

К ВОПРОСУ О РОЛИ ИРОНИИ У ГОГОЛЯ И У БЛОКА

М. Гал-Бароти

Специальная литература лишь касается вопроса о роли иронии у Гоголя и у Блока, лишь указывает на ее наличие, хотя, на наш взгляд, решение этой проблемы с историко-литературной и типологической точек зрения необходимо как для интерпретации отдельных произведений или периодов творчества /особенно у Блока/, так и при сопоставительном анализе творчества двух писателей.

Андрей Белый, посвятивший творчеству Гоголя специальное исследование¹, считает Гоголя - как Мережковский и Брюсов - одним из предшественников русского символизма. В главе "Творческий процесс Гоголя", характеризуя второй период творчества писателя, Белый пишет следующее: "Живопись первой фазы есть вслушивание, взгляд широко открыт, и - пристален слух, - как крючок, вцепился в детали, передние планы, теряя яркость, пучат рельеф.

Судьба стилизации второй фазы: быть отчеркнутой линией от сюжета, чтобы в виде концовочной синтетизации, порой медальона, отдельно сопровождать фабулу, бордюром из иронии сопровождает отныне текст..."².

Гоголевской иронии А. Белый дает такую характеристику: "Нечто подобное происходило с гиперболой Гоголя в точке перерождения ее: из дифирамба в иронию, ирония второй фазы не вытекает ни из юмора "Вечеров", ни из приемов народного балаганного действия, она - дифирамб наизнанку..."³.

Появление гоголевской иронии Белый связывает с периодом создания "Петербургских повестей" и "Ревизора", считая этот период антитезой предыдущего периода гоголевского творчества. Как известно, и в блоковском творчестве ирония характерна в первую очередь для периода антитезы. В монографии Белого исследуется также и влияние Гоголя на русскую литературу

XIX - XX-ого вв. В главе "Гоголь и Блок", говоря о генезисе женского образа у Блока, он находит его в гоголевской "Женщине", где Гоголь мистифицирует женщину и связывает ее с божественным началом. Двусмысленность женских образов имеет свое начало, по мнению Белого, в мистическом отношении романтиков к женщине. Тема "Невского проспекта" - превращение ангела в проститутку - служит, как считает Белый, основой блоковской "автобиографической" лирики⁴. Белый проводит параллель между Гоголем и Блоком второго периода их творчества на основе иронии, возникающей из цинизма: "... и Гоголь и Блок одинаково тут упали в цинизм, и одинаково мучились, Гоголь боролся со своим грешным смехом приподнятым морализмом, Блок, каюсь, как и Гоголь, открывал в иронии корень зла..."⁵.

Это замечание Белого как бы указывает на статью Блока 1908-ого года "Ирония", в которой поэт различает "созидающий" и "разлагающий" виды смеха /IV. 106/⁶. Но, по мнению Блока, опасность таит в себе не только разлагающая ирония, но и ее полное отсутствие. Зара Минц, исследуя в своей статье "Блок и Гоголь" эволюцию гоголевской рецепции у Блока, отмечает, что ее различные этапы определяются характером определенного периода творчества Блока. Таким образом, изменение рецепции Гоголя характеризует и соответствующий этап творчества Блока. О блоковской иронии Минц пишет следующее: "Гоголевский смех Блок смело сближает с собственной иронией "второго тома", хотя очевидно, что природа комического в драматургии Гоголя и в лирике и драмах Блока глубоко различна"⁷. Минц справедливо утверждает, что "прологом" к лирическим драмам Блока 1906 г. можно считать, в первую очередь, немецкую романтическую прозу и драму, равно как и шуточные пьесы Вл. Соловьева, но, принимая во внимание тот факт, что Блок хорошо знал и высоко ценил произведения Гоголя и что пьесы Гоголя

оказали сильное влияние на развитие русской драмы, нельзя отрицать в блоковской трилогии и наличия гоголевской традиции.

По мнению Фр. Шлегеля ирония является синтезом анти-тез /ср. 121-й фрагмент/. Шлегелевское понимание иронии связано с понятием развития, для которого необходимо активное содействие сознания. Шлегель видит роль сознания в отрицании и в наступающем благодаря отрицанию дальнейшем развитии. Романтическая ирония есть способность художника возвышаться над самим собой и над собственным произведением. Художественное произведение является одновременно и поэзией и поэзией поэзии, т.е. оно не только указывает дальше изображенного и намекает на абсолют, но и рефлектирует релятивный, тенденциозный характер изображения, т.е. делает ощутимым то, что произведение не способно воплотить абсолют, а может лишь в лучшем случае указать на него. Художник должен в своем произведении изобразить и способ, принцип и предел творчества, и таким образом романтическая ирония становится средством саморепрезентации искусства. Согласно романтическому представлению именно романтическая ирония делает возможным объективность художественного изображения. Сам процесс творчества является, по Шлегелю, одновременно и самосознанием и самоуничтожением, и такой характер творчества открывает возможность самоограничения /37-й фрагмент /. В то же время романтическая ирония содержит в себе и момент свободы и игры интеллекта:

"Но переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой свободно то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отрекаться то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая об остальных, - на все это спо-

собен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, внутри которого возросло и созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде"⁸.

С точки зрения функционального исследования романтической иронии в произведениях Гоголя и Блока очень важным моментом является то, что специальная литература связывает как творчество Гоголя, так и творчество Блока с духовным наследием немецкого романтизма. С этой сравнительно-исторической точки зрения рассматривают произведения Гоголя между прочим такие исследователи как Горлин⁹, Песидж¹¹, Ю. Манн¹¹ и А. Ботникова¹². В исследованиях, касающихся творчества Блока, /как в работах Минц¹³, Максимова¹⁴, Федорова¹⁵, Медведева¹⁶ и Клуге¹⁷, так и в статьях Мейерхольда и самого Блока/ мы находим указания на органическую связь русского поэта-символиста с литературой и духом немецкого романтизма. Но ни одно исследование не освещает вопрос с точки зрения центральной категории романтизма, с точки зрения романтической иронии в связи с творчеством как Гоголя, так и Блока, а также и в сопоставительных анализах творчества двух писателей.

Одним из характерных свойств творчества Гоголя являются те релятивизирующие друг друга взгляды, те антитезы, которые по Шлегелю необходимы для осуществления романтической иронии. Способ гоголевского изображения - двунаправленный, и в каждом из направлений он является крайним: с одной стороны, он характеризуется патетической лиричностью, с другой стороны - комичностью, и даже гротескностью.

Гротеск, как и романтическая ирония строится на единстве противоположностей. Вопреки значительному на первый взгляд сходству романтическая ирония и гротеск по существу различаются друг от друга, так как ирония выражает определенное отношение к чему-либо, а гротеск - форма воплощения, по Лосеву и Щестакову - конструктивная форма эстетического

предмета¹⁸. На основе уже упомянутого сходства гротеск можно считать одной из возможных форм осуществления иронии. По мнению Крамера, гротеск реализует, объективирует те напряженности, над которыми романтическая ирония интеллектуально господствует.

В произведениях Гоголя появляется не действительность, а ее искаженный образ, писатель изображает не жизнь в ее повседневной серости, а - поскольку жизнь дана в гротескных формах - ее безжизненность, бездушность. В. Розанов устанавливает в связи с двумя разговаривающими о Чичикове в первой главе "Мертвых душ" мужиками, что их слова бессмысленны, не содержат никакой информации, и бессмысленность, внутренняя неподвижность являются следствием их бездушности²⁰.

Но Гоголь искажает не только образ действительности, эта тенденция является действующей и по отношению к идеалу, где она проявляется в форме патетических преувеличений.носителем идеала выступает авторский голос, который звучит в лирических отступлениях. Начиная с V-ой главы лирический голос налицо, и к концу первой части "Мертвых душ" эта субъективная точка зрения проявляется все сильнее. Но о наличии идеальной точки зрения свидетельствует и гротескное искажение на уровне изображенной действительности, поскольку отрицательная черта, недостаток, изображение искаженных образов и тот факт, что писатель заставляет читателя воспринимать их именно такими, допускает и существование противоположных - хотя и не изображенных - ценностей. В то же время характерное для романтической иронии релятивизирующее действие не одинаково осуществляется в случае двух полюсов антитезы: в то время, как сфера идеала - вопреки в связи с ней появляющемуся и из-за иронического отношения осязаемому патетическому преувеличению - изображается под знаком лирического отождествления с ней, в связи со сферой действительности - благодаря содействующим обличению элементам сатирического

гротеска - именно момент отрицания становится господствующим. Но отрицание не является и в связи с этой сферой абсолютным, так как его можно понимать и как восприятие недостатка, и, таким образом, оно содержит в себе и запрос на возрождение.

В "Мертвых душах", начиная с Манилова до Собакевича, герои характеризуются законченностью, односторонней определенностью, статичностью характеров, что означает их отдаленность от живой жизни, их состояние бездушности. Как таковые, все эти герои выступают как элементы гиперболически - искаженной действительности. Но эти фигуры в то же время изображены в их искаженном виде индивидуально. Ю. Манн в своей статье "О поэтике "Мертвых душ"²¹ указал на то, что замкнутость и статичность героя в случае Плюшкина не является явной чертой, так как у Плюшкина - в отличие от других персонажей - есть прошлое. В молодости он был разумным, мудрым, бережливым хозяином, но он тоже был поглощен жизнью, и ни у читателя, ни у писателя нет надежды на то, что он, поднимаясь над своим бытием, сможет превратиться в настоящего человека. В его предыстории, однако, мелькнула искра человечности, следы которой не исчезли даже в настоящем. Встреча Чичикова с губернаторской дочкой приобретает особую значимость потому, что рассказчик в авторском отступлении по отношению к только что введенной в рассказ героине ставит вопрос о том, предметом какого - патетического или гротескного - изображения она становится. По отношению к молоденькой, шестнадцатилетней блондинке возникает на минуту возможность лирического поворота в повествовании: условный герой, "какой-нибудь двадцатилетний юноша, гусар ли он, студент ли он или просто только что начавший жизненное поприще", /V.88/ позабыл бы все в мире и себя, увидев девушку. Чичиков, однако, "уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного ха-

рактера" /V. 88/. Гоголь указывает на то, что Чичиков тоже "задумался и думал" /V. 88/, но его мысли остаются в рамках изображенной действительности. В мыслях Чичикова мелькнула возможность осуществления идеала: "она может быть чудо" /V. 88/, но в Чичикове брал верх привычный, присущий изображенной действительности взгляд на героиню: "может выйти и дрянь, и выдет дрянь" /V. 88/, то есть она тоже будет поглощена средой. В то же время и образ Чичикова наделен возможностью изменения: с одной стороны, как персонаж, принадлежащий изображенной реальности, он устанавливает, кем она станет, но с другой стороны, он способен понять, что "из нее все можно сделать" /V. 88/, и в этом месте его сознание приближается к авторской патетической точке зрения и изображения. Мелькнувшая в образе Чичикова возможность изменения и фрагментарные главы второго тома указывают на то, что сближение точек зрения персонажей и автора является в "Мертвых душах" усиливающейся тенденцией.

Для сферы идеала характерен - вопреки релятивизирующей тенденции романтической иронии - момент лирического отождествления. Отчуждающее воздействие гротескного изображения и требуемый шлегелевской романтической позицией момент отдаления не осуществляются в этой сфере. Дальнейшим различием по сравнению со шлегелевской романтической иронией можно считать то, что в произведении Гоголя релятивизирующая тенденция не проявляется в связи с искусством: творческий процесс и художественное произведение не рефлектируются и не подвергаются критике, намекается только на фиктивный характер действия.

Произведение народного творчества - тоскливая песня - становится выражением авторского переживания, связывая его с изображенной действительностью. Действительность здесь не идеализируется. Не воспроизведение /отражение/ объекта своего созерцания, а душевное отношение к нему является су-

щественным для носителя авторского голоса, единственной опорой которого выступает настоящим соответствующая его субъективному пафосу песня. Вырисовывающаяся картина пейзажа, настоящее, является безрадостным, но субъективно переживающий безотрадность настоящего носитель авторского голоса узнает свое чувство, свое впечатление в связи с Россией именно в грустной песне, и отсюда возникает направленность на будущее, лирическое переживание будущего России:

"Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей, неестественной властью озветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая даль! Русь!..." /V. 211/.

Гоголевский идеал напоминает своими в первую очередь моральными ценностями идеал эпохи Просвещения, но, с другой стороны, он - соответствуя романтическому способу изображения - появляется в "Мертвых душах" как отдельная сфера, приближаться к которой Гоголь считает возможным только в будущем. Сатирический гротеск, с помощью которого изображается сфера современного бытия, обусловлен отсутствием характеризующих сферу идеала моральных ценностей.

В седьмой главе "Мертвых душ" в лирическом отступлении Гоголь пишет, что и комическое может выступить носителем идеала: "... ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья, ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!...
... И долго еще определено мне чудной властью идти об руку

с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неизвестные ему слезы". /V. 127-128/.

Блок толкует иронию, появляющуюся в литературе начала XX-го века как и Гоголь, т.е. и по его мнению, комической появляется на поверхности, но намного значительнее смеха - скрытая за ним боль. Составляющими элементами противоположностей, на основе которых возникает ироническое отношение, являются у Гоголя "смех" и "слезы", у Блока же "смех" и "боль". Блок пишет об этом следующее в статье "Ирония": "Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами". /IV. 103/.

Появляющуюся во второй период творчества, в период антитезы иронию Блок называет "трансцендентальной" иронией. В предисловии к трилогии лирических драм 1906-ого года Блок связывает свой иронический способ изображения с немецким романтизмом: "... все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою "трансцендентальной иронией", о которой говорили романтики". /III. 384/.

Лирическое "я" характеризуется в период тезы у Блока сравнительно статическим состоянием созерцания и ожидания мистического, романтического идеала. Но идеал, воплотившись, теряет свою однозначность, так как он становится составной частью материального мира, хаоса, и таким образом он сам приобретает амбивалентную природу: в нем связываются противоположные друг другу полюсы, т.е. субстанциально высокое /Мировая Душа/, составляющая поэтический идеал первого периода творчества, и его низменная форма осуществления /падшая женщина/.

Высокое и низкое перестают быть носителями ценностей предыдущего периода, и организующим принципом поэзии становится играющая столь важную роль с точки зрения романтической теории оппозиция. Вместо сравнительного спокойствия в стихотворениях второго тома и в лирических драмах 1906-ого года господствует движение, изменение. Это движение часто является бесцельным, повторяющимся, нередко приобретая форму кругового движения. Мотив круга имеет в драме Блока "Незнакомка" ключевое значение. Его можно связывать с нитшванскими-шопенгауэровскими представлениями о "вечном возвращении", но в драме Блока можно найти оттенки значения не только поддерживающие это философское содержание, но и противостоящие ему.

Повтор отдельных элементов действия, изображенных предметов и персонажей передает тождество внешне различных, но по существу сходных пластов сферы бытия с помощью способствующего познанию принципа трансцендентальной иронии. Персонажи первого видения и гости салона в третьем видении находятся - по внешним признакам - на разных уровнях бытия, но в банальных темах их разговоров, в их представлениях о роли женщины нет существенного различия. Внутрибытийные передвижения можно характеризовать в драме Блока как горизонтальные круговые движения, и этот их характер указывает на бесцельность и бессмысленность данного движения.

О гоголевском мире напоминает нам в драме тот момент, что в первом видении персонажи как бы "повторяются": "За прилавком... двое совершенно похожих друг на друга: оба с коками и проборами, в зеленых фартуках, только у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх". /III.67/.

Повторение мотивов, символов в драме Блока служит, с одной стороны, углублению лиричности /например: мотив синего цвета, снега, танца, вечера/, с друвой стороны, именно с помощью трансцендентальной иронии указывается и на то,

что эти мотивы не полностью сохранили, или даже потеряли, свое прежнее значение. Ирония связывается прежде всего с теми мотивами, которые в первый период творчества Блока возникали в связи с Прекрасной Дамой. Так девальвируется значение слова "поэт" в словоупотреблении Господина в котелке, ведь он неспособен понять высокую сущность Незнакомки, связанную с ее звездным существованием, и поэтому воспринимает ее речь дословно и не обращает внимания на еще возможную, - возникающую на основе лирического словоупотребления, скрытую семантику. Иронизирующая тенденция основана в этой части драмы не только на повторе отдельных слов. "Поэт" рифмуется здесь с "куплетом", и таким образом "поэт" теряет характерное для первого периода творчества Блока значение "творца космоса", "несущего службу Вечной Женственности", и связывается лишь со сферой повседневного существования.

Таким же образом напоминающий о первом периоде эпитет "прекрасный", трижды повторяется в одном предложении устами хозяйки салона, воплощающей саму банальность. Восхваление именно ею Поэта, сниженное повторение этого эпитета, воспроизводящего суть идеала первого периода, представляют не только образ Поэта, но и отвлеченный, эстетический характер его идеала в ироническом /релятивизирующем/ освещении.

Танец является одним из возможных способов высвобождения из замкнутости, монотонности сферы повседневности, являясь выражением самозабвения, страсти, стихийности.

Мотив танца выделяется в первую очередь своим динамизмом, и хотя повторение отдельных элементов и круговое движение являются характерными свойствами танца, но они в то же время представляют собой и противоположную замкнутости, неподвижности или точному повторению предыдущего тенденцию,

т.е. возможность изменения. Само изменение не всегда является целесообразным, так как оно управляется страстью, стихиями. В стихиях - как устанавливает Д. Максимов - заключается и освободительный момент, который обозначает отказ от потерявших в действительности опору догматов. Но стихия не всегда выступает как освободительный момент, но может производить и разрушающее действие.

Высвобождение из замкнутости сферы повседневного существования делает возможным связанный с танцем мотив полета, который представляет собой противоположную круговороту форму движения: "... на улице плясала бы она передо мной на белом снегу... как птица, летала бы. И откуда мои крылья взялись, - сам полетел бы за ней, над белыми снегами". /III. 68/.

Мотив полета в блоковской драме, очевидно, имеет связь с полетами в сфере идеала в гоголевском произведении /ср. Русь-тройка или летание Поприщина/. Страсть и опьянение в период антитезы у Блока, как и танец, имеют двойное значение: с одной стороны как элементы сложного материального мира они выступают в качестве разрушающих сил, с другой стороны, они близки к творческим способностям и проявляющейся в них свободой, и как таковые они представляют собой противоположное характеризующему сферу изображенной действительности горизонтальному круговороту движение.

В драме Блока существует и вертикальный круг, который имеет соприкосновение на определенном отрезке своего пути с горизонтальными кругами сферы действительности. Инициатором вертикального круговорота является магическая сила поэтического языка, которая близка со стихийными силами природы. Ритм поэтического языка указывает, с одной стороны, на настраивание человека на силы природы, на постижение сути действующих здесь закономерностей, с другой стороны, со стороны человека он в то же время обозначает и творческий акт, так как наряду с настраиванием, приспособлением он ха-

рактируется и моментом свободы. Ритмические заклинания и заговоры являются своеобразными формами "всемирного искусства", которые должны привести в движение спящие в природе и человеке стихийные силы, как Блок пишет об этом в статье "Поэзия заговоров и заклинаний".

Заклинательная сила поэтического слова вызывает падение на землю и воплощение в женский образ звезды, явившейся символом высокого идеала в драме Блока. Изменения, которые произошли в идеале - именно ввиду появления в нем человеческого -, можно считать положительными, так как здесь уже не в отвлеченно-идейном, а в воплощенном человеческом /гуманном/ заключены положительные ценности. Реализация превращения трансцендентального в земное в то же время сопровождается высвобождением стихийных сил, динамизм которых действует с одной стороны в направлении возрождения и творчества, а с другой стороны - разрушения и уничтожения. С точки зрения звезды превращение в человека обеспечивает возможность завершения, то есть возможность растворения холдного одиночества в настоящем человеческом контакте.

Этот вопрос рассматривается Блоком в драме с точки зрения разных персонажей: Голубого, Поэта, Звездочета и Господина в котелке.

Голубой представляет собой со своей не претендующей на осуществление небесной любовью противоположность Господину в котелке, который желает только земной, телесной любви. Поэт и Звездочет - близкие друг к другу персонажи пьесы, но они отличаются друг от друга именно в отношении к Незнакомке. Звездочет лишается с падением звезды "ритма астральных песен", что - на основе раньше сказанного о ритме - указывает на наличие в его деятельности интуиции, которая одновременно представляет собой и одну из предпосылок художественного творчества. Звездочет способен только к выражению ритма в природе, к раскрытию определенных тайн жизни, но "тайнотворчество" /Вяч. Иванов/, творческое применение рит-

мического языка чужды ему /ср. "творческая сила ритма" - "Поэзия заговоров и заклинаний"/.

В противоположность ему Поэт осознает заклинательную силу ритмического языка, с помощью которого он вызывает космическое изменение. Поэт в лирической драме плачет о потере "ритма души", что однозначно с мгновенным исчезновением творческих способностей. Хотя во втором видении он еще узнает воплощенный в Незнакомке идеал, т.е. он еще способен постичь существенное тождество существующих для него миров и разных форм их проявления /звезда, живая женщина/, но вызванное им изменение, в результате которого идеал становится более сложным, уже не допускает, чтобы его отношение к идеалу осталось неизменным. Исходя из этого, на наш взгляд, в образе Голубого, которого в специальной литературе принято считать двойником Поэта, воплощается не одна из сторон души Поэта, а образ Голубого приходит как бы из другого /творческого/ периода, периода тезы блоковского творчества. Таким образом, не воплощенная в двойниках одновременность, а характерная для пройденного пути последовательность связывает друг с другом этих двух персонажей драмы. Блок в драме "Незнакомка" соединяет два отрезка времени, таким же образом, как он это сделал в драме "Балаганчик" с помощью охарактеризованной голубым и розовым цветами пары влюбленных, превращая временные отношения в пространственные.

Направленность "пути", представляемого Голубым, четко вырисовывается: он характеризуется стремлением к чисто идейному. После воплощения идеала это стремление теряет силу.

Пока Незнакомка еще хранит в себе следы звездного существования, Поэт узнает ее, признает ее своим идеалом, хотя внутреннего отождествления с ней в Поэте - именно из-за амбивалентного характера идеала - не происходит, как это было в предыдущем творческом периоде. Трагедия Поэта заклю-

чается в том, что он потерял память. Потеря памяти делает с одной стороны органическую связь с прошлым, а с другой стороны, направленность к будущему невозможной, а без этих связей теряется на данном отрезке времени и творческая способность.

Лирическая драма завершается возвращением к исходному пункту вертикального круга: воплощенный идеал возвращается после падения и унижения на земле, после очистительного страдания снова к звездному бытию. Этот путь трагичен с точки зрения Поэта, так как возможность непосредственной встречи, расцвета творческих сил в данный момент исчезает, но именно из повторяемости кругового движения следует, что осуществление этих стремлений в будущем не исключено. Далее, к Звездочету, который в определенном смысле является двойником Поэта, после повторного появления звезды возвращается не только предмет его научного исследования, но и идеал, и, таким образом, характеризующее сферу повседневного бытия горизонтальное круговое движение больше не является для него определяющим. Возможно, поэтому он и исчезает из этой сферы: "За окном горит яркая звезда. Падает голубой снег, такой же голубой, как вицмундир исчезнувшего звездочета". /III. 92/.

В период антитезы у Блока трансцендентальная ирония относится не только к сфере повседневности, но поскольку идеал воплощается, превращаясь в земное существо, поскольку противоречия возникают внутри идеала, ирония распространяется и на сферу идеала. Однако в этот период творчества у Блока проявляется не только саморазрушительная, но и самосозидающая тенденция иронии. Предисловие к лирическим драмам 1906-ого года он заключает следующей мыслью: "... мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению". /III. 384/.

Подводя итоги, можно отметить, что саморазрушительная,

т.е. релятивизирующая все элементы произведения тенденция романтической иронии получает в период антитезы у Блока большую значимость, чем в произведениях Гоголя, где самосозидающая тенденция, - которая выражается в романтическом стремлении к возрождению и возобновлению души, постепенно усиливается даже в ущерб эстетическим ценностям гоголевского искусства. Надо отметить, однако, что самосозидающая тенденция все же наличествует у Блока в произведениях периода антитезы, хотя здесь разрушение, отрицание проявляются значительно сильнее.

Замечания

1. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М., 1934.
2. Андрей Белый. Там же, с. 150-151.
3. Андрей Белый. Там же, с. 296.
4. Андрей Белый. Там же, с. 296.
5. Андрей Белый. Там же, с. 296.
6. Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Л., 1980-1982. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием томов и страниц.
7. З.Г. Минц. Блок и Гоголь. В: Блоковский сборник II. Тарту, 1972, с. 150.
8. Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н.Я. Берковского. Л., 1934, с. 174.
9. M. Gorlin. N.V. Gogol und E.T.A. Hoffmann. Leipzig, 1933.
10. Charles E. Passage. The Russian Hoffmannits. The Hague. 1963, с. 140-175.
11. Ю. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 85-91.
12. А.Б. Ботникова. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977, с. 107-149.
13. З.Г. Минц. Указ. соч., с. 148-149, 150.
14. Д.Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 55, 61.
15. А.В. Федоров. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972, с. 10.
16. Павел Медведев. Драммы и поэмы Ал. Блока. Л., 1928, с. 14.
17. Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. Slavistische Beiträge. Bd. 27. München, 1967, с. 16-36, 74-80.
18. А.Ф. Лосев и В.П. Щестаков. История эстетических категорий. Искусство, 1965.
19. Th. Cramer. Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. Zur Erkenntnis der Dichtung. München, 1966, с. 24.
20. В. Розанов. О Гоголе. В: Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского. Изд. 3-е. СПб., 1906, с. 261.

21. Ю.В. Манн. О поэтике "Мертвых душ". В: Русская классическая литература. М., 1969, с. 207-209.
22. Д.Е. Максимов. Указ. соч., с. 50.