60.

<sup>18</sup> Там же, s. 98.

<sup>19</sup> ЦЫБЕНКО, Е. З.: *Польский социальный роман*.

мане Крашевского в известной мере подчиняется принципу создания однородного комического мира, когда пошлый человек пошел во всё.

Так, *маниловская* неспособность к деянию, человека «ни то ни сё, ни в городе Богдан ни в селе Селифан»<sup>20</sup>, подчёркиваются наличием в его кабинете «какой-то книжки, заложённой закладкою на четырнадцатой странице»<sup>21</sup>, а его бесхозяйственность – контрастными деталями интерьера его дома: «в гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шёлковой материей...; но на два кресла её не достало...»<sup>22</sup>. На бессмысленность, бесполезность существования супругов Маниловых Гоголь намекает посредством включения в описание, казалось бы, излишней детали – бессмысленного, бесполезного подарка в виде «бисерного чехольчика на зубочистку»<sup>23</sup>.

«Бережливость» Коробочки, граничащая со скупостью, отмечается, например, путём упоминания «распоротого салопы, имеющего потом обратиться в платье», которому «суждено пролежать долго в распоротом виде, а потом достаться по духовному завещанию...»<sup>24</sup>. В структуре образа Ноздрёва важную роль играют детали интерьера его кабинета: кинжалы (якобы турецкие), намекающие на боевой характер героя; курительные трубки всех сортов (ср.: фразеол. «*напустит дыму*»). Упомянутая в описании кабинета героя шарманка, которая «играла не без приятности, но в середине её, кажется, что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом»<sup>25</sup> – словно сам Ноздрёв, непрерывно врущий, сбивающийся с одной невероятной истории на другую, повторяющий одно и то же. И т. д.

Крашевский, при создании образа *выскочки из низов*, «*мещанина во дворянстве*» маршалека Сломиньского («Серия» I, т. I, гл. V) маркирует интерьер дома своего героя деталями, намекающими на *показную* образованность населяющих дом обитателей: небрежно разбросанные альбомы, популярные журналы, сомнительные книги. *Грязная* перчатка пана Хорошкевича («Серия» I, т. II, гл. II), адвоката-крючкотвора, ненавязчиво наме-

---

<sup>20</sup> KRASZEWSKI, J. I.: *Latarnia czarnoksiężka*. Warszawa 1954, s. 20.

<sup>21</sup> Там же, s. 21.

<sup>22</sup> Там же, 20-21.

<sup>23</sup> Там же, s. 22.

<sup>24</sup> Там же, s. 42.

<sup>25</sup> Там же, s. 72.

кает читателю на то, что в достижении своих целей герой не брезгует никакими средствами.

В романе Крашевского даже характеры центральных персонажей «опредмечены» и крайне зависимы от вещей: в описании интерьера апартаментов графини Юлии автор настойчиво обращает внимание читателя на обилие *мелочей* и *безделушек*: графиня, прожившая, на первый взгляд, насыщенную, интересную, наполненную событиями жизнь праздной аристократки, тем не менее глубоко несчастна; окружающие её мелочи и безделушки становятся символическим отображением её, как оказалось, совершенно бессмысленной жизни. Однако, несмотря на это, автор глубоко сожалеет о трагической судьбе несчастной женщины, и её смерть среди всех этих мелочей и безделушек становится естественным исходом.

При всей своей близости в способе изображения героя (например, крайний интерес к *детали*), русский и польский писатель отмечены и рядом расхождений. В отличие от Крашевского, который прекрасно знал жизнь волынской шляхты, Гоголь не обладал в полной мере информацией о русской провинциальной действительности, что сам писатель никогда не скрывал («провинция слабо рисуется в моей памяти»), поэтому его «типописание» (Гиппиус) шло «по пути соображения», «угадывания человека», что и обусловило особенную роль «познания души человека», настолько глубокого, что гоголевские образы приобретают черты даже не лиц, но *личностей*. Таким образом, *личность* гоголевских персонажей вступает в противоречие с самим принципом социальной типизации, ибо только личность предполагает свободу и возможность последующего преобразования (В. В. Зеньковский)<sup>26</sup>.

По справедливому утверждению Е. Смирновой, в «Мёртвых душах» «государственные институты... теряют свой реальный социально-политический статус и приобретают некое утопическое внесоциальное содержание. Писатель как бы растворяет политику в морали, подчиняя все проблемы, связанные с внешней регламентацией жизни, внутренней проблематике души»<sup>27</sup>. То же отмечает несколько ранее У. Фохт, который утверждает, что Гоголь проникает в действительность «именно с психологической стороны, но отнюдь не с политической или экономической»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. В.: Гоголь. Его же. Русские мыслители и Европа. Москва 1997.

<sup>27</sup> СМИРНОВА, Е. Н.: Эволюция творческого метода Гоголя от 1830-х гг. к 1840-м: Автореферат диссертации к. ф. н. Тарту, 1974, с. 17.

<sup>28</sup> Развитие реализма в русской литературе. Москва 1972, т. I, с. 222-223.

Типописание Крашевского развивалось по несколько иному пути, а именно по пути слишком «фламандского» бытописания. Автор «Волшебного фонаря», в отличие от Гоголя, *чрезмерно* увлекается деталризацией, от чего его образы становятся излишне *дагерротипизированными*. В ущерб художественной цельности романа Крашевский стремится *детально* показать все социальные группы. Целая группа персонажей наблюдает прямую связь с увлечением писателя короткими «физиологическими» очерками, повествующими о людях различных профессий, социальных категорий, сословий и пр. Например, предваряя короткий пассаж о том, как характер хозяина влияет на слуг, автор рисует лишённый каких бы то ни было индивидуальных черт портрет *старого камердинера* (Серия I, т. IV, гл. I) – типичного представителя касты верной прислуги.. Целая вереница статичных «физиологий» представлена автором в «ярмарочных главах» (Серия I, т. III, гл. I-II): тип полуразорившегося шляхтича, тип ярмарочного всезнайки, тип конокрада и т.д.

Автор «Мёртвых душ» апеллирует и к другим способам типизации: «пословичному» (В. Воропаев) (например, о Манилове: «ни в городе Богдан ни в селе Селифан»; о Коробочке: «собака на сене» и т. д.), приёму зооморфного уподобления (ср.: Шевырёв в рецензии на поэму выстраивает следующую «цепочку» зоологических сравнений: Манилов – потатуй, Коробочка – белка, Собакевич – «смесь медвежьей и свиной породы» и т. д.<sup>29</sup>). В герое Гоголя интересует прежде всего его духовное развитие, в перспективе ориентированное на *диалектику души*, а «лестница» нравственного движения становится излюбленным приёмом писателя. Гоголь постоянно задаётся вопросом о причинах, сделавших из живых людей бездушных «мертвецов». С удивительной психологической достоверностью он показывает, например, динамику нравственного падения Плюшкина от «бережливого хозяина» до «заплатанного», «беса», «прорехи на человечестве». Каждый из этапов его духовного омертвления мотивирован: смертью жены, свадьбой дочери против воли отца, поступлением в военную службу сына и т.д. Поэтому несправедливым кажется мнение о гоголевских героях как о безжизненных автоматах, о «крошечных восковых фигурках» (В. Розанов)<sup>30</sup>, а создание комического мира не становится для русского писателя самоцелью.

В отличие от Гоголя, Крашевский углубляется в показ *социальной динамики* развития своих героев. Так, например, он крайне подробно освещает

---

<sup>29</sup> По кн.: ГИПШИУС, В. В.: Гоголь, с. 142.

<sup>30</sup> РОЗАНОВ, В. В.: Пушкин и Гоголь. *Его же*. Легенда о Великом инквизиторе. Опыт критического комментария. СПб. 1906.

ступени карьерной лестницы одного из своих колоритных образов – маршала Сломиньского: от приказчика до маршала. В картине восхождения от убогого шляхтича до маршала не прослеживается «движений души», отчего персонаж «Волшебного фонаря» предстаёт перед читателем как крайне живописное, выпуклое, достоверное, но статичное изображение, *dagerrrotin*, а индивидуальное перевешивается обобщённым, типическим.

Между тем, было бы несправедливым отказать польскому писателю в удачных попытках создания не только социального, но и психологического портрета своих героев. Так, в романе вполне очевидно прослеживается психологическая линия, связанная с любовной коллизией. «История Юлии, – считает Э. Важеница, – становится проявлением самого зрелого реализма»<sup>31</sup>. Именно в этой коллизии характер центрального героя (Станислава), в остальных случаях служащего связующим звеном между «картинками», «физиологиями», «портретами», «биографиями» и пр., приобретает психологическую достоверность. Но в любом случае: Крашевский не был зачинателем психологической прозы в Польше<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> WARZENICA E.: Józef Ignacy Kraszewski. Warszawa 1963, s. 104.

<sup>32</sup> ЦЫБЕНКО, Е. З.: Из истории польско-русских литературных связей, с. 29.