

УДК 82

**ИММАНЕНТНЫЙ МЕТОД Ю.И. АЙХЕНВАЛЬДА  
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ И ЭССЕИСТИКЕ:  
ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА ГОГОЛЯ**

© Мыслина Юлия Николаевна (2023), SPIN-код: 2275-9948, ORCID: 0000-0002-5561-1859, аспирант, ассистент, ФГБОУ ВО «Владимирский Государственный Университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых» (Российская Федерация, 600000, Владимирская область, город Владимир, улица Горького, 87), [julia\\_mislina@mail.ru](mailto:julia_mislina@mail.ru)

В статье обосновывается релевантность использования метода Ю. Айхенвальда для исследования трансформации образа Н.В. Гоголя в русской прозе и эссеистике на протяжении XX – XXI веков. Образ классика остается актуальным до наших дней ввиду его особого статуса «метафизического» писателя, допускающего широту интерпретаций (Гоголь Серебряного века отличается от Гоголя реалистов и постмодернистов и др.) на сломе каждой историко-философской эпохальной парадигмы. Доказывается, что теория «вчувствования» Т. Липпса, ставшая одной из основ психологической эстетики, дополненная иррационалистической философией Шопенгауэра, позволила появиться такому методу исследования в литературе как импрессионистский (имманентный). Имманентная критика предоставила возможность разделения личности Н.В. Гоголя и истории России для изучения собственного развития и жизненного пути русского классика. Судьба метода Ю. Айхенвальда прерывиста, и он не имеет прямых продолжателей в русской критике, несмотря на «точечные» пересечения со взглядами В. Розанова, А. Синаевского и др. в общем стремлении преодолеть историзм (историцизм) и социологизм в художественной литературе и понять собственные глубинные задачи писателя. Метод Ю. Айхенвальда, требующий медленного чтения, позволяет читателю стать сопричастным творческому акту, самому «писать» авторское произведение. В XXI веке в критике М. Шишкина узнаваемы черты имманентного метода исследования, например, в эссе «Бегун и корабль» Гоголь В. Шарова становится Гоголем М. Шишкина, а в итоге и Гоголем читателя, проходя непрерывающиеся трансформации при смене философских и культуроведческих ориентиров.

*Ключевые слова:* Ю.И. Айхенвальд, Н.В. Гоголь, М. Шишкин, имманентная критика, психологическая эстетика.

В конце XIX – начале XX вв. в Европе, особенно в Германии, выдающиеся ученые (Г.Т. Фехнер, В. Фолькельт, В. Вундт, Т. Липпс), работавшие в области психологии, обосновали дисциплину психологическая эстетика (Г.Т. Фехнер впервые в труде «Zur experimentalen Aesthetik» (1871) с помощью экспериментальных психологических методов объясняет отношения между раздражением и ощущением, перенося это и на эстетику [Липов 2008, 121]). Психологическая эстетика стремилась найти имманентные законы чувства изящного, объясняя его не каким-то вмешательством свыше, но также и не сводя его к более элементарным реакциям, представляя собой исследование опыта восприятия красоты через существовавшие в то время базовые психологические понятия, такие как «фантазия», «наслаждение» и другие. Психологическая эстетика находилась на стыке наук, поэтому вызвала интерес не только у психологов, но и у философов и у литературных критиков.

Основателем психологической эстетики был немецкий психолог и лингвист В. Вундт, который в труде «Психология народов» (1900–1920) утверждал: «Старая эстетика, в духе “Поэтики” Аристотеля, согласно мнению, что искусство есть подражание природе, полагала свою задачу в объективном анализе художественных произведений, анализе, предпринятом согласно точному описанию природы. Наоборот, современная эстетика развила сильное стремление понимать произведения искусства в зависимости от душевных качеств художника и как от общих, так и от частных законов художественной фантазии» [Вундт 2010, 25]. Современный философ и историк культуры А.В. Марков в статье «Психология искусства как искусствоведческая дисциплина» (2022) строго различает: «...“понятия воображения”, то есть моделирования отсутствующих здесь объектов (“сила воображения” по Дильтею как организующая в том числе и биографию творческого человека), и “фантазии” как социального действия напоказ, где отдаление вещей фантазии от реальных вещей определяется параметрами этого действия, с опорой на соответствующие статьи “Европейского словаря философий” [Кассен, 2015]» [Марков 2022, 82]. Таким образом, после открытия Вундта фантазия стала пониматься как «игра воли», способная воздействовать не только на индивидуума, но и на социум в целом.

Одним из оснований психологической эстетики также была теория «вчувствования» немецкого философа и психолога Т. Липпса, понятая как «объектированное самонаслаждение» [Липпс 1910].

Такое наслаждение от созерцания/прочтения предмета искусства становилось возможным благодаря пониманию воображения и фантазии как индивидуальных особенностей психики, воспринимающих этот объект. В отличие от прежнего понимания фантазии как исключительно субъективного переживания, новое понимание доказывало, что она создает завершенные образы, которые и позволяют выстроить полный эстетический образ, отвечающий запросам личности, вне зависимости от самого предмета искусства, посылающего лишь самые общие энергетические импульсы. Согласно Липпсу, утверждение, что «...сознание не в состоянии выйти за свои границы, “как не может человек перепрыгнуть собственную тень” [Липпс 2010, 212], не верно: «Мысля внешний мир, сознание несомненно выходит из своих границ, но затем, доводя свои мысли последовательно до конца, оно снова приходит к себе и находит в себе, т.е. переживает трансцендентный мир» [Липпс 2010, 212].

Хотя психологическая эстетика развивалась в рамках научного позитивизма, она обнаруживает ряд параллелей с поздней романтической эстетикой, одним из источников зарождения которой были идеи немецкого философа А. Шопенгауэра, противопоставившего эстетическое познание предметному научному и обосновывающего несовместимость их принципов. Наука, согласно Шопенгауэру, познает представления об окружающем мире, а искусство выражает действие мировой воли в существующих независимо от нашего познания представлениях. Немецкий философ писал: «Познание прекрасного всегда предполагает чисто познающий субъект и познаваемую идею, в качестве объекта, – вместе и нераздельно. Тем не менее, источник эстетического наслаждения лежит то больше в восприятии познанной идеи, то больше в блаженстве и душевном покое чистого познания, освобожденного от всякого хотения и потому от всякой индивидуальности и вытекающих из нее мук; это преобладание одного или другого из составных элементов эстетического наслаждения зависит от того, является ли интуитивно воспринятая идея высокой или же низкой степенью объектности воли» [Шопенгауэр 2017, 429–430]. Таким образом, эстетическое содержание оказывалось имманентно эстетической форме, что повлияло на дальнейший имманентный подход в области психологии искусства. Шопенгауэр в труде «Мир как воля и представление» (1819) обозначал фантазию как социальный способ восприятия художественного объекта. Поэтому любой исследуемый арт-объект, распространяющий вокруг

себя эстетические послы, только вкупе с индивидуальным воображением, которое может пробудиться в каждом человеке в ходе социального опыта, становится способен оказать эстетическое воздействие на субъекта. Поэтому, хотя Шопенгауэр (будучи мизантропом и придерживаясь идей иррационализма) в своих исследованиях часто утверждал бессмысленность жизни и непостижимость разумом ее основ, в искусстве он видел возможность преодоления рационализма ученых и полагал, что лишь художник как интуитивный творец способен «направить» человечество в сторону постижения «идеала» и обнаружения метафизической ценности человеческой жизни.

Основатель русской имманентной критики Ю.И. Айхенвальд, создавая свой метод исследования литературных произведений, опирался на философскую систему Шопенгауэра. Айхенвальд первым перевел на русский язык Полное собрание сочинений немецкого философа (1901–1910), что стало для критика философской школой и нашло отражение в дальнейшей литературной судьбе (Айхенвальд был «воинствующим антипозитивистом», следуя иррационалистическим идеям Шопенгауэра). Метод исследования художественных произведений Айхенвальда философа и критика (А.Ф. Лосев, Б.М. Эйхенбаум [Мурзина 1997]) часто называли «импрессионистским», но сам филолог обозначал его как «имманентный», «т. е. когда исследователь художественному творению органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его» [Айхенвальд 2017, 19]. Имманентный метод был «свободным» от опознаваемых признаков научности: различного рода внелитературных и литературных влияний, биографических фактов и др., т.к. литература, по убеждению критика, не просто отражала реальность, а творила ее: «Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность; слово раньше дела» [Айхенвальд 2017, 10]. Айхенвальд одним из первых приблизил литературную критику к читателю, утвердив приоритет сотворчества писателя/критика/читателя: «Ибо... Читать – это значит писать» [Айхенвальд 2017, 21], а «литературное произведение всегда – диалог: писателя и читателя. Последний сотрудничает первому. Творение художника – это как бы вопрос, который он бросает миру, и мир отвечает на него своими впечатлениями, дает отзвуки на звук» [Айхенвальд 2017, 22]. Таким образом, имманентный метод Айхенвальда соединяет в себе два несовместимых (на первый взгляд) психологических способа восприятия: с одной стороны, понимание активной функции читате-

ля в создании образов и фантазий (активное начало), сближающее его с психологической эстетикой, а с другой – идеи Шопенгауэра: мир как «представление» (пассивное начало), соединяющее сознательное с бессознательным в постижении смысла произведения, требующем медленного чтения.

При попытке создать целостный образ русской классической литературы критики поневоле обращаются к имманентному методу, чтобы найти общие идеи, стоящие за разными эстетическими программами, в том числе поэтому сохраняются и исторически сложившиеся методы ее интерпретации. Судьба имманентного метода в русской художественной прозе и эссеистике на протяжении XX – начала XXI века наглядно показана на примере интерпретации как творчества, так и «самой фигуры» писателя Н.В. Гоголя, меняющейся в зависимости от философско-этических направлений в русской литературной действительности за последние сто лет. Критика в эпоху Перестройки обращается к наследию Серебряного века с целью преодолеть социологизм советской эстетики и критики, настаивая на особом познании произведений, особом варианте медленного чтения. По убеждению И.Б. Роднянской, современная русская литература в поиске нового (отличного от классического) представления об искусстве, свободного от «служения» некоему Абсолюту, столкнулась с двумя крайностями: «На одном полюсе – искусство, уже освободившееся от вериг соцреализма... На другом полюсе – постмодернистское антиискусство, деятели которого освобождают искусство от соотношения с истиной и от прочих тяжеловесных материй путем его обезображивания и “деконструкции”» [Роднянская 2006, 462], тем самым фокусируя внимание на эстетике («чистом искусстве») писателя. Такое понимание эстетики, свободной от морализаторской составляющей, ориентируется на философию Серебряного века. Современная русская литература, пытаясь восстановить связи с мировой художественной литературой после советского периода, также обращается к философии Серебряного века в поиске нового понимания, значения и роли языка в художественном произведении («Движение литературы» И.Б. Роднянской, «Русский постмодернизм» М.Н. Липовецкого). Таким образом, и Гоголь, и Серебряный век остаются в фокусе внимания современных русских философов и литературоведов.

Общим для критики Серебряного века (В. Брюсов, В. Розанов, Вяч. Иванов, Н. Бердяев) было не только стремление «вписывания»

русской литературы в мировую художественную реальность, но и контрастное противопоставление классиков XIX века – гармоничного Пушкина и провокативного Гоголя. В основу такого противопоставления была положена философия Ф. Ницше, утверждающая два начала в искусстве: аполлоническое (рациональное, «солнечное») и дионисическое (чувственное, вакхическое). Все русские писатели были вписаны критиками Серебряного века в такую «условную» схему: Пушкин и Толстой – аполлоничны, Гоголь и Достоевский – дионисичны. Эта схема оказалась сильнее прежних схем позитивистски-демократической критики, рассматривавшей развитие русской литературы как линейный прогресс, ведущий к победе реализма. При этом противопоставление Пушкин/Гоголь было обосновано В. Белинским и Н. Чернышевским как противопоставление аристократической и демократической эстетики. Гоголь для Чернышевского – это главная фигура демократического поворота, обращения к народной жизни и социальной проблематике, борьбы за права простых людей, в то время как Пушкина Чернышевский сближал с «чистой эстетикой» (которую отстаивал А.В. Дружинин) и потому не считал центральной фигурой русской литературы [Чернышевский 1947].

Результатом дискуссий литературных критиков явилось устойчивое противопоставление Пушкина/Гоголя, созданное радикальными демократами, но наполненное другим смыслом, встраивавшим русскую литературу в некий мировой миф об аполлонической и дионисийской стихиях как определяющих облик всей культуры, не только западной, но во многом и ближневосточной. Те мыслители Серебряного века, для которых литературная критика была неотделима от концепции России, от обобщений о русской культуре вообще (Н. Бердяев, В. Розанов, Вяч. Иванов), называли метод Айхенвальда импрессионистским и субъективным, так как, в отличие от них, его интересовал автор вне контекста судьбы русской культуры, как уникальная и неповторимая личность.

В сборнике статей «Силуэты русских писателей» (1906–1910) Айхенвальд описывает русских деятелей культуры XIX – начала XX века, выражая полярное отношение как к самим авторам, так и к их творчеству: если А.С. Пушкина критик называл «светлым солнцем нашей поэзии» [Айхенвальд 2017, 115], то Н.В. Гоголь – «смеющийся судья» [Айхенвальд 2017, 111], нравственный «Гуинплен» [Ай-

хенвальд 2017, 118]. Имманентная критика «вскрывает» не результат убеждений Гоголя, а следствие его эстетики.

Айхенвальд, анализируя творчество Гоголя, приходит к выводу, что не Гоголь управляет смехом, а смех властвует над ним. Гоголь создал страшный мир уродов, насмехаясь над Творцом, и Бог призвал его за это к ответу: «И вот Гоголя томит неусыпная мысль, что Бог требует его к ответу и каре за то осмеянное и обиженное человечество...» [Айхенвальд 2017, 101]. Поэтому попытки Гоголя написать второй и тем более третий том «Мертвых душ» изначально были неосуществимы, так как, по убеждению Айхенвальда, писатель мог создавать только миры, где обитают одни мертвецы, лишённые даже возможности воскресения: «...и мы имеем, во всей завершенности, только один, первый том печальной эпопеи, где расстилается перед нами поле, усеянное мертвыми костями, где нас удручают не воскресенные автором, под его рукою и неспособные к возрождению безнадежно-мертвые души...» [Айхенвальд 2017, 102]. И Гоголю становится страшно от созданного им мира: «Он содрогнулся и отпрянул, творец и властелин уродов, он почувствовал себя испуганным среди этого нелепого мира, который он сам же, как некий смешливый и насмешливый бог, сотворил для собственной потехи» [Айхенвальд 2017, 103]. Поэтому Гоголь сам находился на грани безумия, ведь все, что его окружало, – это было созданное им же самим «мертвое море человеческой пошлости», в котором безнадежно барахтались карлики-уродцы, молящие о пощаде своего властелина «Гоголя-Гулливера». Здесь Айхенвальд представил писателя одновременно в двух ипостасях: Гоголь-демиург и одновременно в чем-то жертва созданного им художественного мира, «раздираемый Дионис».

В гоголевском гротескно-комическом мире обитатели занимались никчемными бесполезными делами, чтобы хоть как-то заполнить время: «...силятся чем-нибудь наполнить свои двадцать четыре часа в сутки. И вот, Манилов расставляет красивыми рядами горки выбитой из трубок золы или предается мечтам на социальные темы; губернатор для препровождения своего времени очень мило вышивает по тюлю; Иван Иванович занят своей оригинальной филантропией, или ест дыню, или ссорится с Иваном Никифоровичем» [Айхенвальд 2017, 107]. Повсюду пошлость и тотальное безделье, принимающие вселенские масштабы. Жизнь гоголевских персонажей настолько тускла, обыденна и неинтересна, что даже смерть не ста-

новится хоть сколько бы то ни было заметным событием: «У них нет смерти, а есть только похороны и поминки» [Айхенвальд 2017, 108]. Поэтому в «Развязке Ревизора» Гоголь устами первого комического актера скажет, что и в день Страшного Суда все будут смешными. Таким образом, Гоголь оказывается и первым писателем метафизического ужаса, где его эстетическая пронизательность только усиливает это впечатление.

Но самое страшное, по убеждению Айхенвальда, что Гоголь как великий обличитель пошлости, к концу жизни сам оказался одолеваем пороками скряжничества, постепенно превращаясь в Чичикова. В сборнике «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголь погружается в бытовые хозяйственные вопросы, дает практические советы женщинам по ведению домашнего хозяйства, упреждая их от неоправданных порывов помощи, например, бедному голодному человеку, если выделенные деньги на такие случаи уже потрачены ранее или не обозначены изначально. Но в итоге, согласно Айхенвальду, Гоголя манит зло, и он наслаждается, описывая его: «И красная свитка дьявола, разрезанная на куски, тянется по всему миру и огненно вспыхивает то в одном, то в другом месте. <...> Гоголь вообще упивается горящими красками зла, потому что он, как писатель, жесток» [Айхенвальд 2017, 114]. Вся гоголевская тяга к красоте материализуется в образе панночки в повести «Вий» – прекрасная, но мертвая красавица в ужасном гиперболизированном мире. Красота оказывается неотделима от ужаса, что вполне соответствует и эстетике Шопенгауэра, в которой эстетические формы скрывают за собой кошмар мировой воли.

Но при этом Айхенвальд отмечает, что гений Гоголя не помещается ни в какие рамки, он вообще выходит за границы обыденного в своем стремлении к иным мистическим реальностям, поэтому «наряду с дельцами, купцами, чиновниками являются у Гоголя черт и ведьма, которые и вмешиваются очень властно в будничную жизнь... Мир, точно киевский лес, кажется ему полным нечистой силы, всех этих некрещенных детей и девушек, которые погубили свои души, а теперь губят души чужие» [Айхенвальд 2017, 117]. И ищет несчастная душа писателя спасения в Боге, и не находит, ведь в гоголевском мире человек оставлен Создателем, а Церковь как Дом Бога – пуста: «...церковь, дом незаселенный, площадь пустоты. И быть может, страшно все пустое, которого недаром боится природа, и не оттого ли жутко на свете, что смешные люди, призра-



ки имеют душу, ничем не заполненную, душу мертвую?» [Айхенвальд 2017, 117].

Таким образом, Смех подчиняет себе душу Гоголя, превращая все смешное в страшное: «И он умер среди своего уродливого маскарада...» [Айхенвальд 2017, 118]. Имманентный метод Айхенвальда, основанием которому послужила господствующая в начале XX века психологическая эстетика, включающая в себя «теургическую эстетику» (писатель понимался как «боговдохновенный теург», в своем творчестве выходящий за границы литературы и наделенный способностью творить реальную жизнь), позволяет увидеть созданный Гоголем гиперболизированный мир, стремящийся к своему эсхатологическому концу, забирающий с собой и своего создателя. Творчество Гоголя оказывается не столько пророчеством о социальном прогрессе, как в демократической критике, сколько катастрофическим переживанием творчества как неспособного воплотить красоту. При этом если другие критики Серебряного века сближали этот катастрофизм с мистическим пониманием политики, Айхенвальд понимал его в соотнесении с «религией страдающего бога».

И хотя судьба имманентного метода – это прерывистая традиция в русской филологии и критике, не имеющая прямого продолжения, все же близкую такому способу манеру разговора о литературе можно увидеть у В.В. Розанова в работе «Опавшие листья» (1912), в которой критик обличал Гоголя в бесконечной пошлости: «И весь Гоголь, весь – кроме “Тараса” и вообще малороссийских вещей есть пошлость в смысле постижения, в смысле содержания» [Розанов 2001, 135]. Розанов «видел» Гоголя «дьяволом», решившим погубить «нашу землю»: «Фу, дьявол! Фу, какой ты дьявол!! Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет ничего!» [Розанов 2001, 136]; «Никогда более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю» [Розанов 2001, 136]. Схожая по методу критика Гоголя была у А. Синявского (А. Терца) в книге «В тени Гоголя». Неудивительно, что и у Розанова, и у Синявского труды начинаются как будто сразу с эпилога (с того места, где в своей работе остановился Айхенвальд), поэтому такие писатели, как Гоголь, в их представлении – либо изначально «не жильцы на свете...» [Розанов 2001, 629], либо рассказ о них может начаться только с вопроса о смерти: «Вы случайно не знаете, как похоронили Гоголя? В смысле – погребли. На какой день, в каком виде?» [Терц

2001, 5]. Эпилог вместо пролога у Синяевского объясним не только неразрешимой загадкой смерти Гоголя (миф о захоронении живого писателя), но и самим гоголевским представлением о сотворении мира не Словом Божьим, а обманом: «...вся мировая история, включая появление человечества на земле, началась с обмана, с подвоха, и с тех пор все действительное в мире носит печать недействительного» [Терц 2001, 398–399]. Поэтому, если, согласно Гоголю, мир сотворен не Божьим Словом, а обманом и подвохом, то что можно «взыскать» с сотворенного таким способом человека (как не постоянную ложь, пошлость и непонимание смысла своего существования)? Синяевский даже в одной из незыблемых «вершин» творчества Гоголя – поэме «Мертвые души» – видел нечто вроде последней агонии «истощенного» дарования писателя: «...первый том нес на себе следы душевного упадка, проявившегося откровенно впоследствии, когда творчество остановилось и на бескрасочном фоне второго тома Гоголь предстал банкротом, работающим впустую с тем же железным упорством и вместе по какой-то инерции растраченного вконец механизма» [Терц 2001, 224]. И сжигание второго тома «Мертвых душ» Синяевский представил «подвигом самосожжения»: «Подвиги самосожжения совершал отнюдь не религиозный фанатик, как по наивности полагала толпа, но Гоголь-художник, взыскательный мастер, недовольный выходявшей из-под его пера мертвечиной» [Терц 2001, 154]. И хотя Синяевский на протяжении всего труда «В тени Гоголя» постоянно утверждает непостижимость гения классика, все же он приходит к убеждению, что «Гоголь – постный, богомольный, целомудренный, добродетельный – внутри темен, черен, чернее его трудно сыскать человека» [Терц 2001, 204]. Синяевский наследует Розанову в поиске «темной» стороны русской культуры, продолжая традицию противопоставления аполлонической («светлой») и дионисийской («темной») стихий как определяющих облик всей русской культуры. Но при этом, сосредотачиваясь на внутреннем конфликте Гоголя, Синяевский оказывается близок к имманентной критике, а не к мистической историософии Розанова и Бердяева.

В каждую новую эпоху в России образ Гоголя трактовался по-разному, например, в перестроечные и постперестроечные времена классик стал восприниматься как образец абсурда, соответствующего переходному периоду в истории («Поэзия прозы: Статьи о Гоголе» (1987) И. Золотусского, «Голова Гоголя» (2009) А. Королева, телесериал П. Лунгина «Дело о “Мертвых душах”» (2005)). Постмо-

дернистское направление в России конца XX – начала XXI вв. обратилось к образу Гоголя как к своему «прародителю», чья поэтика (смешение романтизма, реализма, абсурда и экспрессии) могла служить основанием зарождающегося нового вида эстетической направленности в художественной культуре. Такое прочтение Гоголя преодолевало слишком моралистический подход Розанова, обнаруживая в писателе предшественника постмодернистов, человека, который думал не о внешнем мире, а об эстетических законах, языке и его эффектах. И здесь постмодернистское прочтение Гоголя оказывается близко Айхенвальду и психологической эстетике. В центре странность личности Гоголя, эффекты языка, а не место Гоголя в структуре русской культуры с ее антиномиями. В статье «Гоголь в контексте “постмодернистских практик” (“Жена Гоголя” Т. Ландольфи, “Голова Гоголя” А. Королева, “Дело о мертвых душах” Ю. Арабова – П. Лунгина)» (2007) современная исследовательница Д.В. Кобленкова как будто дискутирует с В. Розановым, обвинившим Гоголя во всех российских бедах, парируя тем, что само общество (как прежнее, так и современное) страдает отсутствием духовного начала, Гоголь же представляет собой «новый тип мировоззрения», в основе которого лежит философия отрицания, способствующая эстетике разрушения, что позволяет современным постмодернистам считать его своим «праотцом»: «...творчество Гоголя постмодернисты воспринимают как оправдание, поскольку они хотели бы видеть там свое начало. <...> Но собственной их проблемой остается не только утрата интереса к первичной реальности, но и отсутствие того возрождающего начала, поиск которого всегда был стержнем духовной жизни писателя» [Кобленкова 2007, 270]. Это наиболее убедительное объяснение причин продолжения имманентной критики в постмодернистской реальности неразличения оригинала/копии, отдающей «бразды правления» субъективным откликам на объект искусства, способным производить эстетические образы в воспринимающем сознании.

В 2013 году вышел в свет роман В. Шарова «Возвращение в Египет», в котором авторское представление о мифологическом сознании рода Гоголей (роман в письмах от первого лица) представлено в ключе гоголевской национальной идеи «спасения России», поэтому герой романа Коля Гоголь Второй не может отделить свою собственную судьбу от судьбы страны (как Моисей, который должен спасти свой народ). Шаров представляет Россию как царство Анти-

христа (после раскола 1666 г.), и только род Гоголей как представителей истинной веры может спасти Россию. И младший Коля Гоголь начинает писать свой «Синописис», в котором все испытания рода Гоголей интерпретируются через ветхозаветные события, страдания «сынов израилевых», посланные им для укрепления в вере. Поэтому не случайно Шаров завершает роман фразой: «...Жизнь ведь не подарок, а наказание, она ад, погибель, другое дело смерть – в ней покой, тишина» [Шаров 2015, 760] – Второй и Третий тома «Мертвых душ» не написаны, спасения в земной жизни нет, впереди «Страшный Суд» и Апокалипсис. Такой образ Гоголя доводит до предела историсофские интерпретации Серебряного века, но одновременно представляет драму Гоголя в ключе Айхенвальда: как отказ от гармонии, чтобы увидеть сначала адское, а после и райское в человеке.

Образ Гоголя в России XXI века оказался востребован не только в беллетристике, но и в критике. В 2019 г. вышел сборник М. Шишкина «Буква на снегу», где в эссе «Бегун и корабль» автор акцентирует внимание на интерпретации образа Гоголя Шаровым, так и оставшейся непонятым современными критиками/читателями, сводившими весь роман «Возвращение в Египет» к фразе: «...Россию спасти можно, лишь дописав за Гоголя сожженный том “Мертвых душ”» [Шишкин 2019, 122]. В некотором смысле Шишкин освобождает проект Шарова от историсофии и вводит его в имманентную интерпретацию творчества как сотворчества автора и читателя (отсылка к Айхенвальду).

Шишкин также использует близкий к имманентному метод прочтения романа Шарова, где акцентирует внимание на «сотворчестве» при написании романа «Возвращение в Египет» самого писателя и его уже умершего отца: «Даже после смерти отца ты вел с ним непрекращающийся разговор, и это было больше чем диалог, это было сотворчество. Идею для твоего, наверное, лучшего романа “Возвращение в Египет” тебе отец подсказал оттуда» [Шишкин 2019, 138]. Поэтому «Герой “Возвращения” всё равно межстрочье...» [Шишкин 2019, 142], – все, что нужно домыслить, читатель должен домыслить сам, и сам создать своего Гоголя.

Согласно Шишкину, Шаров в романе «Возвращение в Египет» показывает переродившегося Колю Гоголя, способного написать только «Синописис», но большего уже и не нужно в эпоху бесконечного потока информации, где «новый» «Коля Гоголь хочет написать второй том “Мертвых душ”, но у него получается только синописис.

Электра пересказывает синопсис “Агамемнона”. Так все твои романы – синопсисы твоих романов. Тебе не до психологии пейзажей, штукатурки характеров или журчания диалогов, тебе важно сказать самое главное» [Шишкин 2019, 166]. Шаров выстраивает «скелет», одевать его будут читатели-критики.

Поэтому для Шишкина чтение романов Шарова – это еще одна возможность самому писать роман со своими героями, постепенно погружаясь и растворяясь в нем: «Чтение твоей прозы – наваждение, поездка во сне с бесконечными пересадками, и в каждом купе, в зале ожидания, за столиком бутербродной каждый встречный норовит излить душу. В какой-то момент вдруг приходит понимание, что все они рассказывают одну и ту же историю, и читающий сам становится ее частью, ее телом – она прорастает в нем» [Шишкин 2019, 169].

В своем письме Шишкину Шаров писал: «Я, особенно когда стал виден конец, стал бояться, что всё это вызовет только неприятие и раздражение: девятнадцатый век слишком канонизирован, чтобы мне это просто так спустили» [Шишкин 2019, 143], – Шаров берет на себя смелость деканонизировать девятнадцатый век, поэтому образ Гоголя в современности предстает неким айхенвальдовским «силуэтом», оказавшимся на границе сознательно-бессознательного восприятия читателя в сотворческом процессе.

Таким образом, разработанный Айхенвальдом имманентный метод исследования как творчества, так и самой личности Гоголя, позволяет говорить о том, что интерес к классику на протяжении XX–XXI веков обусловлен не только и не столько результатом его убеждений, сколько результатом его эстетики. Имманентный метод позволяет каждому читателю/критику прочувствовать и понять, ужасает ли нас гоголевское видение прекрасного или мы становимся сопричастны представленному. Каждое новое поколение творит «своего» Гоголя, который становится символом очередного слома эпохальных парадигм российской истории. И в такой ситуации снова прослеживается кажущаяся несовместимость принципов имманентного метода – антиисторичности и антинаучности – с неразрывным «вписыванием» классика в исторические события, под влиянием которых трансформируется и сам образ писателя, творимый читателем.

### Источники

**Шаров 2015** – Шаров В.А. *Возвращение в Египет*. М., 2015.

### Литература

**Айхенвальд 2017** – Айхенвальд Ю.И. *Силуэты русских писателей*. Книга I. М., 2017.

**Вундт 2010** – Вундт В. *Фантазия как основа искусства*. М., 2010.

**Кобленкова 2007** – Кобленкова Д.В. *Гоголь в контексте «постмодернистских практик»* (*«Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Голова Гоголя» А. Королева, «Дело о мертвых душах» Ю. Арабова – П. Лунгина*) // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений Международной конференции. М. 2007. С. 258–270.

**Липов 2008** – Липов А.Н. В. *Вундт как эстетик: из истории психологии* // Философия и культура. 2008. № 5(5). С. 120–129.

**Липпс 1910** – Липпс Т. *Самосознание, ощущение и чувство*. СПб., 1910.

**Липпс 2010** – Липпс Т. *Философия природы*. М., 2010.

**Марков 2022** – Марков А.В. *Психология искусства как искусствоведческая дисциплина* // Артикульт. 2022. № 4(48). С. 80–101.

**Мурзина 1997** – Мурзина И.Я. *«Критическая проза» импрессионизма (из истории одного несформировавшегося литературного направления)* // Вестник Челябинского государственного университета. 1997. № 1. С. 12–18.

**Роднянская 2006** – Роднянская И.Б. *Движение литературы*. Т. 2. М., 2006.

**Розанов 2001** – Розанов В.В. *Уединенное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. Статьи о русских писателях*. М., 2001.

**Терц 2001** – Терц А. *В тени Гоголя*. М., 2001.

**Чернышевский 1947** – Чернышевский Н.Г. *Полное собрание сочинений*. Т. 3. М., 1947.

**Шишкин 2019** – Шишкин М.П. *Буква на снегу: три эссе*. М., 2019.

**Шопенгауэр 2017** – Шопенгауэр А. *Афоризмы житейской мудрости. Мир как воля и представление*. М., 2017.

## AIKHENWALD'S IMMANENT METHOD IN MODERN RUSSIAN PROSE AND ESSAYS: TRANSFORMATIONS OF THE GOGOL'S IMAGE

© **Myslina Julia Nikolaevna** (2023), SPIN-код: 2275-9948, ORCID: 0000-0002-5561-1859, ResearcherID: GLN-4533-2022, Postgraduate Student, Assistant, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (87, Gor'kogo st., Vladimir, 600000, Russian Federation), [julia\\_mislina@mail.ru](mailto:julia_mislina@mail.ru)

The article substantiates the applicability of using Aikhenvald's method to study the transformation of the image of N.V. Gogol in Russian prose and essays throughout the 20th – 21st centuries. The image of the classic remains

relevant to this day due to his special status as a metaphysical writer who can be interpreted in different ways. For example, Gogol interpreted by the modernists of the Silver Age differs from Gogol interpreted by realists and postmodernists. The method of interpretation depends on the historical and philosophical situation in Russia. It is proved that the theory of "empathy" by T. Lipps, which became one of the foundations of psychological aesthetics, supplemented by the irrationalist philosophy of Schopenhauer, allowed the emergence of such a method of research in literature as impressionistic (immanent). Immanent criticism gave some options to separate personality Gogol and the history of Russia to study the Russian classic's own development and life path. The fate of Yu. Aikhenvald's method is intermittent and has no direct successors in Russian criticism, despite some intersections with V. Rozanov, A. Sinyavsky and others in the common desire to overcome historicism and sociologism in fiction and understand the writer's own core tasks. Yu. Aikhenvald's method, which requires slow reading, allows the reader to become involved in the creative act and write his own work. In the 21-st century, in the criticism of M. Shishkin, the features of the immanent method of research are recognizable, for example, in the essay "The Runner and the Ship", V. Sharov's Gogol becomes M. Shishkin's Gogol, and ultimately the reader's Gogol, undergoing continuous transformations with changing philosophical and cultural landmarks.

**Keywords:** Y.I. Aikhenvald, N.V. Gogol, M. Shishkin, immanent criticism, psychological aesthetics.

## References

(Articles from Scientific Journals)

**Липов 2008** – Lipov A.N. V. *Vundt kak estetik: iz istorii psikhologii* [W. Wundt as an esthetician: from the history of psychology]. *Filosofiya i kul'tura*, 2008, no. 5(5), pp. 120–129. (In Russian).

**Марков 2022** – Markov A.V. *Psikhologiya iskusstva kak iskusstvedcheskaya distsiplina* [The Psychology of Art as an Art History Discipline]. *Artikul't*, 2022, no. 4(48), pp. 80–101. (In Russian).

**Мурзина 1997** – Murzina I.Ya. *"Kriticheskaya proza" impressionizma (iz istorii odnogo nesformirovavshegosya literaturnogo napravleniya)* ["Critical prose" of impressionism (from the history of one unformed literary movement)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1997, no. 1, pp. 12–18. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

**Кобленкова 2007** – Koblenkova D.V. *Gogol' v kontekste "postmodernistskikh praktik" ("Zhena Gogolya" T. Landol'fi, «Golova Gogolya» A. Koroleva, «Delo o mertvykh dushakh» Yu. Arabova – P. Lungina)* [Gogol in the context of

«postmodern practices» ("Gogol's Wife" by T. Landolfi, "Gogol's Head" by A. Korolev, "The Case of Dead Souls" by Y. Arabov – P. Lungin]. *N.V. Gogol' i sovremennaya kul'tura: Shestyye Gogolevskkiye chteniya: Materialy dokladov i soobshcheniy Mezhdunarodnoy konferentsii* [N.V. Gogol and modern culture: Sixth Gogol Readings: Materials of reports and messages of the International Conference], 2007, pp. 258–270. (In Russian).

(Monographs)

**Айхенвальд 2017** – Aykhenval'd Yu.I. *Siluety russkikh pisateley. Kniga I* [Silhouettes of Russian writers. Book I], Moscow, 2017. (In Russian).

**Вундт 2010** – Vundt V. *Fantaziya kak osnova iskusstva* [Fantasy as the basis of art]. Moscow, 2010. (In Russian).

**Липпс 1910** – Lipps T. *Samosoznaniye, oshchushcheniye i chuvstvo* [Self-awareness, sensation and feeling]. Saint-Petersburg, 1910. (In Russian).

**Липпс 2010** – Lipps T. *Filosofiya prirody* [Philosophy of nature]. Moscow, 2010. (In Russian).

**Роднянская 2006** – Rodnyanskaya I.B. *Dvizheniye literatury. T. 2.* [Movement of literature. V. 2.]. Moscow, 2006. (In Russian).

**Розанов 2001** – Rozanov V.V. *UYedinennoye. Opavshiy list'ya. Apokalipsis nashogo vremeni. Stat'i o russkikh pisatelyakh* [Secluded. Fallen leaves. Apocalypse of our time. Articles about Russian writers]. Moscow, 2001. (In Russian).

**Терц 2001** – Terts A. *V teni Gogolya* [In the shadow of Gogol]. Moscow, 2001. (In Russian).

**Чернышевский 1947** – Chernyshevskiy N.G. *Polnoye sobraniye sochineniy. T. 3* [Full composition of writings. V. 3]. Moscow, 1947. (In Russian).

**Шишкин 2019** – Shishkin M.P. *Bukva na snegu: tri esse* [A Letter on the Snow: Three Essays]. Moscow, 2019. (In Russian).

**Шопенгауэр 2017** – Shopengauer A. *Aforizmy zhit'eyskoy mudrosti. Mir kak volya i predstavleniye* [Aphorisms of worldly wisdom. The world as will and representation]. Moscow, 2017. (In Russian).

Поступила в редакцию 25.07.2023